CONFERINȚA ȘTIINȚIFICĂ INTERNAȚIONALĂ EDIȚIA A XII-A

# PATRIMONIUL CULTURAL

• CERCETARE
• VALORIFICARE
• PROMOVARE

INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONFERENCE TWELFTH EDITION

# CULTURAL HERITAGE

• RESEARCH
• VALORIZATION
• PROMOTION

MATERIALELE CONFERINȚEI
CONFERENCE MATERIALS



28-29 MAI 2020
BD. ȘTEFAN CEL MARE ȘI SFÂNT, 1
CHIȘINĂU, REPUBLICA MOLDOVA

MAY 28-29, 2020
1 STEFAN CEL MARE SI SFANT BD,
CHISINAU, REPUBLIC OF MOLDOVA

# PATRIMONIUL CULTURAL:
# CERCETARE, VALORIFICARE, PROMOVARE
# VOL. I

INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL

# PATRIMONIUL CULTURAL: CERCETARE, VALORIFICARE, PROMOVARE VOL. I

Materialele conferinței
PATRIMONIUL CULTURAL: CERCETARE, VALORIFICARE, PROMOVARE.
Ediția a XII-a, Chișinău, 28–29 mai 2020

**Coordonatori:**
Dr. hab. Victor GHILAȘ,
Dr. Adrian DOLGHI

CHIȘINĂU
2020

Volumul este editat în cadrul Programului de Stat: *20.80009.1606.12 – Dimensiunea identitară a artelor din Republica Moldova ca factor activ al dezvoltării durabile a societății în contextul dialogului intercultural european*. Conducător: dr. hab. Victor Ghilaș.

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

**Colegiul redacțional:**
dr. hab. Victor GHILAȘ – președinte, dr. Adrian DOLGHI, dr. Ion DUMINICA, dr. Natalia GRĂDINARU, dr. Vitalie MALCOCI, dr. Svetlana PROCOP, m. cor., dr. hab. Mariana ȘLAPAC, dr. Violeta TIPA, dr. Tatiana ZAICOVSCHI

**Recenzenți:**
acad., prof. univ. Gheorghe MUSTEA
dr. conf. cerc. Silvia CORLĂTEANU

**Redactorl:** Iuliu PALIHOVICI (textele în limba română), dr. Tatiana ZAICOVSCHI (textele în limba rusă), dr. Ana GOREA (textele în limba engleză)
**Procesare computerizată:** Valentina IAVRUMEAN
**Coperta:** Vladimir KRAVCENCO

**Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții**

«Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare», conferinţă (12 ; 2020 ; Chişinău). Materialele conferinţei «Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare», Ediţia a 12-a, Chişinău, 28-29 mai 2020 : [în vol.] / coordonatori: Victor Ghilaş, Adrian Dolghi ; colegiul redacțional: Victor Ghilaş (preşedinte) [et al.]. – Chişinău : Institutul Patrimoniului Cultural, 2020 (Tipogr. «Grafema Libris») – . – ISBN 978-9975-52-215-1.

Vol. 1. – 2020. – 320 p. : fig. color, fot., n. muz., tab. – Antetit.: Inst. Patrimoniului Cultural. – Tit. pe cop. paral.: lb. rom., engl. – Texte : lb. rom., engl., rusă. – Rez.: lb. engl. – Referinţe bibliogr. în subsol. – 200 ex. – ISMN 979-0-3480-0426-6. – ISBN 978-9975-52-216-8

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

P 44

© Autorii
© Institutul Patrimoniului Cultural

## ARGUMENT

În perioada 28-29 mai 2020 a avut loc ***Conferința Științifică Internațională Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare, Ediția a XII-a***, organizată de Institutul Patrimoniului Cultural în parteneriat cu Academia de Științe a Moldovei, Institutul de Arheologie „Vasile Pârvan", București, România; Institutul Studiul Artelor, Folclor și Etnologie „M.Rylski"; Muzeul Național de Istorie a Moldovei, Complexul Muzeal Național „Moldova", Iași, România; Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice; Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea de Stat din Moldova; Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă" din Chișinău; Muzeul Naţional de Etnografie şi Istorie Naturală

În condițiile pandemiei COVID-19 și a măsurilor antiepidemice întreprinse la nivel național și internațional a fost imposibilă organizarea manifestării științifice în mod obișnuit, cu participare directă, cum ne-am dorit.

Ținând cont de aceste circumstanțe și de necesitatea respectării stricte a regulilor și restricțiilor antiepidemice, Comitetul de organizare a conferinței a luat decizia de a desfășura evenimentul online, cu publicarea și difuzarea publică a programului și a rezumatelor comunicărilor precum și cu publicarea integrală a comunicărilor propuse. Astfel, sperăm noi, am atins obiectivele propuse de diseminare a rezultatelor cercetărilor în ariile științifice ce vizează manifestarea.

La cea de a XII-a ediție a Conferinței Științifice Internaționale: Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare s-au înscris peste 80 de cercetători de pe continentul european și cel asiatic. Comunicările propuse au abordat probleme legate de salvgardarea patrimoniului cultural (arheologic, etnologic și artistic), metodele noi de cercetare, valorificare și promovare a acestuia.

Secțiunile conferinței au abordat probleme actuale din cadrul a șapte secțiuni: Conservare, valorificare și promovare a patrimoniului cultural; Arte audiovizuale; arhitectură; Arte plastice; Tradiție și inovație în cultura populară; Imaginar şi reprezentări identitare; Procese etnice, etnodemografice şi etnosociale.

Comitetul științific și-a asumat responsabilitatea să examineze și să selecteze comunicările recepționate. În prezentul volum sunt incluse 42 de articole științifice care au fost supuse recenzării.

Articole au fost clasificate în cinci compartimente care corespund direcțiilor științifice abordate în cadrul conferinței. Comunicările prezentate, deși cuprind subiecte foarte diferite, reflectă rolul definitoriu al culturii și creativității în dezvoltarea societății umane, în manifestarea și determinarea etnicității grupurilor de populație la diferite etape istorice; demonstrează că prin cercetarea patrimoniului cultural moștenit, pot fi descoperite elementele esențiale ale spiritualității și gândirii creatoare a societăților trecute, permițând identificarea factorilor care au condiționat sau au împiedicat progresul în spațiile cercetate.

Analizând comunicările luate în dezbatere la conferință, desprindem ideea că factorii ce au influențat progresul social-economic și politic sunt prin excelență de ordin cultural-spiritual, începând cu diverse aspecte ale culturii cotidianului, a manifestării etnicității și religiozității popoarelor la creațiile artistice din cele mai vechi timpuri până în prezent. Se poate afirma cu fermitate că spiritualitatea și creativitatea umană determină progresul societății.

**Coordonatorii volumului**

# I. CONSERVARE, VALORIFICARE ȘI PROMOVARE A PATRIMONIULUI CULTURAL

# ABORDĂRI MODERNE ÎN CONSERVAREA COLECȚIILOR DE CARTE VECHE DIN BIBLIOTECI

Dr. Elena ARDELEAN, dr. Mina Adriana MOȘNEAGU,
Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași, România

## MODERN APPROACHES TO THE PRESERVATION OF OLD BOOK COLLECTIONS IN LIBRARIES

**Abstract:** *The preservation of old book collections raises issues related, on the one hand, to the sensitivity and variety of materials in the structure of books and, on the other hand, to the diversity of the aggressors. Currently, the approach to these issues is different in Western countries compared to what is done in museums in countries with fewer resources allocated to the preservation of cultural heritage. If in Romania there are museums without a biologist or with a single biologist, in Western museums there are work teams dedicated to managing the biodeterioration problems, according to well-defined working protocols and standards.*

*The conservators and restorers of old books in Romania still use, on a large scale, the chemical methods of disinfection of books and documents on paper support. Some physical treatments that have been constantly applied in the West for over 10–15 years (heat treatments, anoxia), entered later in the Eastern countries being accessible to a small number of museums. Financial and human resources dictate the degree of implementation of modern methods in preserving old book collections.*

*Research for the development of methods that do not affect objects, people who come into contact with them and the environment, continues permanently, evaluating treatments by irradiation, microwave, laser, essential oils of plants, silver nanoparticles, and biological methods that use antagonists of pests.*

**Keywords:** *pests, disinfection, monitoring, old book, conservation.*

### Introducere

Cei mai importanţi agenţi biologici implicaţi în deteriorarea documentelor pe suport papetar sunt microorganismele (bacterii și fungi) și insectele. Diversitatea dăunătorilor este determinată de varietatea materialelor structurale ale cărților (hârtie, cleiuri și materiale textile de origine vegetală sau animală, piele, lemn). Hârtia constituie un mediu nutritiv excelent: conţine fibre celulozice, materiale de încleiere, diferiţi aditivi pe bază de amidon, gelatină etc. In plus, higroscopicitatea hârtiei, praful, particulele de grăsime prezente frecvent pe cărți constituie elemente ce favorizează degradarea biologică. Cele mai cunoscute coleoptere identificate în bibliotecile României aparţin familiilor de Anobiidae[1], Ptinidae[2], Dermestidae[3]. Deteriorările produse de insectele bibliofage sunt: degradări fizico-mecanice ale hârtiei (orificii, galerii, rosături); scăderea rezistenței hârtiei prin consumarea agenților de încleiere; scăderea pH-ului hârtiei şi fragilizarea sa ca urmare a produșilor de metabolism acizi; alterări cromatice precum şi decolorarea

[1] M. Moșneagu. *Conservarea bunurilor de patrimoniu atacate de anobiide (Insecta, Coleoptera*, Anobiidae). Iași: Editura Performantica, 2019, p. 232-237.

[2] G. Gămălie. *Old books damaging ptinids (Insecta, Coleoptera, Ptinidae) in Romania*. În: Analele Ştiinţifice ale Universităţii „Al. I. Cuza” Iaşi, seria Biologie animală, Iași, 2006. Tom LII, p. 140.

[3] M. Mustață. *Insecte dăunătoare cărților*. Iași: Ed. Corson, 2001, p. 85-96

hârtiei în urma depunerii excrementelor.

În țările occidentale strategiile IPM (Integrated Pest Management) pentru controlul integrat al dăunătorilor din muzee au fost implementate în muzee și biblioteci începând cu anii ’90, cu o perioadă de tatonare în care existau preocupări pentru identificarea timpurie și monitorizarea atacurilor biologice (odată cu introducerea capcanelor adezive și feromonale), în contextul controlului mediului ambiant din aceste instituții. De atunci strategiile IPM se dezvoltă continuu, obiectivul principal fiind prevenirea și limitarea atacurilor biologice în colecțiile muzeale și biblioteci. Abia în 2016 a fost publicat standardul IPM pentru protecția patrimoniului cultural EN 16790[4]. Aceste strategii IPM pot fi implementate doar dacă există resurse umane capabile să configureze un plan de acțiune adaptat fiecărei instituții în parte. La British Museum din anul 2005 a fost desemnat chiar un coordonator pentru activitatea de combatere a dăunătorilor[5].

Principiile IPM vizează evitarea atacurilor biologice prin crearea unui mediu nepotrivit pentru dezvoltarea acestora; blocarea căilor de acces a dăunătorilor în colecții; detectarea timpurie a prezenței dăunătorilor în colecții prin utilizarea capcanelor, verificarea periodică a colecțiilor și cunoașterea tuturor tipurilor de dăunători care ar putea produce pagube; evaluarea fiecărei probleme apărute, carantinarea obiectelor suspecte de infestare; tratarea promptă a problemelor apărute prin selectarea metodelor de dezinsecție a obiectelor și a spațiului în funcție de fiecare situație în parte[6].

Evitarea atacurilor biologice presupune menținerea unui spațiu salubru, cu parametrii microclimatici nefavorabili dezvoltării dăunătorilor. Se recomandă temperaturi cât mai scăzute (pe cât posibil sub 13°C) și umiditatea relativă a aerului UR între 50–55%. De exemplu aceste valori ale umidității limitează atacurile speciilor iubitoare de umezeală, cum sunt *Xestobium rufovillosum* sau *Ptilinus* sp. (Coleoptera, Anobiidae). De asemenea, limitarea atacurilor se poate obține prin menținerea permanentă a temperaturii sub 13°C în bibliotecile cu atac activ de *Stegobium paniceum*, sau sub 17°C în cazul unui atac de *Xestobium rufovillosum*. Aceste valori pot fi adaptate fiecărei situații în parte, în funcție de materialele din structura obiectelor (materie organică de origine vegetală sau animală) și de tipul spațiului de păstrare (în spațiul de expunere temperatura nu trebuie să fie un factor de stres pentru vizitatori, fiind recomandate valori de 18–20°C). În încăperile cu bunuri culturale trebuie evitat surplusul de materie organică (provenită de la personal, din atmosfera poluată, de la clădirea propriu-zisă, introducerea de obiecte inutile cum ar fi covoarele, perdelele).

Blocarea căilor de acces este alt pas important în prevenirea atacului insectelor. Ferestrele trebuie protejate cu plase dese, găurile și alte defecte ale construcției trebuie reparate, astfel încât să nu poată pătrunde insectele terestre.

Un alt pas în IPM este constituit de detectarea timpurie a atacurilor biologice. Este necesară introducerea unui sistem de monitorizare al insectelor, cea mai comună metodă fiind utilizarea capcanelor adezive. Atât capcanele, cât și colecțiile (obiecte și încăperi) trebuie inspectate periodic. Insectele capturate trebuie identificate de către un biolog.

În momentul identificării unei specii periculoase pentru o colecție, trebuie găsite sur-

---

[4] L. Nilsen, I. Ch. Holmberg & C. Häggström. *We have an IPM standard – now what?* În: L. Nilsen & M. Rossipal (editori). Integrated Pest Management for Cultural Heritage. Proceedings from the 4th International Conference in Stockholm, Sweden, 21–23 may 2019. Stockholm, 2019, p. 82.

[5] F. Portoni, A. Doyle & J. Phippard. *Are we really integrating pest management? Reducing pest rsk at a large national museum*. În: L. Nilsen & M. Rossipal (editori). Integrated Pest Management for Cultural Heritage. Proceedings from the 4th International Conference in Stockholm, Sweden, 21–23 may 2019. Stockholm, 2019, p. 25.

[6] Ibidem.

sele de cuibărire a insectelor (bunuri culturale sau componente ale construcției, cum sunt pardoselile din lemn). Se face evaluarea riscului infestării prin stabilirea gravității problemei. Obiectele atacate trebuie decontaminate imediat, iar cele cu suspiciune de atac biologic, se țin în carantină.

Doar după parcurgerea acestor etape din programul de control al dăunătorilor, se ajunge la necesitatea realizării de tratamente de biocidare a obiectelor și, dacă este necesar, de dezinfecție a spațiilor de păstrare a colecțiilor.

Pentru parcurgerea acestor pași este nevoie în primul rând de personal instruit, cu atribuții clare. În acest sens, în muzeele mari, există cursuri de instruire (de la câteva ore până la o zi) pentru fiecare categorie de personal care intră în contact cu bunurile culturale sau se ocupă de conservarea colecțiilor[7]. Instruirea continuă a biologilor specializați în protecția patrimoniului cultural este realizată, în prezent, prin intermediul website-urilor ce pun la dispoziție baze de date, cercetări, imagini valoroase (ex. museumpests.net (USA), whatseatingyourcollection.com (WEYC)[8]).

**Identificarea timpurie și monitorizarea atacurilor de insecte cu ajutorul capcanelor**

Capcanele adezive simple și cu atractanți pentru insecte au fost dezvoltate în anii ’90 de către David Pinniger[9]. În 1996 au fost realizate primele capcane cu feromoni pentru specia *Tineola bisselliela* (dăunător al textilelor, inclusiv al legăturii de carte). In timp au fost inventate capcane cu feromoni pentru alți dăunători ai cărților, precum *Stegobium paniceum, Anobium punctatum, Anthrenus verbasci*. Capcanele cu feromoni nu sunt eficiente întotdeauna, în orice condiții. De exemplu, capcanele pentru *Anthrenus verbasci*, *A. sarnicus* sau *Stegobium paniceum* trebuie amplasate pe pervazuri, fiind ineficiente dacă sunt așezate în zone întunecoase[10].

Pentru identificarea, monitorizarea și combaterea moliei *Tineola bisselliella*, D. Lauder a experimentat, din 2007, produsul Exosect Ltd’s Exosect CLM. Este un tip de capcană cu feromoni care creează confuzie între insecte. Feromonii feminini, în combinație cu o pudră „Entostat” sunt amplasate într-o capcană. Masculii atrași de fermoni, se ating de pudra ce conține urme de feromoni. Fiecare mascul devine un dispersor mobil de feromoni feminini, fiind ținta atracției altor masculi. Astfel se creează confuzie între masculi, iar femelele se împerechează mai puțin. În timp, numărul descendenților fie nu se va amplifica, fie va scădea[11].

Coordonatorul personalului implicat în activitatea de monitorizare a atacurilor biologice stabilește frecvența inspectării capcanelor, în funcție de vulnerabilitatea fiecărei colecții. Datele colectate din capcane trebuie centralizate și prelucrate, astfel încât să fie evaluată intensitatea atacului, localizarea, cauzele care au dus la apariția atacului.

---

[7] Idem, p. 28.

[8] D. Pinniger. *IPM – International Pest Management?* În: L. Nilsen & M. Rossipal (editori). Integrated Pest Management for Cultural Heritage. Proceedings from the 4th International Conference in Stockholm, Sweden, 21–23 may 2019. Stockholm, 2019, p. 23.

[9] D. Pinniger. *Food baites traps: past present and future*. În: Journal of the Kansas Entomological Society 63 (4), 1990, p. 538.

[10] D. Pinniger. *IPM – International Pest Management?* În: L. Nilsen & M. Rossipal (editori*).* Integrated Pest Management for Cultural Heritage. Proceedings from the 4th International Conference in Stockholm, *Sweden*, 21–23 may 2019. Stockholm, 2019, p. 19.

[11] D. Lauder. *Update on the IPM programme at English Heritage.* În: P. Querner, D. Pinniger & A. Hammer (editori). Integrated Pest Management (IPM) in Museums, Archives and Historic Houses - Proceedings of the International Conference in Vienna, Austria 2013. Section II: Case Studies, 2013, p. 128-129.

Pe lângă obișnuitele grafice de evaluare a numărului de insecte capturate, unii autori recomandă utilizarea unor instrumente de lucru mai adecvate evaluării riscurilor ca o populație de insecte să se instaleze într-o colecție. Un exemplu este propunerea de a se calcula indicele ocurenței insectelor (POI – Pest Occurence Index) rezultat din suma insectelor capturate raportată la numărul capcanelor/încăpere și suprafața acesteia (POI= suma insectelor/numărul capcanelor x suprafața încăperii $m^2$)[12].

**Tratamente de dezinfecție** și **de dezinsecție cu substanțe chimice de sinteză**

Tratamentele de dezinfecție și dezinsecție a materialelor de bibliotecă se pot aplica in situ sau în laboratoare de conservare și restaurare, individual sau prin tratamente în masă. Tratamentele chimice utilizează substanțe chimice cu caracter insecticid, fungicid sau bactericid. Dintre biocizii cei mai frecvent folosiți în trecut pentru dezinfecție și dezinsecție Vinas (1992) menționează: produse solide (paradiclorbenzen, paraformaldehidă, tymol), produse lichide (formaldehidă, fenol, pentaclorfenol, n-fenil saliclamidă), produse gazoase (oxid de etilenă, bromură de metil). Deseori, fumigația se aplică tuturor documentelor din arhive şi biblioteci, iar specialiștii atrag atenția că de multe ori această practică este nejustificată şi supune personalul la serioase riscuri de îmbolnăvire.

Deși dezinfecția și dezinsecția bunurilor culturale cu substanțe chimice au fost abandonate treptat în țările occidentale din anii ’90, pentru decontaminarea sau prevenirea atacurilor biologice din spațiile de depozitare, încă se mai folosesc biocizi. Sunt selectate acele produse mai puțin toxice, biodegradabile. De exemplu, produsul *Constrain* (produs apos, pe bază de cipermetrină) dezvoltat de Conservation Deparment at the National Museums și Galleries of Wales a fost folosit la Dover Castle Great Tower pentru dezinfecția încăperilor, cel puțin o dată pe an[13].

**Tratamente de dezinfecţie** şi **de dezinsecţie moderne**

Deoarece majoritatea substanțelor utilizate în dezinfecție sunt deosebit de toxice conservatorii și-au îndreptat atenţia către metode neconvenţionale de dezinfecţie, metode care au avantajul de a nu fi toxice şi de a nu lăsa reziduuri în obiectele tratate.

**Anoxia**. Controlul dăunătorilor, în special al insectelor, prin expunerea obiectelor atacate într-o atmosferă cu un conţinut scăzut de oxigen a luat amploare după apariţia barierelor plastice şi a absorbanţilor de oxigen. Există mai multe metode de lucru: eliberarea atmosferei de oxigen concomitent cu încărcarea, în flux continuu, a unui alt gaz; scăderea concentraţiei de $O_2$ prin introducerea unui alt gaz, după care se introduce un colector de $O_2$, iar incinta este sigilată; introducerea colectorilor de oxigen în cantitate suficientă pentru crearea atmosferei anoxice, urmată de sigilare. Avantajul major al metodei este lipsa de toxicitate. În plus, se reduc fenomenele de degradare ale obiectelor precum oxidarea metalelor sau decolorarea unor pigmenţi. Insectele mor prin lipsa oxigenului necesar în respiraţie şi, mai ales, prin deshidratarea ce are loc în timpul tratamentului.

**Nanoparticulele de Ag.** Argintul a fost adesea folosit în decursul istoriei omenirii ca agent terapeutic. Una din primele notificări datează din 2850 î.Hr., când erau prescrise

[12] C. Baars & J. Henderson. *Novel ways of communicating museum pest monitoring data: practical implementation*. În: L. Nilsen & M. Rossipal (editori). Integrated Pest Management for Cultural Heritage. Proceedings from the 4th International Conference in Stockholm, Sweden, 21–23 May 2019. Stockholm, 2019, p. 65.

[13] D. Lauder, *op. cit.*, p. 127.

remedii având în compoziția lor argintul. În cel mai vechi papirus cunoscut din Egiptul antic, *Papyrus Ebers*, sunt consemnate anumite preparate având la bază argintul, cărora li se atribuia o redutabilă importanță terapeutică.

Hipocrate folosea preparate cu argint pentru accelerarea vindecării rănilor, iar Herodot afirma în scrierile sale faptul că regii persani păstrau apa în recipiente din argint. Aceasta era o practică des întâlnită în timpul războaielor din Antichitate, perpetuată şi în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, deoarece sursele de apă erau deficitare.

In ultimii ani, dezvoltarea nanotehnologiilor a permis redescoperirea proprietăților argintului, iar cercetările în domeniul medical au dovedit că acesta, sub forma sa fin divizată în particule nanometrice (1–10 nm) are efecte certe antibacteriene, antifungice, antitumorale şi antivirale. Mecanismul de acțiune al nanoparticulelor de Ag (AgNp) față de microorganisme include perturbarea peretelui celular, modificări ale ADN-ului și ale metabolismului celular[14,15,16].

În domeniul conservării patrimoniului cultural, tratamentele cu nanoparticule de Ag (AgNp) au fost aplicate pentru dezinfectarea materialelor istorice precum hârtia, pergamentul, pielea, lemnul și textilele. Un studiu recent a demonstrat acțiunea dezinfectantă a AgNp asupra microorganismelor prezente pe cărțile vechi și a arătat că materialele componente ale cărților nu au fost afectate de acest tratament.

Deși nanoparticulele de Ag sunt foarte toxice pentru organismele vii, iar inhalarea lor poate afecta negativ plămânii, ficatul și creierul[17], studii recente au arătat că incinta de dezinfectare cu AgNp nu prezenta un risc pentru sănătatea personalului și nici pentru mediu, din cauza concentrației scăzute de nanoparticule emise[18].

**Uleiurile esenţiale din plante**. În ultimii ani, se acordă o atenţie tot mai mare proprietăţilor antimicrobiene ale uleiurilor esenţiale. Uleiurile esențiale prezintă proprietăți antifungice, antibacteriene alternative care oferă un nivel ridicat de activitate, un impact redus asupra mediului și sunt sigure atât pentru materialele componente ale cărților cât și pentru personal. Mecanismele de acţiune ale uleiurilor esenţiale nu sunt încă complet descifrate. Ele acţionează atât la nivel local cât şi asupra mediului.

Utilizarea uleiurilor esențiale pe suport papetar este încă o metodă controversată, în principal, din cauza lipsei de dovezi științifice asupra posibilelor efecte adverse asupra hârtiei[19]. Hârtia este în mod normal poroasă și higroscopică, prin urmare, gazele și vaporii pot difuza în sau pătrunde prin hârtie. Dacă o carte deschisă este expusă la vaporii unui ulei esențial, vaporii vor difuza prin pagini și, în cele din urmă, toate paginile vor fi expuse la concentrația de vapori din aerul din jur. Timpul necesar pentru ca un gaz să pătrundă într-o carte este proporțional cu pătratul numărului de pagini și depinde de calitatea hârtiei. Vaporii linalool par să fie cei mai eficienți ca agenți fungistatici la o con-

---

[14] I. Sondi, B. Salopek-Sondi. *Silver nanoparticles as antimicrobial agent: a case study on E. coli as a model for Gram negative bacteria*. În: J. Colloid. Interface. Sci. 275, 2004, p. 177-182.

[15] K. J. Kim, W. S. Sung, B. K. Suh, S.-K. Moon, J.-S. Choi, J.-G. Kim, D. G. Lee. *Antifungal activity and mode of action of silver nano-particles on Candida albicans*. În: Biometals, 22, 2009, p. 235-242.

[16] K. Pietrzak, B. Gutarowska, W. Machnowski, U. Mikołajczyk. *Antimicrobial properties of silver nanoparticles misting on cotton fabrics*. În: Text. Res. J. 86(8), 2016, p. 812-822.

[17] J. H., Ji, J. H. Jung, S. S. Kim, J. U. Yoon, J. D. Park, B. S. Choi, Y. H. Chung, I. H. Kwon, J. Jeong, B. S. Han, J. H. Shin, J. H. Sung, K. S. Song, I. J. Yu. *Twenty-eight-day inhalation toxicity study of silver nanoparticles in Sprague-Dawley rats*. În: Toxicol, 19, 2007, p. 857-871.

[18] B. Gutarowska. *A Modern Approach to Biodeterioration Assessment and the Disinfection of Historical Book Collections*. În: Institute of Fermentation Technology and Microbiology, Lodz University of Technology, 2016, p. 66.

[19] Ibidem.

centrație de 415 ppm[20]. Evaluarea efectelor dăunătoare potențiale ale vaporilor linalool pe două tipuri de hârtie a arătat că acest compus nu a afectat luminozitatea și gradul de polimerizare al hârtiei, dar a redus valorile pH-ului[21].

**Tratamente de dezinfecție și dezinsecție prin iradiere**

Literatura de specialitate apărută în ultima vreme aduce numeroase argumente în sprijinul ideii că dezinfectarea obiectelor aparținând patrimoniului cultural folosind tehnici cu radiații are avantaje incontestabile față de procedurile clasice (timp scurt de tratament, eficiență maximă pe orice specie, în orice material contaminat, lipsa reziduurilor, mediul nu este afectat). Artefactele nu devin radioactive. Efectul biocid al radiației este controlat de un singur parametru – doza absorbită. Aceasta poate fi calculată cu precizie, livrată la o valoare cunoscută, măsurată și certificată. In plus, artefactele pot fi iradiate fără a fi scoase din ambalaj sau din containerul folosit pentru transport[22].

Doza de iradiere poate fi calculată, ceea ce permite proiectarea unui tratament și măsurată cu precizie, ceea ce permite obținerea de dovezi asupra efectuării tratamentului. Există standarde internaționale, elaborate de Organizația Internațională de Standardizare (ISO), pentru toate sistemele dozimetrice. Metodă de intervenție curativă, decontaminarea prin iradiere este aplicabilă în situații de urgență. Au fost recomandate doze de 8 ± 2 kGy[23] sau 5–7 KGy[24], pentru a reduce dezvoltarea atacului microbian şi a asigura minimizarea efectelor negative ale iradierii asupra caracteristicilor hârtiilor testate.

În ciuda avantajelor menționate, în prezent nu există o procedură de bună practică acceptată sau un standard internațional pentru dezinfectarea cărților vechi sau a obiectelor de patrimoniu cu suport papetar cu ajutorul radiațiilor ionizante. În unele țări (ex. Italia), datorită efectelor secundare negative pe care le produce chiar la doze mici de 3 kGy, acest tip de tratament este interzis[25]. Celuloza poate suferi scăderea gradului de polimerizare, crearea de legături tridimensionale între molecule. Aceste modificări structurale determină alterarea caracteristicilor fizico-mecanice ale hârtiei: rezistenţă mecanică, rezistenţă la îndoire şi la rupere scăzute[26]. De asemenea, sunt notate modificări cromatice, precum îngălbenirea hârtiei, afectarea materialelor de umplere[27]. Tratamentele repetate se cumulează pe substrat, fiind accentuate fenomenele de alterare chimică.

**Radiațiile ultraviolet.** Cea mai disponibilă metodă fizică de dezinfectare este cea care utilizează radiațiile ultraviolete. UV se situează între o lungime de undă cuprinsă între 100 și 400 nm. Intervalul antimicrobian este de 200–300 nm, care este capabil să distrugă sau să deterioreze structurile celulare, să modifice ADN-ul sau ARN-ul, astfel interferând cu metabolismul și creșterea microbiană[28]. Radiația UV este folosită pentru

[20] Idem, p. 145.

[21] Idem, p. 146.

[22] C. Ponta. *Utilizarea Radiațiilor Ionizante pentru Conservarea Patrimoniului Cultural Tangibil*. Măgurele: Editura Horia Hulubei, 2019, p. 41.

[23] Havermans, 2011. apud Corneliu Ponta, *op. cit.*, p. 73.

[24] Moise et al., 2012. apud Corneliu Ponta, *op. cit.*, p. 73.

[25] M. Bicchieri, M. Monti, G. Piantanida, A. Sodo. *Effects of gamma irradiation on deteriorated paper*. În: Radiation Physiscs & Chemistry, 125, 2016, p. 21-26.

[26] Adamo et al., 2007. apud Marina Bicchieri et al., *op.cit.*, p. 22.

[27] M. Bicchieri, M. Monti, G. Piantanida, A. Sodo, *op cit.*, p. 23.

[28] L. K. Wang, Y. T. Hung, N. K. Shammas. *Advanced physicochemical treatment processes*. New Jersey: Humana Press, 2006, p.115.

dezinfectarea aerului în depozitele bibliotecii și muzeelor[29].

Utilizarea radiațiilor UV pentru dezinfectarea documentelor istorice este limitată din cauza proprietăților de penetrare scăzute și a efectului negativ asupra hârtiei (fragilizare accentuată și îngălbenirea hârtiei, decolorarea cernelurilor)[30].

**Temperaturi scăzute.** Dacă până în anii ’80 substanțele chimice cu rol biocid erau singura opțiune pentru combaterea dăunătorilor, după 1990 tratamentele de biocidare au început să se schimbe. La British Museum, în anii ’90, tratamentele cu temperaturi scăzute sau ridicate au devenit cele mai utilizate[31], fiind preferate și în prezent în UK[32].

Tratarea obiectelor la temperaturi de peste 50$^0$C (cu păstrarea umidității constante) în camere mobile (ex. Thermo Lignum) este o metodă preferată pentru obiectele din lemn, fiind foarte eficientă și necesită un timp scurt de tratament.

Efectele letale ale îngheţului asupra insectelor se pot explica prin deshidratarea acestora, accelerarea osmozei, modificări ale ratei reacţiilor enzimatice, formarea cristalelor de gheaţă. Utilizarea temperaturilor extreme de -80ºC asigură mortalitatea tuturor speciilor dăunătoare bunurilor culturale, indiferent de stadiul de dezvoltare, împiedicând aclimatizarea acestora. Principalul avantaj al metodei este reducerea la minimum a timpul de tratament, în special pentru obiectele voluminoase, confecţionate din materiale cu conductivitate termică redusă, aşa cum sunt hârtia sau lemnul. Dacă în metodologia generală de dezinsecţie prin îngheţ timpul de tratament este de 2–3 zile, în cazul dezinsecţiei cu temperaturi de -80ºC, timpul se reduce semnificativ, la 1–2 ore în cazul cărţilor. Deşi combaterea dăunătorilor prin îngheţ este eficientă, acest tratament poate avea efecte negative, apa din obiectele umede îngheaţă provocând degradări fizice fibrelor. Acest efect poate fi evitat prin protejarea obiectelor cu hârtie absorbantă şi împachetarea în pungi din care se elimină aerul[33].

**Concluzii**

Literatura de specialitate oferă o mare varietate de soluţii privind dezinfecţia și dezinsecția materialelor aflate în depozite și biblioteci. Pe de o parte sunt susținute tratamentele clasice (care utilizează substanțe chimice, de ex oxidul de etilenă) foarte eficiente însă deosebit de periculoase pentru restauratori și bibliotecari, iar pe de altă parte sunt propuse metode ecologice, nepericuloase pentru personal, dar al căror efect asupra materialelor vechi nu este suficient de bine studiat și sunt privite cu suspiciune de către conservatori și restauratori. Din multitudinea de soluții propuse, câteva au captat atenția specialiștilor și au început să fie aplicate cu succes în activitatea de conservare restaurare a materialelor de bibliotecă. Nanoparticulele de Ag, uleiurile esențiale, radiațiile ionizante sunt aplicate din ce în ce mai mult în dezinfectarea cărților vechi și a documentelor cu suport papetar. Pentru prevenirea și combaterea atacului insectelor, strategiile IPM (Integrated Pest Management) constituie o soluție excelentă și extrem de eficientă, așa cum arată rapoartele instituțiilor care le aplică.

---

[29] B. Gutarowska, K. Pietrzak, J. Skóra. *Disinfection as a factor reducing microbial threat at workpost in museum and library – a comparison of the effectiveness of photocatalytic ionization, UV irradiation and chemical misting*. În: J. Curr. Microbiol. Appl. Sci. 3, 2014, p. 953.

[30] R. Harvey, M. R. Mahard. *The preservation management handbook: A 21st century guide for libraries, archives, and museums*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2020, p. 121.

[31] F. Portoni, A. Doyle & J. Phippard, *op. cit.*, p. 25.

[32] D. Lauder, *op. cit*., p. 128.

[33] M. Moşneagu, E. Ardelean & M. Mustaţă. *Low temperature treatment of pest infected paper documents*. În: European Journal of Science and Theology, 7(1), 2011, p. 35-46.

# *HORA SATULUI DE PAȘTE* – MARCĂ PURTĂTOARE DE CULTURĂ ȘI TRADIȚIE NAȚIONALĂ

Dr. hab. Victor GHILAȘ
Institutul Patrimoniului Cultural

## *EASTER VILLAGE HORA – A BRAND THAT CARRIES NATIONAL CULTURE AND TRADITION*

***Abstract.*** *Being an ancient tradition of rural communities on both banks of the Prut, the Village Hora (dance), along with other identity values such as language, song, dance, traditional costume, is a symbol and, at the same time, a distinctive brand of our ethnic culture. The Easter holidays represent one of the great occasions of the calendar year, which convenes the people of the whole village. The end of Lent was once marked by an event with strong identity significance – the Village Hora.*

*In the evoked sense, the paper proposes a panoramic view with reference to this element of traditional collective culture. It is practiced in the form of a party held, usually on the day after the Resurrection, which continues throughout the year on Sundays and more important days of the religious calendar. Although, in general, the way of organizing and performing the custom in the Romanian culture is unitary, it also has some zonal peculiarities.*

*Found so far in the repertoire of Easter customs, the Village Hora remains an ancestral model of spiritual manifestation in oral ethnic culture, even though in the last half century this institution of rural community has rapidly distanced itself from its traditional functions. The political-ideological climate established after 1940 in the Republic of Moldova accelerated the process of devaluation of the approached cultural phenomenon.*

***Keywords:*** *Village Hora, Easter, dance (dances), identity value, ethnic culture.*

Accepţia consacrată a noţiunii *Hora satului* în cultura românească de tradiţie orală indică asupra unei petreceri ţărăneşti în aer liber, care se desfăşoară în zilele de sărbătoare sau în cele de odihnă, în timpul căreia se dansează o gamă largă de jocuri tradiţionale (mixte şi de perechi). Odinioară, *Hora satului* implica o participare destul de largă a colectivităţii rurale, fiind o petrecere a întregii comunităţi. Ea se desfăşura în momentele mai importante ale calendarului religios (Paşte, Crăciun, Anul Nou, Bobotează, Lăsatul Secului, Hramul bisericii) ori în zilele de odihnă (sâmbăta, duminica). Pe timp de vară însă, hora (în unele sate din centrul şi nordul Moldovei din stânga Prutului obiceiul se numeşte joc) era organizată odinioară „numai în ziua când [se] serbează Hramul bisericii”[1]. Din observaţiile lui Petre V. Ştefănucă aflăm că zilele de sărbătorire a hramului şi, implicit, de organizare a horei în zona de Codru a Moldovei erau următoarele: Nisporeni – la Duminica Mare; Iurceni – la Sf. Foca (5 august); Cristeşti – la Sf. Maria Mare (15 august); Vărzăreşti – la Sf. Maria Mică (8 septembrie); Bolţun-Procoare – la Ziua Crucii (14 septembrie)[2]. În multe localităţi din arealul românesc se mai păstrează tradiţii şi obiceiuri bine conservate ale *Horei satului*.

În toată existenţa milenară a poporului nostru, spiritualitatea şi trecutul său cultural

[1] P. V. Ştefănucă. *Hora în regiunea Iurcenilor*. În: Folclor şi tradiţii populare. Vol. 2. Chişinău: Hyperion, 1991, p. 123.

[2] Ibidem.

au fost şi rămân un tărâm puternic ataşat şi influenţat de cultul religios ortodox. Din multitudinea de obiceiuri pascale care se derulau în vatra satului tradiţional până în prezent s-au mai păstrat doar câteva, ele desfăşurându-se începând din postul Paştelui şi până în prima, a doua sau a treia zi de Paşte. Între acestea figurează şi *Hora satului*.

Vom face o scurtă introducere în subiect. Sărbătorile sunt întotdeauna prilej pentru anumite acţiuni pregătitoare, care încep în ajun. Gospodinele văruiesc casele, mătură şi scutură prin camere, aşează zestrea şi se pregătesc bucate şi băutură. După slujba religioasă, tineretul merge la horă. Flăcăii şi fetele din satele vecine se opresc la gazdele pe care le cunosc, şi de aici se duc la horă. Maturii care se întorc de la mănăstire spre casă se opresc şi privesc. În mijlocul satului se întinde hora, susţinută de muzica lăutarilor[3]. Nu constituie o excepţie nici sărbătorile de Paşte. Apropierea marii sărbători se face simţită cu o săptămâna înainte, mai exact, odată cu Floriile. Săptămâna Mare sau a Patimilor, adică cea cuprinsă între Florii şi Paşte, comportă un grad de sobrietate şi de penetranţă sporită, comparativ cu restul zilelor din postul Păresimelor sau al Patruzecimii. Este un post deplin întru ispăşirea unor păcăte, fapte reparatorii, menite să manifeste realitatea căinţei, mărturisirea prin practici speciale a greşelilor săvârşite împotriva lui Dumnezeu şi împotriva apropiatului, a păcatelor care au o dimensiune morală şi socială. Se renunţă temporar la lucrările agricole şi la unele munci casnice, se purcede la o purificare rituală a spaţiului (focuri, ruguri, denii). Tot acum se face sacrificarea animalelor, vopsirea ouălor, prepararea copturilor, ca şi diferite practici de purificare a spiritului şi de penitenţă, însoţite de acte de virtute şi de dreptate socială (smerenie, pietate, pocăinţă sinceră, milostenie, lupta împotriva patimilor), săvârşirea actelor creştine (rugăciune, împărtăşanie, iertarea reciprocă între oameni), precum şi alte mijloace şi activităţi de cultivare şi desăvârşire a sufletului. În această perioadă a postului se face şi arvunirea lăutarilor pentru *Hora satului*.

La fel de severe sunt şi restricţiile în ziua sărbătorii de Paşte. Astfel, este interzisă orice muncă posibilă în gospodărie şi în afara acesteia. Odată aranjată, masa de sărbătoare nu se ridica pe parcursul următoarelor trei zile. Rudele (fraţi, copii, nepoţi, fini etc.) se vizitează unele pe altele, ospătează, petrec, într-un cuvânt, serbează în atmosfera care ar cadra cu bucuria Învierii, specifică tradiţiei creştin-ortodoxe. În prima zi a Învierii Mântuitorului Iisus Hristos, copiii umblă pe la casele oamenilor, rostind cuvintele: „Hristos a înviat!" şi, primind răspunsul „Adevărat a înviat!" sau „Cu adevărat a înviat!", sunt răsplătiţi cu ouă roşii, uneori şi cu dulciuri, copturi, fructe uscate şi/sau nuci (ne referim, în special, la unele localităţi din nordul şi centrul teritoriului Republicii Moldova). Începand cu noaptea Învierii şi până la Înălţare, oamenii se salută doar cu „Hristos a inviat!". Acasă ciocnesc solemn ouă rosii, cinstesc vin roşu, gustă din pasca sfinţită şi mănâncă alte bucate preparate în ajun. Cei mai mici ca vârstă obişnuiesc ca să le fie ciocnit oul pascal de către cei mai mari. Uneori, ouăle ciocnite sunt schimbate între meseni. În unele localităţi (spre exemplu, în satul Ţigăneşti din judeţul Teleorman) „oamenii veneau acasă de la biserică aducând salcii pe care le puneau la pragul de sus al uşii şi la icoane, ca să ferească de rele familia şi casa. Începând de la ora două după amiază, începea hora satului. Aceasta era ziua când ieşea la „lume", adică la horă, noua generaţie de fete candidate la maritiş, numite „boboace". (...) „Banda de mozică" a lui Buligan străbătea satul, cântând ca o chemare la hora satului!"[4] .

---

[3] Cf. P. V. Ştefănucă. *Hora în regiunea Iurcenilor*.., lucr. cit., p. 123-127.

[4] E. Buică. *Sărbătoarea sfintelor Paşti* (Icoane vechi). Apud http://www.alternativaonline.ca/Traditii1204.html (disponibil pe 19.02.2020) şi E. Ţârcomnicu. *Reminiscenţe spirituale ale românilor din Bulgaria (I). Sărbători şi obiceiuri calendaristice.* În: Memoria etnografică. Revistă de patrimoniu ethnologic şi memorie culturală. An VIII, nr. 26-27, ianuarie-iunie 2008. Baia Mare, p. 90-95.

În unele localităţi, la *Hora satului* se mergea în a doua sau în a treia zi de Paşte, fapt ce implica participarea activă a întregii colectivităţi rurale. Din observaţiile lui Vasili Kurdinovski putem constata faptul că astfel de practici erau prezente în satele Dănceni (jud. Chişinău), Cotova, Hârtop (jud.Soroca), Hagi-Abdul (jud. Ismail) ş.a.[5]. Până în prezent se păstrează practica construirii pe toloaca satului, pentru tineri, a scrânciobului mare în satele din judeţul Suceava (localităţile Bosanci, Broşteni, Dorna Arini). „Acesta din urmă era făcut în lemn, avea forma unei roţi uriaşe, montată pe doi stâlpi verticali. Perechile de tineri se aşezau şi se „învârteau" pe cele patru scaune montate pe roată, în timpul în care ceilalți se prindeau în hora satului. Uneori, tinerele neveste se „învârteau" şi ele în scrânciob, crezând că, în acest fel, cânepa le va creşte mai mare. În credinţa locală, scrânciobul era reprezentarea simbolica a corpului lui Iuda, cel care s-a spânzurat în gradina în care l-a vândut pe Iisus, iar trupul său s-a leganat în copac timp de trei zile"[6]. Practica construirii scrânciobului pentru tinerii participanţi la *Hora satului* era întâlnită şi în stânga Prutului (în satele din nordul şi centrul Moldovei).

Şi în alte regiuni istorice, bunăoară în Maramureş si Bihor, sătenii obişnuiesc să facă vizite unul altuia, a doua si a treia zi de Paşte, când se organizează şi Hora satului, numită în părţile locului *higheghe*. Se angajează lăutari şi acolo, în mijlocul satului, se adună tineri si bătrâni, şi petrec.

Interesante se prezintă datinele legate de marea sărbătoare creştină a Învierii Domnului în Ardeal. În satul Hondol din judeţul Hunedoara, începând din Postul Paştelui şi până în a treia zi de după Înviere, se practică două vechi obiceiuri care se încheie cu *Hora satului*. Primul dintre acestea se numeşte *obiceiul Steagului*. În perioada premărgătoare sărbătorii, ceata de flăcăi, având în frunte doi conducători numiţi *comornic* şi *crai*, pregăteşte din lemn de stejar o toacă pe care o instalează în curtea bisericii. Toaca este păzită zi şi noapte, anunţând prin semnale repetate Învierea lui Iisus Hristos. Prin acest gest, flăcăii se identifică cu străjerii de la mormântul Domnului Iisus. Între timp, la casa craiului se confecţionează Steagul de Paşte. Acest accesoriu este format dintr-un băţ lung împodobit, iar în vârf este prins steagul brodat cu efigia lui Iisus. În Duminica Paştelui, când se face slujbă, ceata de flăcăi poartă steagul de la casa unde a fost confecţionat până la biserică, iar după slujbă, se merge cu el la cimitirul din sat, unde este sfinţit. După ce se face acest ritual, se merge pe la casele oamenilor, unde se urează tradiţionalul „Hristos a înviat!". Periplul alaiului continuă până a doua zi de Paşte, când steagul şi purtătorii îi vizitează pe toţi gospodarii satului, primind în schimb ouă roşii, carne de miel şi vin, care sunt strânse de comornic şi de crai în vederea organizării jocului cetei. La acest joc participă toţi tinerii din sat şi se organizează o *Horă a satului*, la care se dansează jocurile obişnuite în partea locului. La încheierea jocului, steagul este predat la biserică, unde este păstrat în clopotniţă până la următorul ciclu.

Împuşcatul *cocoşului* este un alt obicei vechi practicat în Ardeal. El se mai păstrează doar în zona Haţegului şi în localităţile din apropiere (comuna Densuş, satele Peşteana şi Peşteniţa). Obiceiul se desfăşoară în prima zi de Paşte. În Săptămâna Mare se formează două cete de tineri care vor prezenta obiceiul în Duminica Paştelui. Una dintre aceste două echipe va aduce un cocoş, de preferinţă negru, şi tinerii merg la un loc dinainte stabilit în hotarul satului, unde se întrec în împuşcatul cocoşului. Ambele cete sunt formate din trei sau patru concurenţi. Cocoşul se leagă de un pom într-o livadă, iar arbitrul concursului este pădurarul satului, posesorul armei de vânătoare. Concursul se

[5] Cf. В. Курдиновский. *Пасхальные обычаи в Бессарабии.* În: Кишиневские епархиальные ведомости, № 8, 1898, 15 апреля.

[6] *Obiceiuri de Paști*. Apud http://www.crestinortodox.ro/Obiceiuri_de_Pasti_13508.html (disponibil pe 25.09.2016).

desfăşoară sub atenta supraveghere a acestuia care îi şi învaţă cum să tragă cu arma. Se trag mai multe focuri, iar ceata care împuşcă prima cocoşul câştigă trofeul, ceata pierzătoare fiind obligată să organizeze *Hora satului*, care constă în plătirea lăutarilor, asigurarea mâncării şi a băuturii care trebuie să fie din plin. Deşi obiceiuri necunoscute pentru mulţi, ele reprezintă istoria şi tradiţiile autohtone, fără de care atestarea noastră istorică ar întâmpina unele dificultăţi[7].

*Slobozirea păresimelor – hora satului* „Căţeaua" este un obicei cu o dată fixă, care se practică în a treia zi de Paşte în satul Topeşti, judeţul Gorj, cu participarea comunităţii locale. Atât cei maturi, cât şi cei mici se îndreaptă în dimineaţa acestei zile spre locaşul sfânt la slujba religioasă. Un element indispensabil este împodobirea mesei duhovniceşti cu bunătăţile aduse de mireni: colaci, cozonaci, vin, ouă vopsite în roşu ş.a. Urmează masa de sărbătoare în curtea bisericii (a se vedea figura 1 din anexă) după care începe petrecerea cu participarea lăutarilor. Aceştea susţin cu viori, ţambal şi contrabas horele care succedau ospăţul (a se vedea figurile 2 şi 3 din anexă). Repertoriul se constituie din dansuri tradiţionale precum *hora de mână, sârba, învârtita*. Totuşi, „sarea şi piperul" spectacolului îl constituie hora „Căţeaua" care se desfăşoară la sfârşitul petrecerii. Algoritmul dansului include câteva secvenţe hazlii care-i conferă sens şi amuză prezenţa, creând dispoziţie şi atmosferă sărbătorească (a se vedea figura 4 din anexă).

Iată cum se derulează hora „Căţeaua".

„Pe ritm de sârbă se prind de mână tineri şi bătrâni – cel din faţă, un om priceput în ale jocului poartă în mână o nuia destul de mare, iar cel din spate poartă şi el tot o astfel de nuia. Se face hora roată, după muzica lăutarilor şi joacă necontenit până când cel din faţă strigă: „ho!". Se opreşte hora, iar primul începe strigăturile repetate de întreaga horă: „A intrat căţeaua-n moară/ Şi morarul se trezi,/ Luă lopata şi-o lovi,/Iar căţeaua schiorlăi". Toată hora dă din picior şi strigă „schiorlauu…".

„Dădu o dată/ Schiorlau…/ Mai dădu o dată/ Schiorlauu…/ Şi-ncă o dată/
Schiorlauu…"

Se porneşte din nou hora şi joacă până cel din faţă dă din nou comanda: „ho!". Se opreşte hora, iar el continuă strigăturile repetate de întreaga horă:

„Foaie verde razachie,/ Şi-a intrat căţeaua-n vie, / Şi pândarul se trezi,/ Luă haragul şi-o lovi, / Iar căţeaua schiorlăi /: Schiorlauu…/ (Scutură piciorul toată hora). Iar căţeaua cum sări, / Cum sări se şi-ncâlci. / Cum făcu? Iaca-aşa!

Conducătorul ţine în mâna dreaptă nuiaua şi, aplecându-se, dă, printre picioare, mâna stângă celui din spatele său. Acesta o prinde cu dreapta şi mâna stângă o dă tot printre picioare următorului şi tot aşa până se încâlceşte întreaga horă. Prin mişcări şerpuite capul horei încearcă să lovească cu nuiaua pe cel din coadă. Acesta se fereşte, încercând să-l lovească şi el. Şi tot astfel de mişcări repetate până ce se rupe hora, sfârşindu-se într-un ritm de aplauze şi hohote de râs"[8].

Încheiere. Nu ne-am propus să epuizăm problematica notată în titlu şi nici să prezentăm toate aspectele ei din motive lesne de înţeles. Am intenţionat doar să scoatem în profil unul din semnele culturale care relevă ataşamentul comunităţii faţă de tradiţie la răscrucea dintre secolele XX–XXI, precum şi modul cum se articulează gândirea populară românească cu modernitatea, luând în discuţie un obicei tradiţional practicat cu prilejul celei mai mari sărbători a creştinătăţii. Am amintit doar câteva dintre componentele

[7] Cf. A. Olaru. *Datini hunedorene în perioada Paştelui.* În: Ziarul de Mureş. Târgu Mureş, 24 aprilie 2006.

[8] S. Chirescu, M. Ciochină, D. Târşu. *Un obicei tradiţional al satului Topeşti Slobozirea păresimilor – a treia zi de Paşti – Hora satului „Căţeaua"*. Apud http://grupa.trei.ro/htm/cateaua.htm (disponibil pe 11.03.2020).

esenţiale, poate mai puţin cunoscute, ale *Horei satului*, specifică tradiţiei româneşti din perioada Paştelui, în intenţia de a le face cunoscute (fie şi parţial) şi a le sublinia culoarea ideatică. Prin valorile pe care le deţine, *Hora satului* contemporană prezintă o latură importantă a specificului spiritualităţii naţionale româneşti, conturându-i identitatea în lumea pluralistă şi globalizantă. În acelaşi timp, ea consfinţeşte rezultatul tezaurizării unor valori fundamental-umane în tradiţia populară, ca formă vie de manifestare socioculturală a comunităţii ce respectă şi construieşte bunuri cultural-artistice colective.

Mesajele culturale, bine conservate în economia vechiului obicei, reflectă, aşadar, anumite secvenţe din viaţa spirituală a colectivităţilor autohtone, care trebuie identificate, înregistrate, consemnate şi, evident, conservate. Merită să le cunoaştem mai bine şi să le valorificăm atât pe plan cultural, cât şi pe plan ştiinţific.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

# MUZEIFICAREA – OPORTUNITATE DE VALORIFICARE A PATRIMONIULUI IMOBIL

Dr. hab. Elena PLOȘNIȚA
Muzeul Național de Istorie a Moldovei

**MUSEUFICATION – OPPORTUNITY TO VALORIZE THE REAL ESTATE HERITAGE**

***Abstract:*** *Museumification is a cultural phenomenon inseparable from the process of protecting cultural heritage. The term "museumification" designates the process of transforming immovable heritage into museum objects in order to elucidate its historical, cultural, scientific and artistic value, its protection and scientific and public promotion. The article considers the process of museumification in the Republic of Moldova in the conditions when the institutional structure and the legal framework for the protection of cultural heritage was created, highlighting the achievements and problems in the field. The author notes that museumification is a current trend of the patrimonialization process, highlights the typology of museumification and puts forward specific proposals for museumification of various categories of heritage, including industrial and architectural.*

*Having made a detailed analysis of the process, the author concludes that the museumification of historical monuments in the Republic of Moldova will lead to the creation of a whole system of museums-monuments serving as repositories of national and local memory and identity, and that museumification is the most acceptable form of research and knowledge of cultural heritage, sustainable development of society.*

***Keywords:*** *museumification, cultural heritage, historical monuments, museums-monuments, society.*

Articolul de faţă prezintă câteva dintre rezultatele unei cercetări mai vaste asupra procesului de muzeificare a monumentelor istorice în Republica Moldova după 1991, dintr-o perspectivă a patrimoniului, domeniu de sorginte destul de recent. Muzeificarea este abordată ca oportunitate de valorificare a patrimoniului în condiţiile în care în republică, în general, au fost create structura instituţională şi construcţia legislativă privind protejarea patrimoniului cultural.

Cercetarea şi cunoaşterea patrimoniului sunt parte a drepturilor Omului de a participa la viaţa culturală a societăţii, aşa cum este definit acesta de către Declaraţia Universală a Drepturilor Omului. Aceasta presupune protejare şi valorificare. Preocupările de protejarea şi valorificarea patrimoniului cultural au o istorie de secole. Pe parcursul vremii au fost create diverse structuri instituţionale, aprobate construcţii juridice care au susţinut şi reglementat procesul de protejare a bunurilor culturale mobile şi imobile. Au evoluat şi conceptele din domeniu. Astfel în anii '70 ai secolului XX, noţiunea „monument istoric" a fost înlocuită cu termenul „patrimoniu cultural", prima fiind de atunci rezervată valorilor protejate prin lege. S-a lărgit considerabil atât sfera conceptului de patrimoniu, cât şi a conceptului de monument istoric. Au apărut noi abordări, pe plan internaţional au fost evidenţiate noi tipuri de patrimoniu, sunt implementate cu succes noi modalităţi de valorificare a monumentelor istorice. În ultimii 10–15 ani în Republica Moldova au fost restaurate şi introduse în circuitul public mai multe monumente istorice. A fost creată baza legislativă privind protejarea moştenirii culturale, au fost definiţi actorii instituţionali preocupaţi de problemele patrimoniului. Şi totuşi, în pofida rezulta-

telor pozitive obţinute în acest domeniu, există încă multe probleme care urmează a fi rezolvate. Una dintre acestea este identificarea modelelor de păstrare şi valorificare a monumentelor istorice. Specialiştii în domeniu, demult au ajuns la concluzia că muzeificarea unor monumente vechi ar fi o cale reală de salvare şi protejare, proces care include un ansamblu de măsuri în ceea ce priveşte cercetarea, restaurarea şi conservarea, valorificarea ştiinţifică şi publică a monumentelor. Muzeificarea este un fenomen cultural, indisolubil procesului de protejare şi valorificare a patrimoniului. Termenul de muzeificare desemnează procesul de transformare a patrimoniului imobil în obiective muzeale în scopul elucidării valorii istorico-culturale, ştiinţifice şi artistice, protejării şi promovării ştiinţifice şi publice. Noţiunea este cunoscută de la începutul secolului XX, dar s-a stabilit definitiv în limbajul profesioniştilor şi în circuitul public la sfârşitul anilor ’50 ai secolului XX. Conceptul „muzeificare” este introdus în legislaţia patrimoniului multor ţări europene, fiind interpretat ca un complex de acţiuni ştiinţifice justificate, realizarea cărora conduc la transformarea bunului de patrimoniu în obiectiv valabil pentru vizitare.

Muzeificarea este un proces complex cu un impact social şi cultural deosebit. Astfel „promovarea, propaganda monumentelor prin expoziţii muzeale permanente şi temporare, diverse lecţii, serate tematice etc. este o activitate importantă şi de perspectivă. Dar aceasta este doar o modalitate de utilizare a monumentelor istorice în scopuri de culturalizare. Alta nu mai puţin importantă este valorificarea expoziţională a monumentelor însăşi, muzeificarea lor. Muzeificarea monumentelor contribuie la propaganda largă a monumentelor de istorie şi cultură prin mijloace muzeale, utilizarea lor mai eficientă în scop educaţional. Utilizarea muzeală activă a diverselor monumente istorice contribuie la studierea complexă, la abordarea interdisciplinară şi promovarea monumentelor”[1]. Specialiştii în domeniul protejării patrimoniului afirmă că „muzeificarea monumentelor istorice este o modalitate reuşită de salvare a lor de la distrugere. Muzeificarea contribuie la o promovare mai largă a monumentelor de istorie şi cultură prin mijloace muzeistice şi la o utilizare mai eficientă a monumentelor în scopuri de instruire şi educaţie”[2]. Esenţa muzeificării este transformarea bunurilor imobile istorico-culturale sau naturale în obiective muzeale în scopul păstrării, protejării şi elucidării valorii istorico-culturale, ştiinţifice şi artistice. În sens larg, muzeificarea înseamnă, de fapt, trecerea în stare muzeală a oricărui obiect de patrimoniu mobil sau imobil. Cercetarea noastră este axată pe muzeificare ca oportunitate de valorificare a patrimoniului imobil.

În ţinutul dintre Prut şi Nistru, pentru prima dată problema muzeificării monumentelor imobile a fost pusă la nivel de stat în perioada interbelică. În anul 1940 în Monitorul Oficial al României este publicat Decretul regal nr. 887 din 15 martie 1940, articolul 1 al căruia stipula că „în baza articolului 3 din Legea pentru conservarea şi restaurarea monumentelor istorice, ruinele capelei şi caselor în care s-a născut marele scriitor B.P. Hasdeu din satul Cristineşti, comuna Doljoc, judeţul Hotin, se declară monumente istorice”[3]. Conform Decretului, casa în care s-a născut B. P. Hasdeu devenea monument istoric, urma să fie restaurată şi muzeificată. Este prima încercare din Basarabia de transformare a unui monument istoric, casă memorială în monument-muzeu. În procesul de muzeificare a acestui monument memorial urma să se includă şi Comisiunea Monumentelor Istorice din Basarabia, dar evenimentele care au urmat în iunie 1940 nu au permis îndeplinirea dezideratului de muzeificare.

---

[1] Э. А. Шулепова. *Использование памятников в системе музеев-заповедников*. В: Актуальные проблемы музейного строительства. Труды НИИК. Москва,1981, с. 86.

[2] С. В. Карпов *Памятник архитектуры как объект музеефикации.* В: Актуальные проблемы советского музееведения. Москва, 1987, с. 77.

[3] *Decretul regal nr. 887*. În: Monitorul Oficial al României din 3 aprilie 1940, p.1614.

În perioada postbelică în RSS Moldovenească s-a început un amplu proces cu muzeificare a caselor unor înaintași ai vieţii culturale, a unor participanţi activi la evenimentele revoluţionare din Rusia, la războiul civil din Rusia (1918–1922), la al Doilea Război Mondial. creându-se astfel primele muzee memoriale. În anii ’60 ai secolului XX erau practicate două tipuri de muzeificare:

- adaptarea monumentului la utilizare muzeală de orice profil sau tip, categorie, altfel spus utilizarea spaţiului monumentului pentru amplasarea unui oarecare muzeu; transformarea monumentului într-un obiect de prezentare muzeală în scopul deschiderii şi prezentării potenţialului lui informativ, includerea în circuitul ştiinţific şi public ca monument-muzeu. Altfel spus, transformarea monumentului în muzeu, însăşi monumentul este prezentat ca muzeu.

Altfel spus, erau utilizate două modele ce muzeificare: transformarea monumentului în muzeu sau adaptarea monumentului în scopuri muzeale. Astăzi apar noi tipuri de patrimoniu, noi forme de valorificare a patrimoniului imobil, monumentele istorice fiind abordate ca depozitare ale memoriei şi identităţii comunităţilor. Valorificarea patrimoniului prin muzeificare este un proces complex, astăzi devenind o tendinţă a dezvoltării socio-culturale, care determină şi nivelul de dezvoltare al societăţii contemporane.

După 1991 apare o nouă ordine politică şi noi oportunităţi de dezvoltare a sectorului patrimonial. Remarcăm un proces de intensificare a muzeificării monumentelor istorice. Realizarea mai multor proiecte internaţionale dedicate muzeificării, dialogul actorilor principali din domeniu cu societatea civilă, cu comunităţile locale, sprijinul specialiştilor străini reprezintă indici ai dezvoltării procesului de muzeificare.

O bună parte a patrimoniului imobil al Republicii Moldova o formează monumentele de cult. Păstrarea monumentelor de cult pentru viitoarele generaţii este datoria societăţii şi a statului. Este importantă problema muzeificării monumentelor de cult pentru că aceste monumente în afara de semnificaţia religioasă, mai au o semnificaţie deosebită ca monumente de arhitectură. În Republica Moldova primul monument de cult muzeificat este biserica „Adormirea Maicii Domnului” (sec. al XVII-lea) din Căuşeni, transformat în muzeu-biserică. Ca monument de arhitectură religioasă, biserica „face parte din tipul longitudinal, cu corpul rectangular, rotunjit de o absidă semicirculară la vest. Diviziunea în naos şi pronaos este efectuată printr-o arcadă în acoladă, susţinută de coloane. Valoarea ei artistică se datorează picturii interioare, ce acoperă pereţii şi bolta cilindrică. Aspectul arhitecturii este lipsit de elemente decorative. Particularitatea ei de biserică semiîngropată este pusă în legătură cu construcţia ei într-o zonă administrată de hanul din Căuşeni, fapt ce a dus la modificarea arhitecturii, fenomen cunoscut şi în alte ţări balcanice, aflate în aceleaşi condiţii istoirice”[4]. În prezent biserica „Adormirea Maicii Domnului” de la Căuşeni este reabilitată cu suportul financiar al Fondului Ambasadorilor pentru Conservarea Culturală (SUA). Proiectul de restaurare a monumentului prevede consolidări ale zidurilor şi a picturii, investigaţii arheologice în interiorul şi în curtea bisericii, etc. Îndată ce proiectul de restaurare va fi realizat, muzeul-biserică „Adormirea Maicii Domnului” de la Căuşeni în scopul muzeificării trebuie să rezolve câteva sarcini concrete:

- studierea, cercetarea şi prezentarea bisericii ca monument istoric;
- valorificarea bisericii ca monument de arhitectură religioasă;
- valorificarea expoziţională şi promovarea monumentului.

Biserica „Adormirea Maicii Domnului” prin arhitectura sa este monument expoziţio-

[4] *Monumente de istorie şi cultură din Republica Moldova*. Chişinău: Ştiinţa, 1994, p. 141 (Redactor responsabil N. Demcenco).

nal şi are o mare influenţă emoţională asupra vizitatorilor. Compartimentele tematice ale muzeului-biserică prezentate publicului vizitator ar putea fi: Biserica ca monument istoric; Istoria construcţiei bisericii; Biserica ca monument arhitectonic şi religios.

Problema muzeificării monumentelor de cult în Republica Moldova este una destul de dificilă şi sensibilă pentru anumite categorii sociale şi pentru biserică. În acest proces este foarte importantă crearea unei relaţii de colaborare între biserică şi stat, ceea ce nu întotdeauna s-a izbutit. Muzeificarea monumentelor de cult ar fi o rezolvare a problemelor de conservare, protejare şi valorificare a lor. Crearea muzeelor-biserică a început, în Republica Moldova fiind un proces complicat, dar care are o reală perspectivă. Astăzi nu există anumite pretenţii ale Bisericii faţă de instituţiile de stat în ceea ce priveşte gestionarea patrimoniului. Dar, specialiştii din domeniul protejării patrimoniului, înaintează, propun şi consideră oportună rezolvarea problemei muzeificării unor anumite monumente de cult din cadrul unor rezervaţii, cum ar fi Complexul muzeal Saharna-Ţâpova, Complexul monastic Căpriana, Rezervaţia cultural-naturală Orheiul Vechi etc. Şi în acest proces de muzeificare, este important ca societatea să conştientizeze muzealitatea bisericii şi necesitatea organizării şi funcţionării muzeului-biserică. Sarcina principală a muzeificării unui monument de cult este conservarea interiorului, asigurarea autenticităţii şi restabilirea influenţei emoţionale. Crearea muzeelor-monument depinde nu numai de stat, un rol hotărâtor în această problemă va avea biserica, conştiinţa naţională, culturală a tuturor membrilor societăţii. Nivelul de conştiinţă al societăţii, relaţia de colaborare între stat şi biserică, vor determina necesitatea şi utilitatea transformării unor monumente de cult în muzeu-monument, adică muzeificarea lor. În zilele noastre, după o propagandă şi luptă aprigă antireligioasă, în biserici poţi întâlni atât enoriaşi, credincioşi, cât şi atei care abordează semnificaţia bisericii ca una religioasă dar şi ca monument istorico-cultural. La începutul secolului XXI „este bine să conştientizăm, că patrimoniul bisericesc face parte din patrimoniul naţional. Deci, şi atitudinea faţă de el trebuie să fie una de stat, protectoare, de conservare, restaurare şi muzeificare”[5]. Este adevărat că trăim astăzi într-o societate preocupată de consum, defavorabilă dezvoltării culturale, vârfurile societăţii fiind preocupate de proiecte politice şi economice, mai puţin de cele culturale. Dar există şi interesante proiecte de muzeificare a patrimoniului de cult. Ele urmează a fi susţinute de politicile de stat, de protejare a patrimoniului cultural naţional, pentru utilitatea publică a demersului lor.

Muzeificarea este recunoscută în toată lumea ca cea mai bună oportunitate de valorificare a monumentelor istorice. Această oportunitate determină un anumit ritm al vremii istorice, iar calitatea prezentărilor deschide potenţialul informaţional al monumentului şi îl apropie de public. O atenţie aparte este acordată astăzi muzeificării patrimoniului arheologic, pentru că „cea mai bună modalitate de a păstra obiectele imobile ale preistoriei, este muzeificarea lor prin expunere, o prezentare în formă deschisă a bunurilor descoperite în timpul săpăturilor arheologice, expunerea lor în locul descoperit, în situ”[6]. Şi specialiştii moldoveni s-au aplecat asupra muzeificării unor monumente arheologice. Ne referim, în primul rând la Orheiul Vechi care cuprinde veritabile monumente arheologice din diverse epoci istorice. Orheiul Vechi este un landșaft cultural deosebit, format din obiective naturale şi antropice, un complex istorico-arheologic cu monumente arheologice, naturale, etnografice, monumente de cult. Acest

[5] E. Brihuneţ. *Reînfiinţarea Muzeului Antichităţilor Bisericeşti – o necesitate pentru spiritualitatea noastră*. În: Muzeul bisericesc din Chişinău – geneză, împliniri, pribegii. Chişinău: EcoEtnoMuseum, 2006, p. 54.

[6] Д. Кепин. *Музеефикация обьектов археологического наследия в Европе. На примере памятников первобытной культуры.* Киев, 2005, с. 3.

complex este, de fapt, un muzeu în aer liber. Procesul de muzeificare s-a început în 1968, prin Hotărârea nr. 77 din 15 martie 1968 a Consiliului de Miniştri al RSSM „Cu privire la declararea Orheiului Vechi rezervaţie de stat şi organizarea pe teritoriul acesteia a unui complex turistico-muzeal". Dar „interesul pentru Orheiul Vechi nu se limita doar la salvarea acestui monument de la dispariţie ci şi la angajarea publicului larg în procesul de ocrotire şi valorificare a complexului patrimonial, prin crearea unui cadru respectiv şi educarea unei atitudini responsabile faţă de monumentul moldovenesc unicat"[7]. Din păcate, muzeificarea Orheiului Vechi durează decenii şi astăzi nu putem afirma că avem un monument total valorificat, integral conservat şi cercetat, introdus în circuitul turistic. Pe parcursul existenţei rezervaţiei cultural-naturale s-au cheltuit sume enorme din bugetul statului şi din diverse donaţii internaţionale, dat „nu s-a reuşit nici până în prezent să se elaboreze o concepţie definită până la capăt în privinţa Orheiului Vechi, politicile cultural-muzeale derulându-se cu puţină consecvenţă, uneori chiar în ritmuri haotice, iar faptul că Orheiul Vechi cu anumite excepţii, n-au existat specialişti de profil în domeniul muzeografiei, conservării şi managementului patrimoniului cultural, n-a făcut decât să ducă la stagnarea complexului, la deteriorarea obiectivelor de patrimoniu cultural şi la întârzierea aplicării în practică a măsurilor de conservare necesare"[8].

Este important să menţionăm că muzeificarea monumentelor arheologice este unica modalitate de utilizare, valorificare a monumentelor – nu este metoda optimală, ci este unica cale de introducere a monumentului în cultura contemporană, ea rezolvând şi problema păstrării monumentului. Un specific al muzeificării monumentului arheologic imobil este imposibilitatea de a fi transportata monumentul în alt spaţiu. Monumentul arheologic poate fi muzeificat numai în locul unde a fost identificat. Există diverse abordări ale muzeificării monumentelor arheologice. Specialiştii propun mai multe variante:

muzeificarea doar a parţii originale a monumentului care s-a păstrat;

conservarea monumentului în aer liber, de multe ori şi cu o expunere a unor piese descoperite în cadrul săpăturilor într-o clădire aparte;

izolarea de influenţa factorilor climatici prin construirea unor acoperişuri, pavilioane care ar proteja monumentul, formă foarte răspândită în Europa.

Dar cea mai reuşită formă de muzeificare este astăzi muzeificarea complexă a monumentelor arheologice cu organizarea muzeelor arheologice-rezervaţii în aer liber. Muzeificarea patrimoniului arheologic imobil presupune un mare efort financiar şi ştiinţific. Mulţi arheologi abordează problema muzeificarii monumentelor arheologice ca un proces tehnologic. În Ucraina în sprijinul procesului de muzeificare au fost elaborate Recomandări metodice cu privire la muzeificarea patrimoniului arheologic. Orice monument arheologic poate deveni obiect de muzeificare. În Republica Moldova sunt înregistrate câteva mii de monumente arheologice, anual se efectuează săpături arheologice. Dar între rezultatele investigaţiilor arheologice şi muzeificarea monumentelor arheologice există un decalaj enorm. În ultimele decenii, muzeificarea siturilor arheologice s-a răspândit în străinătate, cu o largă includere în complexele expoziţionale a reconstrucţiilor, uneori întreaga expunere se bazează în totalitate pe reconstrucţii. Astfel se construiesc arheoparcurile. Astfel în cadrul monumentului original, apar reconstrucţii. Susţinătorii acestei abordări de muzeificare a patrimoniului

[7] Iu. Postică. *Arheologia publică a complexului muzeal Orheiul Vechi*. În: Tyragetia, Chişinău, 2007, nr. 2, p. 345.

[8] Gh. Postică, Iu. Postică. *Consideraţii privind politicele muzeale în cadrul complexului Orheului Vechi şi perspective de viitor*. În: Tyragetia, Chişinău, 2010, nr. 2, p. 291-292.

arheologic, argumentează această inovaţie prin complexitatea siturilor arheologice pentru percepţia publicului muzeal, prin atractivitatea lor redusă. Reconstrucţiile fac expunerile arheologice vizuale şi atractive pentru public, iar procesul de comunicare se desfăşoară în ele mult mai uşor. Şi totuşi astfel de decizii pot fi justificate doar în cazurile în care nu există rămăşiţe materiale reale ale monumentului, iar reconstrucţiile în cadrul monumentului original sunt dubioase şi periculoase.

O categorie aparte a monumentelor istorice o formează cetăţile medievale ale republicii, situate pe malul Nistrului. Cetatea Soroca este un monument istoric medieval, zidită din piatră în prima jumătate a secolului al XVI-lea. În formele constructive ale cetăţii sunt prezente elemente gotice şi renascentiste. În anii 2012–2015, cetatea Soroca a fost reabilitată în cadrul proiectului internaţional transfrontalier România – Ucraina – Moldova „Bijuterii medievale: cetăţile Suceava, Hotin, Soroca". Cetatea a fost muzeificată, astăzi funcţionează ca cetate-muzeu. O altă cetate, Tighina (Bender), care este una dintre cele mai vechi cetăţi de pe Nistru, a fost construită în 1538 conform proiectului maestrului Sinan-ibn-Abdul Menan în perioada lui Suleimnan Magnificul. În 2008 au început lucrările de restaurare, care nu s-au încheiat, ba mai mult au fost realizate cu grave încălcări ale metodologiei de restaurare. În ultimii zece ani au fost elaborate diverse proiecte de conservare, restaurare, valorificare a acestui monument, dar rezultatele se aşteaptă. Este adevărat că în 2019 cu sprijinul Uniunii Europene a fost elaborat un nou proiect de restaurare care urmează a fi realizat în anii 2021–2023. Realizarea proiectului va conduce la muzeificarea cetăţii. Nu departe de cetate, la Varniţa, se mai păstrează vestigiile taberei regelui suedez Carol XII, refugiat aici după bătălia de la Poltava (1709), care la fel nu este valorificat. Este necesar ca acest monument să fie muzeificat, astfel fiind transformat într-un muzeu modern în aer liber care poate deveni un instrument util pentru valorificarea unui segment important de istorie comună moldo-suedeză. Acest monument poate oferi o retrospectivă a istoriei, astfel stimulând memoria care contribuie la formarea unei identităţi individuale culturale şi la reafirmarea încrederii în sine. Considerăm că două ţări, Suedia şi Republica Moldova, în spectacolul policrom al diversităţii, vor reuşi să valorifice un segment de istorie comună legat de numele regelui suedez Carol al XII-lea. Un proiect de muzeificare presupune crearea unui sistem de acoperire suspendat deasupra spaţiului în care se află monumentul lui Carol al XII-lea, cancelaria, alte construcţii şi monumente. În anii 2013–2019 la Chişinău şi Stockholm au fost lansate mai multe proiecte care aveau drept scop protejarea locurilor legate de şederea regelui suedez la Bender şi Varniţa, reabilitarea sitului istoric Tabăra regelui suedez Carol al XII-lea de la Varniţa. Proiectele aveau obiective concrete:

- restaurarea monumentului regelui suedez;
- muzeificarea sitului istoric;
- interpretarea inovaţională a patrimoniului cultural din situl istoric;
- mobilizarea comunităţii locale în procesul de ocrotire a patrimoniului cultural şi sporirea rolului organizaţiilor obşteşti locale în acest proces.

Finalitatea realizării cu succes a proiectelor presupune încheierea unei noi etape în procesul de muzeificare a sitului istoric de la Varniţa, introducerea lui în circuitul ştiinţific şi public ca o nouă categorie de instituţie muzeu-sit istoric *Situl istoric Tabăra regelui suedez Carol al XII-lea de la Varniţa.*

Personalităţile marcante şi eroii ocupă un loc aparte în istorie. Omagierea unor personalităţi, a unor evenimente importante are loc şi prin muzeificarea caselor în care s-au născut sau a locurilor unde s-au petrecut anumite evenimente istorice. Muzeificarea caselor memoriale contribuie la menţinerea în actualitate, în conştiinţa publică a unor personalităţi marcante ale vieţii politice, cultural-artistice sau ştiinţifice. În perioa-

da regimului sovietic o atenţie deosebită s-a acordat muzeificării caselor memoriale cu o tematică istorico-revoluţionară şi militară. După 1991 a început procesul de cercetare a caselor memoriale, legate de personalităţile culturii şi istoriei naţionale, a fost iniţiat procesul de muzeificare a acestor case, ceea ce înseamnă acceptarea acestor personalităţi în calitate de ideal al cetăţeanului ţării şi legitimarea unui anumit mental colectiv, contribuirea determinantă şi sistematică la construirea identităţii naţionale a românilor basarabeni. A început procesul de muzeificare a caselor în care s-au născut Constantin Stere, Emil Loteanu, Eugen Coşeriu, Liviu Damian, Grigore Vieru şi alţii, un proces care, din păcate, este în permanentă derulare. În muzeificarea caselor memoriale constatăm o pauperitate culturală a personalităţilor „ce nu se potriveşte pretenţiilor de integrare într-o lume concretă, ce se exprimă tocmai prin sistemul de valori individuale”[9]. Muzeificarea caselor memoriale este un proces mai special, care solicită în afară de restaurarea monumentului, recrearea de atmosferă, prezenţa omului, a personalităţii cu universul acestuia. Este necesar să menţionăm că în cadrul muzeificării caselor memoriale este important că „valorizarea încărcăturii memorial-simbolice a unui imobil constituie una dintre consecinţele lărgirii conştiinţei patrimoniale şi o luare în considerare a faptului că valoarea unui bun nu este dată doar de calităţile intrinseci a obiectului sau relative la prezenţa altor monumente istorice într-o zonă dată, dar şi de dimensiunea socială, de încărcătura afectivă şi memorială pe care o comunitate o investeşte într-o clădire, de modul în care aceasta participă la construirea identităţii colective”[10]. Există o anumită predilecţie a publicului faţă de casele memoriale muzeificate, care oferă repere semnificative de identificare oricărei culturi, comunităţi etc. În aceste case personalităţile le redescoperim în ipostaza individualităţii lor, casele fiind legate atât de interesul public cât şi de cel privat pentru istorie şi cultură.

O diversitate a posibilităţilor de cunoaştere complexă a istoriei şi culturii naţionale o reprezintă conacele boiereşti din epoca modernă. Conacul familiei Lazo de la Piatra (casa memorială, concepută în perioada sovietică) este unul din puţinele monumente de arhitectură din Basarabia din a doua jumătate a secolului al XIX-lea (1862) care a fost nu numai păstrat dar şi reabilitat integral la începutul anului 2019. Urmează ca în acest conac să fie încheiat procesul de muzeificare şi el sa fie lansat în circuitul public, turistic. Ideea muzeificării este axată pe prezentarea ambianţei materiale şi morale a Conacului familiei Lazo cu câteva generaţii ale acestei familii de nobili, cu epoca lor, cu toată complexitatea retrăirilor, emoţiilor, faptelor bune şi mai puţin bune, intercalată cu istoria personalităţilor – titulari ai Conacului, a oamenilor vii, cu viziunile şi ocupaţiile lor, care au fost în istoria noastră şi care şi-au adus contribuţia la dezvoltarea societăţii basarabene pe parcursul secolelor. Astăzi problema salvării caselor în care s-au născut sau au locuit înaintaşii culturii naţionale prin muzeificare rămâne una deschisă. Este necesară muzeificarea conacelor boiereşti care s-au mai păstrat, conace care sunt „locuinţele nobiliare şi reşedinţele rurale ale boierilor moldoveni, monumente de arhitectură prezintă interes deosebit, deoarece anume în locuinţele nobiliare, în cea mai mare măsură s-a reflectat influenţa diferitelor orientări stilistice – clasicism, eclectism, modernism care introduse în arhitectura din ţinut, s-au manifestat într-un mod specific, în dependenţă de condiţiile natural climaterice, precum şi de tradiţiile naţionale”[11]. Multe conace sunt nu numai monumente de arhitectură, dar monumente cu o mare semni-

[9] I. Opriş. *Transmuseograpia*. Bucureşti: Oscar Print, 2000, p. 240.

[10] A. Lazea. *Construcţia legislativă şi instituţionala privind monumentele istorice după 1989.* În: Revista Transilvană de Ştiinţe Administrative. Cluj Napoca, 2010, nr. 3, p.110-111.

[11] *Documente de istorie şi cultură din Republica Moldova.* Chişinău: Ştiinţa, 1994, p.117 (Redactor responsabil N. Demcenco).

ficaţie istorică, fiind legate de viaţa şi activitatea unor oameni de cultură şi ştiinţă. Unele din ele au fost muzeificate, deschise în ele muzee memoriale, cum sunt Conacul familiei Ralli la Dolna, Casa memorială „C. Stamati", la Ocniţa, Casa memorială „C. Stere", Cerepcău etc. Dar mai este mult de făcut în muzeificarea caselor şi locurilor memoriale.

Patrimoniul cultural este principala mărturie a contribuţiei istorice a unei naţiuni la dezvoltarea civilizaţiei universale. Protejarea şi valorificarea moştenirii culturale este astăzi o problemă vitală pentru multe ţări din lume. Conform *Convenţiei privind protejarea patrimoniului cultural şi natural* (1972), scopul principal al fiecărui stat în domeniul ocrotirii patrimoniului este „să ia măsurile juridice, ştiinţifice, tehnice, administrative şi financiare corespunzătoare pentru identificarea, ocrotirea, conservarea, valorificarea şi introducerea în circuitul public a acestui patrimoniu"[12]. Orice stat este obligat să respecte principiile universale de ocrotire a patrimoniului şi să asigure condiţii adecvate pentru valorificare şi transmitere către generaţiile viitoare a patrimoniului cultural. Muzeificarea ca oportunitate de valorificare a patrimoniului imobil trebuie să devină o direcţie prioritară a politicii culturale a guvernului, pentru că în Republica Moldova există monumente istorice care pot fi transformate în adevărate muzee-monument capabile să răspundă necesităţilor şi doleanţelor actuale ale societăţii contemporane. Analizând problema valorificării monumentelor istorice în Republica Moldova, concluzionăm că procesul de muzeificare în ultimii ani s-a amplificat. Dar această preocupare trebuie să fie una permanentă. Pornind de la convenţii şi recomandări s-ar putea ajunge la o politică de stat coerentă de valorificare a patrimoniului prin muzeificare. Muzeificarea locurilor, caselor memoriale legate de memoria victimelor represiunilor politice este una actuală şi necesară pentru societatea moldovenească. A rămas în umbră muzeificarea monumentelor ştiinţei, tehnicii, industriei. Practica muzeificării monumentelor în ţările Europei indică necesitatea creării unui Centru de coordonare care ar elabora şi promova politici de muzeificare a monumentelor istorice. Este necesară elaborarea unor metodologii ştiinţifice privind muzeificarea pe categorii de monumente istorice. Considerăm că muzeificarea monumentelor este cea mai acceptabilă şi cea mai progresistă formă de valorificare a moştenirii culturale şi de includere a monumentelor în circuitul ştiinţific şi public. Rezultatele cercetării ne permit să afirmăm că muzeificarea rezolvă trei sarcini independente:

- păstrarea şi valorificarea moştenirii culturale, inclusiv a monumentelor istorice;
- dezvoltarea sistemului muzeal al republicii;
- abordarea interdisciplinară şi promovarea monumentelor.

Muzeificarea monumentelor este necesară pentru că conduce la valorificarea monumentelor, la cunoaşterea şi promovarea valorii şi semnificaţiei monumentelor istorice naţionale şi locale, contribuie la dezvoltarea societăţii, la memorializarea evenimentelor istorice, la conştientizarea necesităţii de protejare a moştenirii culturale.

[12] *Convenţia privind protecţia patrimoniului cultural şi naţional* (1972). În: Protecţia juridică a patrimoniului arheologic. Chişinău, 2010, p. 240.

# VALORIFICAREA PATRIMONIULUI ETNOGRAFIC PRIN INTERMEDIUL ANSAMBLURILOR DE MUZICĂ ȘI DANS POPULAR PENTRU COPII ȘI TINERET

Dr. Valentina URSU
Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău

## VALORIZATION OF ETHNOGRAPHIC HERITAGE THROUGH POPULAR MUSIC AND DANCE ENSEMBLES FOR CHILDREN AND YOUTH

***Abstract:*** *In the catalog of folk ensembles developed by the Ministry of Education, Culture and Research, 259 artistic groups for different age categories are included. They operate in all districts and municipalities in the country. Art studios, ethnofolkloric, choreographic ensembles for children and youth enjoy a great success and appreciation. Created during the period of independence of the Republic of Moldova, they eventually became true ambassadors of culture, promoting traditions and customs, folk costumes, melodies and folk dances from different regions. Several generations of pupils and students have been active in the ensembles. The collectives stand out by promoting an authentic repertoire. It consists of doines, carols, greetings, myrtle songs, ballads, chorus, beat, traditional games for children, winter customs and traditions, wedding, family, etc. All these have increased the performances of the teams, making numerous tours, successfully placing themselves in high-performing places at national and international festivals, held in the Republic of Moldova, Romania, Belarus, Bulgaria, Czech Republic, Croatia, Greece, Germany, France, Lithuania, Macedonia, Holland, Poland, Serbia, Slovakia, Turkey, Ukraine, Hungary etc.*

***Keywords:*** *folk music, folk dance, folk ensembles, authentic repertoire, tours.*

În catalogul ansamblurilor folclorice elaborat de Ministerul Educației, Culturii și Cercetării în anul 2018 sunt înscrise 256 colective artistice pentru diferite categorii de vârstă. Ele funcționează în toate raioanele și municipiile din țară. De un deosebit succes și apreciere se bucură studiourile artistice, ansamblurile etnofolclorice, coregrafice pentru copii și tineret. Create pe parcursul perioadei de independență a Republicii Moldova, ele au devenit cu timpul adevărați ambasadori ai culturii, promovând tradițiile și obiceiurile, portul popular, melosul și dansul popular din diferite regiuni.

Printre colectivele artistice de copii din instituțiile de învățământ preuniversitar se numără: ansamblul-model „Moștenitorii” de la Liceul Teoretic „Mihail Sadoveanu”; ansamblul etnofolcloric „Opincuța” de la Liceul Teoretic „Ion Creangă”; ansamblul folcloric al Liceului Teoretic „Spiru Haret”; ansamblul de dansuri populare „Dombrovenii”, ansamblurile etnofolclorice de la Liceele Teoretice „Vasile Alecsandri” și „Iulia Hasdeu” (toate din Chișinău), numeroase ansambluri din instituțiile de învățământ general din republică etc.

**Ansamblul-model „Moștenitorii”**

Adevărat ambasador al liceului Teoretic „Mihail Sadoveanu” din municipiului Chișinău și al Republicii Moldova este ansamblul-model „Moștenitorii”, înființat în anul 1990 la inițiativa profesorului Valentin Chiper. Ansamblul valorifică cu succes tradițiile și obiceiurile românești, portul popular, melosul și dansul popular. „Moștenitorii” se remarcă prin promovarea unui repertoriu autentic, cules din zona Basarabiei de Sud, satele: Câșlița Prut, Slobozia Mare, Văleni, Gotești, Brânza, Larga, Reni etc. El cuprinde: po-

ezii și cântece din creația copiilor, strigături pentru dansuri, scenete din teatrul popular, invocații, urături colinde, povețe etc.[1] „Mândria noastră sunt spectacolele: „Andrei – Cap de iarnă", „Focurelul", „Vergelul", „Usturoiul", „Hora Satului", „Nunta", „Marea trecere", „Jocurile copilăriei", „Caloianul și Paparuda", „Calea Ciobanului", „Folclorul păstoritului", „Vița de vie"[2], „Dansul Cocoșului"[3] etc.", – remarcă V. Chiper[4].

„Moștenitorii" și-au asumat un rol distinct în contextul redescoperiri și reafirmării culturii muzicale, coregrafice și literare tradiționale, promovând o viziune de ansamblu asupra fenomenului folcloric specific satelor de la noi și al prezentării lui în scenă, cu mijloace artistice. Autenticitatea acestor fapte folclorice, surprinderea lor în formula sincretică a expresiilor: literare (verbale), muzicale, coregrafice, teatrale, costum, recuzită sunt criterii de bază în formarea și prezentarea spectacolelor", – susține Varvara Buzilă[5].

În cadrul ansamblului au activat deja șase generații de copii. Datorită performanțelor colectivului, începând cu anul 1996 în cadrul liceului au fost înființate clase cu profil estetic, unde copiii studiază dansul popular, solfegiul, instrumentul popular, obiceiurile și tradițiile populare. Aceste studii de profil au făcut ca performanțele ansamblului să crească, el ocupând locuri performante la diverse festivaluri naționale și internaționale: concursul municipal de folclor „La Fântâna Dorului", Chișinău, 1991–2019; concursul municipal de creație „Muncă, Talent, Cutezanță", 2013; concursul municipal de folclor „Să trăiți, să-nfloriți", 1991–2019; concursul republican „Tamara Ciobanu", 2006; concursul internațional de folclor „La Fântâna Dorului", or. Șimleul Silvaniei, România, 2001–2018; concursul internațional de folclor „Am fost, ș-om fi", 1998–2019, or. Sighetul Marmației, România; Festivalul Internațional de folclor „Hora", or. Călărași, România, 2005; concursul internațional de folclor din or. Bistrița, România, 2007; concursul internațional de folclor „Garofița pietrei Craiului", or. Bistrița, România, 2010; concursul internațional de folclor din or. Kety, Polonia, 1996–2000; concursul internațional de folclor din or. Brest, Belarus, 2006; concursul internațional de folclor din or. Kuznețovsc, Ucraina, 2004; concursul internațional de folclor „Dobroge, mândră grădină", or. Constanța, România, 2007; concursul internațional de folclor din or. Ankara, 2011; concursul internațional de folclor din or. „Russchii ostrov", or. Moscova, 2013; concursul internațional de folclor „Tezaur Valah", or. Suceava, 2018; concursul internațional de folclor din or. Ploiești, România, 2019[6] etc.

V. Buzilă afirmă: „Cei care au urmărit atent repertoriul, prestanța colectivului în diferite spectacole, au înțeles că spiritul folcloric este covârșitor, pe cât de atractiv, pe atât de dificil de surprins și, mai ales, de stăpânit"[7].

Începând din 1996, cu sprijinul ansamblului, an de an se organizează în s. Câșlița-Prut și Giurgiulești din raionul Cahul, Festivalul Internațional de dansuri și obiceiuri de primăvară pentru copii și tineret „Duminică, la Florii", în baza a două ritualuri populare „Lăzărelul" și „Sălcioara". Festivalul a devenit deja unul tradițional, cu răsunet larg și cu mare priză la public[8]. În programul Festivalului ansamblurile participante prezintă

---

[1] V. Chiper, I. Popov. *Creații populare din repertorul ansamblului etnofolcloric „Moștenitorii".* Chișinău: Lumina, 2015.

[2] Interviu cu V. Chiper, realizat de V. Ursu la 04.02.2020.

[3] *Festivalul concurs de datini şi tradiţii populare „Constantin Alexe"*. În: Ziarul de Roman, 15.12.2014.

[4] Interviu cu V. Chiper.

[5] V. Buzilă. *Moștenitorii – promotori ai culturii populare.* În: V. Chiper, I. Popov. Creații populare din repertorul ansamblului etnofolcloric „Moștenitorii". Chișinău: Lumina, 2015, p. 6.

[6] Interviu cu V. Chiper, realizat de V. Ursu la 04.02.2020.

[7] V. Buzilă. *Op. cit.*

[8] *Regulamentul Festivalului internațional de dansuri și obiceiuri de primăvară pentru copii și tineret „Duminică, la Florii*", 2020.

obligatoriu: doină sau baladă; colind Pascal; Lăzărelul (colind din sâmbăta Lazărului); cântec liric (de jale, de bătălie, haiducie, istoric); cântec joc; dans autentic; obiceiuri şi tradiţii de primăvară[9].

Succesele ansamblului „Moștenitorii" se datorează unui grup de profesori care a colaborat și colaborează cu copiii talentați din ansamblu: coregraful Gheorghe Chiper – Maestru în Arte, coregraful Nicolae Enciu, acompaniatorul Victor Bâtcă, Sergiu Pavlov, Dan Vizitiu și Ruslan Popanu, conducătorul artistic Valentin Chiper – Maestru în Arte.

**Ansamblul folcloric de cântece şi dansuri „Opincuța"**

Ansamblul folcloric „Opincuța" de la Liceul Teoretic „Ion Creangă" din Chișinău a fost creat în anul 1990, în perioada de Renaștere națională. Este unul din primele colective etnofolclorice pentru copii din republică. Inițiatoarea și conducătoarea ansamblului este profesoara Maria Lupu.

Ansamblul cuprinde 60 de copii, toți fiind elevii sau absolvenții Liceului Teoretic „Ion Creangă". Ei sunt repartizați în trei grupuri conform categoriilor de vârstă:

Grupul mic (7–10 ani).

Grupul mijlociu (10–14 ani).

Grupul tânăr (de la 15 ani și mai mult).

„Opincuța" este unul din colectivele ce de la bun început și-a propus să culeagă, să studieze și să valorifice tradițiile populare românești uitate de-a lungul timpului. Ansamblul include în repertoriul său cântece și dansuri populare autentice. Ele aparțin diferitor zone etnografice ale Republicii Moldova și România și cuprind: dansuri populare, melodii populare instrumentale, balade, doine, cântece de mirt, jocuri tradiționale pentru copii, obiceiuri și tradiții din ciclul sărbătorilor calendaristice și de familie: de iarnă, de primăvară, de nuntă etc. Melodiile și dansurile sunt acompaniate de o mică orchestră formată din vioară, nai, clarinet, saxofon, kobză, acordeon și țambal. Unii instrumentiști, absolvenți ai liceului, sunt studenți la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Moldova.

În toată perioada de activitate ansamblul a participat la numeroase Festivaluri și concursuri naționale și internaționale, ce au avut loc în Republica Moldova, România, Belarus, Bulgaria, Cehia, Germania, Franța, Lituania, Macedonia, Olanda, Polonia, Slovacia, Ucraina etc.[10]

**Studioul folcloric „Iedera"**

Studioul folcloric „Iedera" de la Centrul Republican pentru Copii şi Tineret ARTICO a fost înfiinţat în anul 1984. Este condus de Ileana Osoianu[11], una din vestitele surori Osoianu din ansamblul etnofolcloric „Tălăncuța". „Iedera" a obținut titlul de Laureat al mai multor festivaluri naționale: Festivalul Republican al colectivelor folclorice; Festivalul Republican de cântec popular pascal „Epistolă Sacră"; Festivalul Concurs municipal al obiceiurilor şi tradiţiilor de iarnă „Florile Dalbe"; Concursul Radiofonic „Steaua de vineri" etc. A participat la numeroase concursuri și Festivaluri internaționale.

Ansamblul s-a produs în filmul televizat muzical „Cântecu-i ca Iedera". A evoluat în cele mai importante evenimente din ţară, prezentate la Palatul Național „Nicolae Sulac", Palatul Republicii, Filarmonica Națională „Serghei Lunchevici", Teatrul de Operă și Balet „Maria Bieșu", Sala cu Orgă etc.[12]

**Ansamblul de dans popular „Speranța"**

---

[9] Ibidem.

[10] *Ansamblul Opincuta Folk-Group*. În: Facebook (vizitat 03.04.2020).

[11] V. Ghimpu Munteanu. *Ansamblul Etnofolcloric Tălăncuța*. Chișinău: Tipografia Centrală, 2012.

[12] http://artico.md/activitate/studioul-folcloric-iedera/ (vizitat 07.10.2019).

Ansamblul de dans popular „Speranța” este un colectiv artistic din cadrul Centrului Republican pentru Copii şi Tineret ARTICO ce promovează patrimoniul coregrafic. Copiii din acest ansamblu studiază dansurile specifice poporului român ca: „Sârba”, „Brâul şi Brâuleţul”, „Hora”, „Bătuta” etc., marea majoritate, fiind vii şi îndrăzneţe, viguroase şi trepidante[13].

Dansul folcloric dezvăluie, într-o manieră directă, aspiraţiile şi sentimentele oamenilor. Este strâns legat de viaţa şi istoria popoarelor, fiind însoţitor al omului atât în momentele sale de bucurie, cât şi în cele de tristeţe. El exprimă, în acelaşi timp, caracterul, temperamentul, forţa, agerimea, umorul, înţelepciunea poporului.

**Ansamblul etnofolcloric „Plăieșii”**

*Ansamblul etnofolcloric „Plăieșii”* a fost creat de *Nicolae Gribincea* la *15 ianuarie 1989* pe lângă Palatul Republican al copiilor și adolescenților din *Chișinău*, fiind conceput inițial ca un colectiv mixt de cântece și dansuri. În perioada 1990–1999 a activat pe lângă Liceul Teoretic român-francez „Gheorghe Asachi” din Chișinău cu numele „Stejăreii”. Din 1999 ansamblul a primit denumirea „Plăieșii” și până în 2015 a activat în cadrul Preturii sectorului *Botanica* a municipiului Chișinău. Din 2015 și până în prezent este un colectiv profesionist al Direcției Cultură din municipiul Chișinău.

Ansamblul etnofolcloric „Plăieşii“ a adus în atenția publicului frumoasele colinde tradiționale „Sculați, sculați boieri mari”, „Sloboade-ne gazdă-n casă”, „Noi umblăm și colindăm”, „Plecătorii, plecători”, „Doi boieri bătrâni” etc. A produs mai multe înregistrări discografice: 2007 – „Am venit să colindăm”; 2010 – „La omul care mi-i drag”; 2016 – „La casa cu oameni buni”; 2017 – „Tot cu dragostea și dorul”; 2018 – „Joc și cântec fecioresc”; 2019 – „Sloboade-ne, gazdă-n casă”.

„Cel mai mult la spectacole ne place atunci când vedem cum fredonați toate melodiile noastre. Înseamnă că ele v-au ajuns la suflet și asta ne bucură. Am avut întotdeauna grijă să aleg cântece – texte și melodii – necunoscute publicului. Aici vreau să-i mulțumesc lui Andrei Tamazlâcaru, care ne-a îndrumat spre cântecul neaoș, autohton, neștiut de mulțime. Mă consider una cu cântecul. Ori de câte ori mi-i greu, zic o doină”, – afirmă Nicolae Gribincea[14].

La 26 februarie 2014 ansamblul etnofolcloric „Plăieșii” a susținut un concert aniversar, la 25 de ani de activitate, cu genericul *„Cât îi omul tinerel”* la Palatul Național „Nicolae Sulac” din Chișinău. La 25 mai 2017 „Plăieșii” au susținut concertul *„Dragă mi-i de dumneavoastră”*. La 16 februarie 2017, în cadrul unui spectacol susținut la Filarmonica Națională „Serghei Lunchevici”, ansamblul etnofolcloric „Plăieșii” a lansat 2 albume: „La casa cu oameni buni” cu cântece de voie bună și pahar și albumul „Tot cu dragostea și dorul”, construit pe lirica de dragoste cântată în grup bărbătesc.

*Ansamblul „Plăieșii*” a devenit laureat al mai multor festivaluri raionale, municipale și republicane: „Să trăiți să înfloriți”, „Florile Dalbe”, „V-am ura, v-am tot ura”, „La vatra horelor”, „Pentru tine, Doamne”, „La onor, la datorie”, „Sună tălăncuțele”, „Aprindeți luminile”, etc. A evoluat cu succes peste hotarele țării: 1989 – la Moscova, 1996, 1997 – București și Iași, 1998 – Milano, 2008 – Cernăuți, 2014 – Iași[15], 2016 – Vilnius, Padova, Bologna etc.

Recent un nou trofeu a completat palmaresul ansamblului etnofolcloric *„Plăieșii*” – „Butonul de argint pentru creatori”. Distincția a venit din SUA și a fost acordată pentru

[13] http://artico.md/activitate/ansamblul-de-dans-popular-speranta/ (vizitat 05.05.2020).

[14] Interviu realizat de V. Chiper cu N. Gribincea la 16 mai 1996.

[15] https://doxologia.ro/cuvinte-cheie/ansamblul-etnofolcloric-plaiesii-din-republica-moldova-0 (vizitat 06.06.2020).

performanța de 100 mii de abonați ai canalului „Ansamblul etnofolcloric *Plăieșii* Official" pe YouTube[16].

**Ansamblul de dans popular „Sălcioara"**

Ansamblul de dans popular a Școlii de arte „Valeriu Hanganu", r. Cantemir, filiala Baimaclia, a fost întemeiat în anul 2007 din numărul elevilor cu vârstă cuprinsă între 11–15 ani, ce studiază în această școală la profilul: arta coregrafică; specialitatea: dans popular.

Aspirația spre frumos şi dorinţa de a aduce bucurie celor din jur a fost însoţită de unele succese şi realizări la diferite festivități artistice, concerte, serbări, festivaluri, concursuri, locale, naționale, naţionale şi internaţionale. Activitatea concertistică începe în anul 2007 în comuna Baimaclia, la serbările și festivitățile școlare, iar peste ceva timp la cele naționale, unde cucereşte publicul și juriul.

În anul 2009 ansamblul de dans obține prima diploma pentru participarea activă la activitățile cultural-artistice organizate la nivel de comună. Mai apoi, în 2010, participă la Festivalul-concurs raional al dansului popular „Jocul din strămoși lăsat" în satul Cociulia, r. Cantemir, unde s-a ales cu locul I pentru înaltă măiestrie și propagare a culturii naționale.[17] În 2011 în cadrul Festivalului raional al cântului, jocului și portului popular „Joc și cântec de la Prut" ansamblul este menționat cu Diploma de onoare. În luna mai a aceluiași an ansamblul participă la ed. a II-a a Festivalului-concurs național al dansului popular din s. Cociulia „Jocul din strămoși lăsat", de unde se alege cu nouă diplomă pentru înaltă măiestrie artistică și propagare perpetue a artei coregrafice. În anii 2017–2019 colectivul este menționat de către Primăria comunei cu diplome și premii pentru participare activă, măiestrie artistică în cadrul activităților locale și raionale.

„Prima participare la nivel internațional am realizat-o în anul 2018 la Festivalul-concurs internațional „Constelația talentelor", ediția a II-a, la care am obținut locul I la secțiunea *Arta coregrafică, dans popular*. Și în următorul an, 2019, la același Festival-concurs primim diploma de laureat de gradul I la aceeași secțiune", – menționează Cristina Blanaru-Vlas[18]. „Datorită muncii asidue zi de zi, ansamblul câştigă admiraţia şi aplauzele spectatorilor. Oriunde ar fi evoluat a încercat să înfrumuseţeze programele concertistice. Dansurile culese din tradițiile locale și preluate în repertoriul ansamblului nostru sunt: „Hora în două părți" și „Țopăita"/ „Mărunțica". Acest caracter de dans popular este specific pentru zona noastră și, în deosebi, a satului Enichioi, cu care suntem învecinați" – afirmă Cristina Blanaru-Vlas[19].

O contribuție importantă în cunoașterea și păstrarea muzicii și dansului popular este realizat de ansamblurile ce au fost create și activează în cadrul unor instituții de învățământ superior din Republica Moldova în perioada anilor '80–'90 ai sec XX – înc. sec. XXI. În continuare vom examina activitatea câtorva dintre acestea.

**Ansamblul etnofolcloric „Datina"**

„Toate au început foarte autentic și neintenționat. Anul 1988 era unul promițător la toate capitolele. Schimbări, reforme politice, istoria Moldovei în altă versiune a ei. Un șir de transformări în percepere, viziuni, interpretări. Și așa cum nimic nu are loc întâmplător, s-a ajuns la conexiunea mai multor condiții optime, ce au dus la organizarea unui ansamblu etnofolcloric în cadrul Facultății de Istorie și Pedagogie de la Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă" din Chișinău, numit „Datina". Studenți de la diferite

[16] https://www.youtube.com/watch?v (vizitat 12.06.2020).
[17] Interviu realizat de V. Ursu cu Cristina Blanaru-Vlas, conducătoarea ansamblului, la 01.06.2020.
[18] Ibidem.
[19] Ibidem.

niveluri de studii din ciclul universitar s-au unit ca să promoveze muzica, dansul și portul popular”[20], – afirmă Valentina Samoilenco, lector superior la Catedra de Etnologie și Istoria Culturii a acestei Facultăți, fondatoarea și coordonatoarea ansamblului.

Primii membri ai ansamblului „Datina” au fost studentele anului I de la specialitatea *Pedagogia și metodica lucrului educativ* Bucșa Viorica, Druță Aurelia, Mazilu Dorina, Usatîi Stela, Decusar Ana, Ciobanu Marina[21]. Acest grup a participat la prima ediție a festivalului „Tradițiile sărbătorilor de iarnă”, organizat de Pretura Buiucani, la care ansamblul a primit diploma de participant. Luna noiembrie 1989 a adus un nou suflu în ansamblul etnofolcloric „Datina”, și anume: la acest grup au aderat și alți studenți, precum, Iliuț Grigorii, Cereteu Igor, Bosoi Petru, Tutunaru Sergiu etc. Primii acompaniatori au fost Ion Popov, la cobză, și Ion Levițchi la fluier.

Inițiativa și dorința studenților de a promova cultura poporului nostru a fost susținută de Rectorul din acea perioadă, Ion Borșevici. După câteva evoluări reușite, dl Rector a susținut dorința membrilor ansamblului de a avea și costume autentice. Aceste au fost comandate la meșterii populari din satul Crasna, regiunea Cernăuți, Ucraina, care cunoșteau foarte bine tradițiile portului popular. Au fost procurate 20 de costume complete pentru fete și 10 costume pentru băieți, costul lor fiind achitat de Institutul Pedagogic. Mai târziu au fost procurate și 30 de perechi de opinci[22].

Efortul depus a început a da roade în scurt timp. În luna decembrie a anului 1989, ansamblul etnofolcloric „Datina” a câștigat premiul mare la concursul republican al tradițiilor sărbătorilor de iarnă. Administrația Institutului Pedagogic a premiat ansamblul cu o călătorie la Moscova.

În primăvara anului 1990, „Datina” a participat la un Festival Folcloric în Satu Mare, România. Iar în luna mai 1992, în componența delegației Ministerului Tineretului și Sportului condusă de Timofei Suruceanu, ansamblul a participat la întrunirea delegațiilor Ministerelor Tineretului din România și Moldova. Întrunirea s-a desfășurat la Costinești, România. În cadrul ei membrii ansamblului au susținut mai multe concerte.

„Datina” a avut privilegiul să colaboreze cu interpreta de muzică populară Ileana Osoianu, membră a formației etnofolclorice „Tălăncuța”, precum și cu solistul Nicolae Gribincea.

În perioada 1994–1996 ansamblul și-a desfășurat activitatea pe lângă Facultatea de Profesii Sociale a UPS „Ion Creangă”, condus fiind de Iulia Osoianu și Ion Popov. Iar din septembrie 1996 el își reia activitatea în cadrul Facultății de Istorie și Etnopedagogie într-o nouă componență, nucleul fiind format din studenții anului II de la specialitățile *Istorie și Etnografie, Istorie și Istoria Culturii*, printre ei numărându-se: Ciobanu Maria, Panciuc Mariana, Iaconi Nelu, Florea Ștefan, Vasilița Dorina, Todița Tatiana etc.[23]

Ansamblul etnofolcloric „Datina” a avut câteva evoluări pe scena Palatului Național în concertele dedicate sărbătorilor calendaristice de primăvară și iarnă. Membrii ansamblului au fost invitați la Televiziunea Națională la emisiunea „La noi în sat”.

Activitatea ansamblului au continuat-o mai multe generații de studenți. Au fost organizate șezători de Sfântul Andrei, înscenate obiceiuri și tradiții ale nunții moldovenești. Ansamblul a participat la festivaluri cu prezentarea tradițiilor de iarnă.

**Ansamblul etnofolcloric „Crenguță de Iederă”**

Colectivul etnofolcloric universitar „Crenguța de Iederă” din cadrul Facultății de Arte

[20] Interviu cu Valentina Samoilenco realizat de V. Ursu la 07.06.2020.

[21] Ibidem.

[22] Ibidem.

[23] *Universitatea Pedagogică de Stat ,,Ion Creangă” din Chișinău, 1940–2000.* Red. șt. Boris Vizer. Chișinău, 2000, p. 204.

Frumoase de la Universitatea de Stat din Moldova este condus de distinsa interpretă de muzică populară Maria Iliuţ, numită şi „privighetoarea din munţii Carpaţi". ,,Iedera este o plantă verde mereu, atât vara, cât şi iarna. Ea este căţărătoare şi se alimentează din copaci, de oriunde. Prin titlul dat ansamblului, am găsit anume ceea ce-i caracterizează pe membrii acestuia, care caută să asimileze şi să promoveze tot ce-i frumos", – afirmă Maria Iliuţ[24].

De la bun început ansamblul și-a propus să valorifice muzica și obiceiurile autentice, cules din tradiție. ,,Folclorul a ajuns să fie ecoul unei culturi autohtone, în mare parte pierdute azi. Cântecul popular nu trebuie să dispară, el trebuie să renască, să existe in inima fiecăruia dintre noi, iar „Crenguţa de Iederă" are drept scop de a prezenta folclorul de pretutindeni, căci precum vinul, aşa şi cântecul popular, cu cât este mai vechi, cu atât el devine mai bun, mai valoros", – menționează interpreta[25].

Membrii colectivului folcloric sunt ambasadorii cântecului folcloric, prezentându-se cu un repertoriu bine ales la orice festival, concurs. Repertoriul este constituit din cântece şi dansuri culese de pe întreg teritoriul Moldovei şi al Bucovinei. Tradițiile de iarnă sunt reprezentate de colinde, urături, dansul cu măşti, care au un puternic substrat mitologic, pierdut de-a lungul timpului. Sunt inedite: dansul moşnegilor, caprele, urşii, ţigăncile, dansul căiuţilor etc.[26]

Ansamblul este bine cunoscut dincolo de hotarele Republicii Moldova, prezentând spectacole și participând la numeroase concerte și festivaluri internaționale.

**Ansamblul de muzică și dans popular „Ciuleandra"**

Ansamblul de muzică și dans popular „Ciuleandra" a fost fondat în anul 1996 de către Ion Bencheci, lector de coregrafie la Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă" cu sprijinul Rectorului din acea vreme Ion Guțu. Membrii ansamblului sunt studenți ai diferitor facultății din cadrul universității, și care contribuie atât la sporirea nivelului artistic al colectivului, cât și la promovarea folclorului național pe scenele naționale și internaționale.

Ansamblul este susținut de Administrația Universității. Datorită acestui fapt el dispune de costume naționale, de săli pentru repetiții, corepetitor, transport la festivalurile naționale și internaționale[27].

Repertoriul ansamblului este permanent îmbogățit cu noi creații artistice, constituind circa 20 de piese coregrafice, puse în scenă de coregraful Ion Bencheci: „Ciuleandra", „Polca din bătrâni", „Hangul din Coteala", „Șervețelul", „Coasa", „Dans din Transilvania", „Dans țigănesc", „Suita de dans Ca la Bucovina", „Hora și Bătuta", etc. Totodată, ansamblul are un vast repertoriu de melodii populare interpretate de studenții Universității[28].

Din anul 1997 ansamblul debutează cu succes nu doar pe scena Universității, dar și pe scenele din Republica Moldova. Începând cu anul 1999 el participă la diferite festivaluri de creație populară: 1998 – Festivalul folcloric internațional din or. Zagreb, Croația; 1999 – Festivalul folcloric internațional din or. Biala Podlaska, Polonia; 2000 – manifestările culturale din or. Gaeta, Italia; 2001 – Gala Europeană a folclorului din or. Ploiești, România; 2002 – Festivalul folcloric internațional pentru studenți în r. Izmir, Turcia; 2003 – Premiul II în cadrul Festivalului –concurs al tinerilor studioși din Republica Moldova; 2004 – Festivalul internațional al obiceiurilor și tradițiilor de iarnă din Făgăraș, România; 2005 – Festivalul internațional din Șiofoc, Ungaria; 2006 – Festi-

[24] www.usm.md (vizitat 25.05.2020).
[25] Ibidem.
[26] Ibidem.
[27] Interviu cu Ion Bencheci realizat de V. Ursu la 17.05.2020.
[28] Ibidem.

valul internațional de dans popular SIVO din Odoorn, Olanda; 2007 – Europeada, Ed. XXXXI, Horsens, Danemarca; 2008 – locul I în cadrul Festivalului concurs al tinerilor studioși din Moldova; 2010 – Festivalurile folclorice internaționale din Halkidiky, Grecia și Zonguldak, Turcia; 2012 – competiția internațională de dans „Golden Karagoz", ed. a XXVI-a din Bursa, Turcia; 2013 – Festivaluri folclorice în Turcia și Grecia; 2014 – Festivalul folcloric republican La umbra stejarului, Cobîlea, Șoldănești; 2015 – Festivalurile folclorice internaționale în or. Banja Luca, Bosnia și Herzegovia și or. Chelmo, Polonia; 2016[29].

Pe parcursul a circa 25 de ani ansamblul a colaborat cu personalități din domeniul muzical-coregrafic: maeștri de concert Vladislav Andronic, Gheorghe Sandu, Ion Maleca; dirijori de orchestră Valentin Drăgălin, Oleg Volontir, Pavel Lungu, Petru Știuca, Ion Maleca; coregrafii Pavel Popa, Anatol Magdîl, Mihai Chiriac, Leonid Serbin, Ion Batrâncea etc.

Așadar, ansamblurile etnofolclorice pentru copii și tineret din Republica Moldova au o istorie de câteva decenii. În cadrul lor au activat mai multe generații de elevi și studenți. Colectivele se remarcă prin promovarea unui repertoriu original și variat. El este alcătuit de doine, colinde, urături, cântece de mirt, balade, hora, bătuta, jocuri tradiționale pentru copii, obiceiuri și tradiții de iarnă, nuntă, familie etc. Toate aceste au făcut ca performanțele colectivelor să crească, realizând numeroase turnee, plasându-se cu succes pe locuri performante la festivaluri naționale și internaționale, desfășurate în Republica Moldova, România, Belarus, Bulgaria, Cehia, Croația, Grecia, Germania, Franța, Lituania, Macedonia, Olanda, Polonia, Serbia, Slovacia, Turcia, Ucraina, Ungaria etc.

[29] I. Bencheci. *File din istoria activității Ansamblului model de muzică și dans popular „Ciuleandra".* În: Simpozionul internațional științifico-cultural „Unicitate și diversitate prin folclor". Chișinău, 10–11 mai 2019. Chișinău: UPS „Ion Creangă", p. 162-164.

## НАСЛЕДИЕ И ПРОБЛЕМЫ ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ В УКРАИНЕ

Кандидат искусствоведения Олена ФЕДОРЧУК
Институт народоведения, Национальная академия наук Украины, Львов, Украина

### HERITAGE AND PROBLEMS OF PRIVATE COLLECTIONS IN UKRAINE

***Abstract:*** *The author of the article explores the problems of modern private collections in Ukraine, and, on the example of two private collections, discusses such typical problems as the isolation of important artifacts from the world heritage, their improper attribution, the loss of the valuable information about heritage and the irreversible destruction of the cultural property. After the death of the collector, no one is responsible for the collected items. Artworks are exposed to great risk and can be sold, stolen, destroyed, exported to another country and so on. The author is convinced that unique artworks from private collections are in need of state care, particularly cataloging in state programs with the participation of specialized experts. The author suggests creating a Unified electronic catalog of material cultural heritage artifacts of Ukraine. Artworks possessing special value from the viewpoint of heritage are proposed to be additionally published on the platform of the Electronic Information Resource of Cultural Heritage and Cultural Values of Ukraine, the work on which was started by the Ministry of Culture of Ukraine.*

***Keywords:*** *heritage, private collection, artifact, attribution.*

Наследие – это одновременно «знание, культурный продукт и политический ресурс»[1]. Наследие участвует в формировании национальной идентичности и, следовательно, способствует укреплению политической безопасности государства. Осознание особой роли наследия сделало его охрану составной частью современной государственной политики. Охрана наследия означает ряд мероприятий, среди которых первоочередным является его исследование.

Наследие активно изучают этнологи, антропологи, социологи, культурологи, искусствоведы, музеологи. Интерес автора вызвали труды Лораджин Смит[2], Брайана Грехема, Питера Ховарда[3], Девида Гарви[4], Фионы МакЛин[5] – исследователей, рассматривающих наследие как процесс формирования общей памяти и различных проявлений идентичности. В частности, автор разделяет мысли Л. Смит, считающей наследие активным процессом «вспоминания, забвения и почитания», который развивают для того, чтобы «помочь разобраться в культурных и социальных

[1] B. Graham, P. Howard. *Heritage and Identity*. În: The Ashgate research companion to heritage and identity. Ed. by B. Graham and P. Howard. London and New York: Taylor & Francis Group, 2008, p. 5.

[2] L. Smith. *El «espejo patrimonial». ¿ilusión narcisista o reflexiones múltiples?* În: Antipod, 2011, № 12, p. 39-63.

[3] B. Graham, P. Howard. *Heritage and Identity*.., p. 1-15.

[4] D. C. Harvey. *The History of Heritage*. În: The Ashgate research companion to heritage and identity. Ed. by B. Graham and P. Howard. London and New York: Taylor & Francis Group, 2008, p. 19-36.

[5] F. McLean. *Museums and the Representation of Identity*. În: The Ashgate research companion to heritage and identity. Ed. by B. Graham and P. Howard. London and New York: Taylor & Francis Group, 2008, p. 283-296.

изменениях, а также социальных и политических проблемах современности»[6]. Наследие – это то, чем не просто владеют, а то, что создают. И в этом процессе важно «включение ценностей наследия в процесс коммуникации с нацией»[7].

Исследование наследия с целью его включения в публичный дискурс предусматривает научную атрибуцию, экспертизу, классификацию, государственную регистрацию его объектов. В этой работе рассматривается проблема введения в дискурс наследия культурных артефактов из частных собраний. Свое видение указанных проблем автор базирует на результатах собственных исследований различных по формам собственности коллекций украинской старины[8].

Автор обеспокоен тем, что скрытые от мира артефакты из частных коллекций являются нереализованным ресурсом наследия. Научная атрибуция, экспертиза, классификация и учет культурных ценностей предусмотрены нормами Закона Украины «О музеях и музейном деле»[9]. Но этот важный закон касается только музеев и не распространяется на частные коллекции, не имеющие статуса музея.

В мировой практике в деле сохранения и популяризации наследия особые полномочия возлагаются на научные и музейные учреждения. Главное место в решении таких задач принадлежит ученым, занимающимся выработкой стратегии исследования широкой проблематики наследия. Сотрудничество ученых должно быть максимально слаженным во избежание «параллельного трека», в котором различные дисциплины будут постоянно «изобретать колесо», преследуя собственную программу исследований[10].

Уникальная же роль музеев состоит в том акценте, который они делают на культурных артефактах[11], сохранение, исследование и презентация которых входят в прямые обязанности музейных работников[12]. Не меньшую социальную ответственность за сохранение и популяризацию элементов материального наследия, наряду с музейными работниками, должны брать на себя также частные коллекционеры.

История частного собирательства в Украине изобилует примерами ответственного служения национальным интересам. К числу известных собирателей старины принадлежали Владимир Дидушицкий, Варвара и Богдан Ханенко, Иван Гончар, Пэтро Лининский и многие другие, собрания которых сегодня являются высокоценным достоянием государственных музеев Украины[13]. Общественного одобрения заслуживает деятельность многих современных коллекционеров, среди которых супруги Дмитрук (г. Киев), Эдуард Крутько (с. Козубовка Хорольского

---

[6] L. Smith. *El «espejo patrimonial». ¿ilusión narcisista o reflexiones múltiples?*.., p. 42.

[7] Ibid, p. 59.

[8] О. Федорчук. *Бісерний декор українського народного одягу: давні та сучасні джерела дослідження*. В: Матеріали до української етнології, 2010. Вип. 9, с. 266-270; О. Федорчук. *Бісерні шати ікон у колекції Валентина Шура*. В: Записки Наукового товариства імені Шевченка. Львів, 2011, Т. CCLXI (261), с. 525-531; O. Fedorcuk, O. Bolyuk, J. Pohunek, N. Valášková. *Lidová kultura Ukrajinců rakousko-uherské monarchie v etnografické sbírce Františka Řehoře z 80. a 90. let 19. Století.* În: Český Lid, 2020, № 1, s. 71-92.

[9] *Закон України «Про музеї та музейну справу»*. Стаття 2. Музейна справа та основні напрями діяльності музеїв. În: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show//249/95-вр. (Редакція від 05.02.2020).

[10] B. Graham, P. Howard. *Heritage and Identity*.., p. 9.

[11] F. McLean. *Museums and the Representation of Identity*.., p. 294.

[12] *Кодекс музейної етики ICOM* (редакція затверджена XXI-ю Генеральною асамблеєю Міжнародної Ради Музеїв ICOM 08.10.2004 р. в Сеулі, Південна Корея). URL: http://icom.in.ua/kodeks-muzejinoyi-etiki/.

[13] О. Болюк. *Колекціонер vs музейник? (на прикладі збиральництва народного вбрання)*. În: Народознавчі зошити, 2019, № 1 (145), с. 169.

р-на Полтавской обл.)[14], Богдан Петричук (с. Бабын Косовского р-на Ивано-Франковской обл.) и др., кто активно делится в Интернете обширной информацией о произведениях народного искусства из своих коллекций.

В то же время из опыта исследовательской работы автору известно не только об общественной полезности частного собирательства, но и о его ущербности, в первую очередь связанной с проблемой утери информации о культурном наследии. В экспедициях автор неоднократно сталкивается с деятельностью самопровозглашенных сельских коллекционеров, не знакомых с элементарными правилами коллекционирования. Собираемые такими лицами артефакты зачастую не имеют атрибуции и нередко находятся в неприспособленных помещениях, где они испытывают колебания температуры и страдают от влажности, солнечных лучей, загрязнения и уничтожения насекомыми и грызунами. Но даже при удовлетворительных условиях хранения предметы старины требуют профессионального ухода, в частности своевременной реставрации или консервации, которые коллекционер не способен обеспечить.

В результате непрофессиональной деятельности теряется ценная информация о коллекционных предметах, а сами предметы непреднамеренно уничтожаются. Проблема отсутствия атрибуции, а иногда и неудовлетворительных условий хранения культурных артефактов зачастую также касается экспонатов сельских музеев, спонтанно организованных при местных библиотеках или школах. Однако настоящий масштаб утери знаний о национальном культурном наследии открывается при знакомстве с большими частными коллекциями, владельцам которых посчастливилось собрать редчайшие, а поэтому бесценные памятники этнической культуры.

В числе особых – собрание Ивана Назаровича Снигура (1929–2016), уроженца с. Грозынци Хотынского района Черновицкой обл., Заслуженного мастера народного творчества Украины, Почетного гражданина г. Черновцы. Собирательством И. Снигур увлекся в послевоенное время, когда много вещей продавали за бесценок, выбрасывали или сжигали. Коллекционеру удалось спасти уникальные книги и произведения искусства, основную часть которых составляют предметы народного быта буковинцев. В 1970-х гг. за не урегулированную государством деятельность И. Снигура осудили, а собранные им артефакты разбросали по музеям. В частности, в Национальном музее народной архитектуры и быта Украины автор фиксировала бисерные украшения буковинцев (О-960; О-974; О-975; О-976; О-977; О-978; О-979; О-1022; О-1023; О-1024; О-1025), которые когда-то были частью коллекции И. Снигура.



Рис. 1. Гердан. Бисер, нитки, нанизывание. Первая половина XX в., Северная Буковина. Национальный музей народной архитектуры и быта Украины, О-1023 (поступил из частного собрания И. Снигура). Фото О. Федорчук

[14] Там же, с. 171.

После освобождения Иван Назарович возобновил путешествия по Черновицкой обл. Позднее отсудил значительную часть конфискованных произведений и стал обладателем одной из ценнейших в Украине частных коллекций. И. Снигур мечтал создать муниципальный музей буковинской культуры. К сожалению, эта мечта так и не осуществилась. Но энергичный коллекционер успел сделать много других полезных дел. Он неоднократно успешно сотрудничал с киностудиями Киева, Кишинева, Москвы. Благодаря его консультациям, с использованием собранных им предметов народной старины было снято 13 фильмов («Тени забытых предков», «Белая птица с черной отметиной», «Такая поздняя, такая теплая осень» и др.). Также Иван Назарович участвовал в создании Музея быта Западной Украины в г. Севастополе, учрежденного супругами Кузменюк. Музей был освящен и открыл свои двери для посетителей осенью 2008 г.; а весной 2012 г. ему было присвоено имя Ивана Снигура[15].

Однако общественно полезная деятельность Ивана Назаровича имела и недостатки. Коллекционер обладал хорошей памятью и мог часами рассказывать о своих полевых находках, но письменного реестра собранных артефактов не вел, первичную (полевую) информацию не записывал[16]. Коллекционер не очень охотно сотрудничал с учеными. В августе 2006 г. и сентябре 2008 г. автору удалось договориться с И. Снигуром о визите с целью ознакомления с бисерными украшениями народной одежды буковинцев. Но условия полутемного помещения и выделенное коллекционером время не позволили сделать качественную фотосъемку и зафиксировать все увиденные изделия.



Рис. 2. Гердан. Бисер, нитки, ткачество. Первая половина XX в., Северная Буковина. Частное собрание И. Снигура. Фото О. Федорчук

С кончиной Ивана Назаровича собранные им произведения стали и вовсе недосягаемыми. Вдова Ольга Снигур ограничила свои контакты со всеми. Коллекционные книги она подарила Научной библиотеке Черновицкого национального университета имени Ю. Федьковича. А вот судьба собрания украинской старины пока не решена. Предполагаем, что произведения искусства растворятся в разных частных коллекциях и станут еще более «безмолвными» (ввиду потери первичной информации), чем были при жизни коллекционера.

Не менее тревожной является судьба собранной в 1960–1975 гг. коллекции жителя Чернигова – Валентина Викторовича Шура (1925–2019), дважды (в 1979 г. и в 1985 г.) осужденного за противозаконную деятельность. Конфискованную при арестах коллекцию передали Черниговскому историческому музею имени В. В. Тарновского[17]. В 1991 г. коллекционера реабилитировали. Ему удалось вернуть более 100 икон XVII–XIX вв., 70 деревянных резных киотов, покрытых сусальным золотом, 80 бисерных окладов для икон, а также другие предметы церковного и светского обихода.

---

[15] І. Снігур. *Буковина і буковинці. Побут, давній одяг*. Упоряд. О. Снігур. Чернівці: Друк Арт, 2017, с. 309, 312.

[16] О. Федорчук. *Бісерний декор українського народного одягу: давні та сучасні джерела дослідження*.., с. 269.

[17] Информация записана со слов В. Шура в г. Чернигове 4 марта 2008 г.



Рис. 3. Оклад иконы Знамение Пресвятой Богородицы. Середина XIX в., Черниговское Полесье. Полотно, бисер, шитье «в прикреп». Частное собрание В. Шура. Фото О. Федорчук

С коллекцией В. Шура автор ознакомилась в марте 2008 г. Тогда, с согласия ее владельца в некомфортных условиях удалось сфотографировать уникальные произведения старообрядцев Черниговщины – 20 бисерных окладов для икон. Анализ коллекционных произведений освещался в отдельной статье[18]. Отмечалось, что бисерные оклады старообрядческих икон Черниговского Полесья сохранились главным образом благодаря собирательству Валентина Викторовича[19]. Но восторженность автора от знакомства с коллекцией В. Шура уже тогда, в 2008 г., омрачала тревога за ее судьбу. Причинами такой тревоги стали неудовлетворительные условия хранения произведений, отсутствие какого-либо учета и атрибуции всех предметов коллекции. Беспокоила также самовольная, пагубная для аутентичности «реставрация» окладов, во вреде которой убедить коллекционера не удалось. Фрагменты незаконченных окладов В. Шур зашивал бисером, срезанным с другого артефакта, или бисером современного производства (нередко другого размера и сорта). А места, где первоначально находились природный жемчуг или стразы в металлической оправе, коллекционер заполнял искусственным жемчугом, цветными бусинками или пуговицами.

[18] О. Федорчук. *Бісерні шати ікон у колекції Валентина Шура*.., с. 525-531.
[19] Там же, с. 525-526.



Рис. 4. Незаконченный оклад четырехчастной иконы с фрагментами самопроизвольной «реставрации» (хитоны Иисуса Христа на двух верхних клеймах, нимбы Пресвятой Богородицы на трех клеймах, нимб Иисуса Христа на верхнем правом клейме). Середина XIX в., Черниговское Полесье. Полотно, бисер, шитье «в прикреп». Частное собрание В. Шура. Фото О. Федорчук

Еще одной причиной тревоги стал тот факт, что коллекция была завещана сыну Виктору – гражданину России, прописанному в г. Стародуб Брянской обл. Следовательно, существовала реальная угроза, что собранные Валентином Шуром раритеты могут оказаться в другом государстве. Реальность стала печальнее предвидений. В 2014 г. Виктор Шур, который часто посещал старого отца, на обратном пути домой был задержан ФСБ, обвинен в шпионаже в пользу Украины и в 2015 г. осужден на 12 лет лишения свободы. Виктор Шур сменил российское гражданство на украинское. Его имя было внесено в список на обмен военнопленными. Появилась надежда, что сын коллекционера избежит длительного заключения[20]. Но это не означает, что завещанную коллекцию удастся сохранить как национальное культурное наследие. Нынешнее местонахождение и состояние собранных Валентином Шуром артефактов установить не удается. По одной из версий произведения исчезли бесследно, по другой – они остаются в опечатанном доме Валентина Шура[21].

[20] Информация записана со слов черниговской журналистки Валентины Остерской 12 мая 2020 г.

[21] Там же.

Описанные примеры иллюстрируют ряд довольно распространенных проблем частного коллекционирования, которые ведут к потере значительной части культурного наследия. Нередко коллекционеры, осознавая ответственность за сохранение артефактов, готовят каталоги своих собраний. Однако их работа не всегда становится успешной. К примеру, альбомную презентацию своего собрания вместе с женой Ольгой самостоятельно, без участия ученых, готовил И. Снигур. В результате непрофессионального подхода наполненное иллюстрациями издание «Буковина и буковинцы. Быт, старинная одежда»[22] не стало научным каталогом. В книге отсутствуют сведения об объеме коллекции, нет ее типологического анализа, не предусмотрена атрибуция ее произведений. Большая часть опубликованных артефактов (более 700) полностью является «безмолвной», почти все не имеют датирования. Иллюстрации не пронумерованы. Короткие подписи с аутентичными названиями предметов быта и компонентов одежды встречаются очень редко. Так же редко фигурирует информация о месте происхождения артефактов. Часть фотографий являются некачественными, потому что воспроизводят давние любительские фото[23].

Кроме освещенных проблем, делу сохранения наследия в Украине существенно вредит и то, что многих коллекционеров артефакты национального наследия интересуют как материальные ценности, точнее как объекты арт-рынка. Предметы украинской культуры (особенно произведения народного искусства) без надлежащих описей массово и неконтролируемо сегодня продаются на платформе социальной сети Facebook. Во время стихийных перепродаж памятники культуры теряют свою первоначальную атрибуцию, которая является базовым конструктом наследия.

Определенную часть утраченной информации можно восстановить, привлекая к атрибуции «безмолвных» артефактов ученых из профильных институтов. В Украине ведущим в области исследований национальной культуры является Институт народоведения НАН Украины, сотрудники которого обладают эмпирическим и теоретическим опытом, подтвержденным многочисленными научными публикациями[24], а также специфическими знаниями, в частности, методикой сравнительного анализа. Нередко научный процесс каталогизации требует создания международных междисциплинарных команд. Показательным примером может послужить сегодняшнее украинско-чешское сотрудничество искусствоведов и этнографов Института народоведения НАН Украины и Национального музея в Праге по атрибуции и каталогизации коллекции украинских древностей, собранной в конце XIX в. чешским этнографом Франтишеком Ржегоржем. Первые результаты международного междисциплинарного сотрудничества были опубликованы в коллективной статье[25]. Работа по атрибуции продолжается. Ее конечным результатом должны стать печатный и электронный варианты развернутого иллюстрированного каталога.

Подытоживая все сказанное, автор хочет акцентировать внимание на том, что институт частного собирательства владеет значительным ресурсом национально-

---

[22] І. Снігур. *Буковина і буковинці. Побут, давній одяг*… 319 с.

[23] Там же.

[24] *Традиційна культура українців у дослідженнях відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України (1992–2018 рр.).* Бібліографічний покажчик. Упор. О. С. Федорчук. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2019. 196 с.

[25] O. Fedorcuk, O. Bolyuk, J. Pohunek, N. Valášková. *Lidová kultura Ukrajinců rakousko-uherské monarchie v etnografické sbírce Františka Řehoře z 80. a 90. let 19*.., s. 71-92.

го наследия. Но в частных коллекциях раритетные памятники часто хранятся без надлежащей атрибуции; находятся в зоне различных рисков; нигде не регистрируются и не обнародуются, поэтому не принимают участия в дискурсе наследия.

Автор убежден, что раритетные древности из частных коллекций нуждаются в государственной опеке. Сохранению национального наследия может помочь разработка Закона Украины «О рекомендуемом учете памятников материального наследия национального значения, находящихся в частных собраниях Украины», а также финансовая поддержка по его внедрению: финансирование мероприятий, необходимых для успешной атрибуции, каталогизации и обнародования ценных артефактов.

Наиболее сложной является задача введения в научный оборот и общественное пространство профессионально идентифицированных памятников. Для решения такой задачи автор предлагает создать Единый электронный каталог памятников материального наследия Украины, фиксирующий раритетные артефакты из государственных и частных коллекций.

Обнародование особо ценных для дискурса наследия артефактов следует также проводить на платформе Электронного информационного ресурса культурного наследия и культурных ценностей Украины, прототип которого разработан Министерством культуры Украины и работа над которым ведется в настоящее время[26]. Каталог и Электронный информационный ресурс будут способствовать сохранению и популяризации национального наследия, расширят его дискурс. Обнародованные сведения о частных коллекциях и их паспортизированных уникальных объектах минимизируют риски незаконного присвоения таких объектов.

Автор надеется, что централизованный реестр, атрибуция и обнародование негосударственных собраний с участием профессиональных экспертов станут обычной практикой, которая сделает частное коллекционирование по-настоящему общественно полезным делом.

[26] *Міністерство культури України розробило прототип Електронного інформаційного ресурсу культурної спадщини і культурних цінностей* (портал «Культурна спадщина України»). În: http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=245527845&cat_id=244895180.

# II. ARTE AUDIOVIZUALE

# *TATĂL NOSTRU* PENTRU COR A CAPPELLA DE GHENADIE CIOBANU: PARTICULARITĂȚI STRUCTURALE ȘI COMPOZIȚIONALE

Dr. Svetlana BADRAJAN
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

## OUR FATHER FOR THE A CAPPELLA CHOIR BY CHENADIE CIOBANU: STRUCTURAL AND COMPOSITIONAL PARTICULARITIES

**Abstract:** *TThe work "Our Father" for the a cappella choir by Gh. Ciobanu combines the Byzantine element and the modern component technique with the application of the Sprehstimme procedure, which reflects the "spoken" style of interpretation of the prayer "Our Father" in Christian Orthodox churches. Thus, there is a harmonious and natural combination of the two styles of interpreting a prayer in the divine Orthodox services across the entire Romanian space: sung and spoken. Even if it is a fairly small work, "Our father" for the a cappella choir by Ghenadie Ciobanu carries in itself a powerful and deep emotional load. The sacred and the profane intertwine across the poetic content and musical language.*

**Keywords:** *prayer, orthodox service, sprehstimme, interpretation, a cappella choir.*

Tematica rugăciunii din serviciul ortodox – *Tatăl nostru*, ce a marcat profund existența unei părți impunătoare a omenirii, a fost valorificată de mai mulți compozitori din Republica Moldova, fiecare trecând-o prin sistemul propriu de înțelegere și simțire. Este cunoscută puterea divină a rugăciunii *Tatăl nostru*, prin ea nu numai că ne rugăm împreună cu Iisus Hristos, ci ne rugăm cu însăși cuvintele Mântuitorului. Rugăciunea *Tatăl nostru* este cea mai uşoară de înţeles dintre toate rugăciunile. Ea e rugăciunea oricui crede în Dumnezeu. Rugăciunea Domnească pe cât este de restrânsă în cuvinte, pe atât de cuprinzătoare în sens. Toate câte le cerem în rugăciunile noastre se află cuprinse în Rugăciunea Domnească[1]. Interesul compozitorilor pentru acest subiect este nu numai o provocare, o mare responsabilitate, dar și o necesitate, o tendință a subconștientului personal spre purificare, mărturisire*.*

Dintre compozitorii care au scris pe textul rugăciunii *Tatăl nostru*, îi numim pe Vladimir Ciolac, Tudor Chiriac, Constantin Rusnac, Ghenadie Ciobanu ș.a. În cultura ortodoxă, rugăciunea *Tatăl nostru* este interpretată de cor în diferite componențe atât mixt, cât și de voci egale (bărbați sau femei). Astfel, compozitorii au avut libertatea de a alege acea componență a corului, care să corespundă concepției ideatice pe care au dorit să o exprime. Spre exemplu, Vl. Ciolac a scris *Tatăl nostru* pentru cor mixt și voce solo (soprano), lucrarea fiind interpretată mai ales în cadrul slujbelor festive la sărbători importante. Mai aproape de limbajul canonic atât după modul de interpretare, cât și structura intonațională sunt lucrările lui T. Chiriac, C. Rusnac și Gh. Ciobanu. Ele au fost scrise pentru cor mixt a cappella, fiind interpretate pentru prima dată în sălile de

[1] *Rugăciunea Domnească „Tatăl Nostru"*. În: http://www.mitropolia-ro.de/index.php/ro/catehizare/801-rugaciunea-domneasca (accesat pe 10.06.2020).

concert, dar pot fi prezente și în cadrul serviciului divin ortodox.

Lucrarea *Tatăl nostru* de Gh. Ciobanu a fost compusă în anul 1994 și executată în primă audiție de Capela corală *Doina* în Sala cu Orgă din Chișinău. În această lucrare „elementul bizantin şi cugetarea componistică modernă cu aplicarea procedeului *Sprehstimme*, menit, după concepţia compozitorului, să etaleze maniera de interpretare parlando, uneşte într-un aliaj de unicat idiomul recitativic tradiţional bizantin şi derivatul lui, stilul cântării bisericeşti moldo-vlahe, stilul recitativic al lui Dargomîjski şi Musorgski, cel al lui Richard Strauss într-o compoziţie de concert militant, ca şi întregul modus *vivendi* al compozitorului pentru valorile spirituale perene”[2]. Prezența *Sprehstimme* sau maniera parlando în limbajul muzical al lucrării lui Gh. Ciobanu poate fi explicată și prin faptul că, aceasta reflectă modalitatea de interpretare „rostită” a rugăciunii *Tatăl nostru* în bisericile creștine ortodoxe. Astfel, în această creație se produce o îmbinare armonioasă, firească a celor două stiluri de interpretare a rugăciunii în serviciile divine ortodoxe din întreg spațiu românesc: cântată și rostită.

*Tatăl nostru* de Gh. Ciobanu din punct de vedere al tehnicii vocale prezintă anumite dificultăți interpretative. Ne referim la tehnicile și procedeele noi cum ar fi *sprechstimme*, indicaţia *divizi* în fiecare dintre partidele corale (cu excepţia sopranelor), atunci când o jumătate din corişti trebuie să declame textul, iar cealaltă – să cânte sunetul prelungit al pedalei. De asemenea există dificultăți și pentru dirijor, care „trebuie să tindă spre obţinerea unei declamaţii corale armonioase şi a unei pronunţări clare a textului, în condiţiile unui metru liber alternativ” [3]. Textul utilizat de Gh. Ciobanu este tradițional (rugăciunea *Tatăl nostru*). Cantabilitatea, specifică rugăciunii tradiționale e prezentă în lucrarea lui Gh. Ciobanu și redată în același caracter laconic. Sub aspectul facturii sunt valorificate mai multe tipuri: pedală, antifonie imitativă și armonică, peste care se suprapune maniera contemporană de scriitură componistică a autorului, oferind muzicii o încărcătură emoțională aparte. Gh. Ciobanu a utilizat tehnica arhetipală „fiind folosite, cu preponderență, arhetipurile muzicii românești de cult”[4].

Remarcăm în mod deosebit principiul antifonic de expunere a materialului muzical, principiul de polifonie rudimentară, care se întâlnește și în folclorul muzical, în special în interpretarea colindelor, ce la fel pot fi calificate și ca niște rugăciuni. Antifonia, reflectă o modalitate ancestrală de execuție poetico-muzicală. Pentru susținerea în discursul muzical a unei fluențe deosebite în interpretare, în cultura populară, s-a apelat la execuția în grup prin tehnica interpretării antifonice, ceea ce avem și în lucrarea lui Gh. Ciobanu *Tatăl nostru*. În citatul ce urmează cercetătorul Marin Marian se referă la colindă, dar ideea poate fi raportată și la semnificația și simbolica creației lui Gh. Ciobanu: „grupurile de interpreți preiau cântarea unul de la celălalt, de la strofă la strofă, adesea ele suprapunându-se (în sensul că un grup începe strofa sa muzicală înainte ca cel anterior să fi terminat de intonat fraza sa, născând astfel polifonia), dar toate acestea tot din pricina instinctului și a ideii de a nu risca discursul printr-un răgaz nefuncțional, din pricina dorinței de a susține un continuum temporal de excepție, evenimențial, festivizat, ceremonial și consacrat pe care-l reprezintă interpretarea (și experiența) colindei”[5].

---

[2] E. Nagacevschi. *Muzica corală spirituală din Republica Moldova în anii 1990: racordări la experienţe stilistice mondiale moderne*. În: Arta, nr. 2, 2017, p. 41-46.

[3] L. Balaban. *Miniaturi corale paraliturgice ale compozitorilor din Republica Moldova*. În: Artă și Educație Artistică, nr. 2-3, 2006, p. 19.

[4] E. Mironenco. *Armonia sferelor.* Chișinău: Editura Cartea Moldovei, 2002, p. 71.

[5] M. Marian. *Colinda – experiența sacrului.* În: Anuarul institutului de etnografie și folclor „Constantin Brăiloiu”. Serie nouă. Tom 3/1992. București: Editura Academiei Române, 1992, p. 225.

Chiar dacă în limbajul muzical al lucrării lui Gh. Ciobanu nu avem o valorificare directă a sursei folclorice, totuși ea, prin tehnicile de compoziție evidențiate anterior, ne transpune într-un spațiu sacru ancestral. Ne referim la începutul creștinismului când „cultura muzicală a primului creștinism la daci, ca și la alte popoare, v-a asimila și manifestările muzicale păgâne cu cântecele care însoțeau viața lor, fie religioasă, fie laică”[6]. Astfel, sacru și profanul se împletesc armonios în creația *Tatăl nostru* de Gh. Ciobanu.

Actul execuției și audierii acestei lucrări înregistrează și semnifică un act de experimentare a sacrului. Prin intermediul interpretării lucrării și prin însăși lucrarea, se produce o transferare, o transportare sau mai bine zis o „materializare” a sacrului și experienței acestuia, încadrându-se într-un anumit timp psihologic. Textul narativ cântat, în cazul dat, are o altă durată, aceasta este mult mai largă decât timpul strict necesar, cotidian și fizic. Specialiștii definesc acest principiu, „principiul dilatării temporale (...) care guvernează multitudinea fenomenelor și formelor de experimentare a sacrului”[7]. Repetarea fragmentelor din textul literar fie în cadrul unui grup vocal, fie în diferite, are la fel o valoare sacrală. Efectul magic, de experiență a „ceva altfel”, a sacrului este atins anume prin repetare.

Măsurile alternative reflectă structura textului literar, urmând flexibilitatea morfologică a acestuia. Compozitorul astfel reușește să păstreze și să redea profunzimea și încărcătura sacrală a rugăciunii. Sub aspectul formei putem delimita trei secțiuni:

| A | B | C |
|---|---|---|
| Largo, Expresivo | | |
| m. 1 – 16 | m. 17 – 34 | m. 35 – 48 |

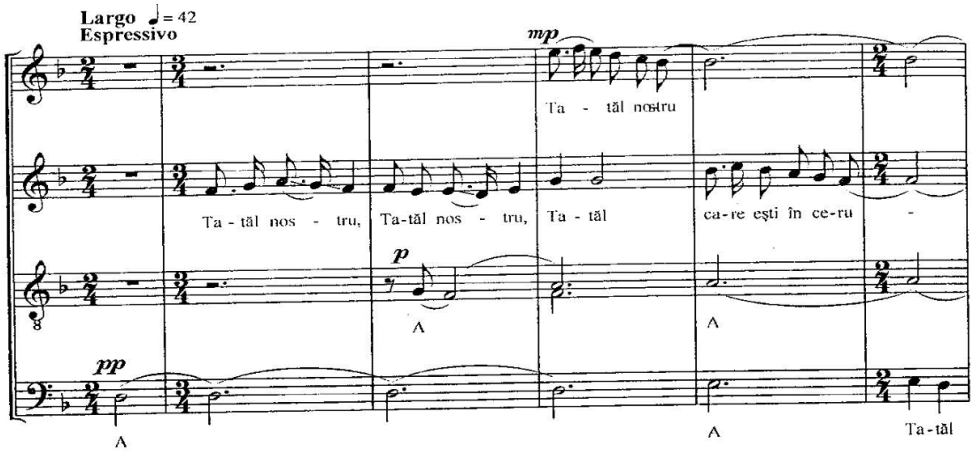
Prima secțiune este până la măsura 16, în care predomină factura antifonică, imitativă și în special punctul de orgă (pedală), îndeplinind o funcție introductivă de natură semantică a rugăciunii prin repetarea frazei *Tatăl nostru*. Fundamentul modal este de esență diatonică, conturându-se clar *d moll*. Se observă prezența modului diatonic pe parcursul întregii lucrări „or, (...) folosirea diatonicii pure nu înseamnă simplitate rudimentară în condițiile în care acestea sunt abordate la nivelul tehnicii componistice moderne, inclusiv tehnici ce vizează diferite procedee texturale”[8].

Tema inițială a primei fraze muzicale (măsura a doua și a treia) este interpretată de către vocile alto, fiind susținute de bași, care creează acea stabilitate tonală (*d moll*) expusă de la început. Mișcarea lină pe secunde îți trezește starea emoțională de o profundă încordare, dar și revelație, pe care omul o are atunci când se roagă lui Dumnezeu, la Tatăl nostru. Aici compozitorul utilizează polifonia imitativă, astfel tema de la alto este repetată de soprano cu mici schimbări:

[6] R. Ghircoiaşiu. *Contribuţii la istoria muzicii romîneşti*. Bucureşti: Editura Muzicală, 1963, p. 68.

[7] M. Marian. *Colinda – experiența sacrului*. În: Anuarul institutului de etnografie și folclor „Constantin Brăiloiu”. Serie nouă. Tom 3/1992. București: Editura Academiei Române, 1992, p. 224.

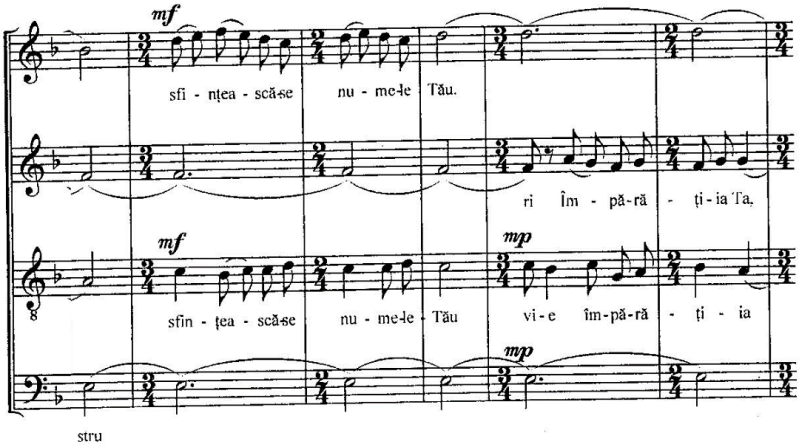
[8] E. Mironenco. *Armonia sferelor.* Chișinău: Editura Cartea Moldovei, 2002, p. 71.




Prima imitație este expusă practic fără schimbări. Observăm în intrarea tenorilor o întârziere nepregătită către sunetul *fa* (terța tonicii) la *p*, care urmează a fi divizată pentru tenorii I și II cu scopul sublinierii frazei a doua din textul literar *Sfințească-se numele tău* și acumulării treptate de energie ce se va afirma la sfârșit.

În măsura a 6-a, odată cu apariția temei la bași, imitația se supune unei modificări ritmice. Dacă de la început ea era expusă în ritm punctat cu șaisprezecimi, de data aceasta optimile devin mai insistente, astfel ele înlocuiesc șaisprezecimile, care până la sfârșitul lucrării nu mai apar.

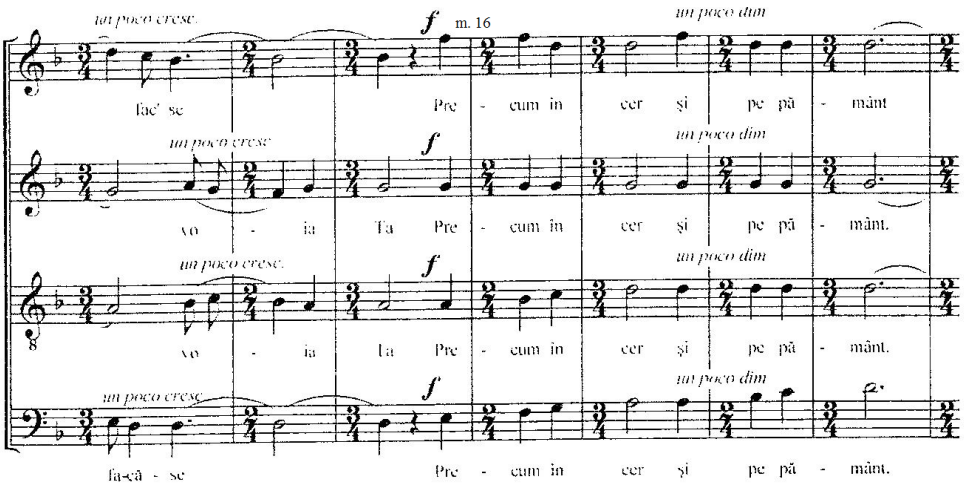
Pedala pe *mi* din măsura 8 până în măsura 13 împrospătează culoarea modală și totodată scoate în evidență următoarele fraze din textul literar *Sfințească-se numele tău*. Această pedală pe *mi*, anticipă trecerea treptată în modul *e hipofrigic* din măsura 30 care se va menține până la finele lucrării.



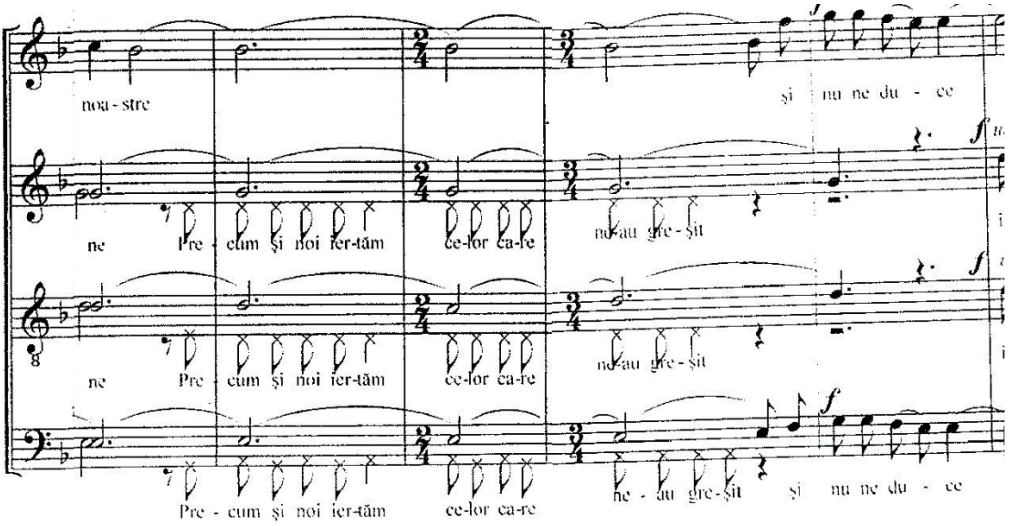

Pedala basilor este susținută și de alto pe sunetul *fa*. La sfârșitul primei secțiuni se revine la pedala inițială pe sunetul *re*. O importanță deosebită are în această lucrare nuanțele dinamice cu ajutorul cărora sunt accentuate anumite cuvinte importante din text. Spre exemplu *Tatăl nostru* pe *mp* (măsura 4), *sfințească-se* la *mf* (măsura 9), *vie – mp* (măsura 12), *Și ne iartă – mf* (măsura 27) ș. a.

În secțiunea a doua, care începe cu versurile *Precum în cer, Și pe pământ*, la nuanța *f,* este folosită predominant factura corală armonică pe patru voci (măsurile 16–20),

constituind o culminație importantă în desfășurarea discursului muzical. La sfârșitul acestei fraze se produce o trecere în *e hipofrigic*.




Tema inițială cu mișcarea lină pe secunde este expusă de către bași. Fiecare vers finisează printr-o semicadență, deseori cu o întârziere la tonică, fiind susținuți de pedale la restul vocilor. Tehnica de interpretare *Sprehstimme*, utilizată din măsura 25 până măsura 27, conferă muzicii o nuanță nouă, inedită. În acest fragment, datorită divizării vocilor în partida de bași, tenori și alt, constatăm prezența heterofoniei, care permite expunerea textului după principiul unitate în diversitate. Menționăm că la aceste voci textul este interpretat sincronic pe verticală peste care se suprapune melodia sopranelor, ce repetă motivul din introducere, creând legătura și continuitatea intonațională în expunerea discursului muzical. Din punct de vedere ritmic aceasta sincronizare pe valori de durată optime, doine, doime cu punct, ne amintește de un sistem ritmic din folclorul muzical caracteristic stratului muzical vechi ritual, întâlnit în producțiile vocale, ne referim la ritmul vocal acomodat pașilor din mersul ceremonios.



Secțiunea a treia (măsura 35–48) realizează o arcă intonațională și facturală cu prima secțiune, dar și o sinteză a întregii lucrări deoarece este prezentă și factura armonică. Sub aspect modal, după cum am menționat anterior, se stabilește modul *mi hipofrigic*. Această secțiune poate fi calificată și ca o culminație a întregii lucrări, care se produce și intonațional, și dinamic, și sub aspectul tempo-ului, dar în special a textul literar: ș*i puterea și slavă în veci, Amin*.

Așadar, *Tatăl nostru* pentru cor a cappella de Ghenadie Ciobanu, chiar dacă este o lucrare de mici dimensiuni, poartă în sine o încărcătură emoțională concentrată și profundă. Sacru și profanul se împletesc armonios în această creație la nivelul conținutului poetic, al limbajului muzical și al tehnicii componistice.

# EPOCA BRÂNCOVENEASCĂ ÎN ISTORIA MUZICII PSALTICE ROMÂNEŞTI

Dr. Violina GALAICU
Institutul Patrimoniului Cultural

## THE BRANCOVEANU AGE IN THE HISTORY OF ROMANIAN PSALTIC MUSIC

**Abstract:** *The article refers to the glorious period of Constantin Brâncoveanu's reign (1688–1714). Supported by a brilliant pleiad of local and foreign scholars, this ruler initiated a broad and multidimensional process of cultural resurrection, materialized in the relaunch of typographic art, in the consolidation of national education, in the founding of churches, monasteries and palaces.*

*The author insists, especially, on the outcome of Brancoveanu's initiatives in the field of orthodox choir music. At this level one can notice, in particular, the opening of the Royal School of Psaltic Music in Bucharest, where students learned the art of singing after neume, and the activity of Filotei sin Agăi Jipei, author of the Romanian Psalter, the first collection of sacred songs in Romanian.*

*An emblematic figure of the Brancoveanu era, Filotei sin Agăi Jipei left to posterity a unique musical work of great historical and civic resonance. The study analyses this heritage, highlighting its importance and uniqueness.*

**Keywords:** *Constantin Brâncoveanu, cultural resurrection, church music, Royal School of Psaltic Music in Bucharest, Filotei sin Agăi Jipei.*

În studiul de faţă ne vom referi la perioada plină de glorie a domniei lui Constantin Brâncoveanu (1688–1714) şi, în special, la efectele benefice ale acestei domnii asupra evoluţiei muzicii de cult ortodoxe din arealul românesc.

Susţinut de o strălucită pleiadă de cărturari autohtoni şi străini, ca stolnicul Constantin Cantacuzino, mitropolitul Antim Ivireanul, episcopii Mitrofan şi Damaschin de Buzău, fraţii Radu şi Şerban Greceanu, cronicarul Radu Popescu, fraţii Teodor, David şi Matei Corbea, predicatorii curţii şi profesorii Academiei Domneşti Ioan Abramios, Gheorghe Maiotul, Sevastos Kimenitul ş.a., înalţii prelaţi răsăriteni, patriarhul Dositei şi Hrisant Nottara, Brâncoveanu a iniţiat un amplu şi multidimensional proces de resurecţie culturală, concretizat în relansarea artei tipografice (cel puţin cinci tipografii – de la Bucureşti, 1678, Buzău, 1691, Snagov, 1696, Râmnic, 1705, şi Târgovişte, 1708[1], – scot de zor cărţi, bisericeşti şi laice, pentru acoperirea necesităţilor interne, dar şi pentru ajutorarea fraţilor întru credinţă din afara graniţelor ţării), în cimentarea învăţământului naţional (sunt patronate chiar de domn diverse şcoli de pe lângă locaşurile de cult – Academia de la Sf. Sava şi Şcoala de slovenie de la Sf. Gheorghe Vechi, Şcoala de la Colţea, fundaţie particulară, şi Şcoala Domnească de muzică psaltică[2], pentru a nu le numi decât pe cele mai importante), în ctitorirea de biserici, mănăstiri şi palate (mănăstirea Hurez (Horezu sau Hurezi), palatul şi bise-

[1] Vezi: S. Barbu-Bucur. *Cultura muzicală de tradiţie bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII şi începutul secolului XIX şi aportul original al culturii autohtone*. Bucureşti: Editura Muzicală, 1989, p. 94.

[2] Vezi: Ibidem, p. 40-47.

rica Mogoşoaia, palatul de la Potlogi)[3].

Interesul istoriografiei muzicale se îndreaptă către Şcoala Domnească de muzică psaltică de la Bucureşti, înfiinţată de Constantin Brâncoveanu şi atestată în manuscrisul *Alexandria,* într-o marginalie a lui Bucur Grămăticul. Se spune, în aceasta din urmă, că la 1704 funcţiona o şcoală de psaltichie, cu 50 de discipoli, condusă de dascălul Coman. Cel care a făcut însemnarea – Bucur Grămăticul de la Sâmbăta de Sus – se număra şi el printre elevi şi, pe cât se pare, excela în ştiinţa cântării de vreme ce a fost pus vătaf peste ceilalţi învăţăcei[4].

Se presupune[5] că învăţarea muzicii se făcea la Şcoala Domnească după nume şi că unul dintre imboldurile scrierii *Psaltichiei rumăneşti* – lucrarea de căpetenie a lui Filotei sin Agăi Jipei – ar fi fost acoperirea necesităţilor procesului didactic de aici.

Este cazul să stăruim asupra acestei figuri emblematice a epocii brâncoveneşti – Filotei sin Agai Jipei, de al cărui nume se leagă nu numai Şcoala bucureşteană de psaltichie, ci şi o operă muzicală singulară, de mare rezonanţă istorică şi civică.

E firesc că bizantinologia muzicală a căutat să afle cât mai multe despre autorul primei culegeri de cântări sacre cu text românesc – *Psaltichia rumănească.* Dar a avut de înfruntat, pe această cale, numeroase obstacole din cauza reticenţelor în care e învăluită figura lui Filotei, reticenţe impuse de rigorile vieţii monahale. În orice caz, la data apariţiei volumului I al „Hronicului muzicii româneşti" de Octavian Lazăr Cosma[6] (1973) nu se ştia mai nimic despre traiectoria destinului acestui creator. Investigaţiile din anii care au urmat, în special cele întreprinse de Sebastian Barbu-Bucur[7], au elucidat o serie de momente obscure sau, cel puţin, au permis formularea unor ipoteze privind obârşia şi biografia ilustrului precursor.

Astfel, s-a lăsat reconstituită genealogia lui Filotei sin Agăi Jipei[8]. Cercetarea genealogică reliefează că:

- Filotei este român neaoş din Mârşa-Ilfov după tată şi Drăghineşti-Teleorman după mamă;
- Familia lui Filotei are rădăcini până în prima jumătate a secolului al XVI-lea;
- Autorul *Psaltichiei rumăneşti* era din stirpe boierească şi chiar domnească.

Tatăl, precum şi rudele apropiate ale lui Filotei numărându-se printre marii demnitari de stat, viitorul ctitor de cântare sacră românească a fost din copilărie conectat la treburile şi problemele ţării. A avut în familie un climat prielnic preocupărilor culturale şi nu unora oarecare, ci celor de clară coloratură patriotică. Mai e de adăugat şi faptul că, graţie statutului social al familiei sale, Filotei a beneficiat de o situaţie materială solidă, care i-a permis să dobândească o temeinică pregătire filologică, teologică şi muzicală atât în ţară, cât şi la Sf. Munte[9].

Absolut necesare, aceste precizări, dat fiind că mai mulţi ani în şir s-au vehiculat ambiguităţi privind identitatea lui Filotei sin Agăi Jipei. S-a crezut – reieşind din venirea lui de la Athos şi cunoaşterea perfectă a limbii greceşti – că ar fi fost de neam grec. Chiar N. Iorga spune că „poate să fi fost un grec de origine şi unul din călugă-

---

[3] Vezi: *Istoria României în date*. Chişinău: Mica Întreprindere editorial-poligrafică „Crai-Nou", 1992, p. 139-142.

[4] Vezi: S. Barbu-Bucur. *Op. cit.* p. 43.

[5] Vezi: O. L. Cosma. *Hronicul muzicii româneşti.* Vol. I. Bucureşti: Editura Muzicală, 1973, p. 254.

[6] Vezi datele ediţiei în nota precedentă.

[7] Rezultatele lor sunt reflectate în studiul *Cultura muzicală de tradiţie bizantină*.., p. 183-202.

[8] Vezi: S. Barbu-Bucur. *Op. cit*. p. 184-194.

[9] Vezi: Ibidem, p. 185 şi S. Barbu-Bucur. *Filotei sin Agăi Jipei. Psaltichie Rumănească. II. Anastasimatar*. În: „Izvoare ale muzicii româneşti". Vol. VII B. Bucureşti: Editura Muzicală, 1984, p. 15.

rii lui Antim la Snagov”[10]. Părerea eronată a lui N. Iorga şi a altor istoriografi pleacă de la confuzia între două persoane purtând acelaşi nume – Filotei, semnatarul *Psaltichiei rumăneşti,* şi Filotei Sinaitul, într-adevăr grec de origine, înscris în hrisoavele mănăstirii Sf. Ecaterina din Bucureşti (era supranumit Sinaitul din motivul că, la vremea aceea, mănăstirea Sf. Ecaterina era închinată mănăstirii omonime din muntele Sinai-Arabia)[11].

Anul naşterii lui Filotei sin Agăi Jipei nu se cunoaşte, dar, chemând în ajutor o serie de raţionamente, poate fi aproximat. E plauzibil ca viitorul ieromonah să se fi născut în jurul anului 1639, când tatăl său era deja mare Agă. În acest caz, la 1700, când tipăreşte *Floarea Darurilor* şi *Învăţăturile creştineşti* (două lucrări traduse din greceşte de Filotei), avea o vârstă destul de înaintată. Aceasta concordă cu formulele „prea cuviosul întru Ieromonahi” (folosită de către Gheorghe Radovici în prefaţa *Învăţăturilor*) şi „Prea cuviosul Ieromonah” (folosită de Constantin Paharnicul Sarachin în prefaţa *Florii darurilor*), formule aplicabile călugărilor de vârstă venerabilă[12].

Recurgând tot la date adiacente, în special la faptul că numele de botez al lui Filotei nu figurează în actele publice alături de numele fraţilor săi, învestiţi de tineri cu funcţii dregătoreşti, se poate deduce că a îmbrăţişat viaţa monahală din tinereţe[13].

O altă întrebare, ce stăruie, vizează locul unde a fost tuns în monahism Filotei. N. Iorga afirmă că Filotei „se călugăreşte la Sfetagora”[14], dar istoriografia muzicală[15] intră în controversă cu această părere, considerând că autorul *Psaltichiei rumăneşti* nu şi-ar fi putut avea metania decât în ţară. Însuşi Filotei se declară (în prefaţa *Psaltichiei rumăneşti*) ucenic al Părintelui Theodosie din Mitropolia Ungro-Vlahiei. Deşi documentele nu arată că mitropolitul Theodosie ar fi fost muzician, el era, cu siguranţă, un om de cultură şi un bun cunoscător al limbilor greacă, slavonă şi latină. În materie de limbi sacre, deci, l-ar fi putut iniţia Theodosie pe discipolul său, la fel cum l-ar fi putut călugări, la Cozia sau Curtea de Argeş, iar mai apoi hirotonisi diacon şi preot.

Din ţară Filotei pleacă la Athos spre a se desăvârşi întru cele ale „musichiei”, „teologhiei” şi limbii greceşti. Câtă vreme va fi stat la Sf. Munte nu se ştie. S.Barbu-Bucur[16] spune, evaziv, că ar fi la mijloc mai mulţi ani, de vreme ce a reuşit să-şi însuşească atât de bine cântarea bizantină şi limba greacă.

Incertă rămâne şi lavra care l-a găzduit, cunoscut fiind faptul că mai toate lăcaşurile de închinare athonite erau tutelate de domnitorii şi boierii români şi în mai toate se aflau închinoviaţi călugări români. Dacă se pune în cumpănă că „un exemplar al *Psaltichiei* lui Filotei sin Agăi Jipei se găseşte în mănăstirea Hilandar din Muntele Athos”[17], se poate indica această lavră ca loc posibil de refugiu şi ucenicie al muzicianului, dar, dacă se dă prioritate mănăstirii cu cea mai mare concentraţie de cenobiţi români, trebuie invocată lavra Cutlumuz[18].

---

[10] N. Iorga. *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688–1821).* Vol. I. Ediţie îngrijită de Barbu Theodorescu. Bucureşti, 1963, p. 348-349.

[11] Vezi: S. Barbu-Bucur. *Cultura muzicală de tradiţie bizantină..,* p. 194-197.

[12] Vezi: Ibidem, p. 199.

[13] Vezi: Ibidem, p. 199.

[14] Apud: Ibidem, p. 201.

[15] Vezi: Ibidem, p. 199-201.

[16] Vezi: Ibidem, p. 197.

[17] Gr. Mihail. *Posluşnicul. Istoria musicei la Români*. Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1928, p. 11, nota 2.

[18] Vezi: S. Barbu-Bucur. *Op. cit.*, p. 197-198.

Întors în ţară la sfârşitul secolului al XVI-lea, Filotei traduce şi apoi tipăreşte la Snagov, în 1700, două dintre cele mai apreciate cărţi ale vremii – *Învăţături creştineşti* şi *Floarea darurilor.* 13 ani mai târziu, la 24 decembrie 1713, vede lumina tiparului *Psaltichia rumănească* şi încă peste câteva luni, în 1714, primul *Catavasier* în limba română. Dacă în prefeţele celor două traduceri din 1700 tălmăcitorul este numit – de cei care au îngrijit ediţiile – „Sfetagoreţul" (toată titulatura – „Prea cuviosul Ieromonah Filotei „Sfetogoreţul"), *Psaltichia rumănească* este semnată de „Ieromonahul Filotei sin Agăi Jipei", iar *Catavasierul* apare cu semnătura „Ieromonahul Filotei ot mitropolie"[19].

S-a crezut multă vreme – inclusiv N.Iorga a fost partizanul acestei idei[20] – că *Învăţăturile creştineşti* şi *Floarea darurilor,* pe de o parte, şi *Psaltichia rumănească* şi *Catavasierul,* pe de alta, ar fi operele a doi Filotei diferiţi, confuzie susţinută şi de existenţa lui Filotei Sinaitul, despre care am pomenit anterior. După o amănunţită analiză a textelor literare şi o confruntare a stilurilor S. Barbu-Bucur[21] a demonstrat că toate patru lucrări aparţin unui singur autor – lui Filotei sin Agăi Jipei, strălucitul cărturar român, produs al epocii culturale brâncoveneşti.

Motivaţia apariţiei traducerilor de la 1700 se găseşte chiar în prefeţele lor. Aflând la Sf. Munte „şi această cărticică care se chiamă *Floarea Darurilor* scrisă în limba grecească", Prea Cuviosul Ieromonah Sfetagoreţul a adus-o în ţară şi s-a străduit „de o au întors spre cea de moşie şi de obşte limba noastră rumănească pentru ca să fie bine primită de lăcuitorii acestuiaşi loc"[22]. *Învăţăturile creştineşti* fiind o „carte folositoare de suflet", se cereau şi ele tălmăcite pre limba locului, ca să nu mai fie „voroave cu nevoie de înţeles" şi pentru a le pricepe oricine „fără osteneală"[23].

Or, cea mai importantă lucrare dăruită de Filotei românimii rămâne *Psaltichia* – prima operă muzicală ecleziastică în limba română. *Psaltichia rumănească* este scrisă la imboldul lui Antim Ivireanul, un alt reprezentant de vază al „Academiei Brâncoveanului" (astfel numeşte N. Iorga pleiada de cărturari-promotori ai idealurilor iluministe brâncoveneşti) şi este dedicată chiar distinsului voievod[24].

Se ştie că data finisării manuscrisului este 24 decembrie 1713[25]. Judecând după volumul lucrării şi după vârsta pe care ar fi avut-o autorul în momentul definitivării ei (peste 70 de ani), cercetătorii[26] conchid că fundamentala operă a lui Filotei a fost concepută cu mult înainte de 1713, probabil, în ultimele decenii ale secolului al XVII-lea. Oarecum în continuarea *Psaltichiei* vine *Catavasierul,* tradus şi tipărit de Filotei în 1714 la Târgovişte. Acesta reia o seamă de cântări conţinute în *Psaltichia rumănească,* completându-le cu o *Pashalia*[27].

Mobilul acţiunii de adaptare a textelor româneşti la melodiile tradiţionale bizantine ni se dezvăluie în „Prefaţă": „Pentru aceasta şi eu... văzând cum că în fieştecare zi... se cântă catavasiile... iar se înţeleg foarte de puţintei, cât numai viersul (melodia – n. n.) sânt ascultând, iar nu şi înţelesul celor ce se cântă, tălmăcit-am pre a noastră de ţară şi de obşte limbă toate catavasiile, cu troparele..."[28], precum şi în

[19] Vezi: Ibidem, p. 197-198.
[20] Vezi: N. Iorga. *Op. cit.* Vol. I, p. 348-349.
[21] Vezi: S. Barbu-Bucur. *Op. cit.*, p. 198-199.
[22] Apud: Ibidem, p. 197.
[23] Apud: Ibidem, p. 198, 202.
[24] Vezi: O. L. Cosma. *Op. cit.* Vol. I, p. 255.
[25] Vezi: S. Barbu-Bucur. *Op. cit.,* p. 95.
[26] Vezi: Ibidem, p. 96.
[27] Vezi: O. L. Cosma. *Op. cit.* Vol. I, p. 263.
[28] Apud: Ibidem, p. 257.

versurile, care îi succed, adresate cântăreţilor „acestei Vlaho-muzichii şi... către celălalt pravoslavnic norod al Ţării Româneşti": „Că iată s-au tălmăcit, spre al vostru folos,/Care cu nevoinţă din grecie s-au scos,/Prin cuvinte rumâneşti şi prin glasuri greceşti,/Inema şi sufletul să ţi le îndulceşti"[29].

*Psaltichia rumănească* are 259 folio şi cuprinde cântările tuturor slujbelor de peste an: „Catavasiile*,* troparele, condacele şi cu hvalitele fiecărui praznic împărătesc; rânduiala utreniilor şi a celor trei liturghii, imoase veselitoare, urmate de polihronii şi cântări în cinstea domnitorului, mitropolitului şi a marilor demnitari; *Paraclisul*; o gramatică a psaltichiei vechi, foarte sumară; *Anastasima*; *Antologhionul* şi *Penticostarul,* sfârşind cu *Rugăciunea lui Filotei pentru Constantin Brâncoveanu,* la care se adaugă, la începutul manuscrisului, *Anixandarele* lui Iosif Protopsaltul de la Mănăstirea Neamţ, iar la sfârşit o *Doxologie* a lui Balaş, preotul ţăringrădeanul, scrise mai târziu de altă mână"[30].

Sebastian Barbu-Bucur[31] observă că Filotei nu respectă succesiunea firească (pentru colecţiile de acest gen) a grupurilor de cântări, ci îşi începe *Psaltichia* cu *Catavasierul* şi *Liturghierul.* Duma Braşoveanul, care copiază manuscrisul lui Filotei, revine la ordinea general acceptată a compartimentelor: *Propedia, Anastasima, Antologhionul, Penticostarul, Triodul* şi numai după aceea *Catavasierul* şi *Liturghierul.*

De remarcat includerea unei propedii în structura manuscrisului, care nu este altceva decât un comendiu teoretic, în care se dau lămuriri cu privire la nomenclatura semiografică bizantină şi utilizarea glasurilor, mărturiilor, floralelor etc. Prezenţa propediilor (zise şi gramatici, papadichii, erminii) este un lucru obişnuit pentru codicele psaltice din secolele XIV–XIX, or, importanţa propediei luate în discuţie constă în faptul că ea este prima şi cea mai completă propedie în limba română.

Cercetătorii[32] semnalează o anume neconcordanţă între eşafodajul teoretic din gramatică şi practica muzicală vie, chiar şi cea din momentul scrierii *Psaltichiei,* nemaivorbind de cea actuală. Neconcordanţa se constată nu numai în cazul compendiului lui Filotei, ci şi în cazul majorităţii lucrărilor de acest fel şi este inerentă, de vreme ce realitatea muzicală se afla în permanentă transformare, iar preceptele teoretice se reeditau aproape mecanic de la un manuscris la altul, de la un secol la altul. Cu toate acestea propedia lui Filotei conţine indicaţii care, coroborate cu repere din alte propedii, mai vechi şi mai noi, sunt foarte utile pentru descifrarea şi studierea muzicii psaltice din perioada brâncovenească[33].

Totalitatea cântărilor (1255 de piese) se divide în: 1) preluări din patrimoniul bizantin şi 2) creaţii originale ale lui Filotei sin Agăi Jipei[34]. Printre sursele bizantine la care a apelat Filotei se numără şi *Anastasima* de Leon Filosoful şi Ioan Glykys, *Doamne striga-am,* pe opt glasuri, *Antologhionul* cu toate prosomiile de Neon Patras, *Penticostarul,* două doxologii de Balaş Ţarigrădeanul[35]. Preluările se împart şi ele în: a) traduceri în care textul muzical rămâne intact şi b) transcrieri în care tex-

[29] Apud: Ibidem, p. 257.

[30] S. Barbu-Bucur. *Op. cit.*, p. 96.

[31] Vezi: Idem. Filotei sin Agăi Jipei. *Psaltichie Rumănească.* II. *Anastasimatar.*., p. 16.

[32] Vezi: Ibidem, p. 4-14.

[33].Vezi: Ibidem, p. 14.

[34] Vezi: Gh. Ciobanu. *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*. Vol. I. Bucureşti: Editura Muzicală, 1974. p. 283.

[35] Vezi: O. L. Cosma. *Op. cit*. Vol. I, p. 259; P. Brâncuşi. *Muzica românească şi marile ei primeniri*. Vol. I. Chişinău: Lumina, 1993, p. 267.

tul muzical suportă schimbări, dictate, pe de o parte, de acomodarea la prosodia şi topica limbii române, pe de alta – de raţiuni estetice („...alcătuit mai scurt pentru nezăbavă", spune Filotei în unul dintre comentarii)[36].

Compoziţiile originale (menţinute, fireşte în limitele canonului bizantin) ocupă un loc modest în economia *Psaltichiei*[37], dar, aşa puţine câte sunt, dau măsura individualităţii creatoare a lui Filotei. Remarcabile sunt, în acest sens, *Catavasiile Florilor,* concepute, după cum mărturiseşte autorul, „pre glasul rumânesc că iaşte mai lesne şi mai frumos"[38].

Expresia „pre glas rumânesc", insolită pentru momentul scrierii *Psaltichiei,* a dat de gândit cercetătorilor[39], aceştia căutând să-i descifreze valenţele. Împreună cu (şi mai mult decât) specularea terminologică[40] specificul muzical al *Catavasiilor* deschide parantezele, aducând explicaţia necesară. În cazul de faţă prin „glas" se subânțelege nu atât un sistem sonor aparte cu angrenaju-i particular, cât expresia melosului, definită de mersul treptat, suitor şi coborâtor, ritmul parlando, formulele sugerând inflexiuni de doină sau baladă. „Evident, un asemenea profil melodic „este mai lesne şi mai frumos", deoarece atinge zone adânci ale folclorului, conferindu-i un caracter direct, sincer şi apropiat mediului autohton. [...] Ca atare, Filotei prin „glas rumânesc" are în vedere muzica de esenţă românească, având un specific propriu, individualizat"[41].

Atât în *Catavasii*, cât şi celelalte piese în care aportul lui Filotei este considerabil, se vădeşte predilecţia pentru stilul sobru şi concis, contururile melodice clare, fără excese ornamentale, ca şi pentru expresia esenţializată şi interiorizată. După cum afirmă O.L. Cosma, „troparele, condacele, stihirile sale sunt adevărate capodopere ale genului, de o simplitate şi limpezime serafică"[42].

Dar nu numai ca aspect muzical, ci şi ca aspect lingvistic *Psaltichia românească* este o operă cu totul şi cu totul remarcabilă. Autorul *Psaltichiei* apelează la varianta cea mai cizelată a limbii literare româneşti de la răspântia secolelor XVII-XVIII, în plus, el se dovedeşte a fi un excelent mânuitor al metaforelor, comparaţiilor, subtilităţilor conotative ale cuvintelor şi expresiilor[43].

Înscriindu-se pe linia făuririi repertoriului de cântări sacre în limba vorbită de popor, mai având şi o certă valoare artistică, opera lui Filotei sin Agăi Jipei s-a bucurat de o largă circulaţie în toate cele trei provincii româneşti. Demersul acestui înaintaş este de nepreţuit prin faptul că el reprezintă prima tentativă conştientă şi sistematică de orientare a muzicii psaltice din arealul românesc pe un făgaş autohton.

---

[36]. Vezi: O. L. Cosma. *Op. cit.* Vol. I, p. 259.

[37]. Vezi: Ibidem, p. 260.

[38] Apud: Ibidem, p. 260.

[39] Vezi: Ibidem, p. 260-261; G. Breazul. *Patrium Carmen. Contribuţii la studiul muzicii româneşti*. Craiova, 1941, p. 58; Gh. Ciobanu. *Op. cit.* Vol. I, p. 309-310.

[40] Vezi: O. L. Cosma. *Op. cit.* Vol. I, p. 260-261.

[41]. Ibidem, p. 260-261.

[42]. Ibidem, p. 262.

[43] Vezi: S. Barbu-Bucur. *Cultura muzicală de tradiţie bizantină*.., p. 202.

# THE ART OF POSTAGE STAMP AND THE MOLDAVIAN PRESENCE IN THE UNESCO REPRESENTATIVE LIST OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE OF HUMANITY

Vladimir KRAVCHENKO
Institute of Cultural Heritage

**THE ART OF POSTAGE STAMPS AND THE MOLDAVIAN PRESENCE IN THE UNESCO REPRESENTATIVE LIST OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE OF HUMANITY**

***Abstract:*** *In the paper, there are examined postage stamps depicting three national traditions that entered the UNESCO Representative List of the Intangible Cultural Heritage: 1) Men's group Colindat. Christmas-time ritual; 2) Traditional wall-carpet craftsmanship; 3) Mărţişor, cultural practice associated to the 1st of March. There are considered small-size images, produced by "Poşta Moldovei" [Moldavian Post] in 1992–2016. The author introduces to an international audience both the body of the internationally recognized Moldavian cultural appearances and the peculiarities of their depiction on the stamps of outstanding aesthetical value. There is provided data on the main types of interacting of the small-size appearances and the artistic ideas implemented on the Moldavian stamps given certain subjects. There is also offered brief informations on the remarkable Moldavian artists who authored stamp illustrations, on the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage.*

***Keywords:*** *postage stamp, UNESCO, Intangible Cultural Heritage, international, culture, Romanian cultural space.*

In modern dictionaries, definitions of postage stamp are approximately the same, as postage stamp is a well-known product of a relatively short history of about two centuries. According to the Oxford Paperback Dictionary & Thesaurus, stamp is "a small piece of paper stuck to a letter or parcel to record payment of postage"[1]. According to the Romanian-English Dictionary stamp is "a token that postal fees have been paid"[2]. From the very first issue until now, the stamp has been viewed as a cultural product. Traditionally, it provides information not only about technical administration of the post entry but also about objects, events, and personalities of national value, as it is often decorated with images, either painted, drawn, photographed or computer generated. It has been regarded as a small-size presentation of cultural property of the nation (natural heritage, historic monuments, artworks from the collections of national museums, remarkable persons etc.)[3]. All the images presented here are important cultural indicators and their evolution is subject to the studies of social environment and national identity.

The art of postage stamp is considered as a secondary one, because of the small size of the artworks reproduced ("small" meant "unimportant"), also because of the overlapping with text on the board. Artists of postage stamps are required for the naturalistic

[1] M. Waite, S. Hawker. *Oxford Paperback Dictionary & Thesaurus*. Third Edition. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 904.

[2] EnDex v. 1.1: Dicţionar Explicativ Englez: "stamp".

[3] S. B. Anthony. *New. The Observer's Book of Postage Stamps*. Fourth reprint. London: Frederic Warne, 1977, p. 8-17.

drawing skill, maintaining a clear image silhouette and the overall integrity of design, taking into account the reduction in size of the original image. Highly experienced Moldavian graphic artists have executed valorous stamp illustrations in mixed techniques on different subjects: traditions, cultural practices, historical appearances, flora and fauna, portraits of prominent men and women. Among the artists, there are Isai Cârmu [Kyrmu], Oleg Cojocaru, Simion Zamşa [Zamsha], Elena Karacenţeva [Karachentseva], Vladimir Melnic [Melnyk]. They are keen on the specific technical and artistic problems of stamps and on combining the romantic (picturesque) and the naturalistic (documentary) aspects of images and text messages.

The most valuable themes to be considered at the postage stamps are traditional customs recognized both nationally and universally, featured in the UNESCO Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. They clearly show the international character of national culture, as the Republic of Moldova ratified the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2006[4]. The Convention is known worldwide as a very important tool of "revitalization of oral traditions and expressions, performing arts, social practices, rituals and festive events, knowledge and practices concerning nature and the universe, traditional craftsmanship"[5].

There are three Moldavian entries in the Representative List of the Intangible Cultural Heritage (official descriptions are provided):

**1) Men's group *Colindat*. Christmas-time ritual (Inscribed in 2013):** "Each year before Christmas, groups of young men gather in villages to prepare for the ritual of *Colindat*. On Christmas Eve, they go from house to house performing festive songs. Afterwards, the hosts offer the singers ritual gifts and money. The songs have an epic content, which is adapted to each host's individual circumstances. Ritual performers also sing special, auspicious songs for unmarried girls and dance with them. *Colindat* is sometimes performed in costume, with instrumental accompaniment and choreography. Groups of young men (traditionally unmarried) are the main bearers and practitioners of the element; experienced men, often former group leaders, are responsible for the group's training. In some areas, children are allowed to attend the rehearsals in order to learn the repertoire"[6].

**2) Traditional wall-carpet craftsmanship (Inscribed in 2016):** "In the past, wall carpets produced by weavers in communities of Romania and the Republic of Moldova were used as decorative features and sources of insulation. A variety of techniques were needed to produce the pieces with impressive motifs. Certain patterns also indicated where the weaver was from. The carpets had additional roles in community practices. They were also displayed at international exhibitions as markers of national identity. These days, wall carpets are mainly appreciated as works of art for public and private spaces and exhibited at city festivals and ceremonies. Viewed as an expression of creativity and identity marker, wall-carpet craftsmanship is also considered as a tool

[4] Republic of Moldova and the 2003 Convention. În: https://ich.unesco.org/en/state/republic-of-moldova-MD

[5] Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. În: https://ich.unesco.org/en/convention

[6] UNESCO Intangible Cultural Heritage. Republic of Moldova – Romania. Men's group Colindat. Christmas-time ritual. Inscribed in 2013 (8.com) on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. În: https://ich.unesco.org/en/RL/mens-group-colindat-christmas-time-ritual-00865.

to unite groups in society of different ages and socioeconomic backgrounds"[7].

**3) Cultural practices associated to the 1st of March (Inscribed in 2017):** "Cultural Practices Associated to the 1st of March comprise traditions transmitted since ancient times to celebrate the beginning of spring. The main practice consists of making, offering and wearing a red and white thread, which is then untied when the first blossom tree, swallow or stork is seen. The artefact is considered to provide symbolic protection against perils such as capricious weather, with the practice ensuring a safe passage from winter to spring for individuals, groups and communities. All members of the communities concerned participate, irrespective of their age, and the practice contributes to social cohesion, intergenerational exchange and interaction with nature, fostering diversity and creativity"[8].

Since the Moldavian entries are common ones with neighboring Romania, the significance of the cultural practices within the Romanian cultural space is evidenced. In the paper, there are considered stamps issued after 1991, when images of national identity became officially positioned as part of the Romanian and East-European cultural space. In the Moldavian stamps examined here, all the inscriptions indicating the country, year of issue, its price, subject, and the name of artist (optional), are compiled in Romanian using the Latin alphabet, in accordance with the law adopted in 1989, introducing the Roman script, original for the Romanian language, in place of the Cyrillic[9].

**Table I.** Technical and artistic characterization of the Moldavian postage stamps on the traditional culture, produced since 1991

<table>
<tr><th>View</th><th>Depiction</th><th>Space</th><th>Representation</th><th>Not featured</th></tr>
<tr><td>Close-up</td><td>Cropped<br>Detailed</td><td>Three-dimensional</td><td>Foreground:<br>Object or body portrayal<br>Background:<br>Blank space</td><td rowspan="4">Parallel perspective<br>Inverse perspective<br>Tiny details<br>Large dark shadows</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Normal</td><td rowspan="2">In-full<br>Schematic</td><td>Bi-dimensional</td><td>Border, coat-of-arms, figurative, frame, logo, mascot, monogram, non-figurative, ornament, scheme, sign, sketch, symbol, type</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Three-dimensional</td><td rowspan="2">Foreground:<br>Object or body portrayal<br>Background:<br>Landscape</td></tr>
<tr><td>Panoramic</td><td>In-full<br>Overall</td></tr>
</table>

[7] UNESCO Intangible Cultural Heritage. Republic of Moldova – Romania. Traditional wall-carpet craftsmanship in Romania and the Republic of Moldova. Inscribed in 2016 (11.com) on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. În: https://ich.unesco.org/en/RL/traditional-wall-carpet-craftsmanship-in-romania-and-the-republic-of-moldova-01167.

[8] UNESCO Intangible Cultural Heritage. Bulgaria – North Macedonia – Republic of Moldova – Romania. Cultural practices associated to the 1st of March. Inscribed in 2017 (12.com) on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. În: https://ich.unesco.org/en/RL/cultural-practices-associated-to-the-1st-of-march-01287.

[9] Actele legislative ale RSS Moldoveneşti cu privire la decretarea limbii moldoveneşti limba de stat şi revenirea ei la grafia latină. Chişinău: Cartea Moldovenească, 1990, p. 15, 20 [Legislative acts regarding the decree on the Moldavian language as a national one and its return to the Latin alphabet].

**Table II.** Specifics of the small-size representation of the Moldavian cultural practices

| Practice | Subject, theme | Character | Style, way, method |
|---|---|---|---|
| Men's group *Colindat* | Artwork, bast shoes, boot, bread, children, Christmas, coat, costumed, doll, fest, figurative, goat, horn, lad, landscape, mask, mitten, motley, natural, portrait, ribbon, rite, rural, sing, snow, star, stick, village, winter, wool hat | Natural scene<br>Reproduction<br>One-figured<br>Multi-figured<br>Documentary<br>Dynamic<br>Romantic | Graphic<br>Painting<br>Photographic<br>Verisimilar<br>Figurative<br>Three-dimensional<br>Chiaroscuro |
| Traditional wall-carpet craftsmanship | Animal, anthropomorphic, artifact, artisan, artwork, border, carpet, craft, coloring, decorative, floral, graphic idea, green, loom, manufacture, motive, object, ornament, pattern, plant, popular, rug, rural, scheme, shape, stylization, symbol, village, weave, women | Reproduction<br>Collage<br>One-figured<br>Multi-figured<br>Documentary<br>Static | Graphic<br>Photographic<br>Computer-generated design<br>Folk art<br>Craft art<br>Bi-dimensional<br>Three-dimensional<br>Chiaroscuro |
| *Mărţişor,* cultural practice associated to the 1st of March | Artifact, artisan, craft, green, manufacture, motive, object, popular, red, thread, sign, snowdrop, spring, symbol, weave, white | Reproduction<br>Collage<br>One-figured<br>Multi-figured<br>Documentary<br>Static | Graphic<br>Photographic<br>Computer-generated design<br>Craft art<br>Bi-dimensional<br>Three-dimensional<br>Chiaroscuro |

The practices are probably the most famous and unknown at the same time, which is explained by the malpractice and the wrong promotion of popular customs during the second half of the XXth century in Soviet Moldavia (the Moldavian Soviet Socialist Republic), part of the Union of Soviet Socialist Republics. In 1944–1991, all the "local traditions", especially caroling as the visually dynamic one, had been considered as regular tools of totalitarian regime, as they should conform to the official guidance "national by form, socialist by content". Soviet Moldavian artists, or the so-called "creative employees", usually highly skillful masters, provided a new system of either slightly or seemingly denatured ethnographic features. The national visual style was formed by the distortion of ethnographic elements with regard of their denationalization and simplification. After 1991, when Republic of Moldova was proclaimed an independent state, the attitude change on national identity took shape, and the simplified, schematized patterns in art were totally declined. For thirty years now we have been facing the ongoing rehabilitation of the old practices.

Throughout the second half of the XXth century and the beginning of the XXIth century the immaterial national heritage has been largely explored by ethnologists Valentin Zelenciuc [Zelenchuk], Nicolae Băieşu [Beyeshu], Z. Sofransky, E. Postolachi, to name just a few. PhD Varvara Buzilă, main specialist of the National Museum of Ethnography and Natural History of Chisinau and Head of the National Committee for Safeguarding the Intangible Cultural Heritage, joined the list of the highly professional researchers of the Moldavian authentic customs. In her several books, Varvara Buzilă speaks eloquently about some historical and social elements of the original traditions. There is precious data provided on the *Colindat*: "Within the ritual the two are intersected, *colindatul* [singing carols] and *uratul* [crying wishes]. In Soviet times, the custom was discredited

as social practice and in the last decades, the old-time tradition has been practiced by all age groups. At the local level, expressions deriving from the word *colindat* spread: *colindatul copiilor* [children's caroling], *colindatul flăcăilor* [lad's caroling], *colindatul celor căsătoriţi* [married people's caroling], etc."[10].

Christmas caroling has been viewed as a favorable theme for depicting popular winter festivities in painting art. The small customs or plays within caroling have been widely popularized, firstly, as part of the "multinational" Soviet culture, then as national heritage of an independent country. They were represented, for example, in the painting by Elena Bontea [Bontya] ("Malanca", 1973, National Art Museum of Moldova) and in the painting by Mihail Statnîi [Statny] ("Malanca", 1986, National History Museum of Moldova). Both artworks were reproduced on the 2006 stamps[11]. In the paintings, a costumed group of carolers walking and carrying on the ritual objects on the top of long sticks, are depicted. In 2009, Vasile Movileanu (1955–2011), the renowned Moldavian graphic artist, carried out series of artworks on the national customs and rural festivities. Among them, there are two compositions on Christmas caroling, „Capra" ["The goat"] and "Pluguşorul" ["The Little Plough"], reproduced on stamps, painted in watercolor using *wet on wet* method[12]. Both are remarkable by vivid colors and vibrant silhouettes. The drawings made in 2013 by E. Karacenţeva (b. 1960) feature six men represented on the background of snowy village houses, in *cu*şme [wool hats] tied with ribbons, *sumans* [long coats], *cizme* [boots] or *opinci* [bast shoes]. The man on the left plays the violin, the rest sing, holding long sticks with round plaited breads, bright ribbons and a motley star ("Colindatul de ceată bărbătească" [Men's group *Colindat*], "Ritualuri şi obiceiuri tradiţionale" ["Traditional rituals and customs"] series[13]). The illustration is marked by the lively characters and balanced colors. There are distinguished miniature close-up portraits with blank spaces around images [Table I]. Plays related to *Colindatul* are the only cultural practices to be represented in this way. In the 2008 „Crăciun" ["Christmas"] series, there was reproduced a color drawing of the main caroling attribute, a ritual goat with little bells on its horns[14], and in the 2011 "Sărbători de iarnă" ["Winter holidays"] series – a color photograph of the costumed horn player[15]. The latter series also features a group photograph of masked carolers[16]. One of the most popular subjects for presenting on stamps is the tradition of children's caroling. It was brilliantly illustrated in 1996[17], in 2008 by Oleg Cojocaru[18], in 2015 by Yuri Palkov[19]. In 2013 there was issued a stamp with book illustration by Igor Vieru (1923–1988) made in the 1970s on the famous writing for children *Guguţă* and his friends, authored by Spiridon Vangheli, the internationally known Moldavian writer. The stamp was issued on the occasion of the national Year of Spiridon Vangheli. In all the pieces on children's caroling, kids dancing, carrying sticks with star and ritual breads, are depicted on the background of a snowy landscape.

While the ritual of Christmas-time caroling is subject for recreating dynamic brightly colored scenes, the other two are usually strictly documentary, as both national symbols

[10] *Colindatul de ceată bărbătească*. Chişinău: Tipografia „Reclama", 2011, p. 9-12 [Men's group caroling].
[11] MP 0597-0599.
[12] MP 0709-0710.
[13] MP 0880.
[14] MP 0804.
[15] MP 0665.
[16] MP 0805.
[17] MP 0252-0254.
[18] MP 0666.
[19] MP 0968-0969.

*Mărţişor* and wall-carpet are valorous works of folk art [Table II]. Traditional wall-carpets are especially representative in terms of forging national style, since visual symbols found in carpets and rugs, either schematic or otherwise, embody strong messages. "*Scoar*ţă is the most representative type of carpet specific for the Romanian traditional culture. This kind of fabric has the biggest surface, comprising harmoniously several images and linking them into a semantical context"[20]. Although both black and dark green had been used in carpets for centuries, black backgrounds and brightly colored geometric patterns have been considered by the Moldavian artists of yesterday and today to be the main features of Moldavian rugs. Ornamental motives and patterns of the Moldavian carpets and rugs compositions are lavishly reproduced on stamps, unlike the entire weaving board. Fragments of carpets and rugs feature stamps on the Moldavian folk art, for example, the color drawing from 1992 ("Artizanat" ["Artisane art"] series[21]), the photo collage from 2016 ("Meşteşuguri populare" ["Folk crafts"] series[22]). The image of entire carpet as an artwork is offered on the 2011 photographic reproduction ("Artizanat" series[23]).

"Up to the present day, *Mărţişor* has been viewed as one of the major spring holidays. In the traditional society of the past, its scenario had involved mythic and symbolical connotations and in the last century mainly its communicative, aesthetic and festive manifestations developed"[24]. Although wearing red and white threads was not as widely spread in the past as today, the symbol of the coming spring was really popular in Socialist era, leading to the foundation of the *Mărţişor* International Music Fest in 1967 (organized annually in Chisinau in the first week of March). For the first time since 1991, the text of the legend of *Mărţisor* was reproduced at the 1997 souvenir sheet of stamps, colorfully illustrated by Isai Cârmu[25]: "When *Ghiocel* [The Snowdrop] appeared on the coast of the hill, the severe *Crivăţ* [The Frost] hurried up to destroy him who dared to break out the cold. The fairy *Primăvară* [The Spring] used to help *Ghiocel,* but she was hurt. Her red and hot blood dripped over the white *Ghiocel*'s petals, bringing him back to life". The image of the symbol of the coming spring is commonly represented by white and red threads in the photo designed stamps on the Moldavian folk art, as evidenced in the 2011[26] and 2016[27] postage stamps.

Since 1991, the art of postage stamp in the Republic of Moldova has been positioned as a well-developed one. All the miniature compositions on the Moldavian cultural practices discussed here are half-tone and brightly colored representations which highly combine the aesthetic with the attractive, the cognitive, the descriptive. In the pieces, there are explored diverse representation formats (landscape, portrait, rectangular, square), trends (narrative-descriptive, romantic, grotesque, symbolic, associative), techniques and materials (traditional: pen-and-ink, pencil, gouache, mixed, watercolour, paper; digital: line, curve, stroke, gradient fill, local fill, hue, saturation, brightness, contrast). Regular (re)use of, and appeal to the old designs referent to the Moldavian traditional culture, asserts fine interpretation of national conventions.

---

[20] V. Buzilă. *Arta tradiţională din Republica Moldova*. Chişinău: Cartier, 2018, p. 148 [Traditional art from Republic of Moldova].

[21] MP 0041.

[22] MP 0887.

[23] MP 0767.

[24] V. Buzilă. *Sub semnul Mărţişorului.* Chişinău: Bons Offices, 2015, p. 20 [The Sign of Martisor].

[25] MP 0269.

[26] MP 0765.

[27] MP 0972-0973.


CRĂCIUNUL
0.10L
1996
MOLDOVA


1,20 L
Crăciunul
MOLDOVA
2008


MOLDOVA
Sărbători de iarnă
1,20L
2011


1,20 L
Capra
MOLDOVA
Sărbători de iarnă
2009


4,50 L
Plugușorul
MOLDOVA
Sărbători de iarnă


Colindatul de ceată bărbătească
1,75L
MOLDOVA
2013
Ritualuri și obiceiuri tradiționale


4,50L


6,20L
Crăciunul
MOLDOVA


MOLDOVA
3L


6,20L
MOLDOVA


2013 - Anul Spiridon Vangheli
Datoria lui Guguță
Moldova
1,75L


MOLDOVA
7L
Meşter popular Ecaterina Popescu, s. Cişova Nouă, Orhei
Covor
2011
ARTIZANAT


7.50
MOLDOVA
ARTIZANAT
1992


5,75L
Meşteşuguri populare
Ales covoarelor
2014
MOLDOVA


MOLDOVA
1,20L
Meşter popular Ludmila Berezin, Chişinău
Mărţişor
2011
ARTIZANAT


MOLDOVA
Mărţişor
simbol al primăverii
1,20 L
2016


POVEŞTI ŞI LEGENDE
... Ghiocelul apăru pe coasta dealului. Năpraznicul Crivăţ se repezi să-l nimicească pe îndrăzneţul ce-i călcase recea împărăţie... Drăgălaşa zână Primăvara îi veni în ajutor, dar fu rănită. Sângele roşu şi fierbinte de crăiasă picură peste albul petalelor lui Ghiocel, readucându-l la viaţă.
(Legenda Mărţişorului)
... Aşezaţi, moldovenii se stingeau de foame şi sete. Şi ar fi căzut cetatea... Şi-a apucat tot neamul cocostârcilor să le care struguri. Ospătându-se, moldovenii au prins la puteri şi i-au gonit pe tătari.
(Legenda Cocostârcului)
MOLDOVA
LEGENDA MĂRŢIŞORULUI
5L
EUROPA
...Iar Manoli sta, Şi-astfel cuvânta. "O, şoapte de sus Aievea mi-a spus Că orice-am lucra Noaptea s-a surpa
Pân-om hotări În zid de-a zidi Cea-ntâi soţioară, Cea-ntâi sorioară Care s-a ivi Mâni în ziori de zi..."
Iar bietul Manoli, Când se încerca De-a se arunca Iată c-auzea Din zid că ieşea Un glas năduşit
Un glas mult iubit... Gumi o auzea, Mereu se perdea, De pe coperiş, Mort bietul cădea!

# PRIMELE FILME AUTOHTONE, DEDICATE UNOR PERSONALITĂȚI REMARCABILE

Dr. Dumitru OLĂRESCU
Institutul Patrimoniului Cultural

**THE FIRST NATIVE FILMS DEDICATED TO SOME REMARKABLE PERSONALITIES**

**Abstract:** *Bibliographic sources, filmographies and spectacles of the world demonstrate the frequency of biographical literature, memoirs, shows and films, dedicated to exponential personalities from the most diverse fields of life. All filmographies contain numerous documentary and fiction films dedicated to notorious personalities.*

*At the "Moldova-film" studio, the gallery of historical-biographical films was inaugurated in 1961 with the film The Legendary Army Commander – a eulogy dedicated to Grigorii Kotovski. Then followed three films about some militants of the illegal communist movement in Bessarabia and Romania: The Pedestal about Pavel Tkacenko, The File of Elena Sârbu and The Party Courier, dedicated to Tamara Kruciok. All these works are designed in a raised tone and free of praise. In the context of the time, the historical-biographical films Iona Iakir and the First Order Army Commander were of interest.*

*If we make a certain abstraction from the ideology, sometimes excessive, of these films, we can appreciate their cognitive, historical functions and that of preserving the image of the living witnesses, of cinematic chronicles with important events in the destiny of our civilization.*

**Keywords:** *nonfiction film, filmography, historical-biographical film, cinematographic language, news journal, cinematographic almanac.*

Grație posibilităților sale de a capta, de a surprinde destinul omului în cele mai diverse circumstanțe, fie victorie, pierdere sau chiar tragedie, condiții generate de viață însăși, de contextul timpurilor, biografiile personalităților remarcabile întotdeauna au prezentat interes pentru publicul larg, dar, în mod special, pentru oamenii de artă și literatură.

Sursele biografice, filmografice și spectacologiile lumii demonstrează frecvența literaturii biografice, a memoriilor, a spectacolelor și a filmelor, consacrate personalităților exponențiale din cele mai diverse domenii ale vieții.

Din perspectiva psihologică acest fenomen poate fi motivat prin faptul că omul, regăsindu-se în eroul biografic (uneori se regăsește și în eroii creației acestuia, fie literatură, spectacol sau film), trăiește, fie temporar, într-un alter-ego, care și favorizează anumite iluzii, idealuri, efecte purificatorii. Astfel omul trece printr-un proces de catharsis, primenindu-se sufletește.

Desigur acesta este un moment psihologic și depinde de nivelul de comprehensibilitate și de coincidență a biografiei consumatorului acestor opere cu acea a protagonistului. De aici și gradul sporit de admirație a operelor biografice, fie literare, scenice sau cinematografice.

Astfel, toate filmografiile lumii conțin numeroase filme de ficțiune și de non-ficțiune, dedicate personalităților notorii.

În cinematografia autohtonă primele subiecte, dedicate unor personalități importante, au fost incluse în jurnalele de actualități „Moldova sovietică", realizate cu sprijinul

studiourilor cinematografice din orașele Odessa, Kiev și Moscova, încă până la 1952, anul fondării studioului de filme documentare și cronică cinematografică din Chișinău.

Menționăm că în acele jurnale periodice majoritatea subiectelor erau dedicate congreselor, plenarelor, diverselor foruri ale partidului comunist și altor activități, dictate de dogmele regimului totalitar. În mod obligatoriu în fiecare ediție erau incluse și microportrete, crochiuri despre secretari de partid, conducători de întreprinderi, învingători în întrecerea socialistă, eroi a muncii socialiste ș.a.m.d.

În jurnalele cinematografice ale acelor timpuri, subiectele dedicate unor personalități de vază, erau filmate cu diverse ocazii: omagieri, expoziții, premiere, înmânări ale distincțiilor de stat, întâlniri cu spectatorii sau cu cititorii ș. a.

Astfel, la începuturile anilor'50 pe ecrane apar subiectele despre scriitorul Andrei Lupan, interpreta Tamara Ceban, sculptorii Lazăr Dubinovschi și Claudia Cobizeva, pictorul Ilie Bogdesco, actorul Chiril Știrbu ș. a.

Aceste subiecte, cu o durată de 2–3 minute, erau incluse în jurnalele de actualități, și, în mod obligatoriu, se proiectau pe ecrane înainte de filmele de ficțiune în toate cinematografele din RSSM. Unele dintre aceste subiecte erau selectate și pentru edițiile unionale, „Новости дня'', „Искусство'', fiind proiectate în tot spațiul ex-sovietic.

După fondarea studioului de filme documentare și de ficțiune „Moldova-film" (1957), jurnalele de actualități și almanahurile cinematografice „Viața în imagini" conțineau deja mai multe subiecte despre unele personalități importante din domeniul artei și naturii.

În această perioadă, alături de subiectele filmate cu diverse ocazii, în centrul cărora se aflau protagoniștii, cineaștii realizează, în estetica filmului istorico-biografic, microsubiecte despre destinul și activitatea de creație a unor personalități. Spre exemplu, despre scriitorii clasici ai literaturii noastre, Mihai Eminescu și Ion Creangă.

Estetica filmului-portret s-a aflat la baza unor crochiuri, dedicate contemporanilor noștri, oameni de vază din domeniul artei și literaturii: Ion Druță, Ion C. Ciobanu, Maria Bieșu, Nicolae Sulac, Serghei Lunchevici, Mihai Grecu, Igor Vieru, Eleonora Romanescu, Gleb Sainciuc, Valentina Russu-Ciobanu, Aurel David, Eugen Ureche, Domnica Darienco ș. a.

Aceste subiecte, în afară de importanța lor istorică, cognitivă și estetico-artistică, demonstrează măiestria cineaștilor de a surprinde esența, valorile creației și activitățile protagoniștilor, caracterul timpurilor, în care aceștia au trăit. Conștientizăm și o altă funcție a acestor subiecte nu mai puțin semnificativă și anume acea de conservare a imaginii vii a acestor personalități pentru viitoarele filme, lucrări artistice sau de cercetare.

Concomitent cu lansarea acestor subiecte, cineaștii au început crearea filmelor documentare, mai târziu și de ficțiune, la tema respectivă, fiind concepute conform rigorilor social-politice și viziunilor artistice, impuse de condițiile timpurilor.

Astfel, galeria filmelor istorico-biografice de non-ficțiune se inaugurează în anul 1961 cu pelicula „Legendarul comandant de brigadă". Alexandr Litvin, regizorul acestui film, a realizat un elogiu lui Grigore Cotovschi, erou legendar al războiului civil. Din comentariul literar (autor V. Tîmcișîn, consultant A. Esaulenko) al filmului aflăm că, din cauza sporitei sale conștiințe revoluționare, G. Cotovschi este arestat de mai multe ori, dar de fiecare data reușește să evadeaze și să-și continue lupta împotriva autocrației și moșierilor, capitaliștilor și regimului țarist.

În 1916 este condamnat la moarte, pedeapsa fiindu-i substituită apoi cu muncă silnică. Este eliberat în 1917 și iar se avântă în luptă. De data aceasta împotriva interveniștilor români (!) haidamacilor, denikiniștilor, interveniștilor polonezi, bandelor lui Petliura, Antonov, Mahno ș. a. A participat activ la formarea RASSM. În 1925 a fost

omorât mișelește în sovhozul Cebanca (Ucraina). Filmul, impunându-se prin impactul scontat de ideologia regimului totalitar, a fost proiectat în tot spațiul ex-sovietic, având o importanță considerabilă la proslăvirea și propaganda faptelor exemplare de vitejie ale lui G. Cotovschi, care, precum s-a demonstrat mai târziu (de la martori vii, surse documentate) acestea nu erau altceva decât niște instincte mai mult banditești, niște aventuri pseudo-revoluționare...

Ulterior, acestea și alte isprăvi din „prodigioasa" activitate a lui G. Cotovschi, au constituit pentru cineastul Valeriu Gagiu surse de inspirație pentru elaborarea conceptului dramaturgic și caracterologic al filmelor sale de ficțiune cu tentă istorico-biografică ,,Ultimul haiduc" (1972) și „Pe urmele fiarei" (1976)[1].

În continuare au urmat lansarea a trei filme despre niște, așa numiți, militanți ai mișcării comuniste ilegale din Basarabia și România: „Piedestalul" (regizor Fiodor Bocănescu) despre Pavel Tkacenko, „Dosarele Elenei Sîrbu" (regizor Vsevolod Egorov) și „Curierul de partid" (regizor Olga Ulițki) despre Tamara Kruciok.

Toate aceste lucrări poartă un caracter propagandistic, fiind concepute într-o tonalitate oficială și gratuit elogioasă, ridicând protagoniștii la nivel de eroi.

În contextul ideologiei regimului totalitar a prezentat interes apariția pe ecrane a două filme istorico-biografice, „Iona Iakir" (regizor Olga Ulițki) și „Comandantul de armată de rangul întâi" (regizor Boris Vieru), consacrate destinelor dramatice ale pământenilor noștri, eroi ai Primului Război Mondial, comandanți de armată, Iona Iakir și Ivan Fediko, ambii executați din ordinul lui Stalin.

În comentariul literar a primului film aflăm că Iona Iakir a fost comandant al armatei roșii și unul dintre principalii reformatori militari între Primul și cel de al Doilea Război Mondial.

A studiat la Universitatea Bazet din Elveția, facultatea de chimie. Între 1928–1929 și-a aprofundat și reprofilat studiile la Academia Militară Superioară din Berlin.

Prieten și asociat cu un alt pământean de al nostru, Mihail Frunză, militar cu viziuni progresiste în domeniu, făcea parte din cercul de ofițeri inovatori ai armatei, pregătind demararea unor importante reforme militare.

În 1924 Iakir e numit Șef al Direcției principale a Academiilor militare ale armatei roșii.

După moartea lui M. Frunze, în 1925, Iakir, este numit comandant al celor mai puternice formațiuni teritoriale ale forțelor armate din districtul militar din Kiev.

Ideile inovatoare, progresiste nu erau înțelese, bine văzute de conducerea armatei și a statului. La 31 mai 1937, NKVD-ul l-a arestat pe Iakir și pe alți comandanți importanți, fiind acuzați că sunt membrii ai presupusei organizații militare antisovietice trotkiste și că sunt agenți naziști.

Astfel, Ion Iakir, alături de Mihail Tuhacevski și de alți ofițeri cu viziuni inovatoare în domeniul armatei, devine o victimă, una dintre multele victime ale marilor puteri.

În iunie, 1937 Iona Iakir, împreună cu 7 comandanți de armată, sunt executați la Moscova. Imediat au fost exterminați și toți membrii familiei lui Iona Iakir…

O biografie similară conține și filmul „Comandantul de armată de rangul întâi", în centrul căruia se află destinul tragic al lui Ivan Fediko, erou legendar al războiului civil, vestit comandant de armată, Cavaler al mai multor ordine militare importante pentru acele timpuri.

---

[1] Niște imitații stângace în cadrul unei simbioze dintre ardența haiducească de răzbunare, specifică unor popoare balcanice și acțiuni inspirate din filmele americane de aventuri, care, în contextul filmic respectiv, păreau dubioase sau chiar banale.

Pentru curajul și experiența sa militară, în 1938 a fost arestat din ordinul lui Stalin din diverse motive fabricate și în următorul an, 1939, a fost executat.

În altă ordine de idei, vreau să afirm, în cunoștință de cauză (activam la studioul „Moldova-film") că Olga Ulițki, regizoarea filmului „Iona Iakir" care a cunoscut în mod direct timpurile groaznicilor represalii, când investiga îndeaproape biografia protagonistului filmului său, era mereu copleșită de sentimente de frică, de dubii, verificând atent fiecare imagine, fiecare informație cu gândul că oare vor trece acestea instanțele sau… Doar era același regim totalitar.

Din lipsă de cronică cinematografică concretă cu protagoniștii acestor filme în cadru, regizorii, Olga Ulițki și Boris Vieru, au introdus prin montaj secvențe de cronică cinematografică, constituite din planuri cinematografice generale cu imagini expresive și captivante, extrase din cronicile diverselor operații militare ale primului Război Mondial în care au participat eroii acestor filme, Iona Iakir și Ivan Fediko.

Imaginile-document, nucleul filmelor, s-a format în baza fotografiilor cu protagoniștii în cadru, cu unele amintiri rămase de la ei, imagini cu locurile luptelor și ale activităților acestora, precum și cu unele materiale iconografice: hărți, scrisori, documente ș. a.

Acest material, aflat într-o stare amorfă, a necesitat de la operatorii filmelor respective, Pavel Bălan și Vasile Boiangiu o măiestrie deosebită la conceperea vizuală a imaginii filmice. Ei au utilizat creativ diverse procedee și modalități de expresie cinematografică efective în acest caz specific, precum lumina, compoziția cadrului, unghiulația, mișcarea aparatului de filmat ș. a., reușind să reanimeze acel material, care în contextul structurilor filmice a obținut volum, ritm, expresivitate, impunându-se în integritatea acestor discursuri cinematografice.

Sute de filme documentare și de ficțiune – elogii patetice eroilor, care s-au manifestat activ pentru puterea sovietică, au fost turnate la toate studiourile cinematografice din spațiul ex-sovietic.

Dar cei care nu acceptau sau nu percepeau dogmele sovietice, situație firească într-un regim normal, erau considerați dușmani ai poporului, teroriști sau bandiți.

Aceștia erau judecați, exportați în Siberia sau chiar executați fără de nici un fel de scrupule.

Trebuia să treacă mult timp ca societatea să conștientizeze că și aceștia aveau dreptate, că și ei și-au jertfit viața pentru binele poporului, dar atunci prea puțini i-au înțeles și i-au susținut.

Forțele ideologice ale regimului totalitar au făcut tot posibilul ca aceștia să fie înjosiți cu tot neamul împreună și să poarte oribil etichetare de „dușman al poporului". Dar pentru curajul, suferințele, viziunile și aspirațiile progresiste pentru adevăr și dreptate, riscând adesea cu viața, manifestate în contextul unor timpuri feroce, strict dictatoriale și aceștia au devenit personalități, martiri ai neamului, meritând și ei, printre alte onoruri, de care nu s-au bucurat, câte un film. Unii dintre ei ar fi: Pantelimon Halipa, Serafim Dabija, Gheorghe Ghimpu, Alexandru Usatiuc-Bulgăr, Valeriu Graur, Alexandru Șoltoianu, Alexei Muruziuc și alții.

De aceea am fost plăcut surprins de apariția filmului „Eu, Filimon Boghiu", semnat de scenaristul Efim Josanu și regizoarea Diana Donică, fiind realizat la studioul „Telefilm-Chișinău".

Și chiar daca acest lungmetraj vede lumina ecranului cu mari întârzieri, în 2019, într-un context de suprasaturație informațională despre eroi și evenimente din acele timpuri zbuciumate, filmul emoționează. Autorii au reușit să expună pe ecran caracterul neobișnuit, viziunile, aspirațiile rebele ale unui simplu țăran fierar din satul Mîndrești (Telenești), care timp de cinci ani (1945–1950) s-a aflat în fruntea unei organizații de luptă

anti-sovietică foarte periculoasă pentru imaginea ideologiei sovietice, fiindcă submina unul dintre marele mituri ale regimului totalitar despre aceea că basarabenii au întîmpinat puterea sovietică fără nici un fel de rezistență, cu cea mai mare bucurie…

Avea 40 de ani când a fost împușcat de unitățile sovietice de represiune. Soția sa, Olimpiada, a fost grav rănită și condamnată la douăzeci și cinci de ani de închisoare.

Autorii au depus multă muncă de investigare prin arhive, prin documente încă interzise, căutând și martori vii pentru a spune adevărul despre destinul bărbatului de mare caracter și curaj, Filimon Boghiu.

În 1989 pe ecrane apare filmul „Deținutul politic P-886” al regizorului Nicolae Ghibu despre destinul dramatic al prozatorului, publicistului și dramaturgului Alexei Marinat, care, fiind încă student, a îndurat calvarul lagărelor staliniste, învinuit de idei „subersive” la adresa puterii sovietice, exprimate în jurnalul său intim de adolescent.

Despre destinul lui Nicolae Costenco, un alt deținut politic, cineastul Anatol Codru realizează documentarul „Eu, Nicolai Costenco”, protagonistul căruia în 1934, la vârsta de numai 21 de ani, se află în fruntea revistei „Viața Basarabiei” (director fiind o altă personalitate, Pan Halipa), devenită centrul mișcării literare sau, cum a fost elogiată pe bună dreptate, „Plămânii spirituali ai Basarabiei”. Pentru activitatea sa spirituală, regimul sovietic de ocupație l-a considerat „Dușman al poporului” și la 25 iunie 1941 este deportat în Siberia, peninsula Taimîr, unde e impus la munci silnice timp de cincisprezece ani. Se întoarce la baștină și își continuă activitatea sa de scriitor, de „salahor al cuvântului”, fiindcă avea încă multe de spus lumii despre frumos, adevăr și dreptate.

Posibilitățile limbajului cinematografic de a fixa evenimentele și fenomenele timpului în toată integritatea lor audiovizuală, evidențiind reacțiile, viziunile, comportamentul omului în cele mai diverse circumstanțe și situații, au determinat importanța social-politică, istorică și cognitivă a filmelor, dedicate personalităților remarcabile, unul din cele mai importante genuri ale cinematografiei.

# RECONSIDERAREA PONDERII NEOROMANTISMULUI ÎN DEVENIREA CELEI DE A ȘAPTEA ARTĂ

Dr. hab. Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ
Institutul Patrimoniului Cultural

## RECONSIDERATION OF THE SHARE OF NEO-ROMANTICISM IN BECOMING THE SEVENTH ART

**Abstract:** *The cultural message of the article is related to the urgent need to rehabilitate in historical and artistic rights one of the most important cinematic currents, left out of theoretical awareness – neo-romanticism. The re-examination of the rooting and consolidation of the neo-romantic dimension in the context of the development of the new artistic phenomenon is succeeded by the attestation of the ideational-aesthetic mutations of the current during the "ethnic renaissance" of Eastern European cultures in the 1960s. The validity of innovative metamorphoses is argued by capturing new horizons of cinematic knowledge. The revaluation of the ontic myths of classical romanticism – the myth of the eternal return and the myth of the romantic dream, knowingly extrapolated to modernity, as well as the persistence of confessional anthropocentrism – had a special resonance in both the crystallization of sacred monsters' creeds from all historical stages, as well as in the substratum of the apparently anti-romantic tendencies of the film art in the last decades of the XX century.*

**Keywords**: *cinematic neo-romanticism, meta-current, rehabilitation, ontic myths, "ethnic renaissance".*

Demersul pornește de la ideea lansată anterior în monografia „Mitul și filmul": cea de a șaptea artă demonstrează cu elocvență ipostaza de metalimbaj al culturii, asimilând cu abilitate tendințele substanțiale ale filosofiei, esteticii, psihologiei, sociologiei secolului XX[1]. Or, dispunând *apriori* de capacitatea nemaiîntâlnită de a îngemăna în structura sa artistică, în modul cel mai firesc, „cunoașterea simbolico-poetică cu cea logic-rațională, dezvăluie virtualități incitante plenar în vederea conștientizării spiritului epocii, care-și manifestă plenar aspirațiile artistice doar la confluența modernului cu arhaicul"[2].

În această ordine de idei, evoluția neoromantismului, precum și persistența acestei orientări pe parcursul a mai mult de un secol – virtuțile neoromantice trecând pragul mileniului – ni se relevă în calitate de argument în favoarea concepțiilor noastre. Astfel, este evident că neoromantismul, un curent care participă în modul cel mai substanțial în procesul de „remitologizare" a culturii secolului XX, ne interesează nu doar ca o tendință în arta filmului, ci, în primul rând, ca o mutație filosofico-stilistică, ce a impulsionat diverse epoci cinematografice.

Incursiunea în geneza neoromantismului cinematografic se efectuează în scopul de a reconstitui coordonatele autentice ale germinării și manifestării curentului în filmul mondial. Următoarea fază ar fi evidențierea originalității versiunii autohtone în contextul *pater*-nurilor românești și particularităților altor școli naționale de film. Înainte de a purcede la un asemenea demers comparativist, considerăm de datoria noastră reabilitarea

[1] A.-M. Plămădeală. *Mitul și filmul.* Chișinău: Epigraf, 2001.
[2] Ibidem, p. 10.

acestui curent-„fantomă”, ignorat la modul absolut de teoria filmului.

Or, în articolele din dicționarele și enciclopediile dedicate artei filmului din diverse țări, precum și pe site-urile din Internet, nu am întâlnit referințe la neoromantismul cinematografic. Consultând atât istoria cinematografiei universale, cât și pe cea consacrată filmului sovietic, unde sunt incluse și schițele devenirii celei de a șaptea artă în republicile ex-sovietice[3], am constatat o situație similară: neoromantismul nu este consemnat nici într-un fel printre curentele reprezentative ale discursului filmic.

Pornind de la faptul că în istoria și teoria filmului nu distingem asocierea fenomenelor și personalităților relevantului curent, demersul nostru presupune *ab inițio* un statut de pionierat. Ambiționându-ne să deslușim în diverse epoci cinematografice respirația neoromantică, ne situăm invariabil în faza incipientă, extrem de riscantă, a tatonării de teren și a emiterii ipotezelor în scopul elaborării unor principii metodologice eficiente. Gradul de noutate ne îngăduie dreptul la unele supoziții, ce vor fi, ulterior, supuse reconsiderațiilor critice.

Neoromantismul cinematografic se încropește în structura discursului filmic mai târziu decât în alte arte, înscriindu-se în propria logică artistică și ordine cronologică, deoarece cinematografia abia își caută rostul sociocultural atunci când acest curent atinge apogeul în muzică și literatură. Totuși, unele elemente ale inspiratului curent se observă deja în capodopera lui David Wark Griffith *Intoleranța* (1916), filmul care a legitimat noul fenomen în calitate de artă. Într-o modalitate absolut diferită, dar substanșială, se manifestă aspirația neoromantică spre enigmatic și mistic atât în filmele expresionismului german, cât și în etapa timpurie a avangardei franceze de factură impresionistă, animată de primii teoreticieni ai filmului L. Delluc și J. Dulac.

Luis Delluc, hărăzit cu geniu vizionar, a surprins, pentru prima oară în teoria filmului, oscilarea artei cinematografice între doi poli aparent opuși, în calitate de „singura artă modernă pentru că, în același timp, este odrasla mașinii și a idealului uman...”, care deține „posibilitatea stabilirii unor relații și unor confruntări între prezent și trecut, între realitate și vis”[4].

Pe de altă parte, și inovațiile lui S. Eisenstein, D. Vetrov, A. Dovjenko asimilează viziunea cosmogonică a curentului, precum și ideea eternei rebeliuni romantice. La sfârșitul deceniului doi al secolului XX se înregistrează predominarea în cinematografie a avangardei târzii de filiație suprarealistă și a patosului colectivist al filmului sovietic. Imediat însă acest suflu nihilist este abolit de lirismul creației lui Charles Chaplin, care prin personajul său Charlot boicotează toate constrângerile, convențiile, dar și obsesiile sociale în vogă, ce duc la depersonalizarea omului.

Un eveniment excepțional, ce înscrie în încetățenirea neoromantismului cinematografic o pagină de aur, ține de vocația panteistă de a concepe viața a regizorului ucrainean Aleksandr Dovjenko. În operele sale de apogeu – *Zvenigora* (1928) și *Zemlia* (1930), cineastul reactualizează nostalgia originilor și idolatrizarea naturii în ipostaza de *alter ego* al eroului romantic.

Având în vedere performanțele novatoare în domeniul descoperirii *cinegeniei* mitului pastoral în calitate de cenzură milenară a neamului, devine de o importanță majoră reabilitarea marelui filosof și poet al filmului în calitate de predecesor al neoromantismului. Or, patosul ascuns al lui A. Dovjenko de a riposta pericolului pierderii identității neamului, care întrepătrunde creația sa, nu avea cum să nu aibă o rezonanță aparte în cristali-

[3] Vezi, de exemplu: Ж. Садуль. *Всеобщая история кино*. Москва: Искусство. Т. I–IV, 1968–1974; *История советского кино* 1917–1967. Москва: Искусство, 1969–1970.

[4] L. Delluc. *Cinema et Cie*. Paris: Grasset, 1919, p. 7.

zarea *credo*-urilor exponenților „renașterii etnice”. Considerentele morale ne îndeamnă să-l eliberăm pe celebrul cineast de chingile așa-numitului „romantism revoluționar”, reamplasându-l în rândul binemeritat al directorilor de conștiință ai neoromantismului.

Desigur, dimensiunea neoromanticii se manifestă sub cele mai diverse forme, chiar subversive uneori, indescifrabile la prima vedere. Astfel, în capodopera lui Orson Welles *Cetățeanul Cane* (1941), anume spectrul nostalgiei paradisului pierdut al copilăriei, sugerat de ultimele cuvinte ale muribundului magnat „butonul roz” produce răsturnarea violentă de valori, atentând la mitul succesului american.

Urmând logica sa interioară, tendința neoromantică a anilor ’30–’40, pentru prima oară în istoria filmului, se cristalizează într-un sistem artistic unitar și autonom în cadrul așa-numitului „realism poetic” francez. După ferma noastră convingere, această viziune poate fi atribuită doar într-o anumită măsură primelor filme ale exponentului de frunte al orientării, regizorului Marcel Carné, care foarte repede, prin capodopera *Suflete în ceață* (1938) și, mai ales, dilogia *Trubadurii diavolului* (1943) și *Copiii Paradisului* (1945) s-a desolidarizat de componenta „realism” în favoarea lumii misterelor, visurilor, miturilor neoromantismului francez.

Celebrul critic de film Jean Leprohoon, consemnând, pe bună dreptate, că „...filmele lui Marcel Carné exprimă motive din marile mituri (...), opera regizorului conținând în acest mod un fel de tradiție spirituală”, nu o racordează, însă, neoromantismului, precum și depistarea celor mai elocvente caracteristici ale curentului: „...simțul implacabil al Fatalității și cel al Singurătății, încăpățânarea Destinului, triumful Dragostei asupra morții...”[5] nu-l împiedică să înscrie creația regizorului într-o altă orientare artistică. Aceste incertitudini greu explicabile fac imposibilă conștientizarea valorii cinematografice, dar și general-culturale ale acestei etape proeminente a orientării neoromantice. Din fericire, argumentul ce confirmă cu *brio* prezența inspirată a acestei viziuni vine din spațiul însăși a creației cinematografice franceze, demonstrând o aprofundare filosofică și o estetizare remarcabilă a curentului în opera absolut originală a lui Jean Cocteau, care făurește lumi artistice paralele realității, sublime și tragice în același timp, extatice și spirituale, ce iau în dezbatere mitul romantic al geniului în *Sângele unui poet* (1934), *Orfeu* (1950), *Testamentul lui Orfeu* (1960).

Teoreticienii și criticii de cinema nu au depistat nici ecourile neoromantice în neorealismul italian târziu, care i-au luat în captivitate pe Fellini și Visconti, prefigurând pentru decenii și filmele suprarealistului Bunuel. Unele similitudini impresionante cu viziunile neoromantice în vederea reconsiderării concepției personalității umane prin spectrul om – istorie se disting în noul val al filmului sovietic post-stalinist și în școala cinematografică poloneză, fără să fie identificate însă nici ele de filmologi.

Apogeul neoromantismului cinematografic s-a manifestat la sfârșitul anilor ’50 – mijlocul anilor ’60 pe tot teritoriul fostei URSS și al țărilor ex-socialiste, consolidând fenomenul renașterii etnice. Afinitățile de fond dintre diverse școli naționale de film: fructificarea tradițiilor mito-folclorice, prevalarea gândirii simbolice și metaforice, aderarea la resursele filosofice ale parabolei – se explicau prin faptul că tipicul era exprimat prin arhetipal, iar concretul prin universal, suprasarcina artei acestei epoci fiind a răzbate la esențele originare ale naturii umane, aspect ce incită laolaltă căutările cineaștilor din diverse țări. În același timp, anume originalitatea viziunii asupra lumii și modalitățile specifice de a o interpreta cinematografic deveneau criterii esențiale ale evaluării procesului cinematografic din acei ani. Dezamăgirile șaizeciștilor provocate de duplicitatea prezentului îi înlocuiau conștiinței artistice o energie retrospectivă și introspectivă.

[5] P. Leprohoon. *Les realisateurs françaises.* Paris, 1957.

Reprezentanții elitelor culturale ale diferitor etnii demistificau involuntar unul dintre cele mai vehiculate mituri ale ideologiei comuniste referitoare la apariția unei noi entități umane – poporul sovietic.

Or, la mijlocul anilor ’60, idealiștii șaizeciști au trecut printr-o adâncă criză de conștiință, descoperind caracterul utopic al îmbătătoarelor speranțe și vise, născute de congresul XX al PCUS, miturile îndrăgite destrămându-se văzând cu ochii. Artistul dezolat a început să-și dea, în sfârșit, seama de abisul dintre scopurile totalitariste ale ideologiei sovietice și misiunea general-umană a artei. În același timp, intelectualii sovietici se ambiționau să nu cedeze nicidecum pozițiile atât de greu câștigate în etapa precedentă. Sentimentul imposibilității de a renunța la libertatea creației a generat căutarea febrilă a unor forme și metode mai indirecte, voalate a exprimării crezului artistic. Astfel, interesul preponderent manifestat față de esența parabolică a mitologiei, de genurile și speciile folclorului (basmul, balada, epopeea) a însemnat, de fapt, continuarea luptei pentru sinceritatea exprimării, însă deja pe propriul teritoriu – adică revenind la limbajul artistic convențional.

Iată de ce tendința magistrală a „dezghețului timpuriu”, axată pe cântarea autenticității vieții și pe fascinația fluxului realității imediate, a fost succedată de revenirea la propriile resurse ale artei – adică la specificul ei imaginativ și iluzoriu. În așa fel, s-a purces la detronarea concepției despre legătura directă și indestructibilă dintre artă și viață. Dezamăgirea față de caracterul cameleonic al ideologiei post hrușcioviste a condus la o regăsire de sine în spațiul sugestiv al neoromantismului.

În aceeași ordine de idei, revitalizarea trecutului istoric prin valențele deschise ale operelor clasice era condiționată și de reprofilarea căutării idealului din sfera viitorului în cea a trecutului. Anume crunta confruntare a idealului cu realitatea, trăită în anii ’60, se solda cu reîntoarcerea în spațiul imuabil al trecutului.

Artistul a simțit o tentație ireversibilă de a accede la universurile spirituale ale epocilor precedente, care prin eternitatea postulatelor etice și estetice dezavuau caracterul efemer și scolastic al dogmelor ideologiei comuniste.

Este semnificativ faptul că aceste imperative ale procesului artistic au fost preluate cu ardoare de oamenii de cultură din fostele republici sovietice. Visul libertății și cel al drepturilor egale a trezit sentimentul mândriei naționale la toate popoarele ex-sovietice. Etapa fără precedent în secolul XX a conștientizării identității etno-culturale stimula aspirația anterior înăbușită de rigorile realismului socialist de tip stalinist, spre o cunoaștere istorică, filosofică, etno-psihologică, generând un interes predominant față de mitologiile, folclorul, clasicii culturilor naționale. Aceste tendințe de filiație neoromantică se făceau simțite în toate genurile artei, atingând o culme în creația cinematografică. Pasiunea redescoperirii cinematografice a originalității universurilor etnice îi călăuzea pe cineaști în căutarea unor neștiute modalități de exprimare, îmbogățind și impulsionând evoluția limbajului cinematografic.

Putem conchide că procesul de reevaluare a obiectului și menirii artei în tentativele ei inovatoare se hrănea din seva eternă a idealurilor umane, propulsate de neoromantism, obținând forțe interioare de a riposta simptomelor stagnării prin redimensionarea peisajului artistic inspirat de zonele ezoterice ale memoriilor estetice ale etniilor.

O nepremeditat de profundă sinteză se datora unei concepții evoluate despre tradiția artistică, ce genera criterii inedite în selectarea și interpretarea fondului ancestral al culturilor. Inovația consta în faptul, că nu numai și nu atât pitorescul formelor îi incita pe artiști, cât virtuțile etice, revelațiile filosofice și estetice ale spiritului etnic. Se observă și o redimensionare cinematografică a unor genuri exponențiale ale romantismului, printre care excelează balada, elegia și drama istorică.

În acești ani performanțele limbajului filmic sunt determinate atât de poetica diverselor specii de artă (cum a mai fost doar în anii ’20), cât și de particularitățile estetice și filosofice ale universurilor etnice, filmul, prin coagularea diferitelor registre de expresie artistică, ipostaziindu-se într-o structură dinamică exemplară a operei deschise. Spiritul de pionierat în ambiția redescoperirii virtualităților filmice în noi circuite și dimensiuni, genera o ingeniozitate fără precedent în domeniul limbajului cinematografic. Lărgirea limitelor imaginii cinematografice se dovedea indispensabilă introducerii în spațiul cinematografic a unor universuri etno-psihologice inedite, ce necesitau, evident, noi modalități de expresie cinematografică. Ca și în primele decenii ale constituirii cinematografiei ca artă, în anii ’60 cineaștii erau purtătorii viziunii cine-centriste, promovând concepția unui spațiu nemărginit al cunoașterii cinematografice. Aceste viziuni erau consolidate de opere filmice din ex-republicile unionale, ce dezvăluiau orizonturi nebănuite în creația filmică, îmbogățind cinematografia cu o paletă cromatică multicoloră, generatoare de noi emoții estetice.

Este important să accentuăm că imperativul revenirii la modalitatea alegorică și aluzivă a exprimării mesajului filmic era generat de meta ideea anilor ’60, îndreptată spre sondajul filosofic și psihologic al lumii interioare a omului. Antropocentrismul anilor ’60 izvora din instaurarea unei concepții mult mai profunde și complexe despre ființa umană. Anume actul cunoașterii în toată complexitatea ființei umane, năzuința de a descoperi paradoxurile dinamicii conștientului și subconștientului erau în atenția prioritară a iluștrilor cineaști ai epocii. Din aceeași aspirație ardentă de a se apropia de misterul ființei umane deveneau prioritare problemele memoriei spirituale și cele ale paroxismului relației omului cu istoria și contemporaneitatea, fundamentale în poetica neoromantismului.

Fără a exagera cât de puțin, neoromantismul a atins pe teritoriul fostei URSS performanțe spectaculoase nu numai de ordin estetic, ci și antropologic, ripostând egalitarismului sovietic, întrepătruns de patosul denigrator atât față de irepetabilitatea ființei umane, cât și față de originalitatea culturilor naționale. Aceste revelații filmice nu și-au găsit încă o apreciere adecvată din cauza persistenței unor incertitudini filmologice în domeniul clasificării fenomenelor relevante în contextul tradiției neoromantice.

În ex-URSS „renașterea etnică” a fost devastată la începutul anilor ’70, ecourile triste ale iluziilor pierdute retrăgându-se în subtextul discursurilor cinematografice a lui O. Ioseliani, T. Abuladze, S. Paradjanov, Iu. Ilienko, E. Loteanu, B. Mansurov, T. Okeev – ele semnalau o cu totul altă atmosferă, cea a nostalgiei paradisului pierdut.

Deși peisajul cinematografiei mondiale, nemaivorbind de cea din ex-republicile sovietice în ultimele decenii ale secolului XX se schimbă radical, observăm cu uimire emigrarea mitului visului romantic în filmul american, în special cel dedicat mafiei – *Nașul* (1972), semnat de Fransis Coppola ori *Odată în America* (1983) al lui Sergio Leone. Senzaționalul efect aduce un suflu liric bulversant anti eroilor declarați ai societății. Or, dimensiunea filmului de autor se aciuează în genurile de masă, pentru ca filmul să nu-și piardă totalmente statutul de artă.

Cu semnificații estetico-filosofice aparte, elementele gândirii și simțirii neoromantice se manifestă în filmele reputaților cineaști ai ultimelor decenii ale secolului cinematografului: Krzysztof Kieslowski, Lars von Trier, Emir Kusturica.

În contextul tendinței socio-culturale, cu un randament iluminist fără precedent a Europei moderne de a-și regăsi toate ramificările etnice neluate în seamă în urma cataclismelor istorice, problema scoaterii din anonimat a unor universuri etnoculturale prea puțin cunoscute în lume devine problema-cheie în procesul inițierii unui dialog „vest-est” întru cunoașterea și recunoașterea reciprocă. În actualul demers ținem să etalăm

unele idei cu statut de ipoteză în vederea depășirii, apelând la tezaurul cinematografic, a „insuficienței identitare", provocatoare a sfâșietorului complex de intrus omniprezent în psihicul est-european. Viziunile noi se cristalizează în urma situării demersului filmologic într-un larg context cultural în scopul evidențierii funcțiilor culturologice cu valențe integratoare unice ale actului cinematografic. Astfel, s-a constatat metastructura mitică a filmului est-european, determinată de particularitățile culturilor „minore"[6], situate la însăși originile actului de creație, guvernat de exaltările dionisiace. Evocarea acestui substrat de o exuberanță vitală, aproape uitată în vestul european, explică efervescența discursului cinematografic al lui Kusturica, Pintilie, Paradjanov, Loteanu, încântător prin prospețimea descoperirii lumii.

Or, anume datorită capacităților sale integratoare unice, arta filmului găzduiește manifestările identitare la toate nivelurile conștientului și ale subconștientului uman. Cea mai realistă, și, în același timp, cea mai convențională artă, marcată de un pronunțat caracter oniric, cinematografia vorbește din partea tuturor artelor, tuturor conștiințelor creative (literare, muzicale, teatrale, scenografice etc.), și această polifonie a registrului de voci artistice dezvăluie, deopotrivă, lumea înconjurătoare în veșnica ei transformare – atât specificul unic al caracterului național determinat de ierarhia valorilor spirituale, cât și particularitățile psihice inconfundabile.

Aceste virtualități generoase au atins apogeul în mostrele inspirate ale neoromantismului – curent artistic care a reactualizat valențele eterne ale arhetipurilor mito folclorice. Premiza socio-culturală a învolburării și certificării acestei neo-tendințe este condiționată de reprofilarea căutării idealului din sfera viitorului în cea a trecutului întru cunoașterea sensurilor perene ale existenței. Astfel, în arta filmului s-au produs mutații antologice din sfera efemeră a realității imediate în cea eternă a reconstituirii continuității spirituale a ființei și remodelării nostalgiei consacrării eroice în spațiul imuabilelor situații-limită. Pasiunea redescoperirii cinematografice, în contrasens cu propaganda sovietică, a originalității nealterate a viziunii lumii, a filosofiei aparte a vieții, a concepțiilor etice și memoriilor estetice ale diverselor suflete etnice îi călăuzeau pe cei mai talentați cineaști din Georgia, Ucraina, Moldova, Lituania, dar și Polonia, Cehoslovacia, Bulgaria etc. Indiscutabil, neoromantismul a atins performanțe spectaculoase nu numai de ordin estetic, ci și antropologic, ripostând egalitarismului comunist animat de patosul denigrator atât față de irepetabilitatea ființei umane, cât și față de incomparabilitatea harului său creativ.

Astăzi ne dăm seama că acest neo-curent axat, deopotrivă, pe nostalgia paradisului pierdut al Timpului primordial, dar și pe revitalizarea mitului visului romantic, aducând, prin contrast, votul de blam realismului socialist prin dezavuarea caracterului efemer, scolasic, profund antiuman al ideologiei totalitariste, animat de instinctul de autoapărare al culturii, a demonstrat un efort titanic de supraviețuire. Anume sub cerul efervescent al acestui generos curent artistic și-au destăinuit sufletul „întârziații istoriei" – ostaticii crizelor identitare, cei născuți în estul european.

Redescoperirea cinematografiei pe alte circuite și dimensiuni spirituale necesită și o reevaluare a principiilor și metodelor de studiere a fenomenului cinematografic. E vorba, în primul rând, de introducerea în sfera filmologiei a unei metode complexe, care ar permite reintegrarea operei cinematografice în spațiul spiritual al culturii, depistarea izvoarelor interioare, profunde ale creației filmice. Schimbarea unghiului de vedere ar aduce, involuntar, la restabilirea ierarhiei valorilor și criteriilor de apreciere a fenomenului filmic. Or, aceasta ar însemna diminuarea motivului tehnologic în concepția evaluării

[6] L. Blaga. *Geneza metaforei și sensul culturii.* București, 1937, p. 16.

limbajului cinematografic, dat fiind faptul că și în cea de a șaptea artă, mereu dependentă de tehnologii noi, logica imanentă ține de spiritul identitar al conștiinței artistice a neamului.

Revenirea în albia unor autentice concepții referitoare la geneza cultural-istorică a artei cinematografice devine o problemă esențială când e vorba de orice școală națională de film. Exagerarea caracterului universal al imaginii cinematografice, care a periclitat filmologia pe parcursul deceniilor, relevă aceeași ignoranță a polifonismului unic al filmului dotat cu virtualitățile inedite de a redescoperi lumea complexă a unei comunități etnice în plinătatea existenței ei istorice, geografice, etnice și spirituale. Oricum, dependența cinematografiei de un anumit specific etno-psihologic, de codul genetic al culturii și tradiției spirituale n-a devenit obiect de studiu în teoria filmului. Corelația cinematografia–cultura națională rămâne o *terra incognita*, o zonă enigmatică, periclitată de mistificări, declarații emfatice și constatări neîntemeiate.

Evident, încercările febrile ale criticilor de film de a descifra enigma creației anumitor personalități remarcabile (F. Fellini, I. Bergmann, A. Tarkovski, E. Loteanu etc.), sau a unor renumite școli naționale de film (italiană, japoneză, georgiană etc.) la nivelul ingeniozității cinematografice nu are și nu poate avea sorți de izbândă. Or, devine absolut clar: trăsăturile inedite ale operei cinematografice, o inconfundabilă intonație a ei, aura inexplicabilă, care interpătrunde toate straturile poeticii, de expresie spontană și inepuizabilă forță – toate acestea se datoresc unor distincte tipuri de sensibilitate artistică. Filmologului lipsit de posibilitatea unor sondaje în „structurile antropologice ale imaginației: arhetipuri, mituri, simboluri”[7], care relevă un inconfundabil univers spiritual, îi scapă tocmai esențialul – zbuciumul interior, o intensă trăire spirituală, determinată de „filosofia naivă”, înscrisă în codul genetic al artelor.

Or, în procesul complex al documentării aprofundate am identificat numeroase confuzii teoretice la acest subiect, ceea ce a generat lipsa unor criterii eficiente întru a stabili apartenența anumitor cinematografii și creații filmice concrete la curentul dat. Pe de altă parte, am descoperit o serie de superstiții care determină caracterul oarecum persiflant, dacă nu chiar sfidător al atitudinii față de virtuțile romantice, în general, și de cele moștenite de neoromantism, în special. În acest context alarmant, ținem să expunem doar câteva ipoteze de filiație filo-romantică.

Desigur, neoromantismul este motivat de impulsul de a riposta atât unui curent lipsit de spiritualitate, cum ar fi naturalismul (astfel a procedat pe vremuri romantismul cu clasicismul), cât și tendințelor destructive ale unor curente avangardiste. Și el, asemenea predecesorului său, propulsează întoarcerea în sferele ezoterice ale revărsării inimii și momentele sublime ale consacrării eroice, reabilitând mitul visului romantic și grandoarea altruismului uman. Aceste reveniri se reactualizează pentru a insista asupra misiunii și mesajului aparte al artei, ce ține preponderent de lumea spirituală și de tainele sufletului.

Neoromantismul are misiunea de a tămădui cultura de orgoliile civilizației (cum a făcut-o pe vremuri și romantismul), întru a o reîntoarce în sfera ei eternă a „umanului, prea umanului” (F. Nietzche). La fel de evident se proliferează și altă legitate: după apogeul anilor ’60–’70, ecourile acestui curent s-au făcut auzite nu numai în ultimele decenii ale secolului XX, ci și-au recăpătat vigoarea și în următorul mileniu.

Perenitatea unică a acestei orientări conține o enigmă și o vrajă ce-i determină o tinerețe fără bătrânețe și o viață fără de moarte. În dorința de a participa la dezvăluirea acestui mister, nu ne limităm la îmbrățișarea postulatului tradițional că neoromantismul

[7] A. Marino. *Hermeneutica lui Mircea Eliade*. Cluj-Napoca, 1980, p. 357.

reînvie atunci când (a câta oară!) se semnalează riscuri alarmante ale dezumanizării societății, ci propunem și o altă ipoteză. Apelul se face întotdeauna anume la virtuțile promovate de acest curent, deoarece viziunea romantică fiind una preponderent spiritualizată, înălțătoare și visătoare, cea ce aspiră la revelațiile eroismului sufletului, se dovedește și cea mai apropiată funcțiilor și misiunilor eterne ale artei, și de aceea este evocată ori de câte ori actul creativ este în pericolul pierderii propriului *raison d'être*.

Pornind de la această constatare, nu ar fi o exagerare să credem că revigorarea neoromantismului în diverse perioade ale evoluției culturii secolelor XX și XXI denotă un instinct de autoapărare al culturii, un efort interior titanic de supraviețuire, ce revigorează paradigmele romantice ori de câte ori artistul și spectatorul uită pentru ce există. Influențat puternic din partea altor tendințe și curente artistice, „vinovat" în dramele nematurizării mai multor generații, neoromantismul, el, în primul rând, face tot posibilul să salveze lumea de pericolul rebarbarizării. Catastrofa poate fi curmată doar prin revenirea la mesajul spiritual și iluminist tămăduitor pentru „suflete în ceață" – neoromantismul.

Pe de altă parte, anume acest curent anonim a avut un impact decisiv în evoluția și maturizarea limbajului cinematografic, datorită faptului că poetica neoromantismului participă la armonizarea celor două capacități aparent antagoniste – „reabilitarea realității" (Siegfrid Krakauer)[8] și pătrunderea în sferele transcedentale ale tainelor sufletului și revelațiilor visului. Surmontarea inerentă în stările aerobe ale splendorii imaginației, propulsată de orientarea polivalentă, culminează prin armonia contrariilor, ce epuizează ambele ipostaze constitutive, generând ceea ce Germaine Dullac numea „cinematografia integrală"[9]. Împlinirea visului unei asemenea mega simbioze nu ar avea sorți de izbândă decât prin ascensiunile neoromantice în lumea idealului și a absolutului. Or, anume regândirea sensului vieții în contextul schimbării necruțătoare a timpului galopant al secolului XX a devenit „clipa oprită", în care se dispută dilema existențială „a fi ori a nu fi". Niciun alt curent artistic nu a revenit de fiecare dată cu sfințenie la sacramentala întrebare a cugetului uman.

[8] З. Кракауэр. *Природа фильма. Реабилитация физической реальности*. Москва: Искусство, 1974.

[9] G. Dullac. *Les esthétiques, les entraves de la cinématografie integrale*. În: L'art Cinématografie. Paris: Libraires Felix Alcan, Paris, 1927.

# DANSUL TRADIȚIONAL, FOLCLORIC (POPULAR) ȘI ACADEMIC: PROBLEME DE ACTUALITATE ȘI DE CERCETARE A TRĂSĂTURILOR CARACTERISTICE CULTURII REPUBLICII MOLDOVA

Svetlana TALPĂ
Institutul Patrimoniului Cultural

## TRADITIONAL, FOLKLORE (POPULAR) AND ACADEMIC DANCE: CURRENT AND RESEARCH PROBLEMS OF THE CHARACTERISTIC FEATURES OF THE CULTURE OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA

***Abstract***: *The major changes of the nineteenth and twentieth centuries, the European cultural dialogue and globalization in the post-Soviet transition period (the turn of the twentieth and twenty-first centuries) require a critical revision and modernization of the theoretical and methodological apparatus of ethnochoreology. The study argues the need to update the concepts of peasant dance → folk dance → traditional dance, in order to adjust the research method to the new sociocultural realities.*

*The traditional choreography crystallized over time has developed and enriched through the contribution of several generations of passionate dancers, each contributing to the completion of the taste of the people, expressed through artistic forms located at the top of values.*

*In the context of multiple acculturations, which claim various roles in our culture, it is very useful and opportune to approach the field of traditional dance, to make it more relevant, presenting it to the full of its values. The figurative use and deformation of the folk dance movements, by some choreographers or dancers from the Republic of Moldova, creates additional confusions and difficulties in the scientific approach of ethnochoreology, and the exaggerated attention paid to academic dance, damages the authentic dance enormously.*

**Keywords**: *traditional dance, folk dance, academic dance, characteristic features.*

Astăzi, dansul alături de muzică și port reprezintă unul dintre elementele culturii tradiționale, indicând atașamentul pe care românii basarabeni o au față de propria lor tradiție culturală. Fiind o totalitate de mișcări plastice, de gesturi și de pași, care se execută succesiv în ritmul unei muzici anumite, exteriorizându-i conținutul emoțional[1], dansul poate fi o manifestare artistică (dansul popular; profesionist) sau o formă de distracție în societate: dans de salon.

Evoluția artei dansului reprezintă un îndelungat proces istoric – cultural, de la dansurile vechi ale omului primitiv, care erau niște imitări ale mișcărilor caracteristice unor procese de muncă, până la formele complexe ale artei coregrafice contemporane. Dansul a atins o înaltă perfecțiune artistică încă în antichitate.

Dansul străvechi a început prin a câștiga expresia unei comuniuni etnice, îndrăgit de toate categoriile de vârste, având un ecou sărbătoresc ocazional și intrând tot mai mult în rândul manifestărilor consacrate reuniunilor sătești. Dansatorul multimilenar nu dansa pentru a dansa, el se supunea necontenit scopului ritual ca făcând parte din stările extazului (de înduplecarea sau lupta contra vânatului, de exorcizarea răului pe care îl

[1] A. Timuș (redactor). *Enciclopedie Literatura și arta Moldovei.* Chișinău: Redacția Principală a Enciclopediei Sovietice Moldovenești, 1985, p.174.

credea ca spirit ce-l poate domina).

*Dansul tradițional*, *dansul folcloric (popular*) sau *dansul academic* reprezintă trăsăturile caracteristice culturii Republicii Moldova?

Înainte de a da răspuns la această întrebare, pentru început, este necesar de a defini aceste denumiri și de a le analiza, cu scopul de a diminua confundarea lor ulterioară.

Așa cum am menționat mai sus, dansul reprezintă o primă formă de limbaj și exprimare a emoțiilor, a credințelor, chiar și a ritualilor de vânătoare. Totodată el a însoțit întotdeauna, marele evenimente din viața oamenilor, din comunități, în cadrul sărbătorilor și ritualilor religioase. Mai târziu dansul a fost inclus în alte forme de artă, având la început un caracter mimetic însoțind marii povestitori ai legendelor antice, pieselor de teatru, el ocupând doar o mică parte a scenei. Până a ajunge aici, după cum s-a mai spus, primele mărturii scrise despre dans au fost datate din perioada paleoliticului superior sau cu mai multă certitudine din perioada neoliticului, când oamenii s-au gândit să înscrie pe piatra din peșteri diferite figuri care ne vorbesc despre existența dansului în acele vremuri[2].

O altă viață a început atunci când omul a devenit sedentar. Odată cu agricultura, obiectivele dansului s-au schimbat. Pământul a devenit mai important decât vânătoarea, iar legăturile de solidaritate nu mai erau la fel de puternice ca înainte. Cultivarea câmpurilor a fost cea mai importantă îndeletnicire a omului în viața de zi cu zi. Cu toate acestea, importanța dansului nu a scăzut. Omul a practicat mai multe dansuri care corespundeau culturii, dansuri pe care le-a dansat astfel încât pământul să fie suficient de fertil pentru recoltă, fiind practicat în jurul câmpurilor[3]. Este posibil că omul credea că tot ce se află în jurul său avea un spirit cu care să poată vorbi și cu care să ia legătura.

Mulți cunoscători sau amatori ai artei dansului i-au dedicat rânduri întregi de cuvinte alese printre care:

- ✓ Tudor Arghezi: „Poate fi ceva mai frumos ca graiul formelor omenești ridicate ca un talaz de sine stătător și călătorind pe lumina undelor încovoiat, grațios, pitit, răsculat, oblic, tangent, spiral, cu toate aceste mișcări și cu altele indefinite împreunate laolaltă?”
- ✓ Gaston Millier care afirma că: „Dansul este un poem ritmat care dezvăluie în fața noastră, în tablouri însuflețite frumusețea plastică a perfecțiunii formelor și atitudinilor corpului”.
- ✓ Serge Lifer (1905–1986) considera că: „Fiecare mișcare a dansului este o sinteză, o armonie, un acord executat de marea orchestră a corpului uman, iar arta dansului izvorâte din această armonie nu este numai angrenarea fiecărei părți a organismului ci, strâns unite, toate părțile zămislesc frumusețea”.

Fără a ofensa și pe alți consacrați cunoscători ai artei dansului, deoarece sunt mulți la număr, vom încerca să definim combinația dintre cuvintele *dans tradițional.* Din moment ce *dansului* i-au fost închinate cele mai impozante declarații, rămâne să definim cuvântul *tradițional.*

Pornind de la caracterul sistemic al *tradiției,* definibilă ca un „ansamblu de valori, simboluri, idei și constrângeri care determină adeziunea la o ordine socială și culturală justificată prin referirea la trecut și care asigură apărarea acestei ordini împotriva lucrării forțelor de contestare radicală și de schimbare”[4], cercetătorul Silvestru Petac defi-

---

[2] T. Urseanu, I. Ianegic, L. Ionescu. *Istoria baletului*. București: Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor din RSR, 1967.

[3] G. Prudhommeau. *Op. cit.,* p. 64-65.

[4] G. Balandier. *Sens et puissance. Les dynamiques sociales*. Paris: Editura PUF, 1986, p. 105.

neşte un *dans tradiţional* ca fiind o variantă a unui text ideal întrupat (manifestat somatic) sub aspect spaţial-temporal-energetic în conformitate cu nişte norme morfosintactice şi norme stilistice şi estetice, variantă aflată în strânsă corelaţie cu alte tipuri de texte tradiţionale (numite de noi co-texte) şi aderentă la nişte norme sociale, culturale, magico-religioase etc, toate impuse de o anumită tradiţie locală.

*Dansul tradiţional* se manifestă în contexte tradiţionale, înţelese aici ca fiind evenimente clar circumscrise din perspectiva spaţiului şi a timpului, evenimente care în sistemul tradiţiei locale au o semnificaţie proprie, născută din conjugarea semnificaţiilor subsistemelor care interrelaţionează cu această ocazie.

Tot Silvestru Petac dă o clasificare a perioadelor din ultimele două secole, relevând *dansul tradiţional* în spaţiul românesc:

1. O primă perioadă, începând cu mijlocul secolului al XIX-lea şi până spre mijlocul secolului al XX-lea, în care contextele aparţinând tradiţiilor locale ale dansurilor erau viabile şi aveau funcţiile sociale şi culturale specifice civilizaţiei tradiţionale.
2. O a doua perioadă începe odată cu instaurarea regimului comunist în România şi se încheie la Revoluţia din 1989.
3. O a treia perioadă este perioada actuală, începând cu anul 1990, şi este marcată de ieşirea din comunism şi adoptarea economiei de piaţă.

O practică efemeră prin excelenţă, dansul se pretează chiar mai greu decât analiza muzicii, mai ales atunci când este un *dans tradiţional*, prin natura progresivă, nu este codificat şi lăsând un loc mare pentru interpretare şi variaţie individuală şi colectivă. Cu toate acestea, cercetarea a progresat mult, cel puţin şi în ceea ce priveşte dansul din secolul al XVI-lea şi al XVIII-lea. Dar, în acest caz precis, existau documente scrise – oricât de dificile ar fi să le descifreze şi să le interpreteze – cum ar fi *Orchésographie* de Thoinot Arbeau publicată în 1596 sau *Traité de la cadence* (Tratatul cadenţei) de Feuillet, publicat în 1706.

În cartea *La danse traditionnelle en France: d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, Yves Guilcher a clarificat în special conceptul de „dansuri populare tradiţionale", din care a subliniat caracteristicile esenţiale: diversitatea regională, profunzimea istorică, caracterul popular, distingerea între folclor, popular şi regional, termeni pe care unii autori, precum Curt Sachs însuşi, au contribuit oarecum la confuzia lor[5].

Ca rezultat al investigării în teren al dansului tradiţional, cercetătoarea franceză Y. Guilcher se confruntă cu impedimentul perioadei târzii de anchetare. *Nu a mai existat „societatea tradiţională" încă din cel puţin primul sfert al secolului XX, un mediu în care dansurile tradiţionale au evoluat până atunci. „Ancheta nu ne mai oferă atâtea observaţii pe cât ne-am dori". Directoarele sunt adesea slăbite. Informatorii recreează adesea o realitate pe care ei o interpretează şi a cărei mărturie poate varia în timp. În plus, însăşi statutul dansului a evoluat şi informatorul reacţionează la această evoluţie: reticenţa la dans şi povestire în anii 50 sau îmbunătăţirea prin ochii celorlalţi din anii 90 ai secolului trecut* [6].

Analizând cele expuse mai sus, observăm că termenul de *dans tradiţional* este un termen relativ nou, utilizat de cercetători şi consacraţii cunoscători ai dansului tradiţional, în deosebi a dansului tradiţional românesc în libera circulaţie.

Efectiv, dansul românesc s-a dezvoltat în toate perioadele existenţei şi dezvoltării

---

[5] M.-O. Géraud, O. Leservoisier, R. Pottier. *Noţiunile-cheie ale etnologiei (Analize şi texte)*, traducere D. L. Ilin. Iaşi: Editura Polirom, 2001, p. 52.

[6] Y. Guilcher. *La danse traditionnelle en France: d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*. Collection Modal folio. Parthenay: FAMDT Editions, 1998, 276 p.

poporului român, însă cel mai frecvent acesta era întâlnit cu termenul de *dans popular*.

*Dansul popular*, în general, reprezintă un tip de dans care este o expresie băștinașă, de obicei recreativă, a unei culturi trecute sau prezente. Dansul popular românesc este o manifestare artistică colectivă care se exprimă direct, în mod natural și original și se caracterizează printr-o bogăție nesfârșită de mișcări izvorâte din miile de jocuri existente, într-o mare varietate a stilurilor proprii fiecărei regiuni și prin vigoarea, veselia naturală, temperamentul și dinamismul interpretării.

*Dansurile populare* sunt dansurile interpretate spontan, fiind realizate de întreaga comunitate a satului, de către tineri și bătrâni, marcând astfel sărbătorirea unei nunți, a unui festival, a unei recolte, uneori, și a unui rit funerar, unde interpreții sunt oamenii de rând care nu sunt instruiți sau dansatori profesioniști. Aceste dansuri nu sunt efectuate din lipsă de apreciere sau recompensă de niciun fel, existența lor este fundamentală deoarece dansul, ca atare, face parte integrantă din viața lor de zi cu zi, reprezentând credințele lor religioase, obiceiurile și ritualurile. Interpretarea lor este mai degrabă o exprimare a bucuriei și nu cu scopul de a-și continua existența pașnică într-o regiune anumită. „Ei cred că dansul lor este un fel de rugăciune către natură și zeii săi, o rugăciune propice care invocă, precum și mulțumește”[7].

Fiecare grup etnic are dansul său popular care a luat naștere în conformitate cu modul lor de viață și cultura grupului respectiv. Valoarea *dansului popular* este mare, deoarece păstrează tradiția și cultura oamenilor. Principala caracteristică a dansurilor populare este participarea simultană a unei multitudini de dansatori. Potrivit lui Zecevic (1981), *dansurile populare* pot fi dansate în formație constând din: un număr nelimitat de dansatori interconectați care interpretează dansul împreună (hora) sau, un număr limitat de dansatori, împărțiți în grupuri specifice formând entități separate (dans solo, dans în perechi, dans în trei, dans în patru).

La început, nu exista o categorie de dans numită „dansuri populare”. Abia în Evul Mediu, dansurile țărănești au devenit ceea ce ulterior se vor numi *dansuri populare*, în același timp în care au apărut și clasele sociale. Maurice A.-L. Louis comentează în cartea sa *Folklore and Dance*[8] despre istoria dansului, dar discută și modul în care dansul țărănesc a devenit *dans popular*. Prin urmare, este mai relevant să vorbim despre ceea ce a devenit *dans popular* astăzi, adică dansurile țăranilor.

Primele referiri asupra existenței dansului la români își fac apariția începând cu secolul al XV-lea, (Gr. Ureche) și continuă cu secolul al XIX-lea, perioadă în care apar primele culegeri printre care figurau și un număr important de *dansuri populare*, iar înființarea celor două arhive fonografice din spațiul românesc au evidențiat bogăția și varietatea acestui repertoriu. Terminologia este reprezentată de trei termeni: hora (Hora la joc pentru zona Muntenia si Oltenia), dans (danț) și joc (gioc) în celelalte regiuni ale țării.

În vederea determinării premiselor etnoculturale ale coregrafiei folclorice românești străvechi, se impune refacerea rădăcinilor esențiale de structuri reprezentative și anume: a. unitatea acelorași rădăcini coregrafice folclorice de continuitate (*traco-geto-dace*); b. caracterul general valabil, definitoriu: *creația horală*; c. caracterul colectiv de creație[9].

*Dansurile populare* nu pot fi studiate fără a cunoaște folclorul muzical, prezentarea artistică şi alegerea reușită a costumului. La categoria mijloacelor expresive ale *dansu-*

[7] M. K. Ashish. *Folk Dance, Tribal, Ritual, Martial*. New Delhi: Editura Rupa & Co, 2003, p. 8.

[8] A.-L. Maurice. *Le Folklore et la danse*. Paris: Editura G.-P. Maisonneuve et Larose, 1963.

[9] A. L. Irimia. *Scurt istoric al jocului popular*. În: Ghidul iubitorilor de folclor, 2015. Suceava: Editura Lidana, 2015, nr. 5, p. 44-46.

*lui popular* se referă mișcările, gesturile, pozițiile, mimica, particularitățile stilistice ale interpretării. Așa cum dansul este într-o strânsă legătură evolutivă și semantică cu muzica, etnomuzicologii au înțeles deja, desigur cu o vădită întârziere față de savanții din Occident, că vechile concepte despre muzica zisă *populară* (asociată cu epitetele *folclorică, orală, tradițională, țărănească, din popor*) nu mai sunt lucrative și relevante în noul context social și cultural[10].

La mijlocul secolului XX, cuvântul *popular*a fost de cele mai multe ori evitat din cauza atitudinii condescendente pe care utilizatorii lui o aveau. Multe grupuri culturale din întreaga lume au cerut ca artele lor spectaculare să nu fie caracterizate de termen. Astfel, unele arhive și organizații au considerat convenabil să schimbe, în numele lor, cuvântul *popular* în *tradițional*. De exemplu, în anii ’60 *Arhivele de Muzică Populară* de la Universitatea Indiana au fost redenumite în *Arhivele Muzicii Tradiționale*. În mod similar, în 1980, Consiliul Internațional de Muzică Populară, o organizație nonprofit susținută de UNESCO (Organizația Națiunilor Unite pentru Educație, Știință și Cultură) înființată în 1947 și care este dedicată studiului, practicii, documentării și rezervării muzicii și dansului tradițional, și-a schimbat numele în Consiliul Internațional pentru Muzică Tradițională (*International Council for Traditional Music*). Secțiunea sa de studiu despre dans s-a extins în domeniul de la *dansul popular* la *etnocoreologie*, studiul tuturor formelor de dans dintr-o cultură.

În anul 1846, arheologul englez W. J. Thoms, propune termenul de *folklore* pentru a desemna producțiile culese din popor, adică creațiile emanate din „știința sau înțelepciunea poporului” de jos.

Le Grand Larousse oferă etimologia cuvântului *folclor*: „Cuvânt englez care înseamnă propriu”, „știința poporului”, (Grand Larousse de la langue française. Montrouge, 1973, entrée folklore). Folclorul este definit ca „puls al poporului” și „bogăția societății”[11].

Mulți reprezentanți ai diferitor popoare când aud cuvântul *folclor* se gândesc la tradiții, cultură și strămoși. „*Dansul folcloric* dezvăluie într-o manieră sinceră şi directă aspiraţiile şi sentimentele oamenilor, el este strâns legat de viaţa şi istoria popoarelor, fiind însoţitor fidel al omului atât în momentele sale de bucurie cât şi în cele de mâhnire, el exprimă în acelaşi timp caracterul, temperamentul, forţa, agerimea, înţelepciunea şi umorul poporului”[12]. Felix Hoerburger face referire la două tipuri de existență ale *dansului folcloric*: o primă existență, specifică dansurilor în cultura lor tradițională și o existență secundă în cadrul folclorismului (Hoerburger, 1968).

Dansul a avut o importanță deosebită în viața socială a omului fiind nelipsit din ritualurile religioase. În timp s-au produs mutații în cadrul jocurilor populare românești în sensul că unele și-au păstrat funcția rituală (Calușul, Chiperul, Lazarul, Cununa, Drăgaica), iar altele s-au transformat în jocuri distractive.

Deoarece îmbinarea de cuvinte *dans popular* înseamnă „dans al oamenilor”, este interesant de examinat dacă cuvântul are același sens în prezent. Acesta ar trebui să fie un dans popular îndrăgit și dansat de toată lumea, dar astăzi înseamnă și altceva. Dansul oamenilor seamănă mai mult cu ceea ce dansăm când ieșim să ne distrăm, de exemplu într-un club: dans disco. În această categorie putem pune și salsa. Prin urmare, *dansul țărănesc*, numit dans popular (faimos), nu este doar *dans tradițional,* ci și tan-

[10] V. Chiseliță. *Muzica tradițională, folclorică, neo-tradițională și populară: de la metaforă la metodă de cercetare a sistemului culturii populare sincretice contemporane din Republica Moldova*. În: Arta. Seria Arte audiovizuale, Muzică, Teatru, Cinema. Serie nouă. Vol. XXIII, 2014, nr. 2, p. 22-28.

[11] R. B. Ramakrishna. *Dravidian folk and tribal lore*. Kuppam: Editura Dravidian University, 2001, p. 27; A. K. Nambiar. *Ritual and folk performing tradition in Kerala. New Delhi, 2006*, p. 288.

[12] T. Vasilescu, T. Sever. *Folclor coregrafic românesc*. București, 1969, p. 9.

go și salsa, printre altele.

Astfel, la sfârșitul secolul al XVIII-lea, grație prințului Charles-Jospeh de Ligne care a dat la Iași un bal, prin 1788, la care au participat – după afirmațiile exagerate ale amfitrionului – o sută de boieri cu soțiile lor, s-au dansat „«pirhica» şi alte dansuri grecești, moldovenești, turcești, muntenești şi egiptene", dar nici măcar unul occidental[13]. Deci, în această perioadă se observă încă imperativul *dansului popular* (țărănesc). Abia o nouă ocupație rusească va reuși să impună ireversibil moda dansurilor străine în societatea românească. Un argument în acest sens îl constituie aducerea primului dansator profesionist rus în Principate, în timpul ocupației militare din 1806–1812. Aflați departe de casă şi lipsiți de societatea feminină cu care erau obișnuiți, petrecăreții ofițeri ruși – între care se aflau şi foarte buni dansatori[14] – şi-au propus să-i învețe pe boierii moldoveni şi mai cu seamă pe soțiile şi fiicele acestora să danseze ca la Sankt Petersburg. În acea perioadă oamenii obișnuiau să danseze dansuri la modă, dansuri pe care oamenilor le plăcea să danseze pentru distracție.

Potrivit lui Maurice Louis, cel mai popular (faimos) dans din secolul al XIX-lea a fost polka, deși originea sa nu era franceză. M. Louis subliniază că istoricii spun că ea provine din Boemia și că s-a născut în 1830. Cu toate acestea, atât în Franța cât și în Principate a crescut popularitatea acestui dans. A avut un mare succes în rândul burghezilor, dar și în rândul oamenilor. Acest dans a fost dansat peste tot și popularitatea sa s-a răspândit chiar și în provincii.

*Dansurile tradiționale*, românești şi levantine, se mai practicau de către boieri doar pentru amuzamentul şi curiozitatea ofițerilor ruși, care, în schimb, îi învățau pe români „poloneze, cadriluri şi alte dănțuri europene". O contribuție similară au avut şi „nemții cu coadă", ai prințului Coburg, în timpul războiului din 1789–1792[15].

Nu puține erau şi dansurile românești, foarte îndrăgite chiar şi de înalta societate: hora, brâul, chindia, pristoleanca, zoralia şi altele, pe care tarafurile de lăutari le interpretau spre finalul balurilor şi petrecerilor, creând atmosferă și însuflețindu-i la culme pe dansatori[16].

*Dansul popular* (folcloric) românesc este foarte variat în posibilități cinetice, cuprinzând o sumedenie de mișcări. La aceste mișcări predomină, în special, mișcările de picioare în atitudini şi situații foarte diferite. Mișcările brațelor, ale corpului se coordonează cu mișcările picioarelor unde mișcările picioarelor pot fi pe podea sau în aer.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în orașele mari, pe lângă cluburi, teatre şi săli publice, membrii elitei vor continua să danseze în luxoasele saloane de bal particulare. După modelul spațiilor de socializare şi divertisment frecventate de elite, se vor înființa şi cluburi şi săli de dans populare, balurile şi dansurile occidentale fiind imitate, asimilate şi consumate, treptat şi de categoriile modeste ale populației urbane. Odată cu înmulțirea societăților artistice, culturale, sportive şi profesionale ale timpului, balurile publice vor fi şi mai numeroase, iar unele – cum ar fi cele oficiale, ale Curții – şi mai strălucitoare, devenind, la fel ca în marile capitale ale lumii, adevărate „instituții de dis-

[13] Charles-Jospeh de Ligne (prinț). *Scrisori din Iași din anul 1788*. În: Călători străini despre țările române, 1788, X2, p. 916.

[14] G. Sion. *Suvenire contimpurane*. București: Editura Nemira, 2000, p. 78; P. Eliade. *Influența franceză asupra spiritului public în România. Originile. Studiu asupra stării societății românești din vremea domniilor fanariote*. București: Editura Univers, 1982, p. 154.

[15] C. Bălăceanu-Stolnici. *Cele trei săgeți. Destine la confluența cu istoria: saga Bălăcenilor*. București: Editura Eminescu, 1990, p. 136.

[16] N. Filimon. *Ciocoii vechi și noi*. București: Editura Eminescu, 1984, p. 118-119.

tracție, antren şi bucurie […dar şi] de ceremonial şi impresie publică”[17].

Dansul, ca formă de artă și exercițiu fizic, are un rol foarte important pentru omenire. Prin performanța mișcărilor însoțite de muzică, omul își exprimă emoțiile, astfel „radiază” energia care îl afectează atât pe el cât și lumea din jurul său. *Dansul folcloric* imprimă operei coregrafice un conținut mai bogat și, respectiv, transmite un mesaj amplu.

Epoca modernă impune forme şi teme noi în arta coregrafică contemporană. Acestea sunt propuse, în primul rând, de către maeștrii de balet iscusiți, care se află în fruntea teatrelor sau a colectivelor profesioniste.

Odată cu instaurarea regimului comunist în România, și anexarea Basarabiei și Bucovinei de Nord la URSS, în data de 28 iunie 1940, are loc o colectivizare a agriculturii, industrializare și migrație masivă a locuitorilor din mediul rural în cel urban ceea ce a influențat dezvoltarea grupurilor folclorice (orășenești mai ales). Tot acum iau ființă instituții dedicate valorificării dansului de origine țărănească. Vechile contexte tradiționale ale dansului înregistrează un puternic recul (retragere), supraviețuind doar puține dintre ele. Dansul tradițional este îmbrățișat de către scenă prin adoptarea modelului moiseevist de valorizare scenică a dansului. Drept exemplu este Ansamblul Academic Național de dansuri populare „Joc” fondat la Chișinău în anul 1945, care cuprinde un repertoriu bogat de *dansuri populare*, atât pe motivele folclorului național cât și a altor țări.

Odată ce dansul este „rupt de contextul tradițional și încadrat în alt sistem cultural, definit de alți parametri, el încetează a mai fi un fapt de folclor în înțelesul strict al termenului” aceasta pentru că „spectacolul scenic instituie o serie de norme care modifică esențial structura limbajului coregrafic tradițional”[18] astfel că „produsele coreice (referitoare la dans) difuzate în cadrul spectacolelor nu mai pot fi considerate ca aparținând planului folcloric”, aparținând folclorismului[19]. În același articol, cercetătoarea atrăgea atenția asupra faptului că „pierderea legăturii cu valorile tradiționale, negarea lor deschide calea preluării lipsite de criterii a produselor de consum existente la periferia culturii urbane”[20].

Prin două articole publicate în Revista de Etnografie și Folclor în 1974 Andrei Bucșan realizează un adevărat îndreptar privind modul în care *dansul popular* poate fi pus în scenă. Indicând indirect tipurile de spectacole prezente în acea perioadă, el cerea realizatorilor spectacolelor în care era valorizat *dansul popular* să respecte câteva condiții minimale: „a) să se enunțe sincer, deslușit gradul de apropiere sau îndepărtare de folclor: folclor autentic, prelucrare, stilizare, baletizare sau orice altă formă care se poate ivi; b) să se respecte limitele gradului respectiv; c) să aibă o valoare corespunzătoare atât în concepție cât și în execuție[21]. Bucșan este foarte critic cu realizatorii care au tendința să se îndepărteze de modelul folcloric, intrând în zona producțiilor fără valoare culturală, tot el încearcă să demonstreze că pentru păstrarea elementelor care definesc dansul folcloric este esențială o armonizare a „legilor” scenei la „legile” folcloru-

[17] Ş. Alexe, M. Draganovici. *Viena – oraș al petrecerilor*. În: „Magazin istoric”. București, nr. 1 (406), 2001, p. 46.

[18] A. Giurchescu. *Raportul între modelul folcloric şi produsele spectaculare de dans popular*. În: Revista de Etnografie şi Folclor. București, 1971, 16/ 5, p. 370.

[19] A. Giurchescu. *Unele aspecte ale interferenței dintre sfera culturii populare şi cea a culturii de masă*. În: Revista de Etnografie şi Folclor. București, 1973, 18/3, p. 180.

[20] A. Giurchescu. *Unele aspecte ale interferenței dintre sfera culturii populare şi cea a culturii de masă*. În: Revista de Etnografie şi Folclor. București, 1973, 18/3, p. 189.

[21] A. Bucșan. *Unele sugestii pentru punerea în scenă a dansului popular* (I). În: Revista de Etnografie și Folclor. București, 1974, 1/19, p. 15.

lui și nu invers[22].

Odată cu stabilirea formațiilor artistice de amatori, profesionale, prin procedurile de renovare a repertoriului lor, prin metodele de selectare a detaliilor tehnice, stilistice, muzicale, luate la bază, ce dictează mai departe procesul de stabilire a repertoriului colectivului au fost întreprinse schimbări majore în sfera textului coregrafic. Mulțimea de colective apărute în ultimii ani ne arată o evoluție în mentalitate, legată de schimbarea conținutului jocului, funcției şi caracterului, mai mult poate decât cele ce țin de gustul alegerii unui repertoriu cât mai original, care ar ridica probleme pentru coregrafi, legate de funcția, conținutul și forma artistică a repertoriului în dependență de scopul artistic-educativ urmărit. În această ordine de idei, referindu-se la selectarea repertoriului, la lipsa de idei, conținut, își exprimă îngrijorarea maestrul V. Curbet: „Astăzi aproape nu întâlnim în repertoriul formațiilor noastre dansuri cu semnificații magice, ceremonialuri vânătorești, războinice, de muncă, păstorești, în stare să impresioneze spectatorii prin autencitate şi emotivitate. Nu valorificăm deloc zăcămintele de mișcări plastice din cadrul obiceiurilor de iarnă („Mălanca”, „Moşnegii”, „Păpuşile”, „Chiraleisa”, „Vergelul” ş.a.) de primăvară şi vară („Lăzărelul”, „Armindenul”), jocul ritualic al focului („Paparudele”, „Caloianu” etc.)”[23].

Făcând o generalizare a celor expuse în articol, deducem că pentru a valorifica mijloacele de expresie ale artei dansului în cadrul actului de creație, executare și instruire – ca latură cultural-spirituală de ordin practic a activității umane, este indispensabilă cunoașterea și exploatarea izvoarelor apariției dansului per ansamblu.

Trăsăturile caracteristice culturii Republicii Moldova, în perioada de globalizare, sunt din ce în ce mai dificil de perceput pentru omul de rând, care din diverse motive, însă cel mai frecvent din dorința de a vedea ceva exorbitant, acceptă și asimilează *dansul folcloric* (popular) prezentat pe scenă fără a pune multe întrebări referitor la autenticitatea și sursa de inspirație a coregrafului/ maestrului de balet care a montat dansul respectiv.

*Dansul folcloric* din Republica Moldova traversează astăzi un proces de profunde schimbări dictate de noile condiții socioculturale din perioada tranziției post-sovietice de după 1990. Normele și valorile culturii tradiționale încep să resimtă impactul puternic al globalizării economice și al revoluției tehnologice.

Discrepanța dintre sensul atribuit termenului *popular* devine tot mai evidentă astăzi. Pentru a fi înțeleasă este necesară o nouă abordare. Etnocoreologia nu poate să rămână imobilizată în tiparele conceptelor și metodelor depășite, înguste și reducționiste.

*Dansul folcloric* reprezintă domeniul activității de restaurare, resuscitare și valorificare a elementelor de *dans tradițional* (țărănesc) vechi într-un context sociocultural nou, mai larg, diferit de cel nativ: scenă, festival, concurs, concert, serbare populară, turneu artistic, televiziune, mass media, educație, campanie turistică etc. Promotorii acestei categorii de dansuri sunt ansamblurile folclorice amatoricești și profesioniste, apărute la oraș prin anii ’50–‘60.

Unul din modelele emblematice ale *dansului popular academic* din Republica Moldova este reprezentat de Ansamblul Academic Național de dansuri populare „Joc”. Acesta reprezintă o veritabilă școală folcloristică, devenind o puternică sursă de inspirație și imitație pentru zeci de ansambluri de profil din Republica Moldova.

---

[22] A. Bucșan. *Unele sugestii pentru punerea în scenă a dansului popular* (I). În: Revista de Etnografie și Folclor. București, 1974, 1/19, p. 15-35.

[23] D. Mihail. *Excursii în biografia unei capodopere*. În: Adevărul ca aer al renașterii. Chișinău, 1988, p. 89.

Însă, exigențele scenei și a spectacolelor folclorice, conduc uneori la anumite devieri de la normele tradiției (rupere din context, selecție arbitrară, scenarizare, dramatizare, teatralizare, stilizare, academizare), iar alteori – la inventarea, mistificarea, prezentarea fragmentară și trunchiată a tradițiilor și repertoriilor coregrafice.

Astfel concluzionăm, ca rezultat al cercetării bibliografiei de specialitate, că *dansul tradițional,* care inițial era sub denumirea de *dans popular*, reprezintă trăsăturile caracteristice culturii Republicii Moldova constituind un element important al patrimoniului cultural imaterial, făcând parte din istoria și memoria culturii naționale. Astăzi, în epoca globalizării, odată cu destrămarea comunităților rurale tradiționale, *dansul tradițional* (țărănesc) a intrat într-un accentuat proces de perimare și recul. Multe genuri ale *dansului tradițional* sunt amenințate cu dispariția și necesită protecție și documentare specială, așa cum s-a întâmplat și cu dansul **Călușarilor** care, la data de 25 noiembrie 2005, a fost inclus în Lista Patrimoniului Cultural Imaterial al Umanității – UNESCO.

# UNIVERSUL CRENGIAN: ABORDĂRI CINEMATOGRAFICE

Dr. Violeta TIPA
Institutul Patrimoniului Cultural

## CRENGIAN UNIVERSE: CINEMATOGRAPHIC APPROACHES

**Abstract:** *Ion Creangă is one of the great classics of our literature, whose works were and remain a source of inspiration for people of art and culture, including the creators of audiovisual arts. Theater and film directors from the Romanian space appeal now and again to the writer's creation, rediscovering in it new and new aspects, inherent to our times.*

*We aim to follow chronologically the appearance of cinematographic films, created over the years by Romanian and Moldovan filmmakers, starting from the first experiments in the field of animation film of Aurel Petrescu (Capra cu trei iezi/ Goat with Three Kids, 1946) and Ion Popescu-Gopo (Punguța cu doi bani/ The Bag with Two Pennies, 1949) and finishing with the latest creations, such as the short film Goat with three kids (2019) directed by Victor Canache. It should be mentioned that these stories as well as Amintiri din copilarie/Childhood Memories attracted the most attention on behalf of film directors.*

*The 1960s were the most fruitful in the capitalization of the Crengian works by filmmakers. And, the first animated films with puppets, made by Anton Mater, The Goat with Three Kids (1968) and The Bag with Two Pennies (1969) paved the way in the world of Moldovan animation.*

***Keywords***: *Ion Creangă, screening, acting, animated film, fiction film, puppet film.*

Ion Creangă este unul dintre marii clasici ai literaturii noastre, opera căruia a fost și rămâne a fi izvor de inspirație pentru creatorii de artă. Regizorii de teatru și film din spațiul românesc mereu revin la creația lui Ion Creangă, redescoperind în ea noi și noi aspecte, inerente timpurilor noastre, aducându-le la condițiile de viață contemporană. Căci scriitorul humulesțean, după cum menționau exegeții, este „o expresie monumentală a naturii umane în ipostaza ei istorică ce se numește poporul român, sau, mai simplu, e poporul român însuși, surprins într-un moment de genială expansiune”[1]. Or, după cum i-a evaluat opera G. Ibrăileanu o „epopee a poporului românesc”, numindu-l tot odată „Homer al nostru”. Chipul psihologic al individului, metehnele societății, diversele ei aspecte morale, zugrăvite în poveștile humulesteanului se proiectează mai mult sau mai puțin în peisajul societății actuale, provocând noi formule artistico-conceptuale ale creației lui.

Consultând mai multe surse referitoare la cinematografia din arealul românesc, inclusiv cele bibliografice (*1234 cineaști români, Dicționarul realizatorilor filmului de animație românesc* etc.) am depistat cca 40 de filme (ficțiune, non-ficțiune, animație) axate pe opera marelui nostru clasic, care vor sta la baza studiului despre universul crengian și abordarea lui în limbajul filmic.

Însuși personalitatea lui Creangă a fost printre primele, care și-a găsit reflectare în jurnalele de actualități ale cineaștilor firmei Pathé, aflați la București, care filmau reportaje pentru a le prezenta în lume. Astfel, în 1914, la firma Pathé este creat filmul *Eminescu – Micle – Creangă*, istoria relațiilor dintre cele trei mari personalități ale culturii românești, care ne-au lăsat un bogat tezaur literar.

Primele adresări ale cineaștilor la opera lui Creangă au fost poveștile lui, care „figu-

[1] F. Potra. *Experiență și speranță: ecran românesc*. București: Editura pentru literatură, 1968, p. 193.

rează cu cinste printre operele cele mai remarcabile ale literaturii române”[2]. Este vorba despre Aurel Petrescu, pionierul filmului de animație românesc, care după cel de-al Doilea Război Mondial își începe experimentele în crearea imaginilor animate, apelând la povestea *Capra cu trei iezi* (1946), apoi la *Punguța cu doi bani*, care a rămas nefinalizată. Tot cu această poveste își începe drumul în lumea filmului și Ion Popescu-Gopo, care, împreună cu tatăl său, pictorul Constantin Popescu[3] și Matty Aslan finalizează lucru la filmul *Punguța cu doi bani* (1949).

Din anii ’60, opera scriitorului apare tot mai frecvent în creația cineaștilor atât în filmul de ficțiune, cât și de animație. S-ar putea afirma că această perioadă înscrie un progres în valorificarea operei lui Ion Creangă, care va cunoaște o serie de ecranizări și interpretări. În acest context, am vrea să credem că tonalitatea a fost dată de Emil Loteanu, la acea oră student al VGIK-ului, care debuta cu scurtmetrajul *A fost odată un băiat* (1960). Filmul a fost debutul în cinematografie și al pictorului Filimon Hămuraru[4]. Cei doi entuziaști încă fiind studenți, și-au propus să valorifice secvențe din *Amintirile* lui Creangă, căutând să introducă acele elemente și detalii pentru a reda atmosfera specifică spațiului românesc. Într-o scurtă informație săptămânalul *Cultura*[5] anunță despre turnarea scurtmetrajului *A fost odată un băiat* de către tânărul regizor Emil Loteanu și despre evaluarea în rolul lui Ionică Creangă a elevului Sașa Basarin, de la școala nr. 5 din Chișinău.

Câţiva ani mai târziu, în 1965, regizoarea Elizabeta Bostan, *recunoscută pe plan internaţional în domeniul filmului cu* şi *despre copii*, decide să valorifice capodopera lui Creangă. Regizoarea turnează la început scurtmetrajul *Pupăza din tei* (1965), care apoi va sta la baza lungmetrajului de ficțiune *Amintiri din copilărie* (1965) cu actorul Ştefan Ciobotăraşu în rolul lui Ion Creangă și Ion Bocancea – Creangă copil. Filmul Elizabetei Bostan *Amintiri din copilărie*, „capul de pod al ecranizării” după aprecierea criticului Grid Modorcea, „a rămas în Academia engleză și la Muzeul de arte din Los Angeles ca un film de referință în domeniul ecranizărilor”[6].

Tot în același an, pe marele ecran se lansează și pelicula *De aș fi... Harap Alb* (1965), o adaptare modernă a poveștii după formula *basmului în basm*, în viziunea artistică a lui Ion Popescu-Gopo (1923–1989). În opinia criticii, care a avut și unele rezerve, filmul *De-aş fi...Harap Alb* totuși este considerat: „*cel mai reuşit lungmetraj al său din deceniu următor* şi *din întreaga-i filmografie*”[7]. Însuşi Gopo mărturisea într-un interviu că nu face ecranizare, ci interpretează: „eu am construit o poveste secundă, pe sub aceea a lui Creangă, sondând în toate părţile, pentru a descoperi de unde vin firele basmului care nu-i deloc atât de simplu cum pare. Şi mai sunt şi alte noduri foarte complicate, incifrate, ermetice aproape prin semnificaţiile lor, cum se întâmplă şi în celelalte poveşti ale humulesteanului”[8].

Către aniversarea a 130 de ani de la nașterea scriitorului, în Republica Moldova vor fi create o serie de opere[9], inspirate din creația crengiană. În primul rând, pe marele

[2] J. Boutiere. *Viața și opera lui Ion Creangă*. Iași: Princeps Edit, 2011, p. 200.

[3] D. I. Nicula. *Călătorie în lumea animației românești*. București: Meridiane, 1997, p. 19.

[4] V. Andon. *Вначале было кино.* În: Столица, 7 decembrie, 2002.

[5] *Faceți cunoștință: Ionică Creangă* (scurtă informație despre elevul Sașa Basarin în rolul lui Ionică Creangă în filmul lui Emil Loteanu). În: Cultura, nr. 99 (586), 18 decembrie 1960, p. 4.

[6] C. Stănculescu. *Cartea și filmul*. București: Biblioteca Bucureștilor, 2011, p. 58.

[7] V. Sava. *Istoria critică a filmului românesc contemporan* 1. Bucureşti: Meridiane, 1999, p. 309-310.

[8] V. Sava. *Mai întâi a fost imaginea* (interviu cu Ion Popescu-Gopo). În: Almanah *Cinema*, 1985, p. 28-29.

[9] Tot atunci se lansează prima operă-poveste pentru copii *Capra cu trei iezi*, scrisă de Zlata Tcaci pe libretul de Grigore Vieru, în regia lui Evgheni Platonov.

ecran apare filmul *Se caută un paznic* (1967), o interpretare curajoasă și ingenioasă a poveştii „Ivan Turbincă" în viziunea a doi scriitori, debutanți în film, Vlad Ioviță în calitate de scenarist și Gheorghe Vodă, regizor. Filmul este o actualizare a temei cu aluzii la ideologia timpului. În distribuţie au evoluat actorii Mihai Volontir – Ivan, Ion Ungureanu – Sfântul Petru, Sandri Ion Şcurea – Dumnezeu, Nina Vodă – Moartea, Mihai Curagău – Michiduță etc. Cu această peliculă păşesc în miraculoasa lume a cinematografiei și pictorul-scenograf Vasile Covrig, și compozitorul Eugen Doga.

Presa timpului nu a ezitat să vină cu aprecieri și comentarii. Leonid Mursa, directorul studioului *Moldova-film*, caracteriza filmul ca pe „o comedie antireligioasă" menționând că „e vorba de o interpretare cinematografică modernă a poveștii lui Ion Creangă. De altfel, nici nu cred că ar fi fost necesară o transpunere fidelă pe ecran acestei opere crengiene. Autorii filmului, păstrând unele linii de subiect, grotescul situațiilor și limbajul mustos, specific povestitorului din Humulești, au căutat prin viziune proprie să dee expresii noi eroilor lui Creangă"[10].

O analiză profesionistă a filmului *Se caută un paznic* o face regizorul Nicolae Ghibu, care a încercat să descifreze simbolurile aduse în film vis-a vis de opera originală, aprofundându-se în conceptul autorilor de-a vedea mai larg lucrurile. Ca specialist în domeniu nu poate trece cu vederea nici realizarea artistică, apreciind înalt atât măiestria regizorului și a actorilor, precum și cea a pictorului-scenograf Vasile Covrig și a operatorului Pavel Bălan: „din punct de vedere al realizării artistice, al mizanscenelor bazate pe criteriul matematic, într-un spațiu strict divizat, construcția fiecărei secvențe, felul cum sunt situați interpreții, filmul *Se caută un paznic*, e una dintre cele mai complexe peliculе realizate cândva de *Moldova-film*. Polifonia liniilor din cadru, trecută prin prisma ideilor filmului, își are un sens aparte. Fiecare cerc, linie, triunghi, e un component în șirul de asocieri alegorice ce susțin ideea și filozofia filmului"[11].

În 1976, Elizabeta Bostan revine la opera lui Creangă. Atenția i se focalizează asupra poveștii „Capra cu trei iezi", căreia împreună cu scenariștii Iurie Entin și Vasilica Istrate îi găsesc o interpretare originală. E vorba despre pelicula *Mama* (1976), o coproducţie româno-sovieto-franceză (fiind filmate şi montate trei variante paralel în trei limbi: română, rusă şi engleză). Respectiv şi distribuția conținea personalităţi notorii ruşi: Ludmila Gurcenko – Capra-mamă Rada (rusă tanti Maşa), Mihail Boiarski – Lupul Titi Suru, Oleg Popov – Ursul, Saveli Kramarov – Lupuşorul, Natalia Kracikovskaia – Ursoaica etc., alături de actorii români: Florian Pittiş – Papagalul, George Mihăiţă – Măgarul-tată, Violeta Andrei – Rândunica-mamă, Vasile Mentzel – Iepurele etc. Această peliculă va fi apreciată de critica de specialitate ca un «spectacol fastuos, inteligent şi încântător», un «superfilm», în care muzica, dansul, copiii şi povestea se contopesc într-o adevărată explozie de bună dispoziţie"[12].

Varianta engleză cu titlul *Rock'n roll Wolf* a circulat aproape prin toată Europa, bucurându-se de un succes aparte la tinerii spectatori. În opinia actorului rus Mihail Boiarski, versiunea rusă a fost din punct de vedere artistic cea mai slabă, deoarece pentru versiunea engleză se realizau câte 6–7 variante (dubluri), pentru cea română 3, iar pentru rusă doar una singură.

Exact un secol după publicarea „Poveștii porcului" în 1876, Ion Popescu-Gopo creează pelicula *Povestea dragostei* (1976), o lectură cinematografică a basmului într-o

[10] T. Romanciuc. *Ivan Turbincă pe ecran* (interviu cu Leonid Mursa, directorul studioului Moldova-film). În: Cultura, nr. 4, 20 ianuarie, 1968, p. 7.

[11] N. Ghibu. *Ivan, Dumnezeu și geometria* (premiera cinematografică a filmului *Se caută un paznic*). În: Cultura, nr. 14, 30 martie, 1968, p. 7.

[12] C. Căliman. *Op. cit.*, p. 377.

cheie ştiinţifico-fantastică, unde pielea porcului devine un costum de cosmonaut (scenografia şi costume Adriana Păun). În peliculă Gopo experimentează combinarea jocului actorilor cu imagini animate (imaginile Cioroiului Cicy). În rolurile principale îi avem pe actorii Eugenia Popovici (baba), Mircea Bogdan (moșul), Marian Stanciu (extraterestru) ș. a.

În mod special urmărim atitudinea regizorului Ion Popescu-Gopo față de creația marelui povestitor din Humulești, în opera căruia descoperă „lucruri fascinante". După *Povestea dragostei* mai aduce pe ecran „într-o lectură personală" și povestea „Fata babei și fata moșneagului", scrisă în 1877, o incursiune în fenomenele vieții, pe care le descoperă surorile Maria și Mirabela, care dau și denumirea peliculei. Filmul Maria, Mirabela, o coproducţie cu studioul *Soiuzmultfilm* şi *Moldova-film*, lansat pe marele ecran în 1981, s-a impus prin universul miraculos în care personajele reale acționează în același cadru cu cele desenate. Alături de cineaştii români, dirijaţi de maestrul Gopo, în această muncă migăloasă, dar captivantă s-au inclus personalități ale genului cu o bogată experienţă în domeniul animaţiei precum pictorii-scenografi ruși Lev Milcin și Victor Dudkin de la studioul *Soiuzmultfilm* (Moscova) şi Natalia Bodiul, pictor şi regizor de la studioul *Moldova-film*. Din echipa de creaţie au făcut parte poetul Grigore Vieru – autorul versurilor şi compozitorul Eugen Doga, a cărui muzică a înnobilat pelicula, trecând-o în aria genului de poveste muzicală. Cu acești eroi „ei se vor juca frumos și în continuarea basmului, când Creangă este adus în era electronicii"[13], este vorba de filmul *Maria și Mirabela în Tranzistoria* (1989).

Ultima adresare a regizorului la opera lui Creangă a fost în 1984, când re-citește povestea „Punguţa cu doi bani" şi o trece în limbaj cinematografic. Viziunea sa originală se materializează în pelicula *Rămăşagul*, încă o poveste muzicală, „*un film cu actori, dar* şi *cu păpuşi* şi *desene animate"*. Subiect cunoscut, Gopo îl transformă într-o urmărire detectivă a celor doi galbeni care ne aminteşte şi de o altă istorie nu mai puţin captivantă a altui mare clasic al literaturii noastre – Vasile Alecsandri.

Ion Popescu-Gopo se dovedește a fi „un pasionat îndrăgostit și arheolog al poveștilor lui Creangă", pe care nu-l va părăsi niciodată. Amintim că ducea tratative cu cineaștii basarabeni pentru un nou film după creația clasicului.

La sfârșitul anilor '80, începutul anilor '90, pe ecrane apar noi creații inspirate din opera crengiană. Astfel, în 1989 spectatorii din spațiul românesc sunt surprinși prin lungmetrajul de ficțiune *Un bulgăre de humă* în regia lui Nicolae Mărgineanu, despre viața scriitorului. În rolul titular se produce de data asta actorul Dorel Vișan, în rolul lui bădița Mihai – Adrian Pintea și al Veronicăi – Maria Ploaie.

În 1991, cunoscutul regizor Mircea Daneliuc, valorifică povestea „Fata babei și fata moșneagului" în lungmetrajul *Tusea și junghiul* în distribuție cu Ernest Maftei și Olga Tudorache. Filmul, care în opinia criticii „și-a diminuat mesajul la ora premierei (vara 1991), trece neobservat. (...) Căci stilul parabolic (fără de care nu se putea face cinema în anii dictaturii) și-a trăit traiul"[14].

Încă o apelare la opera lui Creangă face Tudor Tătaru, ecranizând povestea *Dănilă Prepeleac* (1999), fiind prima peliculă de lungmetraj din biografia sa de cineast. Deşi păstrează fabula intactă, regizorul basarabean împreună cu publicistul Vlad Olărescu, îi modernizează basmul, găsind un alt final, la fel în stilul înţelepciunii populare. În mare parte succesul filmului la public este susținut de impresionantul ansamblu de actori români: Mircea Diaconu – Dănilă, Dem Rădulescu – fratele lui Dănilă, Draga Oltea-Ma-

[13] C. Căliman. *Istoria filmului românesc (1897–2010)*. București: Contemporanul, 2010, p. 409.
[14] Ibidem, p. 564.

tei – soţia lui; și actorii basarabeni: Constantin Constantinov, Nicolae Darie, Mihai Curagău ș. a.

Mai găsim și o variantă televizată a poveștii *Ivan Turbincă* (1996, film TV) în regia lui Radu Popovici, în rolul titular actorul Sandu Mihai Gruia.

Scurtmetrajul dramatic *Capra cu trei iezi* (2019) este cea mai recentă interpretare a poveștii omonime în viziunea lui Victor Canache, care își propune să ridice măștile animaliere puse de Creangă pe caracterele omenești. În rolurile principale se produc cunoscuții actori Maia Morgenstern și Marius Bodochi.

Referindu-ne la opera creangiană redată prin prisma filmului de animație, aici găsim mai multe exemple. În anul, când pe marele ecran apare filmul *Se caută un paznic*, televiziunea moldovenească solicită studioului *Moldova-film* un spot despre o poveste a lui Ion Creangă, iar pictorul-scenograf Anton Mater, care demult visa la o lansare a noului gen pe ecranul național, își dă acordul la crearea lui. Această mini-prezentare a poveştii „Capra cu trei iezi”, realizată cu păpuşi animate de Anton Mater, a fost primul pas spre filmul de animaţie moldovenesc. În amintirile sale despre *Animația moldovenească* regizorul Leonid Domnin se referă și la acest moment, semnificativ pentru dezvoltarea de mai departe a genului: „La comanda televiziunii moldovenești, pictorul de filme Anton Mater a realizat un filmuleț în tehnica păpușilor în volum, iar pictorul și creatorul personajelor a fost sculptorul Iulii Baronciuc, pe care-l cunoșteam foarte bine din anii de studenție de la Școala de pictură Repin”[15]. În baza acelui spot, A. Mater în calitate de regizor, lansează la *Moldova-film* primul film cu păpuşi *Capra cu trei iezi* (1968). Peste un an același Anton Mater realizează încă un film cu păpuși după povestea *Punguţa cu doi bani* (1969). Evident, cu poveștile lui Creangă începe istoria filmului de animație moldovenesc.

În spaţiul românesc găsim mai multe abordări cinematografice a operei lui Ion Creangă: alături de Ion Popescu-Gopo, din universul poveştilor crengiene s-au inspirat George Sibianu cu filmul *Prostia omenească* (1967) – cea mai importantă creație a regizorului din anii 60, apreciat cu *Pelicanul de aur* la Festivalul Internațional de la Mamaia (1968)[16], Liana Petruţiu – cu *Fata babei* şi *fata moşului* (1969) şi *Punguţa cu doi bani* (1975), Zaharia Buzea vine în cinematografie cu *Dănilă Prepeleac* (1971).

Ultimele decenii ale secolului trecut au adus pe marele ecrane noi ecranizări și interpretări a operei crengiene în limbajul simbolico-metaforic al animației. Tinerii spectatori sunt invitați a savura din peripețiile lui Nică a lui Ștefan prin intermediul filmelor de animație, ce aduc cele mai semnificative secvențe din copilăria scriitorului, precum: *Pupăza din tei* (1986, regie Lucian Profirescu), *La scăldat* (1989, regie Olimp Vărășteanu) și *La cireșe* (1989, regie Ion Manea).

Regizorul de filme de animație Laurențiu Sârbu vine cu un întreg serial despre peripețiile lui *Harap Alb* (1991), iar Radu Igazsag se delectează, animând lupta cu dracii și moartea lui *Ivan Turbincă* (1993) într-un valoros film de inspirație folclorică.

În 1991 și la studioul *Moldova-film* se face o încercare de-a ecraniza *Povestea lui Harap Alb* de către Igor Pelin, dar, spre regret, povestea rămâne la jumătate de drum...

În noul secol opera lui Ion Creangă revine pe ecran cu noi interpretări și formule stilistice. Astfel, artistul independent Ghenadie Popescu (Republica Moldova) recitește povestea *Punguța cu doi bani* (2012) prin prisma situației economice a poporului nostru, care pleacă peste hotare în *căutarea banilor*, creând o peliculă la hotarele dintre tradiție și modernitate.

---

[15] L. Domnin. *Scrieri despre animația moldovenească* (manuscris).

[16] C. Căliman. *Op. cit.*, p. 211.

În prezent opera lui Creangă o regăsim mai frecvent abordată prin formule de redare specifice internetului, a animației Flash, care sunt mai mult o facilă modalitate de ilustrare a textului literar, fără ai da vreo valoare artistică, punând accentul mai mult pe promovarea operei literare în rândul copiilor și adolescenților, decât pe transpunerea în alt limbaj sau altă dimensiune spațial-temporală. În acest sens, confirmare ne sunt poveștile ilustrate de Metropolis Group al lui Radu Dumitru Penescu, care semnează scenariu și regia la o serie de povești, printre care și ale clasicului Ion Creangă: *Povestea lui Harap Alb, Povestea porcului* etc.

Spre regret, dintre cele 14 povești, semnate de Ion Creangă, doar opt au fost valorificate „cinematografic", inclusiv și unele secvențe din *Amintiri*. În marea sa parte opera crengiană își așteaptă cineaștii. E cert faptul, că poveștile lui Ion Creangă sunt nespus de dificil de convertit în alt limbaj, în special, în cel cinematografic. Deși opera lui e deosebit de vizuală (teatrală și cinematografică), ea, totuși, rămâne importantă prin neîntrecutul farmec literar. Toată fascinația sa e concentrată sub cupola oralității, deși arta teatrală e bazată pe dialog, respectiv și filmul... Se pare, totuși, că dificultatea aceasta lingvistică nu poate fi depășită de regizori...

După primul documentar din 1914, când pentru prima dată este abordată personalitatea scriitorului prin prisma filmului documentar, au trecut decenii până s-au recurs la noi încercări de a readuce pe marele ecran chipul sfătosului bunic din Humulești. Poetul și regizorul Anatol Codru, după ce realizează o serie de filme biografice, scrie un scenariu pentru un scurtmetraj *Ion Creangă* (1973), pe care-l regizează Vlad Druc. Iar, peste două decenii și ceva, același Anatol Codru va reveni la viața lui Creangă (1997), de data aceasta va realiza un lungmetraj pitoresc, care ne transferă în atmosfera secolului al XIX-lea. Tot la studioul *Moldova-film* este realizat un film didactic la comandă – *Ion Creangă* (1974) după scenariul lui Alexei Palii în regia lui Gheorghe Prodan.

Nici documentariștii români nu se grăbesc să cerceteze prin mijloacele audiovizuale viața și activitatea clasicului. Din noianul de pelicule de nonficțiune am depistat filmul Ioanei Holban, care creionează relațiile scriitorului cu societatea timpului „Junimea" în documentarul *Creangă și Junimea* (1989), iar universul spiritual al clasicului este abordat de criticul Grid Modorcea într-un eseu televizat – *Dumnezeul lui Ion Creangă* (1996). Și cam atât.

Astfel, pe parcursul unui secol pe marele ecrane au fost lansate 14 filme de ficțiune și 19 de animație – ecranizări și interpretări ale operei crengiene, precum și 5 filme documentare, care încearcă să reflecte viața și activitatea clasicului literaturii noastre. E mult sau e puțin? Probabil e mult, dacă ne referim la opera lui Creangă ca volum și e foarte puțin, dacă luăm în considerație valoarea operei sale.

De ce avem totuși nevoie de aceste basme în epoca tehnologiilor digitale, a Internetului? La această întrebare nu vom găsi un răspuns mai exact și mai complex decât cel oferit de filosoful român Mircea Eliade: „S-ar putea spune că basmul repetă, pe un alt plan și cu alte mijloace, scenariul exemplar de inițiere. Basmul reia și prelungește «inițierea» la nivelul imaginarului. El nu constituie un divertisment, sau o evaziune, decât pentru conștiința banalizată, și în deosebi pentru conștiința omului modern; în regiunile abisale ale sufletului, scenariile de inițiere își păstrează gravitatea și continuă să-și transmită mesajul, să-și opereze mutațiile. Fără să-și dea seama, și crezând că se amuză, sau că evadează, omul care trăiește în societățile moderne încă mai beneficiază de această inițiere imaginară oferită de basm"[17].

[17] M. Eliade. *Aspecte ale mitului*. București: Univers, 1978, p. 189.

# III. ARHITECTURĂ

# CLĂDIRI PENTRU SPECTACOLE ÎN BASARABIA DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-lea – 1917 (CONFORM DOCUMENTELOR DIN ARHIVA NAȚIONALĂ A REPUBLICII MOLDOVA)

Dr. Alla CEASTINA
Institutul Patrimoniului Cultural

## BUILDINGS FOR SHOWS IN BESSARABIA IN THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY – 1917 (ACCORDING TO THE DOCUMENTS OF THE NATIONAL ARCHIVE OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA)

**Abstract:** *In the second half of the XIX century provincial circuses, menageries, theatres and other shows were quite widespread in the Bessarabian province. The design of the first circus buildings began to be seen there. So, in 1892 the Italian citizen O. Ferroni planned to approve the project for standard buildings in the large cities of the Bessarabia in the future.*

*One of the first references to the menagerie in Chisinau dates back to 1893, when the Austrian-citizen W. Anderlik erected a canvas building. In the same year, the famous Sur circus gave some performances in Chisinau.*

*Another type of building for shows, the sports pavilion consisting of a skating ring, was built in Chisinau in 1910 thanks to the activity of two entrepreneurs G. Polyakov and E. Levin.*

*The illusion-theatre building was opened in Bendery by entrepreneur C. Khatskelevich, about which documents were preserved from 1910–1917 in the National Archive of Moldova.*

*Thus, circuses, menageries, theatres-illusions existed in Bessarabia in the XIX century and developed as a special and independent type of art, however, the problems associated with the history of the appearance and construction of buildings for shows in Bessarabian region remained far from unexplored and needed further study.*

**Keywords:** *buildings for shows, circus, theatre-illusion, menagerie, construction.*

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, circurile provinciale, menajeriile, cinematografele, teatrele, patinoarele și alte spectacole erau destul de răspândite în Basarabia. Bâlciurile mobile au devenit foarte populare, dinastiile de circari dădeau multiple reprezentații spectaculoase în multe orașe basarabene.

În aceeași perioadă a început proiectarea primelor clădiri pentru circ. Astfel, italianul Oresto Ferroni, fiind un reprezentant al dinastiei de circari, a fost un excelent călăreț și acrobat. În Arhiva Națională a Republicii Moldova, în fondul Guvernului Regional al Basarabiei se păstrează dosarul privind examinarea solicitării cetățeanului italian Ferroni de a aproba un proiect tip pentru construcția clădirii circului județean în or. Ismail în 1892[1].

Este cunoscut faptul că în 1892, trăind temporar în orașul Ismail, la 3 februarie a scris o petiție către Departamentul regional de construcții din Chișinău pentru a aproba planul său de a construi clădiri de circ propuse în diferite orașe din Gubernia Basarabia. Dar această petiție nu a putut fi aprobată fără a fi prezentat un plan exact al locului în care Oresto Ferroni intenționa să construiască clădirea circului, despre acest fapt Departamentul de construcții a comunicat la 13 februarie 1892 Direcției de Poliție din Is-

[1] ANRM, F. 6, inv. 4, d. 149.

mail[2]. La 4 martie 1892, proprietarul circului, cetățeanul italian Oresto Ferroni, a scris o altă petiție către Departamentul de Construcții din Chișinău. Din nou, a solicitat permisiunea de a ridica o clădire a circului în Ismail, în Piața Catedralei, și a oferit planul necesar al locului. Poliția orașului și Primăria or. Ismail au anexat documentele care anunțau că nu există „obstacole în calea construirii circului în locul ales de Ferroni”[3].

În baza documentelor studiate se poate concluziona că Oresto Ferroni plănuia să primească un proiect aprobat de Guvernul Regional al Basarabiei în vederea construirii în viitor a clădirilor-tip în marile orașe ale Guberniei Basarabia. De asemenea, s-a angajat să anexeze la proiectul clădirii un plan al locului cu construcția propusă a următoarei clădiri a circului. Despre aceasta, el a scris la 18 martie 1892 în petiția sa către Departamentul de construcții al Guvernului Regional al Basarabiei.

Din păcate, la 23 martie 1892, Primăria or. Ismail a comunicat că cetățeanul italian Oresto Ferroni a abandonat deja ideea construirii unui circ în Piața Catedralei din Ismail, din cauza plecării sale grabnice din acest oraș.

În baza tuturor documentelor depuse la Departamentul de Construcții, a fost întocmită o notă informativă despre intenția cetățeanului italian Ferroni de a se implica în construcția clădirilor de circ în diferite orașe ale provinciei Basarabiei. Într-o rezoluție semnată la 13 aprilie 1892 de inginerul provincial Karl Gasket, Departamentul de construcții al Guberniei Basarabia a refuzat să aprobe proiectul-tip prezentat de Ferroni pentru construirea simultană a circurilor în mai multe orașe basarabene. Acest lucru se motiva prin faptul că, în fiecare caz individual, Departamentului de construcții din Basarabia trebuiau să i se prezinte proiecte detaliate ale clădirii cu atașarea obligatorie a unui plan al locului. În plus, toate aceste documente trebuiau să fie certificate de poliția locală. La 22 aprilie 1892, în raportul Direcției de Poliție a orașului Ismail se comunica faptul că toate desenele tehnice pentru construcția clădirii circului din Ismail au fost returnate lui Oresto Ferroni în baza unei decizii a Departamentului de Construcții din Basarabia.

Însă istoria construirii circului în Basarabia prerevoluționară nu se termină aici. În alte dosare care se păstrează la Arhiva Națională a Republicii Moldova se conțin documente care confirmă aprobarea proiectului de construcție a unui circ din lemn în Piața Poliției din Chișinău în perioada 1893–1895[4], precum și deschiderea teatrului-circ în orașul Bender în 1889–1905[5].

Este necesar să remarcăm câteva schimbări arhitecturale care au avut loc în interiorul sălilor de circ din secolul al XIX-lea. Deci, apariția primelor clădiri de circ datează de la începutul secolului al XIX-lea. Se știe că în anii ’60 ai secolului al XIX-lea Grădina Publică a orașului Chișinău a fost locul de desfășurare a diferitelor evenimente de divertisment, veniturile din încasări completau parțial vistieria Dumei Orășenești. De exemplu, conform raportului Dumei din 20 martie 1862, i s-a permis „proprietarului Teatrului Burmitsky din Chișinău să aranjeze în cercul mare al grădinii orașului o scenă pentru teatrul de vară, iar antreprenorului teatrului Sobolev și burghezului Dorfman să aranjeze un bâlci și încăperi pentru dans, jocuri de cărți și popice”[6].

Antreprenorul Moisei Genbery scria într-un demers adresat Dumei Orășenești a Chișinăului: „Luând în considerare faptul că în Chișinău nu există locuri de distracții care să

---

[2] A. Ceastina. *Итальянский циркач Оресто Феррони в Бессарабии* (Circarul italian Oresto Feronni în Basarabia). În: Analecta catholică. Vol. IV. Chişinău: Tipografia centrală, 2010, p. 335-345.

[3] ANRM, F. 6, inv. 4, d. 149, f. 8.

[4] ANRM, F. 6, inv. 4, d. 243.

[5] ANRM, F. 6, inv. 4, d. 55, 241.

[6] ANRM, F. 2, inv. 1, d. 17414, f. 2-3.

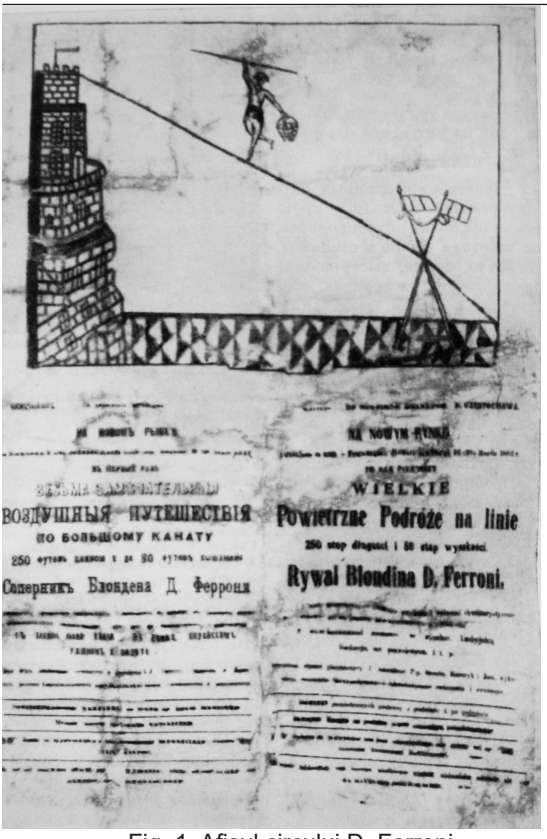



Fig. 1. Afișul circului D. Ferroni

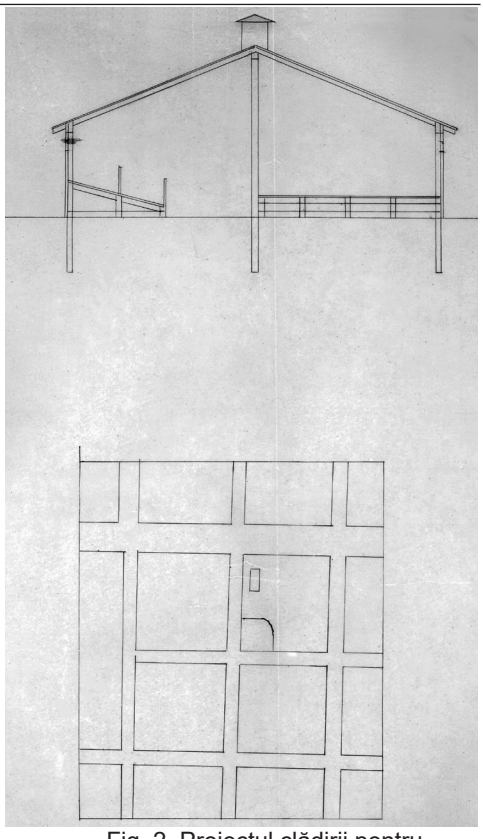


Fig. 2. Proiectul clădirii pentru menajerie al lui Anderlik

fie accesibile clasei mijlocii, intenționez să-mi asum obligația de a organiza seri de divertisment accesibile tuturor claselor populației. Pentru a pune în aplicare proiectul meu este necesar ajutorul Primăriei. Așa cum vara, pentru a desfășura astfel de activități, am la dispoziție gradina orașului, în grădină, lângă locul amenajat pentru muzică, intenționez să construiesc o scenă”[7], pe care vor concerta diferiți artiști, iar în zilele spectacolelor vor fi organizate focuri de artificii și muzică.

Când spectacolele artiștilor s-au deplasat în spații închise, acrobații au avut nevoie de un spațiu sferic adecvat. Atunci plafonul teatrului, cu un candelabru atârnat în mijloc, a fost înlocuit cu o cupolă. Arena și cupola au devenit cea mai convenabilă zonă productivă pentru reprezentările acrobaților. Pentru pantomimă, apărută la acea vreme ca un gen nou, „era necesară o scenă extinsă în adâncime”[8]. Astfel, arena și scena teatrală au fost unite, ceea ce a servit drept argument serios pentru apariția unor clădiri specializate pentru teatru-circ. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea pantomima este deja transferată pe arenă. Scena a necesitat axa longitudinală a compoziției și orientarea publicului într-o singură direcție. Apare, astfel, emisfera acoperită. Un nou tip arhitectural de clădire avea sala în formă rotundă sau poligonală în plan, acoperită de o cupolă, în centrul căreia existau dispozitive speciale pentru gimnaști.

La proiectarea circului, a fost acordată o atenție deosebită zonei în care era planifi-

[7] ANRM, F. 78, inv. 1, d. 212, f. 92.

[8] *Архитектурное проектирование общественных зданий и сооружений*. Под редакцией И. Н. Соболева и А. И. Урбаха. Москва: Издательство литературы по строительству, 1970, с. 154.

cată ridicarea clădirii, subliniind astfel importanța soluțiilor arhitecturale și de planificare. Analizând situația circurilor existente, trebuie de menționat faptul că majoritatea clădirilor erau din lemn și au fost construite fără a ține cont de regulile de igienă și siguranță la incendiu. „În 1883, circul lui D. Ferroni a ars la Berdicev, dintre cei 800 de spectatori, două sute optzeci și șase au murit”[9]. Clădirea din lemn, o parte a ușilor bătute în cuie, paiele între pereți folosite pentru izolare, precum și întârzierea pompierilor, au devenit cauzele unui dezastru cumplit. Și acesta nu a fost singurul incident (Fig. 1). „În 1886, același circ al lui Ferroni, care făcea turnee în Vilno, din nou a ars”[10].

În marile orașe gubernialele din secolul al XIX-lea, alături de circurile îndrăgite, apar mult așteptatele menajerii. Multe dintre ele prezentau tot felul de animale și păsări dresate. Așadar, una dintre primele referințe la deschiderea menajeriei din Chișinău datează din 1893, când cetățeanul austriac Wenzel Anderlik a decis să construiască o „clădire din scânduri pe piața Poliției”[11]. Despre acest lucru el a scris într-un demers la 3 decembrie 1893 adresat Direcției de construcții a Guvernului Regional al Basarabiei, prezentând proiectul clădirii menajeriei, certificat de Poliția or. Chișinău. Wenzel Anderlik a depus o cerere la Primărie. Pe 20 decembrie, el a primit un răspuns pozitiv din partea arhitectului Karl Gasket cu următorul conținut: „Certific clădirea menajeriei și constat că o astfel de clădire e construită conform planului, trainic și bine”[12]. Cinci ani mai târziu, departamentul de construcții din Basarabia a aprobat proiectarea unei noi clădiri de pânză pentru menajeria Anderlik (Fig. 2).

Circurile și-au extins treptat repertoriul datorită numerelor originale cu animale dresate. Un rol important în dezvoltarea circului basarabean l-au avut artiștii străini invitați din Europa de Vest. La sfârșitul secolului al XIX-lea au apărut primele teatre-circ, în care evoluau, de asemenea, artiști de diferite genuri și se puneau în scenă spectacole tematice de pantomimă.

La 25 aprilie 1893, managerul celebrului circ Sura, Alexander Kremser, a cerut guvernatorului Basarabiei să aprobe construcția unui circ temporar din lemn și să permită construcția acestuia în Piața Poliției, la intersecția străzilor Alexandrovskaia și Mikhailovskaia[13] (astăzi Teatrul *M. Eminescu*). Departamentul de construcții din cadrul primăriei a aprobat proiectul, dar cu condiția ca „circul să fie iluminat de candelabrele situate deasupra arenei, toate ușile să se deschidă spre exterior și circul să nu fie deschis până când clădirea circului nu va fi inspectată de arhitectul guberniei în comun cu șeful poliției și se va obține permisiunea specială a autorităților guberniei”[14].

Alexander Kremser a cerut ca circul Sura să funcționeze la Chișinău și iarna, înainte de Postul Mare. În acest sens, el și-a propus pentru confortul publicului, în procesul construcției circului, de a realiza pereți dubli, a acoperi tavanul cu scânduri și a amplasa sobe în interior. În același timp, inginerul gubernial Karl Gasket i-a cerut antreprenorului să respecte toate condițiile stabilite de Departamentul de construcții din Basarabia, precum și ca la sfârșitul termenului „clădirea circului să fie demolată complet”[15], despre acest fapt trebuiau să fie informate Direcția de Poliție și Duma orășenească.

În 1910, Gersh Poliakov și El Levin au făcut un apel la Consiliul Gubernial din Basarabia cu o solicitare de a li se permite construirea unui pavilion în locul situat în Chișinău

---

[9]. Ю. Дмитриев. *Цирк в России. От истоков до 1917 г.* Москва: Искусство, 1977, с. 178.
[10] Ibidem.
[11] ANRM, F. 6, inv. 4, d. 248.
[12] ANRM, F. 6, inv. 4, d. 248, f. 3 v. 4.
[13] ANRM, F. 6, inv. 4, d. 241, f. 1.
[14] ANRM, F. 6, inv. 4, d. 248, f. 6.
[15] ANRM, F. 6, inv. 4, d. 248, f. 7 v.

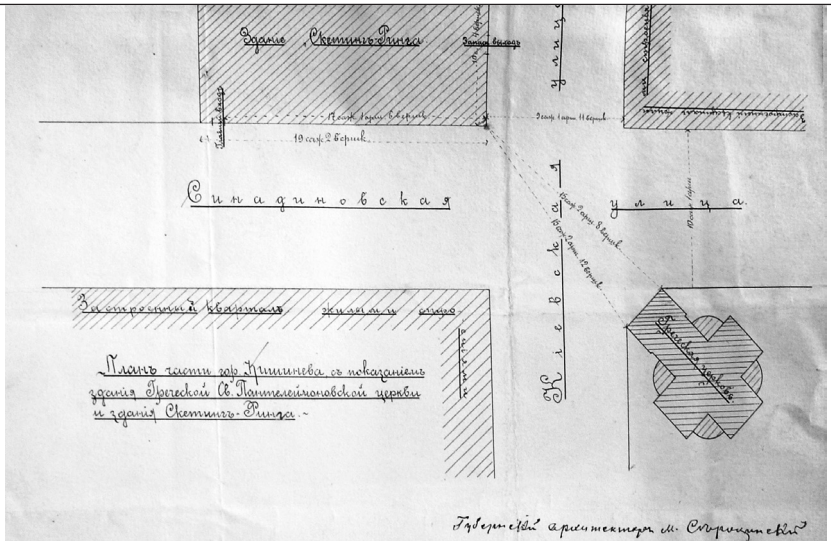



Fig. 3. Planul unei părți a Chișinăului cu clădirea Bisericii Grecești Sf. Pantelimon și clădirea patinoarului

nău la colțul străzilor Kievskaia și Sinadinovskaia (astăzi restaurantul este la colțul străzii Vlaicu Pârcălab și 31 August), care aparținea nobilului Mihail Russo, pentru organizarea patinoarului sportiv, adică patinaj cu patine cu rotile. De altfel, ei comunicau că astfel de pavilioane au fost deschise de mult timp în multe orașe rusești: „Acesta este un sport extrem de sănătos și util, unic pentru publicul inteligent și este de natură decentă și caracter modest". Mai mult, G. Poliakov și E. Levin au explicat că „pistele de asfalt" sunt realizate dintr-un tip special de asfalt, care seamănă cu o suprafață netedă a oglinzii. După fiecare sesiune, pista trebuie să fie complet ștearsă cu o cârpă de ceară.

În petiția lor, ei au menționat că, având în vedere apropierea de Biserica Greacă, pavilionul propus de ei spre construcție nu va fi de tipul unui bâlci (Fig. 3). Aceasta va fi, în primul rând, o „instituție sportivă" modestă, fără material promoțional provocator, iar, în timpul liturghiilor din biserică, muzica nu va cânta, de aceea începutul activității va fi la ora 11, 12.

Cu toate acestea, a urmat în curând petiția starețului Bisericii Grecești Sf. Pantelimon, Arhimandritul Gherasim, prin care se adresa Guvernului Regional al Basarabiei să refuze din punct de vedere religios construirea unui patinoar la 20 de stânjeni de templul Domnului. Atunci, antreprenorii Poliakov și Levin s-au oferit să aranjeze intrarea în pavilionul patinoarului dinspre strada Sinadinovskaia la o distanță de 40 de stânjeni de clădirea bisericii, ce nu era interzis de legislația din acea vreme (Fig. 4).

În cele din urmă, la 13 iulie 1910, Primăria a notificat că nu împiedică, conform planului aprobat, ridicarea unei clădiri din piatră a pavilionului acoperit cu material ignifug. Iar pe 25 noiembrie 1910, arhitectul și comisarul de poliție al sectorului 1 din Chișinău au certificat clădirea deja construită din piatră a pavilionului patinoarului: „Materialul de construcție este de bună calitate și în ce ține de clădire totul este executat trainic și solid", era scris în act.

La 29 ianuarie 1911, antreprenorii au solicitat deschiderea „cinematografului" pe lângă pavilion, pentru care a fost amenajată o platformă specială pentru instalarea dispozitivelor. În actul din 25 aprilie 1911, a fost certificată permisiunea proprietarilor patinoarului de a demonstra filme concomitent cu patinarea sau separat. De asemenea, la patinoar și cinematograf funcționa un bufet al burghezului Nikolai Beliaev cu vânzarea de




Fig. 4. O parte din proiectul patinoarului din Chișinău

bere și băuturi răcoritoare cu gustări, dar comercializarea băuturilor spirtoase era interzisă. Luând în considerare competiția enormă în lumea teatrului, proprietarii patinoarului s-au adresat către Guvernatorul Basarabiei să le permită să prezinte numere sportive și acrobatice, și anume lupte, acrobați, gimnaști, jongleri, clovni, bicicliști și alte numere de circ, dar fără reprezentații de varieteu (scenă deschisă, concepută pentru interpretarea cântecelor obscene) ... și, fără nicio reconstrucție a clădirii.

În 1912–1913, încăperea din lemn pentru dispozitivele cinematografului a fost înlocuită cu una din piatră, iar proprietarii patinoarului a devenit burghezul Joseph Mordkov Korinberg din Chișinău. Pe lângă prezentarea filmelor, el a propus să organizeze acolo seri vocale și muzicale și spectacole dramatice cu invitarea unor trupe întregi, transformându-l într-un adevărat teatru, numit mai târziu „Olymp". În 1916, aici au fost prezentate filme, folosind oxigen în loc de energie electrică.

În 1913, antreprenorii Jacob Haskelevich, Gitman Freiberg și Joseph Khaimovich au primit permisiunea de a deschide un cinematograf cu o stație electrică în casa fraților Tulchianov în or. Ismail[16]. Clădirea era sub același acoperiș cu hotelul și hanul și tot ce se afla în cinematograf și în jurul lui era din „materiale refractare și gresie"[17], iar planul prezentat a fost aprobat. În același timp, a fost deschis și teatrul-cinematograf în casa antreprenoarei Klara Khatskelevici din Bender, pe stradă Haruzina.

Proiectul fațadei casei, care a adăpostit acest teatru-cinematograf în 1916, s-a păstrat[18]. Despre soarta construcției acestei clădiri ne informează documentele de arhivă începând cu anul 1910 până în 1917[19].

Deși circurile, menajeriile, cinematografele, precum și teatrele, au existat în Basarabia în secolul al XIX-lea, dezvoltându-se ca un tip de artă specială și autonomă, cu toate acestea, subiectul legat de istoria apariției și construcției clădirilor pentru spectacole din regiunea Basarabiei rămâne a fi necercetat și necesită o studiere amplă în continuare.

[16] ANRM, F. 6, inv. 4, d. 1930.
[17] ANRM, F. 6, inv. 4, d. 1930, f. 13 v.
[18] ANRM, F. 6, inv. 4, d. 1644, f. 125.
[19] ANRM, F. 6, inv. 4, d. 1644.

# DIN NOU DESPRE CITADELA CETĂŢII ALBE

M. cor., dr. hab. Mariana ŞLAPAC
Institutul Patrimoniului Cultural

## AGAIN ON CETATEA ALBA FORTRESS

**Abstract:** *The medieval fortress of Cetatea Albă (Asprokastron, Moncastro, Belgorod, Akkerman, etc., today Bilhorod Dnistrovskyi) located on the banks of the Dniester estuary includes the citadel with Cartesian plan and four prominent cylindrical towers surrounded by an outer wall belt. Plans similar to this citadel can be found both in the Roman-Byzantine, Oriental area and throughout Europe during the XIII-XV centuries.*

*Several castella and quadriburgia with cylindrical corner towers (Pančevo, Dobra-„Saldum", Hajdučka Vodenica, Brza Palanka, Rtkovo-„Glamija", Milutinovac, Radujevac, Ljubičevac, Ušće Slatinske Reke, Kladovo, Podvis et al.) were built in the Balkan-Danube area. The Kula fortress in Bulgaria, Tulcea fortress in Dobrogea, Tatarbunar fortress and the New Fortress near Roman in Moldavia are built according to the same design.*

*The citadel the Cetatea Albă fortress certainly imitates an external model, which belongs to the Byzantine-Oriental area. The model „emitter" could be the Roman-Byzantine castellum with a rectangular or square route, located in the Danube area or south of the Danube. The transfer of the model could be done with the help of masters of the Byzantine school of architecture invited by the beneficiary.*

**Keywords:** *Cetatea Albă fortress, Bilhorod-Dnistrovskyi fortress, citadel, Byzantine-Oriental model, Roman-Byzantine castellum.*

Fortificaţia medievală Cetatea Albă (Asprokastron, Moncastro, Mocastro, Belgorod, Akkerman ş. a., astăzi Bilhorod Dnistrovskyi) situată pe malul limanului Nistrului are în componenţa sa o citadelă interioară cu planimetrie carteziană şi patru turnuri cilindrice proeminente (Fig. 1), precum şi o centura exterioară de zid de plan neregulat, cu traseul apropiat de un trapez cu două laturi frânte (Fig. 2).

Cetatea Albă a fost în atenţia mai multor cercetători, beneficiind chiar de studii monografice istorice, arheologice şi arhitecturale[1]. În literatura de specialitate pot fi găsite diverse ipoteze referitoare la atribuirea şi datarea citadelei:

- Ipoteza genoveză (adepţi Grigore Ureche[2], A. A. Kociubinski[3], N. N. Murza-

[1] N. Iorga. *Studii istorice asupra Chiliei şi Cetăţii Albe*. Bucureşti, 1899; А. А. Кравченко. *Средневековый Белгород на Днестре (конец XIII – XIV вв.)*. Киев: Наукова Думка, 1986; M. Şlapac. *Cetatea Albă. Studiu de arhitectură medievală militară*. Chişinău: ARC, 1998; М. Шлапак. *Белгород-Днестровская крепость. Изучение средневекового оборонительного зодчества*. Кишинев: Издательство ARC, 2001; А. В. Красножон. *Крепость Белгород (Аккерман на Днестре. История строительства.* Кишинев, 2012, с. 107-124; Idem. *Крепость Белгород (Аккерман) в исторических изображениях*. Кишинев-Одесса: Stratum plus, 2016; V. Josanu. *Monument al civilizatiei medievale românesti la Marea cea Mare: Cetatea Albă-Moncastro*. Bucuresti, 2014; I. Cândea. *Cetatea Albă. Cercetări arheologice şi istorice*. Brăila: Editura Istros, 2016.

[2] *Letopiseţul Ţării Moldovei*. Chişinău: Editura Hiperion, p. 28.

[3] А. А. Кочубинский. *Тира-Белгород-Аккерман (и его новая лапидарная надпись от 1454 г.)*. În: Записки Одесского общества истории и древностей, 23, 1901, Одесса, p. 79-178.



Fig. 1. Citadela Cetăţii Albe, vedere (foto: V. Şlapac)

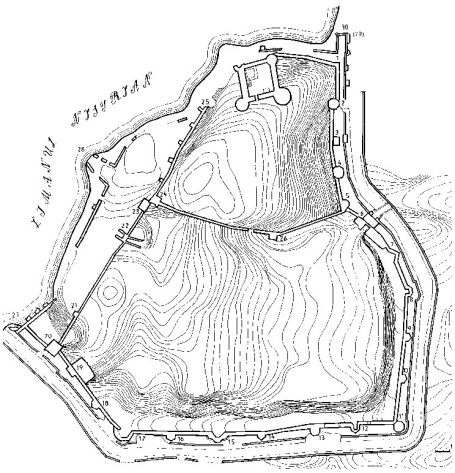


Fig. 2. Fortificaţia de la Cetatea Albă, plan (Institutul „Ukrproiektestavraţia" din Kiev)

kevici[4], E.R. Stern[5], Gr. Ionescu[6], D. Floareş[7], T. O. Gheorghiu[8], V. Josanu[9]);

- ipoteza otomană (adepţi A. L. Bertier-Delagarde[10], N. I. Veselovski[11]);
- ipoteza bizantină (adepţi P. Nicorescu[12], I. Cândea[13]);
- ipoteza moldovenească:

a) sfârşitul secolului al XIV-lea (adepţi V. Spinei[14], J. R. Mathieu[15], A. Krasnozhon în 2010[16]);

b) sfârşitul secolului al XIV-lea – începutul secolului al XV-lea (adept A. H. Toramanian[17]);

c) perioada domniei lui Alexandru cel Bun (adepţi Gr. Avakian[18], V. Vătăşia-

---

[4] Н. Н. Мурзакевич. *Аккерманские греческие надписи*. În: Записки Одесского общества истории и древностей. Одесса, 1848, p. 480-483.

[5] Э. Р. Штерн. *Экскурсия в Аккерман*. În: Записки Одесского общества истории и древностей, 26, Одесса, 1906, p. 92-101.

[6] Gr. Ionescu. *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor.* Bucureşti: Editura Academiei, 1982, p. 154.

[7] D. Floareş. *Fortificaţiile Ţării Moldovei în secolele XIV–XVII.* Iaşi: Editura Universităţii „A. I. Cuza", 2005, p. 113.

[8] T. O. Gheorghiu, S. M. Bica. *Restituţii: oraşe la începuturile Evului Mediu românesc*. Bucureşti: Editura Fundaţiei Arhitext design, 2015, p. 54.

[9] V. Josanu. *Monument al civilizaţiei medievale româneşti la Marea cea Mare..*, p. 388.

[10] А. Л. Бертье-Делагард. *О состоянии Аккерманской крепости*. În: Записки Одесского общества истории и древностей, 22, Одесса, 1900, с. 78-80.

[11] Ibidem.

[12] P. Nicorescu. *Monede moldoveneşti bătute la Cetatea Albă*. Iaşi, 1937, p. 3.

13. I. Cândea. *Cetatea Albă. Cercetări arheologice şi istorice*.., p. 165.

[14] V. Spinei. *Comerţul şi geneza oraşelor din sud-estul Moldovei (sec. XIII–XIV)*. În: Analele Brăilei. Serie Nouă. 1. Brăila, 1993, 1, p. 184

[15] J. R. Mathieu. *An Architectural Appraisal of the Fortress of Akkerman*. În: http://akkermanfortress.utoronto.ca/architecture_page2.html (vizitat la 23.04.2017).

[16] А. В. Красножон. *Крепость двух Стефанов: о заказчиках и времени основания белгородских укреплений*. În: Stratum plus, Санкт-Петербург–Кишинев–Одесса–Бухарест, 2010, 6, с. 75-105.

[17] А. Х. Тораманян. *Об архитектуре и о времени возведения цитадели в Белгороде-Днестровском*. În: Тези доп. XV наук. конф. Ин-ту Археології УРСР. Одеса, 1972, с. 403-404.

[18] Gr. Avakian. *Cetatea Albă. Cum se distruge un monument istoric*. În: Cronica Numismatică şi Arheologică. IV. 1924, p. 3-7.

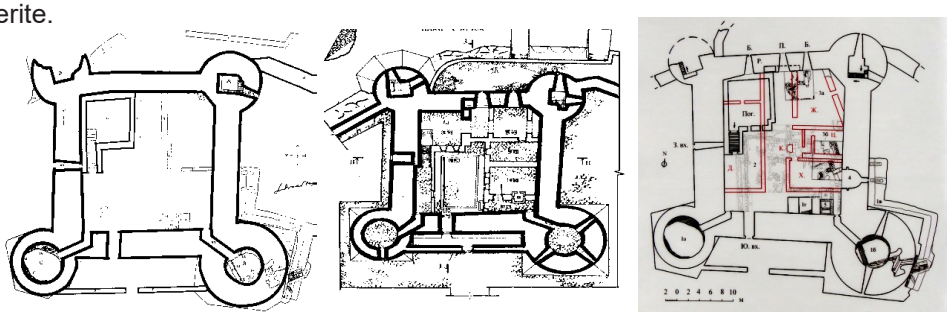
nu[19], A. Krasnozhon în 2012 – anii 1407/1414–1420[20]);

d) secolul al XV-lea (adepţi V. Polevoi[21], V. A. Voiţehovschi[22]);

e) perioada domniei lui Ştefan cel Mare (adept P. P. Bârnea[23]) ş. a.

În lucrările anterioare am ajuns la concluzia că fortul interior al Cetăţii Albe putea fi construit în ultimele decenii ale secolului al XIV-lea, cel târziu în prima parte a domniei lui Alexandru cel Bun[24], dar nu am exclus definitiv ipotezele bizantină şi genoveză. Am ţinut cont de o serie de particularităţi ale citadelei, de contextul istoric concret, de performanţele defensive constructive ale epocii, de sursele narative şi de descoperirile arheologice[25]. Ipotezele dacică, slavă, cumană şi hordeză, existente de asemenea în istoriografie, nu par a fi verosimile, deoarece lipsesc atât dovezile istorice şi probele arheologice, cât şi argumentele arhitecturale. Totuşi concluziile finale referitoare la atribuirea şi datarea citadelei Cetăţii Albe ţin de viitor.

Piesa defensivă propune un plan aproape pătrat, cu lungimea interioară a curtinelor între 22,5 m (latura de sud) şi 18,05 m (latura de nord) (Fig. 3 a, b, c). Colţurile citadelei erau fortificate de patru turnuri cilindrice ieşite faţă de linia apărării, toate de dimensiuni diferite.



a) b) c)

Fig. 3. Citadela Cetăţii Albe: a) plan (după Gr. Avakian); plan-reconstituire (după I. A. Ivanenko); b) plan-reconstituire (după A. Krasnozhon)

Turnul de sud-est al fortăreţei („Turnul comandantului”, turnul-donjon, poate turnul „Ne boisea”), cel mai înalt şi mai voluminos dintre toate, era destinat comandantului militar al cetăţii. Diametrul lui exterior măsura 14,2 m, iar înălţimea iniţială întrecea 25 m. S-a constatat că el a apărut în acelaşi timp cu citadela[26]. Cele trei niveluri erau dotate cu ambrazuri înguste pentru tragere. Un izvor grafic din 1793 atestă prezenţa *maşiculi*-lor în partea lui superioară[27]. Ce-i drept, în alte surse iconografice de la sfârşitul secolului al XVIII-lea *maşiculi* în acest loc lipsesc. Însă ele protejau la acea vreme turnul din colţul de sud-vest al centurii exterioare de zid, fiind reprezentate în desenul consilierului de

[19] V. Vătăşianu. *Istoria artei feudale în Ţările Române. I. Arta în perioada de dezvoltare a feudalismului.* Bucureşti: Editura Academiei, 1959, p. 296-297.

[6] А. В. Красножон. *Крепость Белгород (Аккерман) на Днестре. История строительства*.., Рис. 351.

[21] Л. Л. Полевой. *Деревянное и каменное гражданское строительство в городах Молдавии в XIV – первой половине XVI века*. În: Этнография и искусство Молдавии. Кишинев, 1972, с. 45-60.

[22] В. А. Войцеховский. *Этапы строительства крепости в Белгород-Днестровском*. În: Материалы докладов V научно-технической конференции Кишиневского Политехнического Института. Кишинев, 1969, с. 341.

[23] П. П. Бырня et al. *Белгород и Килия в составе Молдавского государства*, manuscris.

[24] M. Şlapac. *Cetăţi medievale din Moldova*.., p. 54.

[25] Ibidem, p. 16, 43.

[26]

[27] M. Şlapac. *Cetatea Albă*.., p. 59.



Fig. 4. Relief cu „lanţul selgiukid” de pe turnul de nord-vest al citadelei (foto: V. Şlapac)



Fig. 5. Curtina de nord având dinspre curte nişe cu banchete pentru puşcaşi (foto: V. Roşca)

stat rus M. M. Ivanov. Să ne amintim de relatările călătorului turc Evliya Çelebi: „Cetatea din interior (citadela – n. a.) are patru turnuri minunate, ca şi turnurile de la Galata, fiind construite cu măiestrie, unul în altul”[28]. Acest fapt ne permite să presupunem că partea superioară a donjonului se deosebea de cea actuală, dar şi de cea surprinsă în majoritatea desenelor tehnice din secolul al XVIII-lea, reprezentând un cilindru scund cu diametru mai mic. Coronamente de acelaşi tip se găseau în cele două donjoane ale cetăţii otomane Rumeli-Hisar. Modelul descris de Evliya Çelebi a fost luat ca bază pentru donjon în proiectul de restaurare a Cetăţii Albe, elaborat de arhitecta I. A. Ivanenko în anii 1989–1991[29].

Turnul de nord-est cu o înălţime de circa 12 m şi un diametru exterior de 10,4 m era destinat locuirii militarilor garnizoanei. Un acces în acest turn era realizat din partea curţii la nivelul al doilea, celelalte două accese asigurau legătura cu drumul de strajă al curtinei de nord şi al celei de est. La sfârşitul secolului al XVIII-lea o ambrazură aflată la parter în sectorul de est al turnului era reamenajată în acces, care dădea în „curtea garnizoanei”. Poate de atunci turnul de nord-est poartă denumirea „Turnul de evacuare”. Legătura verticală între cele trei niveluri se realiza cu ajutorul unor scări de piatră. În partea superioară a turnului, din exterior, există şi astăzi orificii pentru fixarea galeriilor exterioare de lemn (*hourds*).

Turnul de nord-vest („Turnul tezaurului”), astăzi păstrat în stare fragmentară din cauza surpării unei părţi a zidului la sfârşitul secolului al XIX-lea, dispunea de un subsol şi patru niveluri supraterane. Potrivit legendelor orăşeneşti, în acest subsol se păstra vistieria oraşului. În resturile turnului se observă o deschidere oarbă încheiată în arc puţin frânt şi o nişă cu ancadrament ornamentat, având motivul „lanţului selgiukid”, prezent în spaţiul oriental (Fig. 4).

Turnul de sud-vest al citadelei („Turnul-închisoare”), înalt de circa 13,5 m dispunea de trei niveluri. Parterul lui era ocupat de o temniţă boltită, iar cele două etaje care nu comunicau cu primul nivel găzduiau soldaţii garnizoanei.

---

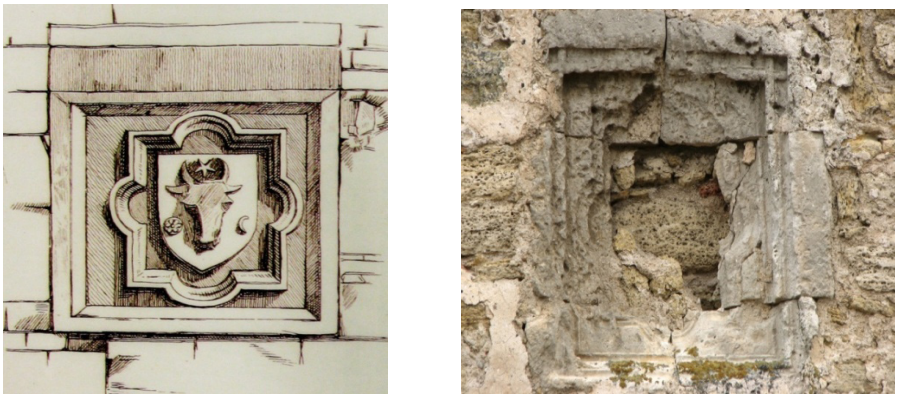
[28] *Călători străini despre Ţările Române*. Vol. VI. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1976, p. 410.

[29] M. Şlapac. *Cetatea Albă*.., p. 60.

Zidului de nord, cu o grosime medie de 3,6 m, i se ataşa, din interior, o aripă construită, în trei niveluri. Din exterior, el era penetrat de mai multe deschideri pentru tragere şi avea două latrine suspendate. Astăzi din curtea citadelei se pot vedea ambrazuri şi nişe, precum şi o intrare în latrină. Primul nivel era ocupat de partea superioară a unui depozit boltit, adâncit în pământ, construit în perioada otomană. Tot atunci puteau să apară nişele de formă dreptunghiulară sau terminate în segment de arc, precum şi banchetele pentru puşcaşi dispuse simetric faţă de metereze (Fig. 5). Dispoziţia lor în „tablă de şah" este specifică arhitecturii militare otomane. Arhitectul J. R. Mathieu presupune că în această parte a citadelei putea fi Sala sfatului (*divanhane*)[30].

Curtinei de est a citadelei, groase de 4 m, i se alătura din interior un bloc de construcţii în două niveluri ce includea palatul pârcălabilor, încăperile destinate garnizoanei, arsenalul şi paraclisul. Altarul obiectivului de cult, flancat de două nişe sacre, proscomidia şi diaconiconul, era adâncit în grosimea zidului. În axa absidei se găsea o deschidere de tragere.

Curtina de sud avea o grosime medie de 4,8 m. În perioada otomană ea a fost penetrată de un acces arcuit. Odată cu apariţia acestuia, ierarhic superioară a devenit faţada de pe latura de sud a citadelei. În faţa noii intrări a fost ridicat un „zid-scut", care ajungea până la turnul de sud-est şi cel de sud-vest. Cu timpul el s-a transformat într-o construcţie solidă, parţial acoperită, numită de J. R. Mathieu „barbacană"[31], a cărei menire era protecţia noii porţi de acces. Din interior, zidului de sud i se ataşa o scară mare de lemn, susţinută de piloni masivi de piatră, care asigura legătura cu drumul de strajă. Un mic spaţiu boltit aflat în apropierea accesului putea servi pentru depozitare.



a) b)

Fig. 6. a) Cvadrilobul cu stema Moldovei aflat odinioară pe curtina de vest a citadelei, reprodus de M. Vebel la 1848 (după A. S. Uvarov); b) locul cvadrilobului cu stema Moldovei astăzi (foto: V. Şlapac)

Zidul de vest, cu o grosime medie de 5,5 m, mai păstrează şi astăzi urmele unei vechi intrări în fort, aflată la nivelul etajului – o deschidere alungită, încheiată în arc frânt. În faţa acesteia a fost amenajat un pod mobil[32]. De asupra intrării era plasată o placă comemorativă cu stema Moldovei (Fig. 6a). Actualmente deschiderea acestui acces este astupată, iar stemei integrate într-un cvadrilob gotic i-a rămas doar locul (Fig. 6b). Existenţa porţii arcuite şi a plăcii comemorative atestă importanţa faţadei de

[30] J. R. Mathieu. *An Architectural Appraisal of the Fortress of Akkerman*…

[31] Ibidem.

[32] M. Şlapac. *Unele consideraţii noi privind etapele de construcţie a fortificaţiei medievale de la Cetatea Albă*. În: Arta-2005. Chişinău, 2005, p. 5-15.

vest, cu rol de faţadă principală în perioada moldovenească. În opinia lui A. Krasnozhon, în acelaşi timp cu citadela a fost construit şi un zid alăturat fortăreţei din partea de vest[33].

În perioada otomană denumirile turnurilor erau următoarele: Turnul Meiului (Darı Kulesi, Erzen Kulesi) (turnul de nord-est), Turnul Fetei (Kız Kulesi) (?) (turnul de sud-est), Turnul Pulberăriei (Barut Kulesi) (turnul de sud-vest) şi Turnul arsenalului (Cebehane Kulesi) (turnul de nord-vest)[34]. Iniţial toate zidurile citadelei erau crenelate. Într-o fază constructivă mai târzie, atunci când au apărut piesele grele de artilerie, crenelurile şi merloanele au fost înlocuite cu parapete perforate de guri de tragere. În spatele lor se desfăşura drumul de strajă.

În cazul citadelei Cetăţii Albe, două fundaţii, una de contur poligonal, iar cealaltă de contur apropiat de cel pătrat, au ca suprastructură turnuri cilindrice, iar două turnuri de plan circular au câte un gol interior de plan rectangular. Arheologul P.P. Bârnea consideră că turnurile citadelei, iniţial de secţiune rectangulară, puteau fi „rotunjite" într-o fază constructivă mai târzie, tot aşa cum basteile prismatice de la Cetatea de Scaun a Sucevei au fost „cămăşuite" semicilindric din considerente defensive[35]. Însă această versiune este lipsită de temei – în interior zidul turnului de nord-vest al citadelei este omogen şi nu conţine adăugiri ulterioare. În acelaşi timp, în Europa Occidentală întâlnim mai multe reşedinţe senioriale cu turnuri cilindrice ce adăpostesc încăperi rectangulare în plan (Sully-sur-Loire, Bussy Rabutin ş. a.)"[36].

În lucrările anterioare am încercat să depistăm sursa externă a citadelei Cetăţii Albe[37]. Planuri asemănătoare cu cel al fortului vizat pot fi găsite atât în spaţiul romano-bizantin şi oriental, cât şi în întreaga Europă în decursul secolelor XIII–XV. Ca argumente suplimentare am adus rezultatele analizei metrologice. „Analiza metrologică efectuată de noi permite a constata: dimensiunile planului turnului de sud-vest a citadelei, cel mai bine păstrat faţă de celelalte, se înscrie ideal în sistemul de măsuri bizantine (un picior bizantin echivalează 0,315 m după P. Underwood şi 0,312 m după M. Antoniades); diametrul exterior 11,3 m = 36 picioare, diametrul interior 6,3 m = 20 picioare, iar grosimea medie a zidului de sud 2,5 m = 8 picioare bizantine. În acelaşi sistem de măsuri pot fi înscrise dimensiunile vechiului gang de intrare (astăzi zidit) ce străpungea curtina de vest a citadelei (1,25 m = 4 picioare bizantine). Consemnăm aici o experienţă de sorginte bizantină"[38]. Însă A. Krasnozhon are anumite rezerve faţă de această analiză, menţionând că diametrul exterior al turnului de sud-est nu este 11,3 m, dar, potrivit ultimelor măsurări realizate de însuşi cercetătorul, acest diametru variază între 10,9 m şi 11 m[39]. A. Krasnozhon nu spune nimic despre celelalte dimensiuni, în care totuşi se regăseşte piciorul bizantin. În cercetarea noastră am operat cu dimensiunile măsurate de specialişti până la ultimele lucrări de restaurare, care, fiind de calitate proastă, puteau provoca modificarea anumitor parametri. În acelaşi timp, condiţiile dezastruoase în care a funcţionat cetatea ca obiectiv turistic şi loc de distracţii în ultimii 25 de ani puteau să ducă chiar la deformarea unor elemente componente. Considerăm totuşi că la

[33] А. В. Красножон. *Крепость Белгород (Аккерман) на Днестре*... Рис. 351.

[34] J. R. Mathieu. *An Architectural Appraisal of the Fortress of Akkerman*…

[35] P. P. Bârnea. *Darea de seamă despre lucrul îndeplinit în timpul angajării la Institutul de Istorie al Academiei de Ştiinţe din Moldova*, manuscris. Chişinău, 6–30 septembrie 1993.

[36] M. Şlapac. *Cetăţi medievale din Moldova*.., p. 140.

[37] Idem. *Cetatea Albă*.., p. 116-120; Idem. *Cetăţi medievale din Moldova (mijlocul secolului al XIV-lea – mijlocul secolului al XVI-lea)*. Chişinău: ARC, 2004, p. 132-140.

[38] Idem. *Cetatea Albă*.., p. 119.

[39] А. В. Красножон. *Крепость Белгород (Аккерман) на Днестре*.., с. 137.

baza arhitecturii citadelei Cetăţii Albe stă elementul bizantin, cu toate că sunt nelipsite şi unele incluziuni orientale.

Fortul interior al Cetăţii Albe intră în grupul cetăţilor medievale din Moldova cu o planimetrie carteziană şi turnuri de colţ cilindrice, în care nimeresc cetatea Tatarbunar şi fortul Cetăţii Noi de lângă Roman. Încă grecii antici au observat dezavantajele turnurilor paralelipipedice. În cazul când erau situate izolat, în faţa muchiilor apăreau „unghiurile moarte", care nu puteau fi controlate de apărători, iar atunci când turnurile participau la flancare „unghiurile moarte" se formau în faţa curtinelor. Acest fapt oferea duşmanului posibilitatea de a înainta şi a instala maşinile de asediere în apropierea cetăţilor. Unele ameliorări a adus aşezarea oblică a laturii exterioare a turnurilor, dar problema nu a fost soluţionată. Au rezolvat-o romanii introducând în arhitectura militară turnuri cu suprafeţe convexe (*turris obrotundae*) care dădeau posibilitatea de a evita „zonele moarte".

Constructorii răsăriteni cunoşteau şi ei „punctele slabe" ale turnurilor prismatice. Şi în Orient au fost utilizate turnurile obişnuite şi „turnurile pline" (*guldasta*) de formă cilindrică şi semicilindrică. Turnuri de plan circular şi derivat din cel circular construite de romani sau bizantini în *castella* sau *quadriburgia* găsim în provinciile estice şi africane (cetăţile Khan el-Qattar, Khan el-Hallabat, Khan el-Abyad, Gastal ş. a.) (Fig. 7).

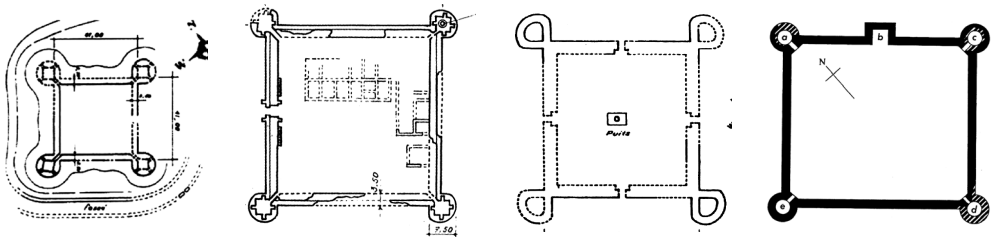
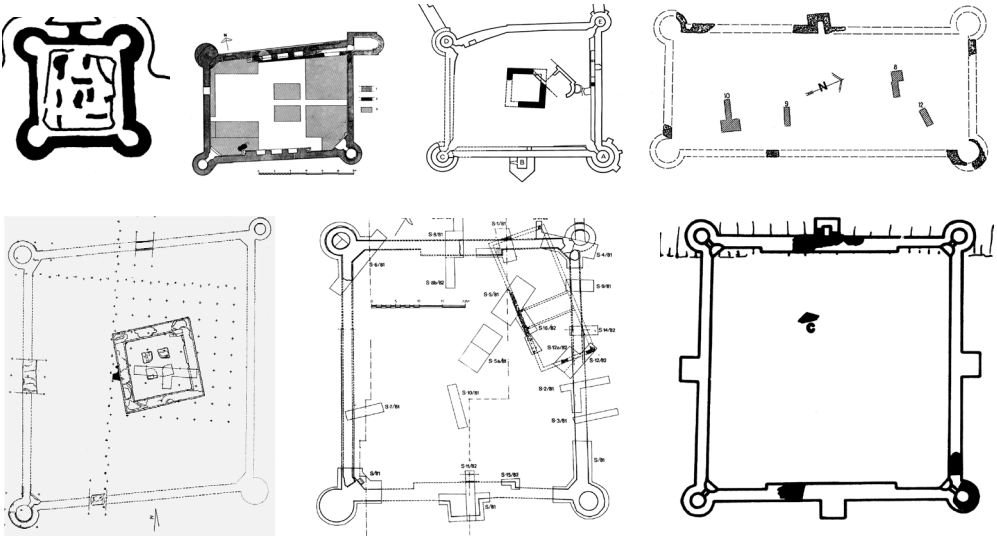


Fig. 7. Grupul vizual compus din cetăţi de plan rectangular cu turnuri cilindrice de colţ construite in spaţiul oriental şi in Africa (Khan el-Qattar, Khan el-Hallabat, Khan el-Abyad, Gastal)

În arealul balcano-danubian s-au construit mai multe *castella* şi *quadriburgia* cu turnuri cilindrice de colţ (Pančevo, Dobra-„Saldum", Hajdučka Vodenica, Brza Palanka, Rtkovo-„Glamija", Milutinovac, Radujevac, Ljubičevac, Ušće Slatinske Reke, Kladovo, Podvis ş. a.) (Fig. 8).



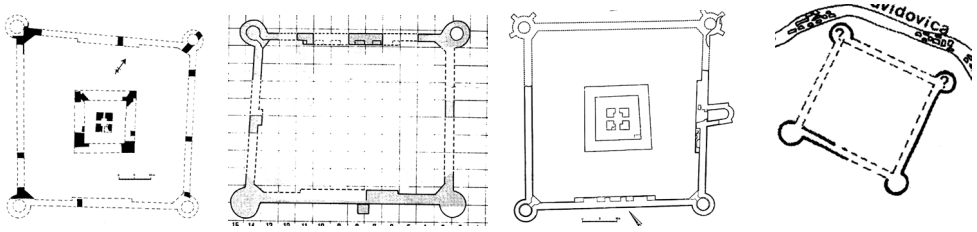


Fig. 8. Grupul vizual compus din cetăţi de plan rectangular cu turnuri cilindrice de colţ construite în arealul balcano-danubian (Pančevo, Dobra-„Saldum”, Hajdučka Vodenica, Brza Palanka, Rtkovo-„Glamija”, Milutinovac, Radujevac, Ljubičevac, Ušće Slatinske Reke, Kladovo, Podvis)

Aceluiaşi tip se conformează şi cetatea Tulcea din Dobrogea[40], al cărei plan, întocmit probabil la sfârşitul secolului al XVIII-lea, am descoperit în fondurile Arhivei Militare-Istorice de Stat a Rusiei din Moscova (Fig. 9).

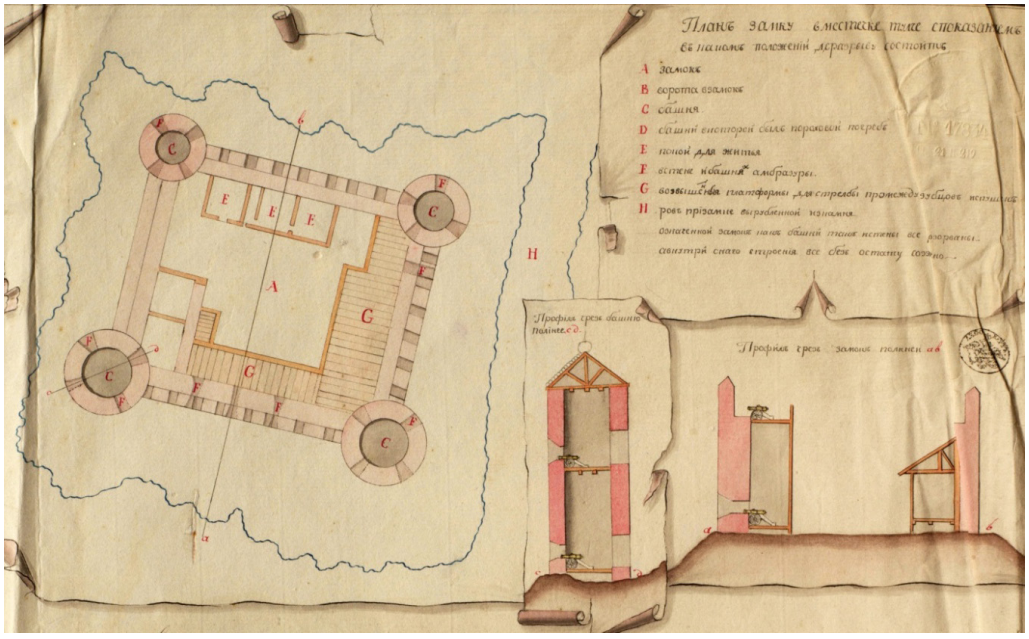


Fig. 9. Releveele cetăţii Tulcea din Dobrogea, probabil sfarşitul sec. XVIII (AMIRM)

De turnuri cilindrice dispunea cetatea bizantină din Mezek (Bulgaria), edificată la sfârşitul secolului al XI-lea – începutul secolului al XII-lea. Le regăsim la cetăţile Isaccea şi Giurgiu, ambele făcând parte din întărituri de factură bizantină din Ţara Românească.

O mare asemănare cu citadela Cetăţii Albe prezintă citadela fortificaţiei Kula din Bulgaria, un careu de zid cu turnuri cilindrice de colţ care a fost edificat în secolele III-IV[41] (Fig. 10).

[40] AMIRM. F. 438, inv. 1, d. 502, partea dreaptă a foii.

[41] J. Atanasova. *Il Castellum Castra Martis a Kula*. În: Ratiariensia. 3-4. 1987, p. 119-125.

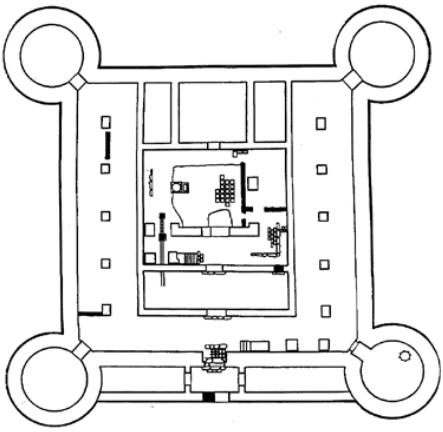


Fig. 10. Cetatea Kula, Bulgaria, plan (după J. Atanasova)

Acesta are latura de 34 m, fiind apărat la colţuri de patru turnuri cilindrice cu diametrul de 12,5 m. În faţa intrării se află o *proteihismă* similară cu „zidul-scut" al citadelei de la Cetatea Albă apărut în perioada otomană, atunci când accesul era transferat de pe latura de vest pe cea de sud.

Citadela Cetăţii Albe imită cu siguranţă un model extern ce aparţine arealului bizantino-oriental. „Emitentul" de model ar putea fi *castellum*-ul romano-bizantin cu traseu geometric riguros, dreptunghiular sau pătrat, situat în zona danubiană sau la sud de Dunăre. Transferul de model putea fi realizat cu ajutorul meşterilor de şcoală bizantină invitaţi de beneficiar.

# IDENTITATEA ARHITECTURALĂ A COMPLEXURILOR VITIVINICOLE MODERNE

Aurelia TRIFAN
Institutul Patrimoniului Cultural

## THE ARCHITECTURAL IDENTITY OF MODERN WINERY COMPLEXES

**Abstract:** *Currently, the media confrontations around oenology force wine producers to give increasing importance to both terroir and the production of quality wines, as well as architecture, in order to keep their privileged place in the modern wineries' ratings. The rigorous requirements of the wine production process (abandonment of pumping operations to protect the must in the gravitational winery) and the attention to storage during aging (maintaining optimal constant temperatures and humidity necessary to obtain refined wines) establishes the relationship between technology and architecture by building a multi-storey winery embedded in the relief, representing a metamorphosis of the winery complex.*

*Wineries built in the relief have now become the most commonly used type in the wine industry, despite the difficulties of designing on slopes and their subsequent construction. The placement of the building on the slope determines the transition from a standardized project to an individualized one, specific to its location, obtaining not only the technological advantages, but also an architectural diversity due to the characteristics of the terrain.*

**Keywords:** *winery, cellar, winery complex, gravitational technology, relief embedding.*

Dezvoltarea intensă a viticulturii şi vinificației de-a lungul secolelor a fost însoțită de introducerea în practică a diferitor instalații pentru prelucrarea strugurilor și a unor tehnologii vinicole, care, în consecință, au dus la apariția primelor construcții vitivinicole – cramele.

Crama este o construcție destinată prelucrării strugurilor şi producerii vinului brut. Scopul unei crame este să permită efectuarea următoarelor operațiuni: recepția cantitativă şi calitativă a strugurilor, prelucrarea strugurilor, obținerea și stocarea provizorie a vinului. Construcția trebuie sa conțină un compartiment de prelucrare a strugurilor în care sa fie instalate prese, linuri, vase de limpezire și un alt compartiment pentru fermentarea vinurilor.

În general, la începuturi construcțiile erau cu un singur nivel ce constituia o încăpere care servea pentru păstrarea vinului în butoaie, utilajul vinicol găsindu-se în afara ei. Cu timpul, crama a fost divizată în două încăperi: pentru prelucrarea strugurilor, fără tavan, necesitând ventilație în procesul de lucru, și un spațiu mai mare, pentru depozitarea butoaielor cu vin, cu tavan și pereți acoperiți pe dinăuntru și pe dinafară cu un strat de izolare (de regulă, împletitură din nuiele lipite cu lut) care asigura microclimatul necesar pentru depozitarea vinului în fazele preliminare. În unele cazuri, sub cramă se săpa beciul cu un tavan orizontal format din scânduri groase, deasupra cărora erau aşezate grinzile care susţineau podeaua de scânduri a încăperii deasupra, reprezentând tipul cel mai simplu de pivniţă, sau cu un tavan boltit din zidărie de piatră sau cărămidă, care întrunea toate condițiile pentru păstrarea de lungă durată a vinului produs.

Examinând realizarea și funcționarea acestora, este evidențiată știința tradițională acumulată pe parcursul unei perioade îndelungate, care a permis constituirea unor tipuri fundamentale. Practica a arătat că felul construcţiilor, modul lor de amplasare şi de

organizare, cât şi cel de întreţinere, au un rol hotărâtor asupra calităţii vinurilor obţinute. Construcțiile și echipamentele vinicole au căpătat o importanță deosebită pe măsura extinderii culturii viței de vie, mai ales către limitele sale nordice, unde aproape întreaga producţie de struguri este prelucrată și valorificată ca vin[1].

Cercetarea tipurilor fundamentale, care au suportat o continuă modernizare din punct de vedere al construcției propriu-zise, distinge trecerea de la construcţiile improvizate, în care majoritatea lucrărilor se efectuau manual, la fabrici de vinificare, specializate şi care prezintă un înalt grad de mecanizare şi automatizare. Se poate constata că localurile de vinificare influențează calitatea viitorului vin şi, prin urmare, cunoaşterea acestora este absolut necesară în proiectarea arhitecturală.

Multitudinea construcţiilor vinicole, amplasate în podgoriile şi centrele urbane ale zonelor viticole, au fost clasificate de enologi în funcție de mai multe criterii. Cramele existente, având o vechime diferită, reprezintă o anumită tehnică de construcție, structurare tehnologică, capacități de prelucrare și stocare etc. În sfârşit, un alt aspect ce nu poate fi neglijat este mulțimea materialelor de construcţie (cărămidă, beton, metal etc.).

Luând drept criteriu de clasificare funcţionalitatea, au fost evidențiate următoarele tipuri de construcţii vinicole: construcții tip *cramă*, construcții tip *cramă-pivniţă*, construcții tip *depozit-pivniţă*, construcții vinicole specializate.

Construcțiile tip *cramă* sunt acele localuri de vinificare care permit prelucrarea strugurilor, prepararea vinurilor şi eventuala lor păstrare până în primăvară, sau cel mult până la noua recoltă. Cramele sunt construite deasupra solului sau pardoseala lor este ușor adâncită în sol şi sunt amplasate, de regulă, în plantații viticole. Acest gen de cramă este alcătuit din cel puțin două încăperi: într-una se desfășoară prelucrarea, aici fiind amplasate mașinile de zdrobit struguri și căzile de dimensiuni mari, iar în cealaltă încăpere se depozitează vinul. Prima încăpere nu era prevăzută cu planșeu, deoarece mașina de zdrobit struguri sau presa avea dimensiuni uriașe. Pardoseala încăperii unde se depozita vinul era adâncită, astfel fiind protejată împotriva înghețului. Încăperea avea planșeu, deasupra căruia se țineau cerealele și fânul, fiind soluționată și problema termoizolației[2]. Construcțiile tip cramă erau realizate cu pereți din bârne, mai târziu – cu o structură de perete tip cadru cu talpă, care era umplută cu dulapi contravântuiți sau nuiele lipite cu lut. Pereții laterali nu erau prevăzuți cu ferestre, ci numai cu guri de aerisire[3].

Cele mai noi construcţii de acest tip sunt ieftine şi simple, se confecţionează din materiale uşoare, cu structuri metalice şi asigură mai ales o protecţie contra ploilor. Sunt prevăzute cu spaţii pentru prelucrarea strugurilor, deburbarea, fermentarea, stocarea şi prelucrarea subproduselor.

Construcţiile tip *cramă-pivniţă* sunt destinate atât pentru prelucrarea strugurilor, prepararea vinurilor, cât şi pentru maturarea și învechirea lor. Asemenea construcții apar ulterior celor tip cramă în gospodăriile înstărite ale viticultorilor. Instalațiile necesare prelucrării strugurilor (presă, mașină de măcinat, cadă etc.) erau amplasate în incinta construcției tip cramă, de unde era prevăzut accesul în pivniță.

Aspectul comun al clădirilor de pe plantațiile viticole îl constituie faptul că axa lor longitudinală este paralelă cu linia de pantă a terenului respectiv, și anume intrarea lor este amplasată cu fața spre pantă, iar în spatele lor sunt înșirate încăperi diverse. La capătul clădirii era pivnița săpată în pantă, boltită cu cărămidă arsă sau piatră, adâncimea

[1] V. Cotea. *Oenologie*. Iași: Universitatea „Ion Ionescu de la Brad”, 2009, p. 5.
[2] F. Janky, C. Kerey. *Pivnițe de vinuri.* Oradea: Casa, 2015, p. 14.
[3] Ibidem, p. 13.

fiind determinată de cerința termică a păstrării vinului, iar pe boltă era ridicat un înveliș de pământ la o înălțime de cel puțin trei picioare (90 cm)[4].

Construcţiile tip cramă-pivniţă sunt reprezentate de complexuri vinicole destinate atât pentru vinificare primară, cât şi pentru maturarea, învechirea, condiţionarea şi îmbutelierea vinurilor. Ele au o capacitate de prelucrare şi depozitare cuprinsă, de regulă, între 50 000 şi 150 000 hl vin și pot prelucra strugurii de pe câteva sute de hectare, situate pe o rază de 10–15 km[5]. Un asemenea tip de construcţie trebuie să dispună de spații pentru prelucrarea strugurilor, limpezirea şi prelucrarea mustului, stocarea, maturarea, stabilizarea, condiţionarea şi îmbutelierea vinurilor şi pentru valorificarea subproduselor.

Construcţiile tip *depozit-pivniţă* sunt localuri ce permit stocarea, stabilizarea, condiţionarea, maturarea, învechirea și îmbutelierea vinurilor. Inițial, construcțiile erau reprezentate de pivnițe tip tunel, săpate în rocile ce alcătuiau terenul, pornind cu o ușoară pantă de la suprafața terenului spre deal. Ușa pivniței era așezată într-un fronton zidit, clădit pe verticală, fiind montată în ancadrament orb și realizată în strat dublu, uneori cu stinghii de lemn ferecate cu fier. În funcție de lungimea pivniței, aceasta era prevăzută cu unul sau mai multe orificii de aerisire tăiate pe verticală, care la suprafață erau acoperite cu blocuri de piatră găurite pe cele patru laturi[6].

O interpretare a pivniței tip tunel este pivnița boltită. După îndepărtarea pământului de pe locul destinat pivniței, în cazul în care tipul de sol permitea, se valorifica peretele vertical format din terenul natural, bolta fiind construită pe acesta. În cazul în care solul nu era destul de rezistent pentru a-și menține stabilitatea în plan vertical și a suporta sarcina bolții, pereții laterali și de capăt ai pivniței erau ziditi, bolta fiind construită pe aceste ziduri.

Pivnițele, fiind construite sub nivelul solului, permiteau menținerea unui regim termic cu valori apropiate de 11–13˚C.

Construcţii tip depozit-pivniţă de capacităţi impresionante (până la 6,5 mln. dal[7]) constituie galeriile subterane din zona centrală a Republicii Moldova: Cricova, Mileștii Mici, Brănești și Cioresсu, rămase după excavarea pietrei de calcar și adaptate pentru utilizare în ramura vinicolă.

Construcţiile vinicole specializate cuprind localurile de vinificare destinate pentru prepararea anumitor tipuri de vinuri din categoria celor speciale: spumante și băuturi pe bază de must şi vin (distilate). Ele trebuie să corespundă cerinţelor impuse de tehnologia de fabricare a produsului atât sub aspectul dimensional, cât şi al posibilităţilor de realizare a parametrilor de flux tehnologic, cum ar fi temperatura, umiditatea atmosferică, aeraţia etc. Asemenea construcţii au spaţii destinate pentru recepţionarea materiei prime, desfăşurarea procesului de producţie şi de stocare a producţiei finite.

Complexul de vinificație, care apare odată cu trecerea la economia socialistă, se caracterizează prin amplasare, mărime şi profil. Alegerea locului pentru amplasarea complexului este condiţionată de o serie de factori. În general, se urmăreşte ca locul să aibă o poziţie cât mai centrală faţă de plantaţiile pe care le deserveşte, aceasta determinând atât o diminuare a timpului de transport al strugurilor, cu implicaţii directe asupra perisabilităţii lor, cât şi o importantă economie de combustibil. Apropierea de o cale ferată sau de o şosea principală facilitează transportul rapid şi ieftin al produselor finite şi al materialelor auxiliare. Complexul de vinificație, amplasat în vecinătatea unei localităţi, permi-

[4] Ibidem, p. 15.
[5] V. Cotea. *Oenologie*.., p. 6.
[6] F. Janky, C. Kerey. *Pivnițe*.., p. 12.
[7] https://madein.md/milestiimici (vizitat 29.07.2018).

te folosirea reţelelor de energie electrică, apă şi canalizare existente, cât şi a populaţiei, amplasarea lui asigurând naveta rapidă şi la timp a personalului muncitor. Totodată, terenul ales trebuie să fie suficient de întins pentru a asigura o suprafaţă optimă clădirilor, platformei de recepţie a strugurilor, de expediere a vinului, spaţiu pentru parcare, curte etc. Aria construită reprezintă de regulă 40–50% din suprafaţa incintei complexului.

Mărimea optimă a complexului de vinificație se stabileşte în funcţie de cantitatea de struguri care trebuie prelucrată şi de asigurarea posibilităţilor de maturare a vinului. În Republica Moldova, există combinate care pot prelucra până la 20 000 tone struguri pe sezon şi cu posibilităţi de maturare a 1/3, 1/2 sau mai rar a întregii cantităţi de vin produse. La stabilirea mărimii optime se ia în considerare cantitatea de vin care va intra în următoarele faze tehnologice: de maturare, condiţionare, îmbuteliere, învechire, cantitate care poate fi diferită de cea din vinificarea proprie ca urmare a prelucrărilor de vin de la alte unităţi vinicole.

Întreprinderile de vinificație pot fi clasificate în trei categorii: fabrici de prelucrare primară, unde are loc procesarea strugurilor colectaţi de la producătorii de struguri şi stocarea vinului, care apoi se realizează vrac către fabricile de îmbuteliere care nu deţin unităţi proprii de procesare sau către întreprinderile specializate în colectarea vinurilor; fabrici de îmbuteliere a vinului, operaţiunile de bază efectuate fiind stocarea vinului vrac şi îmbutelierea; fabrici de vin cu ciclu complet de producere, care însumează atât operaţiuni legate de creşterea şi procesarea strugurilor, cât și producerea, stocarea vinului vrac, îmbutelierea şi maturarea vinului, ceea ce permite acestor companii să controleze calitatea producţiei la fiecare etapă, reprezentând un avantaj important, mai ales în lumina problemelor cu care se confruntă astăzi industria vinicolă din țară.

În funcţie de mărimea şi profilul complexului, încăperile trebuie să fie astfel dimensionate şi dispuse încât să permită gruparea secţiilor productive în concordanţă cu desfăşurarea fazelor din fluxul tehnologic. Principalele secţii care intră în componenţa complexului de vinificație sunt: secţia de prelucrare a strugurilor, secţia de fermentare – respectiv macerare-fermentare, secţia de maturare, învechire, secţia de condiţionare-stabilizare şi secţia de îmbuteliere. Pentru asigurarea unei bune funcţionări a secţiilor de bază sus-menţionate, complexul mai are în dotarea sa şi o secţie mecanico-energetică, un atelier de dogărie, un laborator pentru analize, un sector administrativ, servicii funcţionale (tehnic, financiar, contabil etc.) şi în ultimul timp un centru sau oficiu de calcul, care este legat prin sistem informaţional de toate celelalte sectoare.

Secţia de prelucrare a strugurilor (secţia de vinificare propriu-zisă) poate fi amplasată atât în două spaţii distincte: unul exterior clădirii şi unul în interiorul ei, cât și concentrată într-un singur spaţiu interior, aşa cum este în cazul complexurilor de vinificație moderne. În primul caz, în „spaţiul deschis” situat la nivelul solului, sunt amplasate bascula-pod cu cabina de recepţie, platforma pentru manevrarea mijloacelor de transport şi eventual buncărele de colectare şi alimentare a maşinilor de zdrobit şi desciorchinat. „Spaţiul închis” sau sala maşinilor este amenajat, de regulă, pe trei niveluri: un nivel de bază, ce corespunde aproximativ cu cota terenului, un nivel inferior şi unul superior unde se efectuează desciorchinarea strugurilor, cu sau fără zdrobire, presarea mustuielii și deburarea mustului rezultat (ravac). În complexurile de vinificație moderne, scurgătoarele sunt amplasate pe nivelul de bază, eliminând astfel pe cel superior, fapt ce se datorează atât îmbunătăţirii metodelor de scurgere, cât şi a tipurilor noi de scurgătoare[8].

Secţia de fermentare este situată în cele mai multe cazuri la nivelul solului, în continuarea nivelului de bază, fiind situată sub sala preselor, în cazul construcţiilor vinicole

[8] V. Cotea. *Oenologie*.., p. 9.

construite în pantă. Mărimea sălii de fermentare este în strânsă corelaţie cu cantitatea de struguri ce urmează a fi prelucrată anual și este influenţată atât de durata procesului de fermentare, cât şi de capacitatea şi modul de aşezare a vaselor.

Secţia de maturare-învechire poate fi amplasată în subteran (pivniţe) sau suprateran (hale sau echipament deschis) și servește la îmbogăţirea calităţii vinului şi împiedicarea proceselor dăunătoare lui. Pivniţele au fost construite pentru depozitarea vinului în vase de lemn. Temperaturile optime de stocare pentru vinurile albe se situează între 9 şi 12°C, iar pentru vinurile roşii – între 12 şi 15°C. Temperatura este cu atât mai constantă, cu cât adâncimea este mai mare şi izolaţia mai bună. De regulă, la o adâncime de 18–22 m, temperatura este practic constantă tot timpul anului, în jurul valorii de 10°C, respectiv egală cu valoarea temperaturii medii anuale din zona respectivă[9]. O caracteristică importantă pentru spațiile de stocare a vinului în vase de lemn este umiditatea relativă a aerului, care ar trebui să fie între 86–98%. Acest indice este mai puțin important în cazul folosirii cisternelor[10].

La fabricile de stat de producere a vinului din perioada sovietică, secţia de maturare era amplasată lângă sala de fermentare, reprezentând nişte hale, construcţia cărora era executată din plăci prefabricate, unde erau amplasate cisternele de stocare. În practica vinicolă pot fi întâlnite și încăperi pentru stocare dispuse etajat.

În cazul cramelor etajate poate fi introdusă sistema gravitațională care protejează mustul obținut, eliminând operațiile de transvazare și pompare. O cramă bazată pe curgerea gravitațională, înseamnă un asfel de aranjament încât mustuiala să ajungă în tancurile de fermentare de la un nivel superior prin cădere gravitațională, iar vinul rezultat să fie apoi transferat în recipienții de maturare (cisterne din inox și beton sau butoaie de lemn) tot prin deplasare gravitațională.

Cramele bazate pe principiul curgerii gravitaționale se subordonează următorilor pași: la nivelul solului se realizează recepția și sortarea strugurilor, desciorchinarea și presarea; mustuiala este trimisă apoi în cisternele de fermentare-macerare la nivelul inferior, sub control de temperatură (macerare la rece, fermentare la mai cald); dupa fermentare, vinul ravac se scurge la nivelul inferior următor direct în baricuri de stejar, iar mustuiala scursă este apoi scoasă manual din fermentatoare, încărcată într-un motostivuitor și dusă la nivelul superior (al solului), unde este introdusă în prese; mustul extras prin presare este trimis prin conducte două etaje mai jos prin cădere gravitațională, fiind păstrat în baricuri separate sau amestecat cu cel ravac[11].

În cramele bazate pe principiul curgerii gravitaționale linia de îmbuteliere se găseşte amplasată la nivelul inferior următor, într-o încăpere separată. Vinurile albe, care nu se ţin de regulă în baricuri, se trec direct din tancurile de fermentare şi stocare la îmbuteliere. Vinurile roşii şi unele din cele albe rămân un an în baricuri pentru fermentaţie malolactică şi maturare.

Complexurile de vinificație conțin și o secţie de condiţionare şi stabilizare a vinului, situată alături sau, în cazuri rare, sub secţia de maturare-învechire, în dotarea căreia intră 1–2 cisterne de cupajare, cisterne pentru aplicarea diferitelor tratamente (bentonizare, demetalizare, cleire), precum şi cisterne izoterme[12]. În încăperi alăturate secţiei de condiţionare-stabilizare se găsește secţia de îmbuteliere a vinului cu acces la nivelul solului, pentru a permite introducerea şi manipularea cât mai uşoară a ambalajelor şi ma-

[9] Ibidem, p. 10.

[10] Ibidem, p. 10.

[11] https://www.scribd.com/document/326265910/Curs-3-constructii-vinicole-pdf (vizitat 22.07.2018)

[12] V. Cotea. *Oenologie*.., p. 11.

terialelor, precum şi facilitarea expedierii produsului finit.

Secţia de maturare-învechire dispune, de regulă, de un spațiu prevăzut pentru păstrarea vinurile îmbuteliate – *vinoteca*. Păstrarea buteliilor cu vin se face pe stelaje compartimentate pentru a uşura identificarea fiecărui lot. În aceste compartimente ale stelajelor, buteliile sunt păstrate în poziţie orizontală, astfel încât dopul să fie în contact direct cu vinul. În ultimul timp, odată cu folosirea motostivuitoarelor, se foloseşte sistemul paletizat de stocare. Buteliile sunt aşezate în box-paleţi ce pot fi stivuiţi pe înălţime, folosind mult mai bine spaţiul de depozitare şi uşurând totodată munca prilejuită de manevrarea lor[13].

Toate părțile componente enumerate ale complexului de vinificație alcătuiesc un organism integral din punct de vedere al fluxului tehnologic reprezentat atât prin volume separate, cât și prin volum unitar, în cazul cramei gravitaționale.

La realizarea spațiilor întreprinderilor de vinificație o perioadă îndelungată s-a ținut cont de construcția tradițională a cramelor și pivnițelor cu tendința de construcție liniară, urmărind șirul tehnologic: recepția strugurilor, prelucrarea mustului, fermentarea, maturarea și păstrarea vinului. Această metodă simplă liniară a fost completată cu alte spații corespunzătoare pentru deservirea și desfășurarea tehnologiei noi, respectiv cu funcții noi, necesare pentru dimensiunile și capacitatea complexului de vinificație și pentru realizarea ideilor novatoare.

În vinăriile moderne ciclul tehnologic aproape complet mecanizat și automatizat al producerii vinului și echipamentele moderne permit arhitecților să proiecteze clădiri care au o varietate de contururi și dispuneri în plan[14]. Acest lucru se realizează prin aranjarea liberă a echipamentelor, în special a tancurilor, conectate prin conducte. Componentele echipamentelor auxiliare (instalații, filtre, pompe etc.) sunt compacte și plasate cu echipamentul principal în același spațiu sau în spații împrejmuite în secția principală (încăperi pentru spălarea recipientelor, depozitarea materialelor pentru etichetare, ambalare etc.)[15].

Realizarea spațiilor, în afară de succesiunea fazelor tehnologice și legăturile necesare din punct de vedere funcțional, este influențată și de înclinarea terenului. Prin amplasarea clădirii pe pantă este determinată trecerea de la un proiect-tip la unul individualizat și legat de o anumită locație, obținând pe lângă avantajele tehnologice și o diversitate arhitecturală datorită caracteristicilor terenului. Relieful neuniform poate fi o sursă de inspirație care duce la crearea unei arhitecturi unice. În același timp, locația corectă a clădirii, luând în considerare caracteristicile zonei, va face, la rândul său, situl unic.

Cramele construite pe relief au devenit în prezent cele mai des utilizate în ramura vinicolă, în pofida dificultăților în proiectarea pe pante și construcția lor ulterioară. Asemenea proiecte speculează mijloacele arhitecturale, transformând dificultățile în avantaje și determinând modul în care relaționarea cu peisajul ar putea influența dezvoltarea armonioasă a complexului de vinificație.

Actualmente, confruntările mediatice în jurul enologiei impun producătorii de vinuri să acorde importanță crescândă atât *terroir*-ului și elaborării vinurilor de calitate, cât și arhitecturii, pentru a-și păstra locul privilegiat în evaluarea vinăriilor moderne, care, într-un final, influențează succesul vinurilor pe piață. Exigența față de procesul de producere a vinurilor (renunțarea la operațiile de pompare în vederea protejării mustului în

[13] Ibidem, p. 11.

[14] А. В. Тимофеев. *Архитектура современных виноделен*. В: AMIT (Architecture and Modern Information Technologies), 1 (30), 2015, 12 с.

[15] Ц. Р. Зайчик. *Технологическое оборудование винодельческих предприятий*. Москва: ДеЛи, 2001, 522 с.

crama gravitațională) și atenția la depozitarea lor în timpul învechirii (menținerea temperaturilor constante optime și umidității necesare pentru obținerea vinurilor rafinate) stabilește relația dintre tehnologie și arhitectură prin edificarea unei crame etajate cu încadrare în relief, reprezentând o metamorfoză a complexului de vinificație. Această transformare este ilustrată în arhitectura contemporană printr-o serie de vinării, structura cărora este alcătuită din două, trei sau mai multe niveluri.

Un aspect important îl reprezintă schema de sistematizare spațială a clădirilor și amplasarea acestora în raport cu nivelul solului. Cercetarea soluțiilor existente evidențiază două tipuri de astfel de scheme: primul presupune edificarea unei clădiri la sol cu utilizarea spațiului subteran, al doilea – integrarea parțială sau totală a clădirii în relief.

Construirea clădirilor care folosesc spațiul subteran poate fi rezultatul soluționării simultane a mai multor sarcini: valorificarea reliefului complex; ridicarea, în caz de necesitate, a construcțiilor multietajate, suficient de compacte din punct de vedere al planului; menținerea unui microclimat constant fără utilizarea sistemelor inginerești suplimentare etc. Deși construcția unei clădiri, parțial sau complet amplasate în subteran, necesită costuri ridicate (atât economice, cât și costuri ale forței de muncă), exploatarea ei va avea indicatori economici mai buni în raport cu o clădire ridicată fără utilizarea spațiului subteran[16]. De asemenea, dispunerea principalelor spații de producere la diferite înălțimi se poate desfășura datorită utilizării condițiilor naturale, deci, necesitatea echipamentului ingineresc pentru menținerea microclimatului necesar este redusă. Așa cum a fost menționat mai sus, utilizarea spațiului subteran vă permite construirea clădirilor compacte, ceea este indispensabil în condițiile aglomerate ale unui mediu construit existent.

Prin amplasarea clădirii pe pantă e necesar a menține echilibrul reliefului natural: pământul extras pe parcursul lucrărilor de terasament să fie utilizat la construcție în totalitate (sau o mare parte), în acest fel economisind costurile semnificative legate de transport.

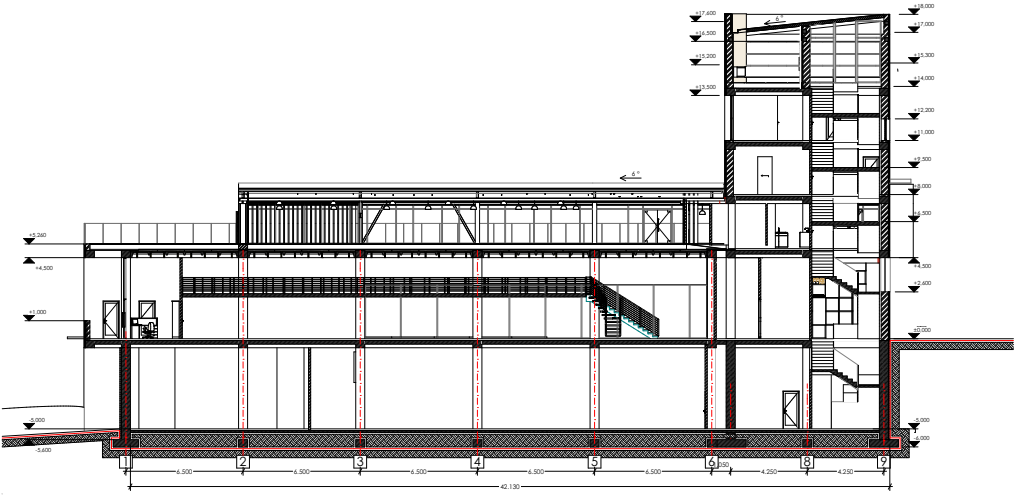
Luând în considerare proiectarea construcțiilor vinicole pe pantă cu integrarea parțială în relief, este importantă expunerea acestora legată de orientarea pantei și direcția vântului dominant. Orientarea este determinantă de încălzirea și însorirea încăperilor, iar stabilirea corectă a direcției vântului ajută la ventilarea naturală a lor. Ambii factori au un rol semnificativ în ceea ce privește spațiile tehnologice unde are loc procesul de vinificare. Pantele orientate spre sud și sud-est sunt bine izolate, vântul din partea sudică suflă mai puțin, ceea ce în cele din urmă salvează doar parțial încălzirea clădirii. În acest caz, utilizarea surselor alternative de producere a clădurii – panourile solare termovoltaice care produc simultan electricitate și aer cald, sunt profitabile din punct de vedere economic. Aceasta, precum și alte soluții inovatoare: panouri fotovoltaice, sisteme moderne de epurare forțată a aerului și efluenților, materiale și produse ecologice de construcție și decorare, acoperișuri verzi cu strat vegetal, construcții bioclimatice, ecopivnițe etc.[17] oferă industriei vinicole instrumente care accelerează transformarea în domeniul construcțiilor de vinificație.

[16] C. Gargari. *The architecture of terroir: sustainable wineries for natural wines*. În: The materials of the International Conference, Rotterdam (Netherlands), 2007, p. 95. http://www.irbnet.de/daten/iconda/CIB9088.pdf (vizitat 26.07.2019).

[17] *Chais durables*. Catalogue de solutions innovantes, 2018. În: https://www.innovin.fr/index.php/fr/liens/documentheque/publications/582-catalogue-chais-durables/file (vizitat 29.07.2018).



Vinăria Poiana. Arhitect V. Stratu (foto A. Trifan, 2019)



Vinăria Poiana. Secțiune (proiect 2014)

# ЗНАЧИМОСТЬ УСИЛЕНИЯ КОНСТРУКЦИЙ И РЕСТАВРАЦИИ ФАСАДОВ ДОМА РУССОВА В ОДЕССЕ

Юрий ПИСЬМАК
Одесская государственная академия строительства и архитектуры,
Одесса, Украина

## THE SIGNIFICANCE OF STRUCTURE STRENGTHENING AND RESTORATION OF RUSSOV'S HOUSE FACADES IN ODESSA

**Abstract:** *On December 27, 2019, the grand opening of the restored facades of Russov's house – a masterpiece of architecture – took place in Odessa. The renewal of plastic decorations was preceded by the strengthening of the building structures. The significance of the building exterior (built at the end of the XIX century), as the majestic and luxurious scenery on the background of which we can see the everyday life of Odessa historical center, is strengthened just by its being seen from different positions (due to its facing the main city square – its sacred center). Russov's house creators were Odessa's architects Valerian Shmidt and Leonid Chernigov. The project and building customer and the first owner of the house Alexander Russov was a first class merchant, a millionaire, a famous collector, a patron of art and a hereditary honorary citizen of Odessa, whose kin came from Bessarabia. The architecture of this building was under the influence of the "architectural fashion", whose legislator was Great Britain during the greater part of the XIX century. The restoration of Russov's house, one of the most beautiful buildings-memorials (building-relics) of Odessa's historical center is a significant achievement of restorers, local authorities and all the non-indifferent residents of Odessa, who were dreaming about its restoration.*

**Keywords:** *neo-baroque, restoration, sacred center, masterpiece of architecture, plastic decoration.*

27 декабря 2019 г. в Одессе состоялась торжественная церемония открытия отреставрированных фасадов шедевра архитектуры – дома Руссова. Воссозданию пластического декора предшествовало укрепление конструкций здания. Реставрационные работы осуществлялись на протяжении полутора лет (с середины 2017 г.) и обошлись бюджету города в 149 000 000 грн (около $ 6 000 000). Реставрация проводилась киевской фирмой «Укрспецпроект». Весомый вклад в осуществление проекта внесли ученые и специалисты Одесской государственной академии строительства и архитектуры. Приятно осознавать, что и научное исследование «Морфологические, композиционные и стилистические особенности памятника архитектуры…»[1], выполненное автором этих строк под руководством академика, д. т. н., проф. В. А. Лисенко в июле 2006 г., было использовано при разработке и осуществлении проекта реставрации данного шедевра архитектуры. Это исследование проводилось тогда в рамках осуществления Региональной программы развития сферы охраны культурного наследия Одесской области

[1] В. А. Лісенко, Ю. О. Письмак. *Морфологічні, композиційні та стилістичні особливості пам'ятки архітектури – чотири поверхового житлового будинку, зведеного наприкінці XIX століття* (м. Одеса, вул. Садова, 21). Звіт про наукове дослідження. Одеса: НДЧ ОДАБА, 2006.

на 2003–2010 гг., утвержденной Решением Одесского областного совета № 248-XXIV от 1 ноября 2003 г.



Рис. 1. Дом Руссова после реставрации фасадов. Фото С. Алекяна



Рис. 2. Портрет А. П. Руссова. Художник Н. Д. Кузнецов. Холст, масло. 115 × 98 см. Одесский художественный музей

Создатели дома Руссова – архитекторы В. И. Шмидт и Л. М. Чернигов. Заказчик проектирования и строительства и первый владелец дома Александр Петрович Руссов был купцом 1 гильдии, миллионером, известным коллекционером и меценатом, потомственным почетным гражданином Одессы. Род его происходил из Бессарабии. В. А. Абрамов пишет: «Судьба не жаловала наследие А. П. Руссова. Здание, построенное им специально для картинной галереи (в начале ул. Торговой в Одессе – Ю. П.), было разбомблено во время Великой Отечественной войны и его остатки снесены. Коллекция, в силу многих исторических обстоятельств, сохранилась частично»[2]. 119 произведений искусства из коллекции А. П. Руссова ныне хранятся в Одесском художественном музее. Александр Петрович Руссов скончался 22 июля 1908 г. в Одессе на своей даче на Французском бульваре. Он был похоронен в фамильном склепе на Первом христианском кладбище. Исследователь наследия мецената В. А. Абрамов обнаружил на страницах газет, вышедших вскоре после смерти А. П. Руссова, что «его состояние оценивалось в 10 миллионов рублей, а коллекция произведений искусства – в миллион»[3].

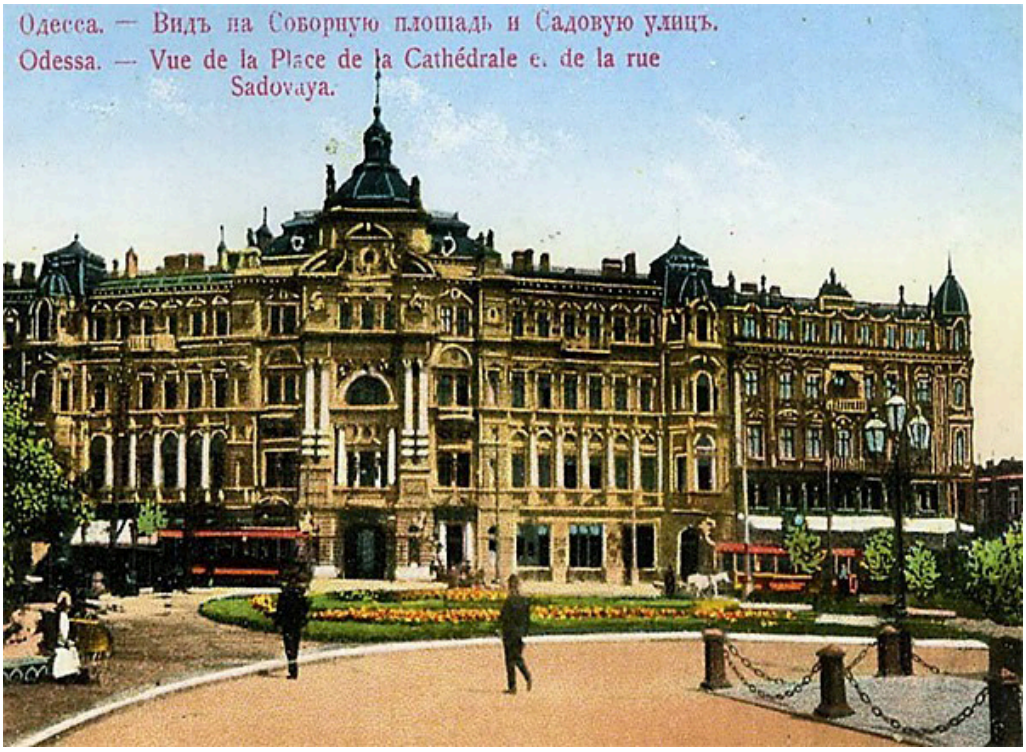



Рис. 3. Открытка начала XX в., на которой запечатлен дом А. Руссова в Одессе

Памятник архитектуры местного значения, построенный в 1897–1899 гг. четырехэтажный жилой (доходный) дом, расположенный по адресу: г. Одесса, ул. Садовая, 21, вошел в историю архитектуры Одессы как дом Руссова. Ему сужде-

[2] В. А. Абрамов. *Судьба коллекции А. П. Руссова*. В: Вісник Одеського художнього музею. Зб. статей. Вип. 2. Упоряд.: В. О. Абрамов, С. О. Седих; ред.: О. М. Барковська, С. О. Седих. Одес. худож. музей. Одеса, 2015, с. 5.

[3] Там же.

но было стать самым известным из целого ряда построенных в Одессе и принадлежавших А. П. Руссову домов. Среди окружающей застройки дом выделяется и благодаря своему выразительному силуэту, высоте, богатству форм и декоративных элементов. Стены здания были возведены из красного керамического кирпича и из местного известняка-ракушечника и оштукатурены. По одной из версий, фасады здания на протяжении большей части истории его существования были окрашены в единой гамме изумрудно-зеленого оттенка в соответствии с первоначальным авторским замыслом. Величественный вид рассматриваемого здания, гармоничное сочетание его деталей, самобытные и во многом уникальные для «старой» Одессы архитектурные решения сделали его украшением исторического центра города. Дом Руссова – одно из красивейших зданий города. Богатство и роскошь убранства фасадов и интерьеров приближало этот доходный дом к дворцу. Конфигурация плана здания была обусловлена тем, что рядом с участком застройки находится небольшой поворот улицы Садовой при ее переходе в Соборную площадь. То есть происходит своеобразное преломление красной линии застройки. Но, невзирая на это небольшое «неудобство», авторы здания сделали композицию лицевой части экстерьера почти симметричной. В основу планировочного решения здания был положен характерный принцип проектирования и строительства многоквартирных доходных жилых домов конца XIX – начала XX в. Дому Руссова была посвящена научная статья одесских исследователей А. О. Кадуриной и Т. Н. Мазуренко. В их статье, в частности, отмечается: «Для менее комфортабельных дешевых квартир отведена часть дома, ориентированная во двор. Помещения этой части расположены в двух уровнях каждого этажа («четырехэтажного» здания – Ю. П.), таким образом, со стороны двора здание имеет 8 этажей меньшей высоты»[4].

Дом Руссова – часть величественного архитектурного ансамбля Соборной площади. Значение экстерьера дома Руссова (возведенного в последние годы XIX в.) как величественной и роскошной декорации, на фоне которой ежедневно развертывается действие жизни исторического центра, усиливается именно его открытостью взглядам с разных точек (благодаря выходу на главную площадь города – его сакральный центр). Парадный фасад здания соединен с фасадом другого шедевра архитектуры – дома Либмана (ул. Садовая, 23), созданного зодчими А. Ниесом, Э. Я. Меснером и Г. А. Моргулисом в те же годы, что и объект нашего исследования. Стилистика необарокко, высота, богатство пластического декора фактически объединяют эти два здания в единый роскошный ансамбль, который является прекрасным украшением очень важного (в градостроительном, историческом, сакральном, культурном и туристическом аспектах) места слияния улиц Садовой, Преображенской, Дерибасовской и Соборной площади. Экстерьер дома Руссова визуально связан с величественным монументом – памятником генерал-губернатору края, генерал-фельдмаршалу, светлейшему князю М. С. Воронцову (скульптор Ф. Бруггер, архитектор Ф. Боффо, 1863 г.) и с величественным строением воссозданного Спасо-Преображенского собора.

[4] А. О. Кадурина, Т. Н. Мазуренко. *Дом Руссова. История и современность*. В: Проблемы теории и истории архитектуры Украины. Сб. научн. трудов. Вып. 10, АХИ ОГАСА. Одесса: Астропринт, 2010, с. 10.



Рис. 4. Центральная композиция главного фасада дома Руссова после реставрации. 28.12.2019 г. Фото В. Тенякова

Даже долгие десятилетия советской власти не заставили одесситов забыть, что традиционно размещенная на первом этаже здания аптека – это аптека Гаевского, а сам дом – это дом Руссова. Как ирония судьбы воспринимается тот факт, что дом, в котором много лет были размещены реставрационные мастерские, был доведен до ужасного состояния и нуждался в незамедлительных консервационных мерах и научной реставрации. Средства массовой информации потрясли одесситов ужасной новостью: в ночь с 29 на 30 октября 2009 г. горел дом Руссова, где находилась аптека Гаевского. Уникальное здание несколько лет ждало реставрации, а дождалось пожара. Другой масштабный пожар произошел в доме в 2016 г.

Проблема сохранения аутентичных элементов при масштабной реставрации памятников зодчества является довольно серьезной. В июле 2006 г. автор этих строк обследовал и внимательно изучал не только внешний облик, но и интерьеры дома Руссова. В частности, много внимания было уделено еще существовавшим тогда аутентичным ажурным кованым металлическим ограждениям парадной мраморной лестницы рассматриваемого здания. Они были выполнены своими создателями в виде барочного растительного орнамента. К сожалению, за годы, прошедшие после этого, данные металлические ограждения были варварски демонтированы и расхищены. Следует отметить, что на тот момент (лето 2006 г.) потолки высоких помещений второго этажа, окна которых выходили на улицу Садовую, еще сохраняли пышный аутентичный лепной декор, который своей насыщенностью и роскошью производил неизгладимое впечатление. Когда еще на первом этаже здания существовала аптека Гаевского, в ней бережно сохранялись

подлинные (аутентичные) деревянные элементы. Все это следовало сохранить для грядущих поколений. Здесь весьма уместно заметить, что серьезные проблемы сохранения архитектурного наследия Одессы и всего Юга Украины подтверждают важность предлагаемого введения в Одесской государственной академии строительства и архитектуры подготовки архитекторов-реставраторов. На протяжении многих десятилетий этого добивался академик, д. т. н., профессор Вадим Андреевич Лисенко (1937–2016), создавший в ОГАСА кафедру реставрации и реконструкции зданий, сооружений и их комплексов – одну из первых в Украине.

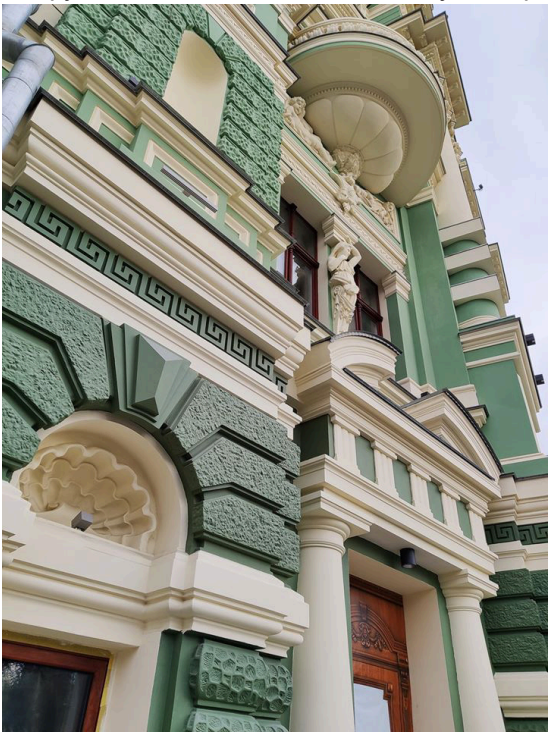


Рис. 5. Вид на отреставрированный фасад дома Руссова с уровня тротуара ул. Садовой. 28 декабря 2019 г. Фото В. Богатырева

Скульптуры, размещенные в тимпанах над архивольтом арки окна центральной композиции фасада рассматриваемого здания, оживляли в памяти решение скульптурного убранства капеллы Медичи во Флоренции, созданного великим Микеланджело Буонарроти. Так, например, скульптура Меркурия своим пластическим решением и положением напоминало скульптуру «Вечер», которая украшает надгробие Лоренцо Медичи (1520–1534). По состоянию на 2006 г. о многих элементах скульптурного убранства главного фасада дома Руссова можно было говорить в прошедшем времени. Вместо множества элементов роскошного пластического убранства центральной части лицевого фасада (которые еще существовали в 1989 г.) можно было видеть гладкие оштукатуренные поверхности. Но сохранившееся на страницах альбома[5] фото позволило автору статьи 14 лет назад описать этот участок в почти первоначальном виде (с надеждой на его грядущее реставрационное воссоздание). В уровне 4-го этажа, на выступающих отрезках антаблемента, которые ниже (на уровне 3-го этажа) опираются на коринфские капи-

[5] *Одесса*, фотоальбом. Сост. В. Д. Берман, текст А. Н. Петрова. М.: Планета, 1990, с. 73.

тели больших колонн, были установлены скульптурные группы на пьедесталах. Скульптурная группа (которая увенчивала правый выступающий отрезок антаблемента колоссального ордера) состояла из фигуры сидящей женщины, к которой, с обеих сторон, прильнули маленькие дети. Пьедестал украшал барочный орнамент с картушем в центре. Центральный участок фасада прорезан тремя прямоугольными проемами окон. Каждое из них было охвачено наличником. Нижние трети высоты простенков были решены в виде пьедесталов, украшенных призматическими выступами, охваченными прямоугольными обрамлениями. Каждый проем был увенчан замковым камнем, украшенным маскароном бородатого мужчины. На эти своеобразные консоли, украшенные антропоморфными изображениями, опирались горизонтальные выступающие элементы сандриков, над каждым из которых была композиция из глухого круглого оконца и увенчанной барочным картушем бровки. Над нею, между выступающими тягами, фриз украшал орнамент в виде набегающих волн. Отрезки венчающего карниза козырьками выступали лишь над участками со скульптурными группами. Здесь важным представляется обратить внимание на то, что еще ок. 1989 г., когда был сделан фотоснимок, весь пластический декор фасада (по крайней мере на том участке, который попал в кадр, а это центральная часть главного фасада высотой в четыре этажа) был еще на своем месте.

А. О. Кадурина и Т. Н. Мазуренко отмечают: «Скульптурные элементы для фасадной композиции были изготовлены в мастерской известного скульптора Б. В. Эдуардса»[6]. Эти авторы усматривают в пластическом декоре фасадов дома Руссова влияния Лоренцо Бернини. В качестве иллюстраций к своей статье названные авторы использовали обмерные чертежи фасадов здания, выполненные студентами Архитектурно-художественного института Одесской государственной академии строительства и архитектуры во время обмерной практики 2006 г. под руководством доцента А. О. Кадуриной.



Рис. 6. Архитектоника отреставрированного роскошного необарочного фасада дома А. Руссова. 28 декабря 2019 г. Фото В. Богатырева

[6] А. О. Кадурина, Т. Н. Мазуренко. *Указ. раб.*, с. 10.



Рис. 7. Воссозданный пластический декор фрагмента центральной композиции парадного фасада дома Руссова в Одессе. Фото В. Тенякова

Стилистическая идентификация. Во внешнем облике рассматриваемого здания, его декоре прослеживается влияние барокко. Во многих странах Европы конец XIX в. в архитектуре был отмечен созданием большого количества объектов в «стиле» необарокко (одного из последних стилистических направлений периода историзма).

В архитектурно-художественном решении дома А. Руссова в Одессе, рассматриваемого в данной статье, не обошлось без влияния «архитектурной моды», «законодательницей» которой на протяжении большей части XIX в. была Великобритания. Известный британский историк архитектуры Пол Томпсон отмечает: «Мода на <…> возрождение барокко захватила Англию в 1890-х годах»[7]. Он идентифицирует этот «стиль» как «высокий викторианский». Далее Пол Томпсон характеризует данное стилистическое направление следующими словами: «Высокий викторианский стиль характеризуется свободным смешиванием мотивов разных периодов, <…> пристрастием к крепким, энергичным, скульптурным формам <…> и „силой и напористостью” в архитектурных деталях»[8]. Все это присуще и фешенебельному творению выдающихся одесских зодчих, возведенному в престижной части исторического центра «старой» Одессы в 1897–1899 гг. Среди возможных источников вдохновения творцов этого одесского здания можно назвать также фасады Библиотеки Сан-Марко в Венеции (1537–1554 гг., архитектор Я. Сансовино). Следует отметить, что именно в конце XIX в. и в Германии архитекторы отдавали предпочтение формам необарокко. Столица Австрии, благодаря творениям

[7] П. Кидсон, П. Мюррей, П. Томпсон. *История английской архитектуры*. М.: ЗАО Центрополиграф, 2003, с. 307.

[8] Там же, с. 328.

архитекторов Г. Земпера и К. Э. фон Хазенауера была украшена двумя большими зданиями в силе необарокко – Музеем естественной истории и Музеем истории искусств (1872–1881).

Реставрация дома Руссова, одного из красивейших зданий-памятников исторического центра Одессы, является величественным свершением и реставраторов, и городской власти, и всех неравнодушных одесситов, которые мечтали о его возрождении.

# ГОРОДА-КРЕПОСТИ КАК МУЛЬТИКОМПОНЕНТНЫЕ АРХИТЕКТУРНО-ГРАДОСТРОИТЕЛЬНЫЕ КОМПЛЕКСЫ (РЕСТАВРАЦИОННЫЙ АСПЕКТ)

Др. Ольга ПЛАМЕНИЦКАЯ
Национальный авиационный университет, Киев, Украина

## FORTRESS CITIES AS MULTICOMPONENT ARCHITECTURAL AND URBAN COMPLEXES (RESTORATION ASPECT)

**Abstract:** *The defensive structures combined with the natural landscape form the basis of the urban carcass of historic cities. Their preservation enhances the compositional impact of fortification monuments in the urban environment. Most city fortifications remain in a degraded condition. The most complex group is represented by multicomponent «city-fortress» complexes, which, subject to professionally performed works on conservation, restoration and revitalization, can become a leading factor of the integral architectural and urban value. The main problem of restoring degraded city-fortresses is keeping the balance between artistic integrity and material authenticity. Undoubtedly, only the ruin can be completely authentic. But the purpose of restoring fortifications in an urban environment is not to perpetuate their degradation in order to preserve material authenticity. This actualizes the use of a synthetic conservation and restoration methods (in particular an analogy method), which provides not only documentary conservation, but a certain environmental aestheticization of the object by a wider range of restoration means than those stipulated by the Venice Charter.*

**Keywords:** *historic cities, artistic integrity, material authenticity, restoration methods, Kamyanets-Podilsky city-fortress.*

### Теоретическая база

Оборонительные сооружения вместе с природным ландшафтом формируют основу урбанистического каркаса исторических городов. Большинство городских фортификационных комплексов в силу природных и антропогенных факторов дошло до нас в деградированном состоянии. Поэтому их сохранение и восстановление, в частности, воссоздание композиционно-видового влияния в структуре городов, способствует сохранению их исторического и архитектурного своеобразия.

Наиболее сложную группу представляют мультикомпонентные комплексы городов-крепостей, которые, при профессионально проведенных работах по их реставрации и регенерации, могут стать интегрирующим фактором архитектурно-урбанистической ценности.

Основная проблема возрождения городов-крепостей заключается в соблюдении баланса между их материальной аутентичностью, художественной целостностью и научной достоверностью реставрации. В контексте проблематики воссоздания ведущей роли памятников оборонного зодчества в современных культурных ландшафтах городов-крепостей особое значение приобретает методология реставрации. Она предусматривает применение таких подходов, которые, не пренебрегая сохранением аутентичности, возвращают комплексам утраченную композиционно-пространственную и градостроительную целостность.

Решение вопросов научно-методической направленности реставрации фортификационных комплексов требует критического осмысления с точки зрения принципов

современной реставрации, которая в целом трактуется как продолжение жизни памятника. Спектр профессиональных средств для достижения этой цели определяется обеспечением памятнику защиты от разрушения (консервацией), выявлением и восстановлением его художественной, исторической и научной ценности (реставрацией), обеспечением оптимального режима использования (адаптацией), а при отсутствии такой возможности – тактичным экспонированием (музеефикацией). Полноценную жизнь памятника может обеспечить только полный реставрационно-адаптационный цикл работ.

Научно-методическая направленность реставрации оборонительных укреплений городов-крепостей обусловлена их ролью в урбанистическом организме, техническим состоянием, состоянием изученности, а также эволюцией периодически пересматриваемых профессиональных подходов к реставрации. Фортификационный комплекс как мультикомпонентное образование требует более сложного, комплексного подхода, который в практике сохранения памятников определяется направлениями реваloризации и регенерации. Метод реваloризации предполагает не только документальную реставрацию, но и определенную эстетизацию объекта реставрационными средствами более широкого спектра, чем предусматривает Венецианская хартия, допуская реставрационную реконструкцию некоторых утраченных элементов на основе исследований и научно обоснованных аналогов. Поэтому целостная реставрация, преследуя цель максимально полного раскрытия древних особенностей памятника как произведения архитектурного и градостроительного искусства, именно из-за стремления к восстановлению ансамблевой целостности не может претендовать на исчерпывающую документальность[1].

Специалисты признают, что в реставрации «есть фактическая истина, а есть истина художественная»[2]. Обоснование проекта реставрации средневекового памятника, не документированного чертежами, описаниями и иконографией, всегда будет относительным, а критерием правомерности воссоздания утраченных элементов будет не абсолютная точность, а научная достоверность, приобретающая для реставратора первостепенное значение.

В Международной хартии о принципах анализа, сохранения и реставрации зданий архитектурного наследия (Зимбабве, 2003 г.) отмечается, что сохранение или реставрация зданий архитектурного наследия сами по себе не являются целью; это средство, чтобы служить более важной цели – увековечению сооружения в его целостности. Реставратор А. Ополовников признает, что достоверность полностью утраченных, но функционально необходимых частей памятника всегда останется условной, как бы тщательно ни были подобраны аналоги и сколько бы факторов ни учитывалось. Тем не менее он полагает, что метод аналогий, единственно возможный в таких случаях, следует признать не только допустимым, но и правомерным[3].

Среди различных аргументов в пользу целостных реставраций комплексных памятников преобладают соображения возвращения им композиционной и градостроительной интегральности. В реставрационной практике нередки случаи целостной реставрации важных в композиционном отношении частей памятника – завершений башен, венчающих парапетов стен, высоких крыш, глав с крестами. Помимо утилитар-

---

[1] *Методика реставрации памятников архитектуры*. Под ред. Е. В. Михайловского. М.: Стройиздат, 1977, с. 18-19.

[2] М. А. Ильин. *Методологические вопросы архитектурной реставрации*. В: Методика и практика сохранения памятников архитектуры. М.: Стройиздат, 1974, с. 48-53.

[3] А. В. Ополовников. *Реставрация памятников народного зодчества*. М.: Стройиздат, 1974, с. 158-159.

ной роли этих элементов, особую роль играет градостроительный фактор, поскольку завершениям сооружений принадлежит существенная роль в создании выразительного силуэта культурного ландшафта. Вместе с тем в процессе подобных реставраций встречались отступления от теоретических постулатов Венецианской хартии, касающихся аутентичности. Аутентичность, существенная в отдельном сооружении, в пространственно-сложных комплексах подвергалась определенной редукции. Так, осознание роли памятников в исторической среде, соединенное с патриотическим стремлением компенсировать потери Второй мировой войны побудило польских и российских реставраторов к проведению в 1946–1960-х гг. целостных реставраций как отдельных архитектурных объектов, так и ансамблей исторических центров[4].

В 1970-х гг. вследствие изменившихся представлений о средовой ценности памятников, сформировавшихся на базе приобретенного опыта послевоенных реставраций, ведущие ученые сферы охраны культурного наследия, понимая, что не нарушать пуристических основ Венецианской хартии можно лишь в случае сохранения памятников в состоянии руин, пришли к выводу о необходимости пересмотра некоторых ее положений[5]. Существующий в реставрации метод «вечной руины» также противоречил сохранению традиционного характера исторической среды городов[6]. Авторитетный историк фортификации А. Грушецкий еще в 1974 г. заметил, что классификация реставрационных методов в значительной степени зависит от градостроительного масштаба объектов реставрации, предложив соответствующие изменения и дополнения к Венецианской хартии[7]. Более чем полувековой опыт реставрационной практики, накопленный с момента принятия хартии, все чаще вынуждает реставраторов отходить от ее жестких требований во имя сохранения ансамблевого и градостроительного контекста комплексных памятников. Профессиональным сообществом INTBAU в рамках научной конференции, проведенной в 2006 г. в Венеции, было предложено внести изменения в Венецианскую хартию, сформулированные в «Венецианской декларации INTBAU по охране памятников и достопримечательностей в XXI веке» в 2007 г.

Влияние масштабов фортификационных комплексов на среду исторических городов является решающим и определяющим основные черты их архитектурно-градостроительного своеобразия. Понятие масштаба включает три пространственных измерения, причем высотные параметры являются наиболее уязвимыми с точки зрения процессов разрушения памятников. И именно их восстановление зачастую является решающим при реставрации облика памятника. Еще более высокий уровень средовой ценности демонстрируют архитектурные ансамбли, представляющие комплексы функционально связанных между собой сооружений, в совокупности которых имеется высокая художественная ценность. Поэтому ансамбли как архитектурно-градостроительные организмы требуют более сложного, комплексного подхода, который в практике сохранения памятников определяется направлениями реваloризации и регенерации.

В случае, когда архитектурный объект составляет главную часть градостроитель-

---

[4] *Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР.* Сб. статей под ред. И. Грабаря. М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1948; E. Małachowicz. *Konserwacja* i *rewaloryzacja architektury w zespołach i krajobrazie*. Wrocław, 1994, s. 122-136.

[5] J. Zachwatowicz. *Program i zasady konserwacji zabytków*. În: Biuletyn Historii Sztuki i Kultury, zesz. 1–2, 1946.

[6] E. Małachowicz. *Konserwacja* i *rewaloryzacja*.., s. 107-109.

[7] A. Gruszecki, W. Łysiak. *Propozycje nowej wersji Karty Weneckiej*. În: Architektura, nr. 1–2, 1974, s. 3-21.

ного ансамбля, методика реставрации предусматривает дополнение его утрат не только с целью функциональной адаптации, но и для восстановления архитектурного пейзажа и градостроительной целостности. Тем самым осуществляется переход от архитектурной реставрации к градостроительной реставрации.

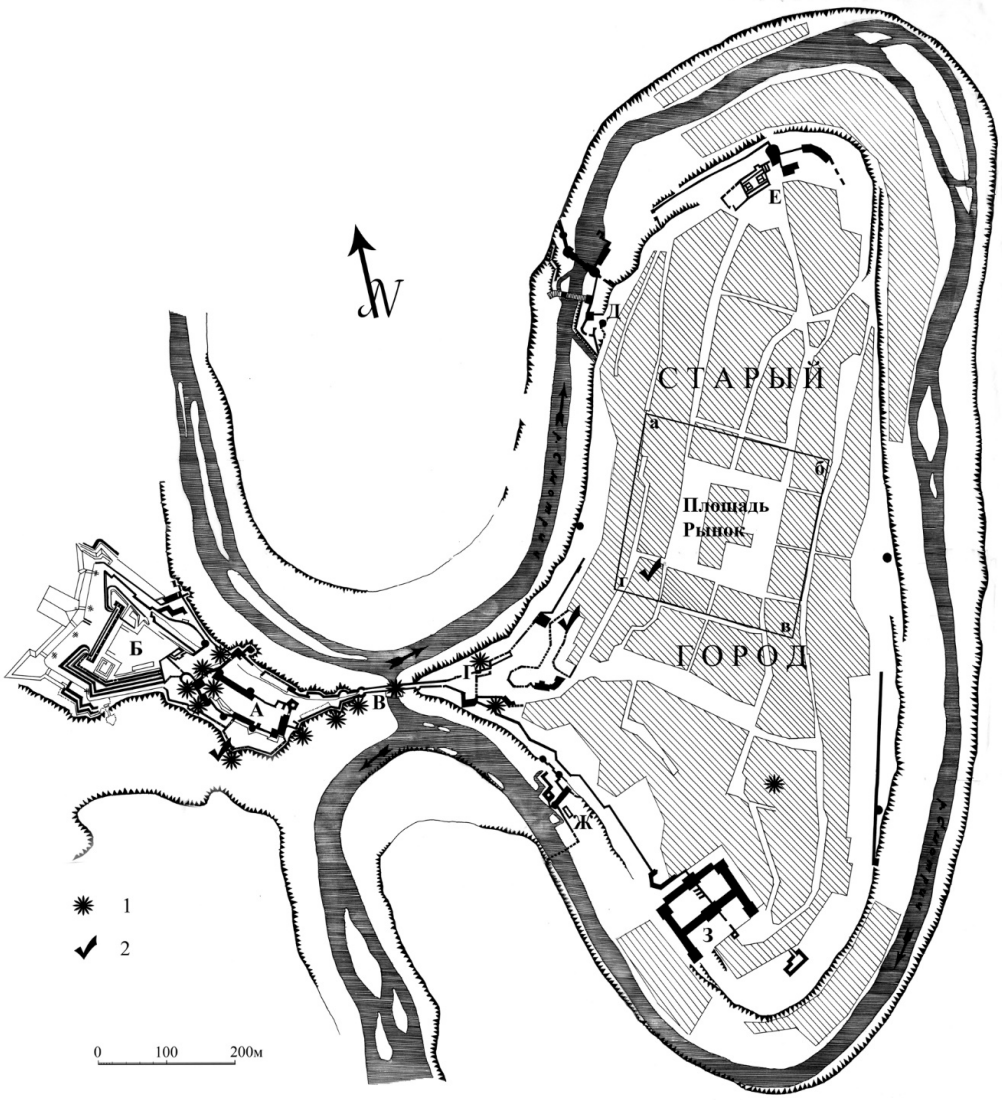
**Практический опыт реставрации города-крепости Каменца-Подольского**

С учетом современных методических принципов реставрации и регенерации архитектурно-градостроительных комплексов была разработана концепция реставрации оборонительных укреплений города-крепости Каменца-Подольского, имеющего ключевое значение для истории архитектуры и фортификации Украины и Европы. Концепция представлена в «Перспективной программе консервационно-реставрационных работ по комплексу Старого и Нового замков» (утверждена Министерством культуры и Госстроем Украины в 2000 г., авторы Ольга и Евгения Пламеницкие)[8]. В основу концепции была положена цель сохранения мультикомпонентного оборонительного комплекса, включающего ансамбль Старого и Нового замков с Замковым мостом (вместе более 60 объектов), оборонно-гидротехнические комплексы Польских и Русских ворот, линии оборонительных стен и башен. Их отличает разная степень изученности, разная степень деструкции аутентичной субстанции, а также огромный хронологический «разброс» объектов – от II до конца XVIII в. В то же время он относительно хорошо исследован, хотя, как любой объект реставрации, включает элементы, не имеющие стопроцентного обеспечения иконографическими источниками. Ведь когда речь идет о средневековых этапах оборонительных укреплений, наличие прямой иконографии скорее является исключением. В этих обстоятельствах несоизмеримо увеличиваются роль и значение натурных, в частности архитектурно-археологических исследований.

Поскольку достопримечательностью является сложный оборонительно-урбанистический комплекс с десятками объектов, растянувшихся в городском пространстве на сотни метров, авторы программы реставрации рассматривали его, прежде всего, как единое урбанистическое целое. Поэтому методически решался вопрос не столько «поштучной» реставрации объектов, исходя из принципов Венецианской хартии, сколько регенерации и ревалоризации градостроительного комплекса. Центральный объект этого комплекса – ансамбль Старого замка, пространственная структура которого сформировалась в течение XIV – середины XVI в., а архитектурный расцвет пришелся на XVI – первую половину XVII в.

Бесспорно, что полностью аутентичной может быть только руина. Но нужна ли большая аутентичная руина в исторической среде города-крепости? Вряд ли целью регенерации большого мультикомпонентного фортификационного комплекса должно стать увековечение результата его деградации во имя сохранения материальной аутентичности. Поэтому цель регенерации города-крепости трактовалась как продление состояния его архитектурного расцвета, обогащающего исторический ландшафт и гармонизирующего архитектурно-градостроительную среду. За условно «оптимальную дату» реставрации комплекса города-крепости был принят растянутый во времени этап – от 1370-х гг. (реконструкция Старого замка, в результате которой он приобрел приближенные к современным планировочные и пространственные параметры, сохраняя значительные фрагменты древнейших укреплений) до 1620-х гг. (сооружение Нового замка) с включением отдельных поздних дополнений и исключением поздних фрагментов, деструктурирующих ценные аутентичные объекты. В этом

[8] О. Пламеницька. *Castrum Camenecensis. Фортеця Кам'янець: пізньоантичний – ранньомодерний час*. Кам'янець-Подільський: ФОП Сисин О. В., 2012, с. 550-553.




**Фортификационный комплекс города-крепости Каменца-Подольского**

А – Старый замок, Б – Новый замок, В – Замковый мост, Г – городские ворота,

Д – Польские ворота, Е – комплекс башни Стефана Батория, Ж – Русские ворота,

З – крепостные казармы; 1 – архитектурно-археологические остатки укреплений II–III вв.,

2 – места обнаружения археологических артефактов II–III вв.

же хронологическом интервале произошли основные перестройки и реконструкции других ансамблей города – оборонительно-гидротехнических комплексов Польских и Русских ворот, Замкового моста, башен по периметру острова Старого города, городских оборонительных стен.

Концептуальный подход к реставрации оборонительной системы города-крепости Каменца-Подольского еще в 1970-е гг. определился исходя из интегральной ансамблевой ценности. Была очевидной неправомерность применения ко всем объек-

там единого реставрационного подхода. Решение по каждому памятнику – элементу ансамбля – принималось в зависимости от состояния изученности, технического состояния, архитектурно-градостроительной и исторической роли в ансамбле, а также от степени уникальности. Этот подход, получивший в профессиональных кругах название теории дискретной реставрации, снимал болезненный вопрос «оптимальной даты реставрации» (понятие было введено в 1949 г.), под которой понимали вид памятника на определенный хронологический период. Можно привести множество примеров, когда на момент разрушения одного сооружения комплекса другое находилось в стадии расцвета, а на момент упадка последнего первое уже было восстановлено. Поэтому группа близких по хронологии объектов восстанавливалась с учетом требований художественно-композиционной и градостроительной целостности. В то же время другие составляющие этого же комплекса было целесообразно восстановить на иной период, когда они получили наиболее выразительные архитектурные и силуэтные характеристики. Таким образом, главной проблемой было выявление в мультикомпонентном фортификационном комплексе Каменца-Подольского ценных архитектурно-художественных и конструктивных качеств различных его составляющих, которые, возможно, никогда не сосуществовали одновременно, но представляли для науки и художественной целостности ансамбля неоспоримую ценность.

Вопрос о реставрационных дополнениях, необходимых для воссоздания целостного облика фортификационного комплекса, распадался на две проблемы. Первая заключалась в допустимости восстановления утраченного элемента сооружения – составной части комплекса (например, крыши башни) либо отдельного сооружения (утраченной настенной башни-бартизаны на оборонительной стене, вид которой документирован источниками XVII в. и сохранившимся аналогом на соседнем участке стены). В этом случае ставился вопрос о том, что именно мы понимаем под памятником – фрагмент древнего сооружения, само сооружение или архитектурный комплекс. Методика реставрации предполагает, что в подобных случаях одно и то же действие реставратора может рассматриваться как недопустимое, правомерное и даже необходимое. В архитектурном ансамбле Старого замка небольшая настенная башенка уже не рассматривалась как самостоятельное сооружение; она составляла элемент ансамбля, восстановление которого мотивировалось достижением его композиционного единства и ликвидацией пространственной лакуны в его структуре.

Вторая проблема заключалась в соблюдении требований Венецианской хартии относительно сигнации реставрационных дополнений. Эта норма на практике часто провоцирует проблему неизбежного диссонанса, который наступает, когда появляются новые качества памятника (материал, цвет, фактура), мешающие, а иногда разрушающие восприятие его целостности. В практике реставрации известно немало случаев, когда догматическое соблюдения требования сигнации выхолащивало саму идею реставрации. Поэтому в случае восстановления завершений башен, их венчающих парапетов, деревянных боевых галерей-хорд, «коронок» стен сигнация заменялась вербальной или графической информацией для сохранения в натуре ансамблевой целостности самого памятника.

Методика реставрации оборонительных сооружений Каменца-Подольского, инициированная и апробированная Евгенией Пламеницкой и отстаиваемая автором этих строк, основывается на «археологическом» подходе к объектам, когда реставрации предшествуют архитектурно-археологические и историко-архивные исследования. Ни одно реставрационное решение не определяется стремлением восстановления во имя внешней привлекательности. В арсенал средств обоснований, бесспорно, входят как прямые аналоги с территории Каменца-Подольского, так и косвенные анало-

ги с территории Подолья, а также хронологически родственные фортификационные приемы, которые применялись в Литве и Польше.

Проектные решения основывались на нескольких методических принципах:

– восстановление синхронной периодам максимального расцвета Старого и Нового замков, Польских и Русских ворот, Городских ворот, Замкового моста и других объектов топографической структуры, утраченной или искаженной в результате разрушительного действия времени, вредных реконструкций, перестроек и т. п.;

– восстановление урбанистической роли (силуэта) фортификационного комплекса как ведущего элемента исторического ландшафта города-крепости;

– создание архитектурно целостного научно-информативного объекта, экспонирующего строительную историю города-крепости различных исторических этапов;

– выявление и музеефикация объектов и элементов, дошедших от наиболее ранних периодов, но визуально утраченных из-за более поздних перестроек.

Для большинства объектов комплекса основным методом сохранения была консервация – укрепление и стабилизация кладки башен, оборонительных стен и их талусов для предотвращения их дальнейшей деструкции (южные оборонительные стены, башни Новая Западная, Лаская, Лянцкоронская, Денная), укрепление руин архитектурных и археологических объектов в существующем состоянии без изменения их вида (Башня над Рвом, башня Черная), восстановление лицевой кладки утраченных частей стен с инъектированием трещин (башни Лянцкоронская, Денная, Лаская, Новая Западная); стабилизация элементов белокаменного декора – белокаменных кронштейнов аркатуры на парапетах башен, белокаменных порталов, обрамлений окон и межъярусных поясов.

Реставрация как метод восстановления отдельных объектов распадалась на фрагментарную (предполагающую восстановление строго документированных фрагментов) и целостную (целью которой было возвращение ансамблю его интегрального архитектурно-художественного облика посредством использования аналогов и т. д.).

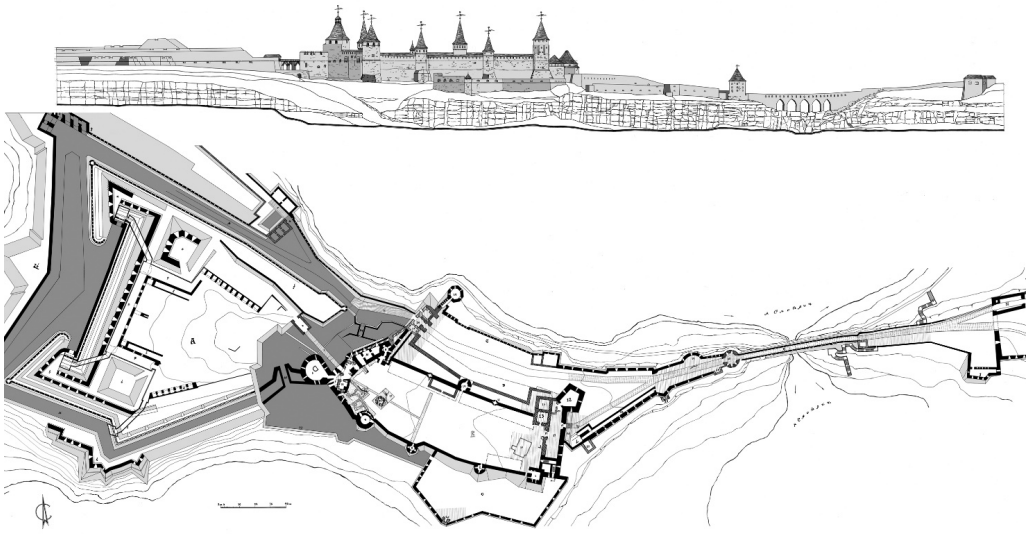
Метод фрагментарной реставрации включал раскрытия и дополнения. Раскрытия (устранение элементов, составляющих незначительный интерес по сравнению с частями сооружения, находящимися под ними) были применены при разборке фундамента дома второй половины XIX в., построенного на Северной батарее на месте оборонительного вала 1790 г. Для экспонирования руин башни Черной XV в. и «низкой башни» 1540-х гг., погребенных под толщей насыпного грунта, была устранена часть одноразовой засыпки. Раскрытие древних готических ворот в ныне подземном ярусе башни Лянцкоронской, ранее находившемся в уровне дороги XIV в., мотивирует необходимость разборки фундаментов «отхожего места» (уборной), пристроенного к воротам снаружи. Частичный демонтаж эскарповых стен Замкового моста XVIII–XIX вв. позволит раскрыть его аутентичную антично-средневековую конструкцию, состоящую из пилонов и арок, ценность которой несоизмерима с поздней домуровкой.

Целостная архитектурная реставрация при наличии значительного процента утрат памятника методически переходила в реставрационную реконструкцию (реставрационное восстановление). Относительно применяемых в этом случае необходимых реставрационных дополнений можно различить три их вида: а) дополнение архитектурных элементов отдельных сооружений архитектурного ансамбля; б) дополнение архитектурных форм отдельных сооружений архитектурного ансамбля; в) реставрационная реконструкция сооружений – составляющих архитектурного ансамбля.

Первый вид дополнений мотивировался восстановлением функционально и конструктивно необходимых элементов сооружений с целью их конструктивного укре-

пления (домуровка разрушенного угла башни Денной, эскарпов стен Северной батареи, разрушенных сводов «низкой башни») или дополнения утраченных элементов сооружений с целью возвращения им эксплуатационных качеств (восстановление перекрытий на башнях, деревянных и каменных межъярусных лестниц, сводчатого перехода под Северной батареей).

Второй вид дополнений применялся с целью возвращения интегральной архитектурно-пространственной структуры сооружений, составляющих часть ансамбля. В случае одиночного объекта такой вид дополнения трактовался бы как целостная реставрация объекта. Однако в случае работы на уровне ансамбля в качестве объекта реставрации рассматривалась уже не оборонительная стена или башня отдельно, а ансамбль в целом. И тогда восстановление башни или фрагмента стены рассматривалось как дополнение утраченных функциональных элементов ансамбля. На основе натурных остатков в Старом замке были восстановлены галереи-хорды и талусы южных оборонительных стен, а с привлечением данных архивной иконографии и описаний – внутристенные боевые переходы на северных оборонительных стенах и настенная башня-бартизана Комендантская. Целостными реставрациями можно считать восстановление завершений башен Рожанки, Лянцкоронской, Тенчинской.

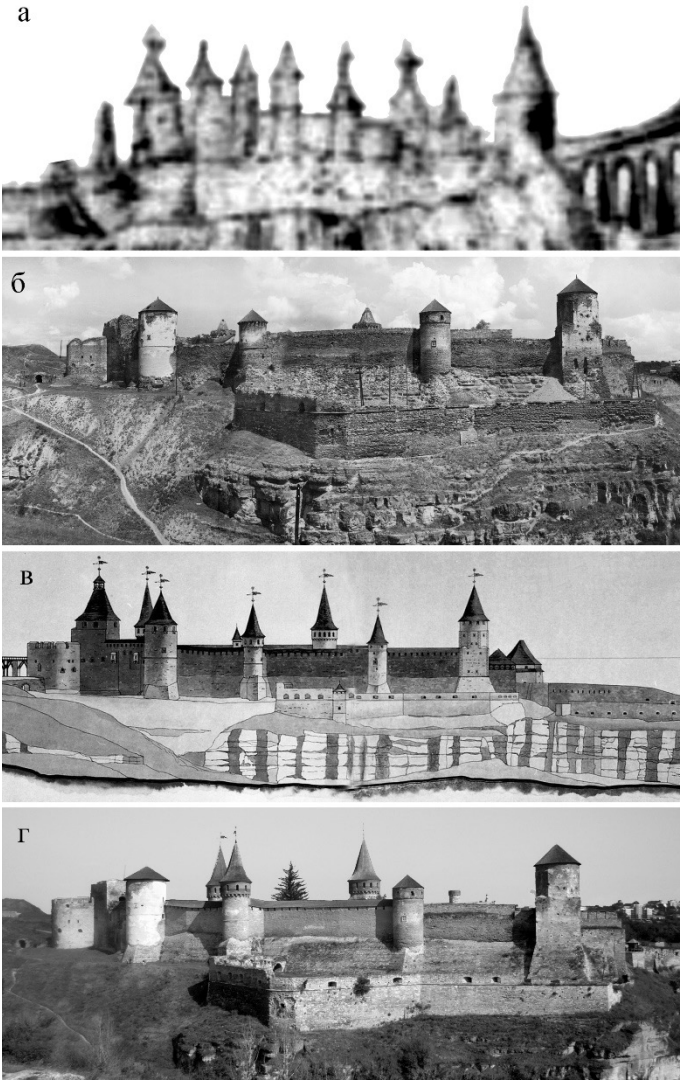


**Проект реставрации комплекса Старого и Нового замков с Замковым мостом**
Автор О. Пламеницкая (по материалам исследований Е. Пламеницкой 1960–1980-х гг. и авторских исследований 1990-х гг.)

Тем не менее, с точки зрения методики реставрации говорить о целостной реставрации ансамбля Старого замка неправомерно, поскольку процент его восстановленных частей по сравнению с сохранившейся аутентичной субстанцией является относительно небольшим. Достаточно сравнить изображения Старого замка на медали 1699 г., его состояние в 1960-х гг. и в 2010 г., чтобы убедиться, что даже при условии проведения полного комплекса работ, предусмотренных «Перспективной программой консервационно-реставрационных работ по комплексу Старого и Нового замков», они не перейдут той количественной границы, за которой реставрация переходит в другое качество – реставрационную реконструкцию.

Регенерация оборонной системы всего города-крепости предусматривает прове-

дение работ значительно более широкого масштаба, включающих восстановление архитектурно-пространственной структуры оборонительно-гидротехнических комплексов, расположенных в каньоне р. Смотрич, – Польских и Русских ворот, а также Замкового моста, пороховых складов, крепостных казарм, оборонительных стен. Отдельный комплекс работ предусматривает регенерацию каньона р. Смотрич – восстановление его утраченной береговой линии, гидротехнических систем укреплений и санацию речного русла.




**Старый замок Каменца-Подольского**

а – изображение на памятной медали 1699 г.;
б – состояние в 1967 г. (фото Г. Логвина);
в – проект реставрации 2000 г. (автор О. Пламеницкая);
г – состояние в 2010 г.

# IV. ARTE PLASTICE

# PRINCIPII DE ORGANIZARE A DECORULUI SCENIC ÎN CREAȚIA SCENOGRAFULUI ANATOLII ȘUBIN

Dr. Vitalie MALCOCI
Institutul Patrimoniului Cultural

## PRINCIPLES OF ORGANIZATION OF STAGE DECORATIONS IN THE CREATION OF SCENOGRAPHER ANATOLI ȘUBIN

**Abstract:** *Anatolii Șubin is one of the most acknowledged theatrical scenographers, working in the Republic of Moldova since 1945. Being familiar with the new trends in dramaturgy, directing, scenography and other arts, Șubin creates his show sceneries by engaging in fruitful experimental searches.*

*Via the performances staged in the first decades after the war, the visual artist laid the foundations of professional theatrical scenery art in Moldova. The directions of the development of autochthonous scenography were reflected in his elaborations. Thus, the emergence and establishment of new principles in the organization of sets and decor can be tracked down. Representative are the plastic solutions found for the scenic space in the 1960s, when a slight decrease can be noticed in the proportion of painting present in sceneries. Hence, we notice a certain exterior modernization of the techniques and means of expression. The new tendencies are reflected in the artistic creation of A. Șubin starting with the 1970s. It is a period of significant transformations in the theatrical decorative art of Moldova, which largely determined the vision of decorative art that the National Theater embraced in subsequent years.*

**Keywords:** scenography, show, theatrical art, scenic space, decor, plastic expression.

Unul dintre cei mai consacrați scenografi teatrali, care și-a desfășurat activitatea în Republica Moldova începând cu anul 1945 este Anatolii Șubin. Se naște artistul la 7 august 1913 în regiunea Altai (Rusia). După terminarea studiilor la Școala de arte plastice din or. Samarcand (Uzbekistan), specialitatea – decorator-monumentalist, desfășoară o activitate de peste 12 ani ca pictor-scenograf în diverse teatre din URSS (Uzbekistan, Turkmenia, Kirghizia, Kazahstan, Rusia). La acea etapă A. Șubin avea deja o experiență bună în montarea spectacolelor, dotat cu cunoștințe profunde și în elaborarea costumației scenice.

Majoritatea spectacolelor montate în primele două decenii de după război pe scena Teatrului academic muzical-dramatic „A. S. Pușkin”, au fost lucrate cu decoruri și costume semnate de A. Șubin. Cu numele acestui plastician de fapt sunt puse bazele dezvoltării artei teatral-decorative profesionale din Moldova. În creativitatea acestui artist s-au reflectat direcțiile și căile dezvoltării artei scenografice din Moldova.

Imediat după sosirea la Chișinău artistul se încadrează în activitatea sa profesionistă fiind numit în postul de scenograf-șef la Teatrul academic muzical-dramatic „A. S. Pușkin”. Astfel sunt montate primele spectacole de către artist: *O noapte de mai*, autor N. V. Gogol, regizor V. Gherlac (1945); În văile Moldovei, autor L. Corneanu și Ia. Afanasiev, regizor V. Gherlac (1945) ș. a. În anii ce urmează (1946–1947) plasticianul semnează scenografia mai multor spectacole, dintre care doar la Teatrul academic muzical-dramatic „A. S. Pușkin” în număr de șase. Spre regret nu avem nici schițe

și nici imagini ce ar reflecta creativitatea artistului în această perioadă.

Puțin mai reprezentativă este activitatea artistului începând cu anul 1948, unde dintre cele peste 5 spectacole montate în acest an dispunem de câteva schițe pentru scenografia a două spectacole. Se are în vedere schițele de decor pentru spectacolul *Roza vânturilor*, autor I. Dunaevski și spectacolul *Sânziana și Pepelea*, autor V. Alexandri, ultimul reprezentând un peisaj obscur, străin mito-folclorului național.

Mai valoroase par rezolvările plastice ale spațiului scenic începând cu anul 1949 când este realizată scenografia pentru spectacolul *Haiducii*, autor I. Rom-Lebedev, regizor V. Gherlac. În această lucrare sesizăm calitățile profesioniste ale artistului. Vedem o organizare reușită a spațiului scenic cu racursiuri interesante unde anumite elemente ale decorurilor subordonează părțile întregi ale compoziției. Toate acestea vorbesc despre cunoașterea și stăpânirea tuturor legităților de bază a decorației teatrale. Concomitent regizorului i se oferă repere favorabile pentru o repartizare reușită a mizanscenelor în spectacol. Nivelul general al expunerii culturii vizuale poate vorbi deja despre realizarea designului spațiului scenic ca o componentă performantă a spectacolului întreg.

Pe parcurs A. Șubin realizează scenografia la o serie de spectacole printre care cele mai reprezentative sunt: *Revizorul*, autor N. V. Gogol, regizor D. Bondarenco; *Buzduganul fermecat*, autor L. Deleanu, regizor V. Gherlac; *Cântecul Lăpușniței*, autor P. Portnoi, regizor V. Gherlac; În văil*e cu poame*, autor L. Lukianov, regizori D. Bondarenco și T. Gruzin; *Floricica roșie*, autori I. Karnauhov și L. Brausevici, regizor V. Gherlac; *Covorul Ilenei*, autor L. Corneanu, regizor V. Gherlac; *Feciorii codrilor*, autori V. Anghel și V. Gherlac, regizor V. Gherlac; *Tartiuf*, autor Molier J. B., regizor E. Loiter; *Grozovan*, autor D. Gherșfeld, regizor G. Ghelovani; *Evghenii Oneghin*, autor P. I. Ceaikovski, regizor G. Ghelivani; *Amarul iubirii*, autor L. Corneanu, regizor N. Aronețkaia; *Soacra cu trei nurori*, autor I. Creangă, regizor V. Cupcea; *Ovidiu*, autor V. Alexandri, regizor V. Gherlac; *Fericirea mea*, autori L. Corneanu și E. Gherchen, regizor V. Gherlac etc.

Dintre acestea prezintă interes scenografia artistului pentru prima operă națională, montată pe scena Teatrului academic muzical-dramatic „A. S. Pușkin” (1956), *Grozovan*, autor D. Gherșfeld, regizor G. Ghelovani. Perdeaua prologului, elaborată de A. Șubin, stabilea tensiunea și tonul spectacolului, jocul de vârf al mizanscenelor, care în principiu posta ideea principală – dezvăluirea luptei populare.

Casele sărăcăcioase ce se ivesc de după dealuri, copacii desfrunziți fără de viață, acoperă partea covârșitoare a compoziției. În spatele acestora, pe fundalul cerului, se desfășoară momentul culminant al tragediei, unde văpaia furtunii cu limbile de foc și fum se dezlănțuie peste linia orizontului. Cu toată specificația motivelor picturale, observăm posesia anumitor generalizări figurative. Peisajul, extrem de teatral, pregătește destul de emoțional percepția acțiunii interpretate. Numărul sporit al mizanscenelor, necesitatea schimbării lor rapide au predeterminat în mare măsură tratarea pictural-mimetică a spațiului cu o cantitate minimă în detalii volumetrice.

Cercetătorul S. Kerdivarenko susține că „decorația castelului boierului Manolachi, cârciumei de pe marginea drumului ce servea drept și locuință Paraschiței, au fost îndeplinite cu mare precizie etnografică, dar prea monumental”[1]. Credem că este exagerată afirmația atât în privința „preciziei etnografice”, cât și a monumentalismului. Cercetătorul sus numit susține că, o asemenea tratare putea fi acceptată doar pentru formele arhitecturale ale conacului boieresc și nicidecum pentru o casă țărănească.

Foarte interesante par să fie decorurile pentru piesa clasicului literaturii românești

[1] С. Кердиваренко. *Театрально-декорационное искусство Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1984, p. 9.

I. Creangă *Soacra cu trei nurori*, montată pe scena Teatrului academic muzical-dramatic „A. S. Pușkin" (1957). Realizarea decorului și a spațiului scenic în această piesă a creat anumite dificultăți pictorului-scenograf. Dramaturgia necesita o maximă precizie și recunoaștere a obiectelor, mobilierului, a realității vieții cotidiene cu o redutabilă reflectare a identității naționale. Piesa hazlie, cu o notă puternică de umor național îi era străină o prezentare de document sau o tratare pictural-descriptivă a acțiunii. Exigențelor derulate, caracteristicilor expresive ale chipurilor personajelor trebuia să li se găsească expresia corespunzătoare în elementele decorurilor și designului, menținând în același timp autenticitatea și naturalețea mediului ambiental.

În această privință scenograful a reușit să realizeze doar parțial obiectivele propuse. Dacă elementele de decor corespundeau cerințelor și expresiei imaginii, atunci partea practică de respectare a autenticității mediului a rămas nerezolvată. Portalul și cortina, imaginate printr-o poartă monumentală realizată în tradițiile naționale moldovenești, trebuiau să îmbine plastic decorurile peisajului și cele de interior, care se aflau într-o schimbare continuă. Acest obiectiv a rămas nerealizat de pictorul-scenograf și ne susținut prin mijloace regizorale. Rezolvate într-un astfel de cadru, decorurile, conform tratării sale plastice, nu corespundeau caracterului ideatic al dramaturgiei.

Tendințele noi sunt reflectate în creația artistică ale lui A. Șubin mai ales începând cu anii '60. În această perioadă artistul realizează decorurile la așa spectacole ca: *Rusaliile*, autor V. Alexandri, regizor I. Leveanu; *Regele Lir*, autor W. Shakespeare, regizor V. Gherlac; *O sută de draci și o fată*, autor T. Hrennikov, regizor V. Gherlac; *Faraonii*, autor A. Colomieț, regizor V. Cupcea; *Casa mare*, autor I. Druță, regizor V. Gherlac; *Eminescu*, autor M. Ștefănescu, regizor V. Cupcea; *Tache Ianche și Cadâr*, autor V. I. Popa, regizor V. Cupcea etc.

În mare parte tendințele noi din anii '60 sunt exprimate printr-o ușoară scădere a proporției dozate de pictură în decoruri și prin dorința evitării excesive a detaliilor. De fapt, nu putem vorbi despre schimbări radicale în aplicarea anumitor metode creative, ci mai degrabă despre o anumită modernizare exterioară a tehnicilor și mijloacelor de exprimare. Ca excepție putem nominaliza spectacolul *Regele Lear* de William Shakespeare, montat în Teatrul muzical-dramatic „A. S. Pușkin" din Chișinău (1961). Aici A. Șubin realizează decoruri într-o manieră anterior neutilizată de către artist, fapt ce a determinat aceste implementări drept orientări noi în arta teatral-decorativă.

Scenograful împreună cu regizorul V. Gherlac au creat un mediu impus prin forme plastic vizibile, pentru a evidenția evenimentele jucate în spectacol. Omogenitatea structurală în organizarea spațiului scenic a ajutat artistului la integritatea imaginii vizuale. Liniile geometrice riguroase și rigide ale tranzițiilor de scări, a deschiderilor și pereților, apărute din vidul sumbru al spațiului scenic, corespundeau atmosferei generale a tragediei lui Shakespeare. Culoarea nu a jucat un rol important, artistul a operat cu masele voluminoase, cu opunerea contrastantă dintre lumină și umbră.

Cu toate acestea A. Șubin nu a putut fi complet coerent. Persistența deprinderii pentru o detaliere excesivă a imaginii vizuale s-a manifestat și aici. Verosimilitatea imitației butaforice a facturii zidăriei a fost complet străină stilului decorării în ansamblu, care era înlăturat de elemente concrete ale unei arhitecturi reale. O astfel de îmbinare a convenționalității teatrale și naturalismului butaforic, reflectate parțial în decorația spectacolului *Regele Lear* a fost tipic pentru mai mulți pictori-scenografi la hotarul anilor '50–'60.

Realizarea cu un an mai târziu de către A. Șubin a decorurilor pentru spectacolul *Casa Mare* de I. Druță, montat în Teatrul muzical-dramatic „A. S. Pușkin" (1962), a fost reținut în tradiția unei realizări pur exterioare, superficiale a dramaturgiei naționale. Pe scenă au fost reproduse semnele formale ale coloritului național. Decorul de pa-

vilion, ilustrând interiorul Casei Mari – cea mai mare și cea mai frumoasă cameră din casă, unde conform obiceiului moldovenesc sunt marcate cele mai solemne evenimente și sărbători – înfățișează o construcție scenică a unei camere obișnuite cu toate articolele de uz casnic. Prin urmare, încadrarea pavilionului cu draperii semitransparente aveau menirea de a atenua puțin starea de protocol creată în ambianța scenică. Uscăciunea decorurilor naturalist-etnografice era perceput mai mult ca un decor oportun dramaturgiei naționale.

Comparând activitatea lui A. Șubin la piesa *Casa Mare* cu realizarea decorurilor la piesa *Regele Lear*, este ușor de sesizat că lucrările asupra piesei lui I. Druță au fost mai „pasive". Cercetătorul S. Kerdivarenko consideră că „pentru teama de a nu scăpa principalul (sau mai degrabă ceea ce se înțelegea prin acest lucru – cantitatea caracteristicilor superficiale ale identității naționale, tendința spre reprezentarea cât mai veridică al locului acțiunii) la abătut de la rezolvarea problemei principale – formarea imaginii vizuale"[2].

Scenograful A. Șubin a elaborat decoruri și pentru spectacole cu caracter revoluționar sau pe tematica războiului din 1941–1945 dintre care nominalizăm: *Orologiul Kremlinului* (1947), autor N. Pogodin, regizor V. Gherlac, B. Zahava; *Cotovschi* (1949), autor A. Lukianov, P. Ananko, regizor V. Gherlac; *Din scânteie...* (1951), autor Ș. Dadiani, regizor D. Bondarenko; *Omul cu armă* (1953), autor N. Pogodin, regizor D. Bondarenko; *În numele Revoluției amintește-ți*, autor A. Șatrov, regizor V. Cupcea; *Simfonia a noua* (1968), autor Iu. Prințev, regizor A. Băleanu etc.

Caracteristici ale abordării moderne la crearea imaginii vizuale s-a manifestat în mod clar în piesa *În numele Revoluției amintește-ți*, autor A. Șatrov, regizor V. Cupcea, montat la Teatrul muzical-dramatic „A. S. Pușkin" din Chișinău (1964). A. Șubin si regizorul V. Cupcea au făcut o încercare de a combina decorurile pictate cu o singură instalație scenică. Neschimbate au rămas elementele de design compuse dintr-o mașinărie în trepte, unghiul căreia era îndreptat spre public și aripile culiselor deplasate spre centru. Toate acestea au delimitat semnificativ spațiul scenic. Pe parcursul jocului erau schimbate detaliile volumetrice ale decorurilor și draperiile pictate din spatele scenei. Cu toate acestea, instalația nu era transformatoare în sensul deplin al cuvântului, deoarece mașinăria și culisele aveau menire pur auxiliare și în sine erau prea neutre pentru a deține funcția chipului integrator. Principiul decorurilor pictate a prevalat în mod clar. Totuși A. Șubin a reușit să realizeze o unitate scenică și a lăsat o anumită libertate în căutarea unor caracteristici vizuale specifice fiecărei mizanscene.

Prezența pe scenă a mașinăriei necesita o selecție deosebit de riguroasă a detaliilor. În cazul în care artistul pierdea orice simț al proporției, acest lucru ducea la o disonanță vizuală. În unele picturi suprasaturația elementelor auxiliare (fragmente și detalii ale stației, gardul, pădurea etc.) contrazic în mod clar viziunii inițiale ale decorurilor și implementărilor regizorale. Atât mașinăria cât și schimbarea anumitor elemente și detalii amestecau unele altora, datorită incompatibilității stilului.

Combinația cea mai de succes ale acestor tehnici a fost atinsă în lucrarea *În Kremlin, la Lenin*. Artistul și regizorul au renunțat la abordarea imaginii reale al biroului lui Lenin. Acțiunea se desfășura pe fundalul unui fragment din zidul Kremlinului. Refuzul detalierii și elementele auxiliare au permis crearea unei imagini generalizate.

A. Șubin a activat ca pictor-decorator și la Teatrul Republican de păpuși din or. Chișinău. Astfel, chiar din primii ani de existență al teatrului, artistul a executat decoruri la

[2] С. Кердиваренко. *Театрально-декорационное искусство Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1984, p. 24.

spectacolul *Andrieș* (1949), autor E. Bucov. Deși exista o anumită lipsa de experiență a activității artistului în acest domeniu ar trebui remarcat faptul unei abordări eronate (deși tipice pentru această perioadă) a întruchipării vizuale a spectacolului de păpuși. Astfel s-a recurs la utilizarea principiilor mecanice de decorare, a tehnicilor și mijloacelor de expresie utilizate în decorurile teatrului dramatic. S-ar părea că tematica poveștilor deschide mari posibilități la montarea spectacolelor de păpuși. Era o reală posibilitate pentru a se îndepărta de realitatea vizibilă, specifică tuturor spectacolelor de păpuși la acea etapă, la prezentarea subiectelor moderne. Spre regret, nici regizorul nici pictorul nu au putut să aplice aceste oportunități.

Imaginile care s-au păstrat, relevă un amestec plictisitor și anorganic al documentarului și caracterului fabulos al spectacolului. În unele cazuri, când acestea sunt susținute de dramaturgie și sunt folosite de regizor și pictor ca metodă specială, combinația dintre real și fabulos pare foarte interesant. Cu toate acestea piesa *Andrieș* a constatat faptul ne definirii atât a obiectivelor teatrului de păpuși cât și neînțelegerii naturii sale întregi. Păpușile practic erau lipsite de imaginea unui chip propriu-zis. Ele indicau doar aproximativ un caracter particular și erau, în esență neutre, în ce privește acest spectacol. Prin schimbarea costumelor, păpușile puteau fi utilizate într-o altă piesă.

În anii ’70 scenograful A. Şubin a trebuit să-și reconsidere ideile stabilite cu privire la rolul pictorului de teatru. Lucrările din această perioadă pot fi un exemplu clar al complexității unei astfel de evoluții. Faptul că într-o serie de spectacole artistul a reușit să se debaraseze de povara grea a tradițiilor inutile de exprimare a scenelor naturale, realiste și să creeze chipuri ce corespund cerințelor artei teatrale la moment – era cea mai bună dovadă de loialitate față de direcția aleasă de artist.

Într-o manieră destul de neobișnuită pentru sine, A. Șubin a realizat decorul piesei *Păsările tinereții noastre* de I. Druță, montată la Teatrul de Stat Muzical-dramatic „A. S. Puşkin” (1973). În plasticitatea unei singure instalații s-au reflectat reliefurile caracteristice Moldovei. Una dintre destinațiile instalației a fost de a combina interiorul cu exteriorul. În funcție de poziția mașinăriei, acțiunea era transferată în cameră, apoi în aer liber. Înălțimea construcției suficient de mare a permis încorporarea organică a interiorului casei în configurația de ansamblu a instalației scenice. *Păsările tinereții noastre* au arătat un anumit rezultat al procesului complex și creativ de căutare a formelor caracteristice identificării naționale, care au cuprins aproape toată arta sovietică din acea perioadă.

O construcție compactă, expresivă din punct de vedere plastic, ca o instalație scenică unitară, observăm în compoziția elaborată de A Şubin pentru interiorul casei jurnalistului din spectacolul *Interviu în Buenos Aires*, de G. Borovik, jucat la Teatrul muzical-dramatic de stat „A. S. Pușkin” (1976). Întreaga construcție a fost ușor deplasată în profunzime iar o parte a spațiului scenic a rămas liber, fiind ocupat doar parțial de mobilierul necesar, formând împreună cu o scară curbată care duce la etajul doi, un triunghi compozit în vârful căruia se aflau punctele principale de joc ale spectacolului. În spectacol, la nivelul doi, erau incluse niște măști care inițial au fost percepute ca nişte inserții decorative pentru temperarea geometrică a aridităţii construcţiei. În cursul acțiunii ele au dobândit o semnificație sinistră, iar peretele din spate al instalației, conform contururilor a fost asociat cu gratiile uriașe ale închisorii, care ieșeau în evidenţă din spațiul adâncit în întuneric. Decorarea neutră la prima impresie, a devenit ca rezultat, activă vizual, contribuind la formarea atmosferei necesare spectacolului.

Tendința de eliberare ulterioară de etnografismul arid în soluția artistică a spectacolului pe baza dramaturgiei naționale a apărut și în spectacolul Teatrului academic muzi-

cal-dramatic „A. S. Puşkin”, spectacolul lui V. Cupcea *Amintiri* (1977), bazat pe „Amintirile din copilărie” și scrisorile clasicului literaturii moldovenești I. Creangă. Decorarea executată de A. Şubin, fiind asociată cu un anumit material literar, a fost lipsită de caracteristici formale, de întruchiparea de suprafață a temei naționale. Singura instalaţie de scenă care a inclus în mod discret elemente de arhitectură populară, a constat în prezenţa în mod constant a detaliilor pe scenă – trei coloane sculptate din lemn, unite în grinzi orizontale masive, – precum și din elementele schimbătoare – rame de uşi şi ferestre, care în diferite combinații au fost atârnate pe cadru. Fiecărei scene de acțiune, îi corespundea aranjamentul său de detalii, folosind aceleași elemente a fost realizată o varietate a aspectului exterior, a arhitecturii interioare menținând în același timp unitatea proiectului de ansamblu. Oarecum din ideea generală se evidenţia prezenţa aproape constantă a unui cuptor care datorită falsităţii sale era perceput ca un fragment al pavilionului retras în spate, și nu se integra în caracterul de decorare acceptat.

Ori de câte ori a fost necesar pentru a face o schimbare a locurilor de acţiune, spațiul scenic era suprapus de trei rame mobile, capitonate cu stofă, de culoare și model care aminteau de covoare. În timpul transformării instalaţiei ascunse de spectatori, acțiunea continua pe fundalul pereţilor în dungi. Aceste secţiuni erau cauzate nu numai de necesitatea tehnică, dar și de compoziția piesei, care prevedea narațiunea de la personajul principal între scenele cheie.

Grație rezolvărilor scenografice elaborate de plasticianul A. Şubin, pot fi urmărite apariția și constituirea principiilor noi în organizarea spațiului scenic și a decorurilor teatrale. Cele mai multe creații realizate de A. Șubin exprimă o înțelegere profundă a mesajului ideologico-artistic al operei dramatice. Artistul era înzestrat cu capacitatea de a reda expresiv și emoționant, cu ajutorul decorului teatral, concepția dramaturgului.

A decedat A. Șubin la 27 noiembrie 1980, la vârsta de 67 ani, din ei 35, până la ultima sa zi de viață, au fost consacrați artei teatrale moldovenești. În postul de pictor-scenograf șef al Teatrului academic „A. S. Pușkin”, a creat o întreagă galerie de spectacole, înscriind pagini de aleasă valoare artistică în istoria teatrului național.

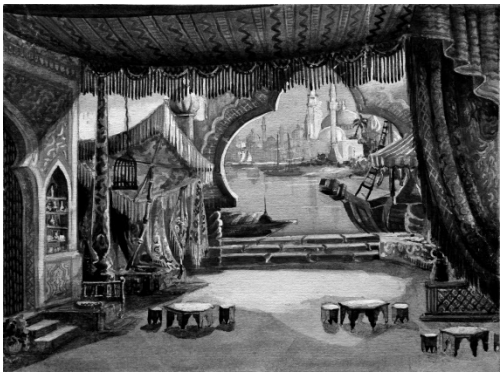


Fig. 1. Schiță pentru scenografia spectacolului *Roza vânturilor* (1948)



Fig. 2. Schiță pentru scenografia spectacolului *Buzduganul fermecat* (1951)



Fig. 3. Schiță pentru scenografia operei *Grozovan* (1957)



Fig. 4. Schiță pentru scenografia spectacolului *Soacra cu trei nurori* (1957)



Fig. 5. Schiță pentru scenografia spectacolului *Rusalie* (1960)



Fig. 6. Schiță pentru scenografia spectacolului *Casa mare* (1962)

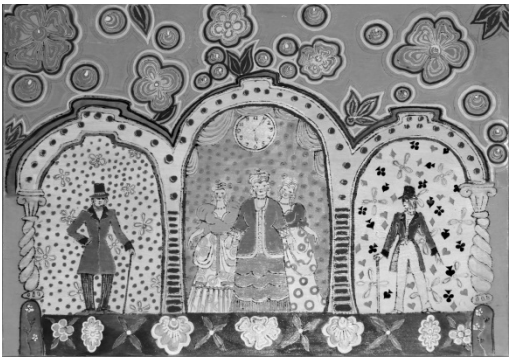


Fig. 7. Schiță pentru scenografia spectacolului *Chirița în Iași* (1973)



Fig. 8. Schiță pentru scenografia spectacolului *Amintiri* (1977)

# SOLUŢII COMPOZIŢIONALE ALE „POVESTIRILOR ÎN PIATRĂ” DE SCULPTORUL VALERIU BÂTCA

Dr. Ana MARIAN
Institutul Patrimoniului Cultural

## COMPOSITIONAL SOLUTIONS OF “STORIES IN STONE” BY THE SCULPTOR VALERIU BÂTCA

**Abstract:** *The beginning of “Stories in stone” was set by the sculptor Valery Bâtca in the process of studying the tombstones of medieval Moldavian tombs, which had a pronounced naive character and were distinguished by balance and symmetry in the compositions. Valery Bytka studied at Kinoaktior Theater School under the „Moldova-film” studio in Chisinau. Being an actor, but not having any opportunity to work in this area in the 90s, he starts from scratch at the age of 30 and becomes a student in the workshop of the sculptor Dmitry Verdiyanu, who was at that time in St. Petersburg. The works by Valery Bâtca can conditionally be divided into four large cycles: Dialogues with God (1993–2008), The Wine of Victory (1995–2010), Yard stories (2011) and Theater of stones (1996). In the compositional aspect, Valery Bytka solves the composition in a free manner, naive as children’s drawings, archaic as tombstones and conceptual in the spirit of modern art.*

**Keywords:** *composition, grave stone, primitivism, conceptualism, modernity.*

Începutul „Povestirilor în piatră” ale sculptorului Valeriu Bâtca a fost pus prin studiul pietrelor de mormânt medievale moldoveneşti. Acest gen al artei populare, intens cultivat, în spaţiul Moldovei medievale se caracteriza prin compoziţii echilibrate, cu predilecţie spre simetrie bilaterală. De un pronunţat caracter naiv, aceste pietre de mormânt prezentau expresia credinţelor şi obiceiurilor populare. Ideea lui Valeriu Bâtca de a reactualiza tradiţiile vechilor maeştri de sculptare în piatră a fost susţinută de profesorul său, sculptorul Dumitru Verdianu, care pe atunci deja absolvise Academia de arte plastice din Sankt-Petersburg şi opta pentru o cale independentă în creaţie. Anume libertatea creaţiei, probabil, i-a unit pe cei doi sculptori, ambii originari din Moldova.

Sprijinul de care s-a bucurat Valeriu Bâtca în persoana lui Dumitru Verdianu i-a oferit posibilităţi de autorealizare. Valeriu Bâtca şi-a făcut studiile la Şcoala-studuo a Teatrului *Kinoaktior* de pe lângă studioul „Moldova-film”. Din 1993 expune lucrări de sculptură şi din 2008 este membru al UAP din Rusia. Lucrările sale se află în colecţia Muzeului Rus de Stat şi în multiple colecţii particulare. Lucrările sale, convenţional, pot fi divizate în patru cicluri mari: *Dialoguri cu Dumnezeu* (1993–2008), *Vinul Biruinţei* (1995–2010), *Povestiri din curte* (2011) şi *Teatrul pietrelor* (1996).

Fiind de formaţie actor, dar nemaiavând posibilitatea de a profesa actoria în anii ’90 – perioada destrămării Uniunii Sovietice, Valeriu Bâtca începe de la zero la 30 de ani, devenind ucenic în atelierul sculptorului Dumitru Verdianu, care se afla atunci la Sankt-Petersburg. Primele reuşite l-au motivat să se dedice sculpturii, să actualizeze „Teatrul pietrelor” sale.

Vernisajul „Teatrul pietrelor” a avut loc în 1996 la expoziţia „Călătorii” în galeria magazinului „Liuks” de pe prospectul Mariinsk, la Sankt-Petersburg şi a inclus doar patru figuri-portrete ale oamenilor-animale, care ulterior au fost completate cu alte personaje.

Atmosfera feerică a cerdacului unei case vechi l-a inspirat pe sculptor să scrie piesa *Amintirile copilăriei,* care a fost completată prin lucrările sale sculpturale şi cele ale lui Dumitru Verdianu. Spectatorii, echipaţi cu lanterne orbecăiau în întuneric, vizionând sculpturile, iar Valeriu Bâtca îşi prezenta piesa, la finele căreia o stafie, rolul căreia era interpretat de actorul Igor Lamba, le povestea istoria casei. Pentru acest spectacol neordinar Valeriu Bâtca, în 2005 devine posesorul unui Grand Prix al asociaţiei PRO ARTA, premiul „BOBOC".

Unitatea dintre arta teatrală şi sculptură a fost obţinută de el în lucrările sale doar către anul 2008. Sculptorul a demonstrat povestea „*Meteorul de la Kolomeaghi*", „actorii" din piatră întruchipând destine şi caractere. Tehnica mixtă (lemn, piatră, sticlă şi alte materiale), în special ciotcele din lemn cu rădăcini, au animat spectacolul prin „gesticulaţia" lor. Statica şi dinamica s-au reunit în acest ciclu de lucrări. Tematica dată nu este epuizată de Valeriu Bâtca, care, în 2010, mai adaugă la poveste câteva scene noi, dar consideră acest ciclu de lucrări neterminat.

Ciclul de lucrări *Dialoguri cu Dumnezeu* (1993–2008)[1] este cioplit în piatră de Pudost, un calcar frecvent întâlnit şi explorat de la Valdai până la lacul Ladoga – în podişul Ijorsk. Acest ciclu de lucrări are ca punct de plecare arta medievală moldovenească de tăiere în piatră, şi anume: pietrele funerare, lucrate în relief plat cu multiple ornamente vegetale şi zoomorfe. Maniera convenţională, primitivistă îi permite sculptorului să introducă asimetria, linia şi forma, exprimând astfel genul descriptiv al pietrelor.

Deşi pietrele lui Valeriu Bâtca au caracter autonom plastic, autorul le completează prin texte, care conţin gânduri şi sentimente proprii vizavi de aceste subiecte. „Lucrul asupra pietrelor de mormânt mi-a deschis noi posibilităţi. Reflecţiile despre viaţă şi moarte, despre Dumnezeu, credinţă, dragoste – totul s-a revărsat în această povestire în piatră, prin care Dumnezeu îmi răspunde la întrebările mele. Aşa au apărut *Dialogurile cu Dumnezeu"*[2]*.* Această simbioză – *text plus imagine* specifică artei contemporane i-a permis sculptorului să iniţieze un dialog cu publicul, plin de sinceritate şi dorinţă de a cunoaşte căile spre Dumnezeu.

În aspect compoziţional, pietrele sunt de diferite dimensiuni, diverse configuraţii şi colorit-ton diferit. Acest cadru natural îl motivează pe sculptor spre identificări de soluţii diferite, perfect racordate la tăietura pietrei. Spre exemplu în compoziţia *Fuga în Egipt. Iosif* (2007, 20-15-8 cm) cadrul de sus al pietrei, iregulat, serveşte drept contur pentru capul Fecioarei Maria cu pruncul şi al lui Iosif, redaţi până la brâu.

O altă configuraţie are piatra triunghiulară din compoziţia *Tatăl şi Fiul* (1995, 40-30-10 cm). Această formă i-a amintit sculptorului de ochiul atotvăzător al lui Dumnezeu, în irisul căruia el a înscris faţa lui Iisus în momentul răstignirii şi chinurilor sale, inducându-ne ideea că Dumnezeu este alături de fiecare dintre noi în clipele grele.

De fapt, sculptorul a reinterpretat numeroase subiecte iconografice, dar s-a detaşat voit de la canoanele bisericeşti, imprimând compoziţiilor sale seninătate şi libertate creatoare. Aşa este, spre exemplu, piatra cu denumirea Învierea fiicei lui Iair (2005, 15-20-8 cm), în care autorul se detaşează şi de tabloul lui Ilia Repin. Reinterpretând acest subiect biblic, el o reprezintă pe fiica lui Iair ca fiind un copil mic, care se joacă cu nasul nenelui, iar tatăl său o priveşte cu îngăduinţă. Lucrarea trezeşte profunde emoţii, cele trei portrete fiind unite compoziţional de cadrul iregulat al pietrei.

O altă detaşare de tradiţie, prezintă compoziţia *Cina cea de taină* (2005, 15-15-10

[1] В. Бытка. *Повести в камне*. Sankt-Petersburg, 2018, p. 18-27.

[2] В. Бытка. *Диалоги с Богом. Рельефы из пудостского камня*. Sankt-Petersburg, 2009, p. 3 (editat cu participarea "Corporaţiei de construcţii Severo-Zapad").

cm), în care nu este reprezentată masa cu Iisus şi cei 12 apostoli (şi Iuda cu punga), ci o masă a binecuvântării înălţată spre stele, care reuneşte credincioşii în taina iubirii.

Şi subiectul *Bunăvestirii* (1993, 20-15-8 cm) este tratat liber de către sculptor. El include chipul Sf. Gavriil, care îşi pune mâna pe umărul Sf. Maria, exprimându-şi compătimirea – cei doi cunosc soarta de mai departe a lui Iisus.

Iar *Lupta Sf. Gheorghe cu zmeul* (2007, 20-20-10 cm) este reprezentată pe o piatră colorată în ocru roșiatic, în care este redat protagonistul până la brâu, călare, cu scut şi sabie. Sf. Gheorghe, inevitabil, va repurta victorie în luptă, vine să ne spună autorul.

Caracterul primitiv al imaginilor nu diminuează expresivitatea, dimpotrivă, evocă reprezentările medievale, deşi, uneori, caracterul decorativ al imaginilor consemnează stilizarea specifică operelor de sculptură contemporană, spre exemplu, lucarea *Sărutul lui Iuda* (2008, 40-40-8 cm). Desenul incizat pe această piatră este sugestiv şi schematic, dar comportă o încărcătură emoţională deosebită. Calmul şi seninătatea lui Iisus în raport cu josnicia şi trădarea lui Iuda exprimă două poluri opuse ale conştiinţei umane. Inciziile energice, dar laconice surprind acest moment crucial, reflectat şi în iconografie, dar redat original şi expresiv de către sculptorul Valeriu Bâtca.

Spre deosebire de acesta, *Rugăciunea din grădina Ghetsimani* (1996, 40-30-10 cm) este o interpretare total primitivistă, conţinând figura îngenunchiată a lui Iisus în partea inferioară a pietrei şi copacii redaţi ca şi de la înălţimea unui zbor de pasăre, în partea superioară a pietrei. Prin caracterul primitiv al pietrei, autorul se afiliază stilisticii medievale, fără note de arhaism şi detaşări de contemporaneitate. De regulă, pietrele funerare medievale erau încadrate într-un format dreptunghiular, conţinând imagini schematice antropomorfe, ornamente vegetale, uneori şi imagini din lumea animală. Ceea ce face Valeriu Bâtca este prevăzut într-un format iregulat, incidental, având caracter fragmentar, parcă „rupt" dintr-un context mai amplu şi integru, dar întotdeauna suficient pentru a exprima gândurile şi senzaţiile autorului. În acest sens este elocventă compoziţia Învierea (1997, 40-50-10 cm), în care autorul a redat bucuria lui Iisus care a înviat, astfel încât „*sufletul lui a înflorit ca o floare*"[3]. Această tratare emoţionantă a Învierii este neobişnuit de senină. Lumea, universul, emană o feerie de fericire: „…*printre stele şi planete lui Iisus îi luminează* ochiul atotvăzător al Lui Dumnezeu-Tatăl"[4].

Procedeul plastic din piatra *Iisus şi fariseii* (1995, 20-20-8 cm) creează un contrast între binele, pe care trebuie să-l cultivăm în inimile noastre şi mândria fariseică, care este, de fapt, un păcat. Această antiteză dintre bine şi rău relevă valorile general-umane de care avem nevoie zi de zi.

Evidențiind, ca şi în cazul desenelor copiilor, esenţialul şi emoţiile, sculptorul Valeriu Bâtca include în compoziţiile sale chipuri de animale, chipul mamei şi al copilului Iisus în piatra cu denumirea *Crăciunul* (1998, 40-20-12 cm). Bucuriile copilăriei sunt redate de sculptor în această piatră cu tentă aurie şi formă iregulată.

Sculptorul denotă în realizările sale o stilistică contemporană, înrudită, concomitent, cu primitivismul şi conceptualismul. Soluţiile sale compoziţionale în seria de lucrări *Dialoguri cu Dumnezeu* bucură spectatorul atât prin polisemantism, polivalenţă şi originalitate. Astfel, în lucrarea *Schimbarea la faţă* (2008, 40-40-8 cm) siluieta lui Iisus este stilizată şi redusă la suprafeţe plate.

Vizavi de acestea se evidenţiază procedeul plastic inedit în piatra *Rugăciunile lui Iisus* (1994, 30-40-20 cm). Această lucrare este tratată total în albia conceptualismului:

[3] Ibidem, p. 9.
[4] Idem, p. 9.

forţa rugăciunilor lui Iisus este de o aşa putere încât preschimbă chiar şi piatra.

Astfel, ciclul de lucrări *Dialoguri cu Dumnezeu* (1993–2008) creat de Valeriu Bâtca, deşi porneşte, la nivel ideatic, de la stilistica pietrelor de mormânt medievale moldoveneşti, depăşeşte cadrul strict al reprezentărilor schematice şi primitiviste. Păstrând primitivismul, autorul se detaşează atât de imaginile bisericeşti, cât şi de cele laice şi clasice. Autorul soluţionează compoziţiile într-o cheie liberă, primitivă asemenea creaţiei copiilor, iar textele servesc drept suport pentru reinterpretarea originală a tematicii sacre la un nivel emoţional şi artistic impresionant.

Această tratare primitivistă cu accente conceptuale izvorâte din creaţia copiilor este caracteristică şi pentru un alt ciclu de lucrări ale sculptorului Valeriu Bâtca, *Povestiri din curte* (2011)[5]. Piatra de temelie a acestui ciclu este compoziţia *Terenul de uscat rufele,* în care este redată o scenă de joc de hochei pe terenul din faţa casei în care mamele şi bunicuţele îşi uscau rufele. Compoziţional, acest subiect a fost redat de către autor destul de sugestiv, expresiv, naivitatea imaginii fiind caracteristică şi altor pietre, ca, spre exemplu, celei cu denumirea *Prima dragoste,* ce comportă o perspectivă inversată şi un subiect romantic. Iar subiectul Întreceri cu trotineta este soluţionat, la fel, naiv, cu figurile personajelor de aceleaşi dimensiuni, fără perspectivă, cu situarea liberă a lor în perimetrul pietrei.

Hiperbola şi metafora se regăsesc în piatra *Subotnik,* în care visele candide ale copilăriei sunt ilustrate prin imagini feerice. Luptele şi jocurile copilăriei sunt prezentate şi în compoziţia *Confruntarea*. Şi *Invaziile în grădinile străine* după cireşe sunt redate compoziţional în două niveluri, fiind reprezentaţi copiii în cireşi şi un câine lătrând la ei. Acest subiect denotă ingeniozitatea vârstei fragede redată de Valeriu Bâtca.

Lucrarea *Cortul* este tratată conform viziunii copilăreşti: piatra triunghiulară conţine reprezentarea atât a exteriorului cortului, cât şi a interiorului lui, în care sunt redaţi copiii cu preocupările lor. Această viziune care reflectă şi partea dosită a imaginii este specifică copiilor şi adesea reprodusă în desenele lor.

Compoziţia *Cuşca câinelui* redă dragostea copiilor pentru animale, jocurile cu prietenii patrupezi. Seria de pietre *Povestirile din curte* (2011), culminează cu piatra denumită sugestiv *Povestiri la rug despre mâna neagră,* cu perspectivă inversată, parcă privită de la înălţimea zborului de pasăre, cu imaginile copilăreşti conturate ale prietenilor autorului, adunaţi în jurul rugului, pentru a depăna povestiri înfiorătoare despre „mâna neagră”.

Această serie de lucrări cucereşte prin sinceritatea abordării, textele însoţitoare servind ca o completare artistică literară a compoziţiilor sculpturale. Simbioza *imagine plus text* este caracteristică postmodernismului şi este reuşit interpretată de către autor.

Aceeaşi linie de abordări şi procedee plastice este caracteristică şi seriei de lucrări *Vinul Biruinţei* (1995–2010)[6]. Însuşi sculptorul, fiind născut la 9 mai 1962, de Ziua Biruinţei în războiul cu fascismul, cât şi întreaga sa familie au fost afectaţi de evenimentele celui de-al Doilea Război Mondial.

Cu piatra *Casa părintească* debutează seria de lucrări în care se resimte o tratare a spaţiului, care înconjoară imaginea casei sale, cu vrejuri de viţă-de-vie. Acestor peisaje le sunt caracteristice ornamentele vegetale, consună cu pietrele funerare medievale moldoveneşti. Anume de la această piatră porneşte povestea destinului familiei sculptorului, urmată de piatra *Petrecerea la război,* în care apar bunicii autorului, luându-şi rămas bun.

---

[5] В. Бытка. *Повести в камне*. Sankt-Petersburg, 2018, p. 46-64.

[6] Ibidem, p. 31-41.

*Stogul de fân* este compoziţia în care sculptorul povesteşte istoria deportării bunicului său în Siberia. Întors nevătămat din focul războiului, el a fost învinuit pe nedrept de furtul unui stog de fân din colhoz.

Ceva mai optimistă este imaginea din pietrele *Trio la tobe* şi *Katiuşa,* care redau atmosfera serbării Zilei Victoriei. Iar *Portretul bunicului Vasile, dacă ar fi fost viu* îl reprezintă pe bunicul său pe care Valeriu Bâtca nu l-a văzut niciodată, dar pe care îl venerează. Cei care l-au cunoscut mărturiseau că bătrânul cânta bine la nai şi imita glasurile păsărilor. Aceste istorisiri şi confidenţe ale autorului completează înduioşător imaginea sculpturală.

În acest context este relevantă şi piatra de mormânt realizată de Valeriu Bâtca pentru alt bunic al său, Giţă, piatră care respectă rigorile unui asemenea monument funerar: forma dreptunghiulară, imaginile vegetale, textul plasat în josul pietrei.

Tema celui de-al Doilea Război Mondial este continuată în piatra cu două feţe: una cu imagine sculpturală şi alta cu text. Piatra are forma triunghiulară a *Scrisorii de deces,* pe care o primeau apropiaţii soldaţilor căzuţi în lupte. Linia pietrelor cu texte este prelungită în pietrele *Scrisoarea tatălui, Scrisoarea mamei,* pline de dramatism şi culminează cu *Felicitarea fiicei,* reprezentare creată de sculptor, conţinând partea textuală şi imaginea naivă a fiicei, care locuia departe de tatăl său. Soarta sculptorului şi a membrilor familiei sale, relaţiile existente între ei, destinele ţării – toate se înscriu în ciclul de lucrări *Vinul Biruinţei,* intitulat astfel conform denumirii date de un bunic al său unui nou soi de viţă-de-vie, Victoria.

În încheiere, generalizând, putem conchide că *Povestirile în piatră* ale sculptorului Valeriu Bâtca, în aspect compoziţional, prezintă o incursiune palpitantă, de un caracter artistic naiv, imaginea fiind completată prin text, ceea ce induce un aspect original, cu un profund efect emoţional. Nişa în domeniul compoziţiei tematice, pe care a ocupat-o Valeriu Bâtca, este una care relevă măiestria şi spiritul său creator.

# INTERFERENȚE CULTURALE ÎN ARTA NAȚIONALĂ

Olguța PÂȚU
Școala Populară de Arte și Meserii, Bacău, România

## CULTURAL INTERFENCES IN NATIONAL ART

**Abstract:** *When we refer to the ensemble of cultural interferences in the national art, we have in view, of course, their manifestation in the modern society and especially, in the contemporary life, in a dynamic process. No doubt, the results of our observations cannot bypass the beginnings of the long process from the palest incarnations of archaic times encountered in primitive syncretism to the existence of autonomous exhibitions of various manifestations of art, encountered in much later times. However, given the restricted limits of this paper, our references to archaic syncretic expression will be made only in passing. Likewise, we will not extend the commentary on the importance of environmental and socio-cultural factors, which contributed substantially in those times to the formation and evolution of human collective thinking and behavior in the surrounding nature. For a person of those distant times, the surrounding universe appeared as a whole, but both the natural and the knowledge universe were limited. All members of the group had about the same amount of knowledge about the things around them. The vocabulary was also limited. Perhaps the metaphorical speech of the people of that distant past is explained by an explicable poverty of language. Therefore, the naming of new realities also included words from already existing ones: body parts for objects from the immediate surrounding nature (arm of water, hand from the ground, etc.). Some of these have been passed down over time to the present day („Fatigue, weakness, all the evils that are / In a fatal way related to a handful of earth". – Eminescu).*

**Keywords:** *National art, miracle, myths, arhaic time, hellenistic traditions.*

Când ne referim la ansamblul interferențelor culturale în arta națională avem în vedere, desigur, manifestarea acestora în societatea modernă și, cu precădere, în viața contemporană, într-un proces dinamic. Dar fără îndoială că rezultatele observațiilor noastre nu pot ocoli începuturile lungului demers pornit de la întruchipările cele mai palide din timpurile arhaice întâlnite în cadrul sincretismului primitiv până la existența manifestărilor autonome ale diferitelor manifestări ale artei, întâlnite în timpuri mult mai târzii. Date fiind însă limitele reduse ale prezentei lucrări, referințele noastre privind exprimarea sincretică arhaică vor fi făcute doare în trecere. La fel, nu vom da extensie comentării importanței factorilor de mediu și a celor socio-culturale, care au contribuit substanțial în acele timpuri la formarea și evoluția gândirii și comportamentelor grupurilor umane în cadrul naturii înconjurătoare.

Pentru omul acelor timpuri îndepărtate universul înconjurător se înfățișa ca o totalitate, dar atât universul natural cât și acela al cunoașterii erau limitate. Toți membrii grupului aveau cam aceeași cantitate de cunoștințe în legătură cu cele ce-i înconjurau. De asemenea, limbajul număra puține cuvinte. Poate că vorbirea metaforică a oamenilor acelui trecut îndepărtat se explică și printr-o explicabilă sărăcie de limbaj. Prin urmare, formulările pentru denumirea unor noi realități cuprindeau și cuvinte privitoare la cele deja cunoscute: părți ale corpului, obiecte din natura imediat înconjurătoare (braț de apă, mână de pământ etc.). Unele din acestea s-au transmis de-a lungul timpului până în zilele noastre („Oboseala, slăbiciunea, toate relele ce sunt/ Într-un mod fatal legate

de o mână de pământ". – Eminescu).

Totemul, animismul, magia sunt caracteristice spiritualității și îndeletnicirilor practice ale omului arhaic. Animal, plantă, obiect, totemul era considerat ca strămoș și protector al respectivului grup. Era reprezentat prin desene ori în chip sculptural. Animismul era un fel de însuflețire a naturii, o atribuire de duhuri diferitelor obiecte din natura înconjurătoare, prin urmare, o formă de credință religioasă. Prin magie erau invocate forțele supranaturale spre a produce un miracol în avantajul omului, grupului. Conturul unui animal desenat cu o săgeată înfiptă în el reprezenta nu doar dorința dar și încredințarea că animalul va fi vânat. Dar manifestările din lumea tribală arhaică sunt mult mai diverse: ritualuri magice, dansuri, pantomine, cântece, rugăciuni ale șamanilor, desene de animale pe pereții peșterilor, pictarea corpului uman, împodobirea lui cu diferite accesorii, constituirea instrumentelor utilitare pentru vânătoare sau muncă, a obiectelor de interes casnic, vehiculare cu timpul a unor povești sau povestiri, devenite (unele) ulterior mituri. Sunt acestea premisele viitoarei (viitoarelor) culturi în urma unor diferențieri care se întind pe o lungă perioadă de timp. Unii consideră însă că și în acel timp arhaic s-ar fi putut observa anumite deosebiri de natură culturală între diferite triburi. Este și cazul antropologului american Ralph Linton: „Încă din timpurile celei mai îndepărtate antichități s-a înțeles că societăți diferite au moduri de trai diferite". Primul om care s-a aventurat într-o așezare străină și a constatat că nu poate nici să vorbească cu oamenii de acolo și nici să înțeleagă tot ceea ce vede, trebuie să fie înaripat acasă cu conștiința că există diferențe culturale. De asemenea, dacă a fost destul de norocos ca să rămână în viață și să se înapoieze în propria lui așezare, observațiile lui trebuie să-i fie furnizat material pentru numeroase povestiri în jurul focului"[1].

Adăugăm aici că exprimarea sincretică din timpul arhaic a dăinuit în folclor până în timpuri apropiate, după cum anonimatul creatorilor și interpreților s-a perpetuat până de curând în meșteșugul și arta populară. Manifestările artistice primitive aveau un caracter colectiv.

Revenind, menționăm că în acele străvechi trăiri spirituale și preocupări practice corespunzătoare lor s-au format germenii viitoarelor domenii și discipline autonome în care recunoaștem preocupări economice incipiente, credințe religioase, măsurarea distanțelor și suprafețelor, mitologia, arta cu manifestările ei specifice. Este necesar să adăugăm că în artă s-au integrat la un înalt nivel de elaborare și subiecte mitologice, religioase. Bunăoară, literatura cultă a preluat adesea subiecte sau motive biblice. Au rezultat opere literare de o netăgăduită valoare: Viața lui Isus, de Giovanni Papini; Iosif și frații săi, de Thomas Mann; Iona, de Marin Sorescu. Dar după cum este înțeles, astfel de preluări s-au efectuat după acumulări de experiență literară remarcabilă și de către creatori de excepție.

În perioada Renașterii, în țările din apusul Europei, în special în Italia și ulterior cu extinderi într-un spațiu vast, asistăm la o descoperire a marilor realizări ale antichității, cu înnoiri revoluționare cum ar fi descoperirea legilor perspectivei în pictură, așezarea omului în centrul atenției lumii, îmbrățișarea de către marii artiști a mai multor domenii de preocupări, cu rezultate geniale: Michelangelo în sculptură, pictura în frescă, arhitectură, poezie, Leonardo da Vinci în pictură, desen, cercetări savante, propuneri de invenții care depășesc epoca. Deși Renașterea înseamnă o interferență de idei, acțiuni, preocupări vitale, ea este, cum s-a menționat adesea, un fenomen unitar. Problema viabilității Cetății, a statului, amintind cumva de cetatea antică, se înrudește cu ceea a propulsării individualității creatoare, a autoafirmării.

[1] R. Linton. *Fundamentul cultural al personalității*. București: Editura Științifică, 1968, p. 68.

„Odată cu Renașterea, – citățm, – au apărut, așadar, artistul (ca voința relativ autonomă) și opera de artă (ca produs specific al activității sale): ele nu erau astfel decât în mod excepțional în Antichitate (dacă putem aprecia fenomenul), ele devin acum regula (…). Spiritul critic și spiritul creator își găsesc laolaltă o dezvoltare decisivă. Pentru a evoca doar fazele cele mai glorioase, vreme de două secole a existat o simbioză excepțională între artă și filozofie, și chiar între artă și știință, ca și între artă și viață cotidiană”[2].

Din păcate, miracolul renascentist n-a plutit și deasupra teritoriului românesc. O afirmă cu tristețe și reputatul cunoscător al artei Dan Hăulică, adăugând în câteva cuvinte recompensa comuniunii cu natura, prezenta mai tot timpul în multele comentarii referitoare la buna înțelegere a românilor cu mediul ce-i înconjoară. „Arta românească – scrie Dan Hăulică – a trebuit să se dezvolte fără Renaștere; privind doar palide iradieri din focarul de înnoire spirituală care a hrănit, pentru secole întregi, creșterea artistică a Occidentului. În trecutul nostru, umanismul n-a putut fi exaltare conștientă, glorioasă a omului, ci înțelepciune folclorică, depusă în căușul proverbelor, adunată răbdător în milenii de viață populară. Această viață i-a așezat pe români într-o intimă, neîntreruptă comuniune cu natura, cu priveliștea armonioasă a țării lor. Și atunci când a desprins, după 1850, limbajul artei europene, pictura noastră l-a folosit întâi ca să exprime bucuria înfrățirii cu natura”[3].

Din punct de vedere istoric, pasajul reprodus își trimite mai întâi la o epocă din trecut mai îndepărtată, când procesul de formare a poporului român se încheiase, când populația făcuse față migrațiunilor, iar marea schimbă de la 1054 i-a întrerupt efectiv legăturile cu Roma, urmând să rămână sub influența Bizanțului. De astfel, drumul spre Roma și, în general, spre lumea occidentală fusese oricum întrerupt sau cel puțin devenise anevoios prin așezarea statornică a ungurilor în câmpia panonică. Firește că viața în Dacia fusese îndepărtată spre Italia timp de aproape un mileniu. „Creștinismul adus de romani – remarca G. Călinescu – găsi aici un teren prielnic și în vreme ce multe popoare din centrul Europei se creștinară în timpuri cu totul apropiate, dacii imperiali fură creștini foarte de curând. Cultul morții și setea vieții externe îi îndreptau numaidecât spre noua religie”[4].

Infuzia creștină a pătruns treptat pe teritoriul Daciei cucerite de romani. În numai câteva secole, chiar și după retragerea armatei și administrației romane, populația se familiarizează cu noua terminologie creștină. Firește că în noua religie s-au integrat (adaptându-se) elemente ale păgânismului local sub forma de superstiții, datini și obiceiuri ce s-au transmis apoi din generație în generație în cadrul folclorului. Schisma de la 1054 despărți biserica răsăritului, ortodoxă, de cea a apusului, catolică, și cu toate încercările catolicismului de a se impune în terenul fostei Dacii, populația de aici rămase unită cu biserica răsăriteană primind și acceptând ritualurile creștine bizantine și totodată, slave. Chiar și puterea centralizată, reprezentată de voievozii din Țara Românească și Moldova, stabili bune legături, inclusiv de familie, cu autoritățile slave, bulgare, sârbești, așa încât ortodoxismul devenit tot mai puternic, limba slavă pătrunse pentru multă vreme în biserică și în cancelariile domnești. Faptul acesta s-a accentuat prin extinderea expansiunii otomane, care a determinat ca mulți slavi să-și caute adăpost în țările române, aducând cu ei manuscrise vechi, cărți, icoane, articole de cult. Ei au contribuit la instituirea unei vieți mânăstirești, importantă și sub aspect cultural, cu urmări în

[2] G. Legrand. *Arta Renașterii.* București: Editura Meridiane, 2000, p. 136.
[3] D. Hăulică. *Critică și cultură*. București: Editura pentru literatură, 1967, p. 100.
[4] G. Călinescu. *Istoria literaturii române*. Compendiu. În: Opere, vol.15, 1979, p. 112.

câmpul inițiativelor artistice (arta miniaturală, arta broderiilor, a țesătoriilor și conceperii odăjdiilor). Este și perioada unui avânt arhitectonic, domnii construind mănăstiri, care, cu timpul, au devenit autentice focare de cultură. Nicodim întemeiază mănăstirea Tismana, Mircea cel Bătrân zidește mănăstirile Cozia și Cotmeana. Apoi, trimițând în Moldova ucenici pricepuți, ajută la construirea Mănăstirii Neamțului. Alexandru cel Bun zidește mănăstirile Bistrița și Moldovița. Legăturile cu Bizanțul se întăresc. Din Bizanț vin și se impun regulile slujbei religioase, rugăciunile imnurile. La fel, cântările, care sunt preluate ca atare de biserica ortodoxă. Este tot mai vizibilă cu timpul influența bizantină în ceea ce privește arhitectura, pictura bisericească, îmbrăcămintea preoțească, podoabele vestimentare și împodobirea cărților bisericești. Alături de mai vechile biserici de lemn se construiesc, tot sub influență bizantină, locașuri de cult din piatră, dobândind cea mai mare strălucire în timpul lui Ștefan cel Mare. Meșteri străini și mai apoi locali pictează și lucrează în atelierele mănăstirilor țesături scumpe, broderii religioase, sculpturi din lemn. Picturii bisericești i s-a acordat cea mai mare atenție dar și broderiilor, podoabelor din aur și argint și odăjdiilor de asemenea împodobite cu pietre prețioase. Nu mai puțină atenție s-a acordat tipăriturilor, primele tiparnițe luând ființă tot în incinta mănăstirilor.

Arta medievală românească evoluează de la preluări bizantine (sec. X–XII) cu caracter predominant religios, constând în decorări de biserici și icoane, la pictura în frescă pe spații întinse realizată de pictori locali, unii foarte talentați, remarcați laudativ de istorici ai artei străini precum Henri Focillon. Începând cu secolul al XIV-lea atât în Transilvania cât și în Țara Românească și ulterior în Moldova se dezvoltă pictura în frescă pe suprafețe murale mari, cu imagini din ciclul cristologic (Închinarea magilor, Răstignirea, Coborârea de pe cruce). Picturile se disting prin claritate, colorit armonios îmbinat, treceri domoale de la un contur la altul. Este de remarcat că starea de independență dobândită de Țara Românească și Moldova avantajează și amplifică efortul de a realiza picturi și creații de artă miniaturală în stare să satisfacă pe feudalii laici dar și pe voievozii doritori de monumente religioase impozante. De aceea, se apelează de regulă la artiști străini mai ales din sudul Dunării, în stare să dea strălucire picturilor și decorațiunilor, așa cum se prezintă cele de la biserica domnească de la Curtea de Argeș. „Tradițiile elenistice, evidente în tipologia figurilor, în costumele și în coafurile elegante, în anume elemente de decor, se asociază unei stăpânite științe compoziționale, unui limbaj artistic complex și elevat”.[5]

Câteva nume de meșteri zugravi, de fapt, pictori bisericești de mare strălucire, au reținut atenția posterității, în special a unor istorici și critici de artă de autoritate din Europa. Gavriil Uric de la mănăstirea Neamț depășește canoanele bizantine și rigiditatea acestora, anunțând în realizările sale splendidele rezultate ale pictorilor murali din timpul lui Ștefan cel Mare și Petru Rareș. În reprezentările lui se vede clar îndepărtarea picturii moldovenești de modelele diferite de pictura bizantină. În aceeași galerie a numelor picturii noastre medievale se situează și Dobromir din Târgoviște, de a cărui memorie se leagă portretele lui Neagoe Basarab și Mircea cel Bătrân din biserica episcopală de la Curtea de Argeș. Toma, pictor din Suceava, curtean al lui Petru Rareș, îndeplinind adesea și misiuni diplomatice, este un creator original de mari posibilități artistice, interferând propriile-i disponibilități cu surse străine ce i-au parvenit pe diverse căi și totodată, cu zestrea artistică tradițională. Față de aceasta din urmă, picturile de la Humor arată multă libertate de expresie, o umanizare a fizionomiilor, efect al unui alt tip de in-

[5] V. Dragut, V. Florea, D. Grigorescu, M. Mihalache. *Pictura românească în imagini*. București: Editura Meridiane, 1976, p. 19.

terferență, acela dintre modelul tematic și reprezentarea lui prin înrâurirea vieții locale înconjurătoare suferită de artist. În compoziția Asediul Constantinopolului artistul se situează evident în sprijinul ideii de luptă împotriva turcilor. Dragoș Coman, artist cu mari posibilități, receptiv la înnoiri picturale, bine instruit, având știință de goticul german, pictează la Arbore Asediul Constantinopolului și Judecata de Apoi, picturi în care criticii de artă au descoperit elemente de stil originale. De astfel, pictorul realizează „o sinteză de elemente orientale și occidentale", îmbogățind fondul pictural tradițional. Istoricul de artă belgian Paul Philippot îl consideră pe Dragoș Coman drept „cel mai mare pictor al orientului ortodox din secolul al XVI-lea"[6].

Către mijlocul secolului al XVII-lea orientările cărturarilor români pentru cunoașterea istoriei naționale, a originilor poporului român și al limbii române devin tot mai articulate, deschizând noi perspective și manifestărilor artistice atât în domeniul arhitecturii cât și în acela al picturii. Nu e vorba de o rupere propriu-zisă de influență bizantină cât mai degrabă de configurarea unui stil al locului. Cronicarii scriu despre originea latină a limbii, despre evenimentele din trecutul istoric al românilor, având conștiința că acele evenimente trebuie să se păstreze în memoria colectivă. În timpul domniei lui Matei Basarab se afirmă elemente ale acelui stil propriu Munteniei, stil care se va accentua și va dobândi strălucire în timpul domniilor lui Șerban Cantacuzino și Constantin Brâncoveanu, în cazul celui de-al doilea domnitor luând ființă chiar un stil brâncovenesc în arhitectura din Muntenia.

În a doua jumătate a secolului al XVII-lea se afirmă atât în Muntenia cât și în Moldova pictorul Pârvu Mutu, om cultivat, portretist, aflat în bune relații cu familia Cantacuzinilor. Cunoscător avizat al picturilor din monumentele de cult din Muntenia și Moldova, Pârvu Mutu nu era străin de picturile Renașterii târzii. A fost un excelent portretist, opera lui căpetenie fiind o suită de portrete a familiei Cantacuzinilor dintr-un tablou votiv aflat în biserica Filipești de Pădure. A realizat și icoane. Și-a pictat și autoportretul în mai multe monumente. O asemenea ieșire din anonimat prefigurează afirmarea conștiinței proprie valori pe care o întâlnim în viața artistică modernă și contemporană.

Modernizarea societății aduce cu sine o serie de mutații de ordin material și spiritual, în plan economic, social, politic și cultural, care impun, totodată, un nou stil de viață, o laicizare a concepției despre lume, o părăsire a formelor patriarhale de trai, o schimbare a vestimentației, a orientărilor în plan cultural și artistic. Toate aceste schimbări nu au loc concomitent, se intercondiționează, se influențează. Multe din acestea se datorează mișcărilor sociale, reformelor, schimbărilor de regim politic, evoluției științei și învățământului.

Fără a le aminti aici, trebuie spus că multe din acestea coincid unele cu altele. Astfel, destrămarea feudalismului se petrece în timp ce elemente de modernitate pătrund în vața românilor sub influență apuseană. Au loc unirile de la 1859 și din 1918; se dobândește independența națională, reformele întreprinse sub domnia lui. Al. I. Cuza reprezintă un mare pas în direcția modernizării țării care va continua susținut și în timpul lui Carol I, Domnitor, apoi Regele României între 1881 și 1914.

Arta, literatura, viața artistică și gustul public se resimt din plin de pe urma acestor schimbări în societate și a interferențelor culturale. În formarea unor artiști un rol deosebit îl au stagiile de pregătire în străinătatea occidentală. De asemenea, înființarea universităților, a instituțiilor de învățământ superior artistic au avut și au un rol primordial în formarea specialiștilor, a artiștilor profesioniști și a consumatorilor de artă. Societățile literar-artistice, uniunile de creație, publicațiile de specialitate, editurile asigură cadrul cri-

[6] Apud. *Pictura românească în imagini*, 1976, p. 81.

tic competent în judecarea creațiilor și în formarea gustului public.

Toate aceste instituții laolaltă cu instituțiile de spectacole și concerte alcătuiesc o sinteză privitoare la cultură propusă și cultura trăită. Scriam la începutul acestei scurte lucrări despre sincretismul din timpurile arhaice. De atunci și până astăzi s-a făcut un drum lung, înregistrându-se diferențe calitative. Acel drum ar putea fi rezumat în următoarea sintagmă: de la exprimarea sincretică – la viziunea sintetică.

Firește, sincretismul se întâlnește și în folclor. Astăzi, nu doar creația artistică profesionistă, bazată pe studii superioare e sprijinită ci și creația populară. Astfel, meșteșugul și arta populară se află sub îndrumarea unor instituții județene de specialitate: Școala Populară de Arte și Meserii; Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale.

La începutul celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea se pun bazele modernizării tânărului stat România. Mai mulți tineri care își făcuseră studiile în străinătate occidentală vor îmbrățișa cariere politice, administrative, artistice. Unii vor îndeplini lungi stagii în cadrul democrației parlamentare. Marii creatori de literatură artistică frecventează ședințele literare ale Societății Junimea. Ei sunt Mihai Eminescu, Ion Luca Caragiale, Ion Slavici și Ion Creangă. Titu Maiorescu, cel care conduce această societate îi consideră ca făcând parte din noua direcție literară ieșită sub auspiciile Junimii.

Pictorii aflați și în conștiința publicului cu pregătire mediană se afirmă, mare parte din ei, tot în a doua jumătate a secolului, unii activând și la începutul celui următor: Gheorghe Tattarescu (1820–1894), Constantin Lecca (1807–1887), Theodor Aman (1831–1891), Nicolae Grigorescu (1838–1907), Ion Andreescu (1850–1882), Ștefan Luchian (1868–1916), Theodor Pallady (1871–1956). Temele și subiectele abordate sunt diverse, dar nu de o diversitate care să deconcerteze. Este prezent și subiectul istoric, și portretul, și natura moartă, și reprezentarea simbolică a țării personificate în femeie revoluționară. Diversitatea subiectelor care se va accentua până în contemporaneitate face dovada complicației vieții sociale și a celei sufletești.

Cazul lui Constantin Brâncuși e unul special. Opera lui e piatră de hotar în istoria artei universale. A esențializat motive străvechi, aducându-le la o nouă viață.

România celei de a doua jumătate a veacului al XIX-lea s-a modernizat și sub raport arhitectonic.

# GRAFICA DE CARTE ÎN CREAȚIA ARTISTULUI PLASTIC OLEG COJOCARI

Dr. Victoria ROCACIUC
Institutul Patrimoniului Cultural

## BOOK GRAPHICS IN THE CREATION OF THE FINE ARTIST OLEG COJOCARI

**Abstract:** *Since 1983, the fine artist Oleg Cojocari has worked as an artistic editor and book designer at several publishing houses in the Moldovan SSR and the Republic of Moldova. Working for several years at the encyclopedic publishing house „Gheorghe Asachi" and „Science", the graphic designer displayed competence in the field of book graphics, a fact confirmed by the publications signed by him „I want to know", „Literature and Art of Moldova", „Home and family" and many other national editions awarded at several book exhibitions. At the Book Fair in Cluj-Napoca, Romania, 1993, Oleg Cojocari was awarded the Prize for the best book graphics. We observe a variety of approaches in his creative evolution. They are close to narrative, graphic and pictorial abstractions and are marked by spatial and dynamic nuances. The artist does not intend to emphasize his own way in creation, but seeks more precise methods of approaching the character and his own analysis of the literary subject.*

**Keywords:** *graphics, book, technique, space, dynamism*

Artistul plastic și pedagogul Oleg Cojocari (Cojocaru) face parte dintr-un număr impunător de artiști, absolvenți ai Institutului Poligrafic „I. Fiodorov" din Lvov, Ucraina: Arii Sveatcenko, Roman Ghimon, Leonid Nikitin, Mihail Vakarciuc, Mihail Bacinschi, Vladimir Bulba, Leonid Domnin, Valeri Malearenko, Gheorghi Ostapenko, Iuri Pivcenko, Vla-



Fig. 1. Oleg Cojocari. Ilustrație la „Nucul cu o singură nucă" de Iu. Filip, 2004. Hârtie, acuarelă



Fig. 2. Oleg Cojocari. Ilustrație la „Poveste de toamnă" de M. Zloteanu, 1992. Hârtie, temperă. Colecția MNAM



Fig. 3. Oleg Cojocari. Ilustrație pentru cartea de K. Vasilioglu „Bukvalik”,1996. Hârtie, acuarelă

dimir Sinițki, Aleksandr și Igor Hmelnițki, Ion Severin, Iurie Leu, Serghei Bucur, Ludmila Cojocari, Vladimir Melnic, Gheorghe Mitru etc. Totodată, personalitatea lui poate fi analizată și printre multiple nume de artiști-pedagogi și absolvenți ai instituțiilor de profil artistic din republică[1].

Plasticianul Oleg Cojocari s-a născut la 25 aprilie 1959 în satul Trebisăuţi, raionul Briceni, Republica Moldova. Oleg Cojocari s-a manifestat pregnant în domeniul graficii de carte și de șevalet, dar și în cel al picturii. Între anii 1970–1977 el făcut studiile la Şcoala Republicană-internat de Arte Plastice din Chişinău, RSS Moldovenească (actualul Liceul Academic de Arte Plastice „Igor Vieru”). Între anii 1978–1983 a fost student la Institutul Poligrafic „I. Fiodorov” din Lvov, Ucraina. Din 1988 este membru al Uniunii Jurnaliștilor din Republica Moldova. Din 1995 este membru al Uniunii Artiştilor Plastici din Moldova, iar din 1996 – membru al A.I.A.P. UNESCO, Paris, Franţa. Din 1999 Oleg Cojocari a devenit rezident permanent la Cité des Arts, Paris, Franţa. Oleg Cojocari activează ca pedagog la Liceul Academic de Arte Plastice „Igor Vieru” și Colegiul Republican de Arte Plastice „Alexandru Plămădeală”, o perioadă de timp a activat și la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

Între anii 1983–1993 plasticianul a lucrat redactor artistic superior, pictor şef la Editura Enciclopediei Sovietice Moldoveneşti, Chişinău, RSS Moldovenenească, Republica Moldova. Perioada de 1992–1994 graficianul a fost redactor artistic superior la Editura „Ştiinţa”, Chişinău, Republica Moldova. Lucrând mai mulți ani la editură enciclopedică „Gheorghe Asachi” și Întreprinderea Editorial-Poligrafică „Știința” graficianul Oleg Cojocari a dat dovadă de o competență de invidiat în domeniul graficii de carte, fapt confirmat de edițiile redactate de dumnealui: „Vreau să știu”, „Literatura și Arta Moldovei”, „Casa și familia”, „Deceluș”, „Dicționarul ecologic” și multe alte ediții naționale premiate la mai multe expoziții de carte, fapt despre care menționa și graficianul Simion Zamșa[2]. Cunoscând justa valoare a literaturii și având profunde cunoștințe în domeniul redactării artistice a cărții, față de orice ediție pe care o redacta, indiferent de ramura pe care o prezenta, Oleg Cojocari se manifestă ca artist și creator, menționa graficianul de car-

[1] *Timp fără timp*. Liceul Academic de Arte Plastice „Igor Vieru”, 50 de ani de activitate. Redactori: F. Breazu, L. Ursu, S. Vișnevschi, N. Stîncă. Catalog. Chișinău: Bons Offices, 2020, p. 61.

[2] Arhiva Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova, dosarul personal al lui Oleg Cojocari.



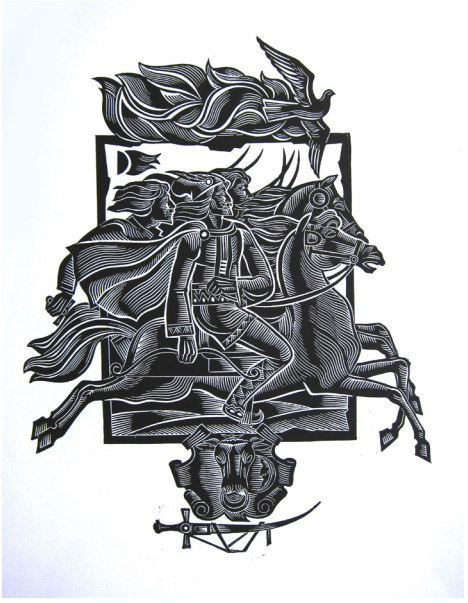


Fig. 4, 5. Oleg Cojocari. Ilustrațiile la „Balade populare moldovenești”, 1985. Hârtie, linogravură

te Alexei Colîbneac analizând creația artistului. În același spirit aprecia creația lui Oleg Cojocari și artistul plastic Vasile Cojocaru.

Din 1983 Oleg Cojocari a colaborat cu editurile „Literatura artistică”, „Timpul”, „Cartea Moldovenească”, „Lumina”, „Minerva”, „Prut Internaţional”, „ARC”, „Desicom Plus”, „Cartier”, „Graficart”, „Silvius Libris”, „Atelier”[3]. Oleg Cojocari a ilustrat cărțile care pot fi încadrate în două mari categorii: cărţi pentru copii şi tineret, abecedare şi manuale pentru copii[4]. La Salonul Național de carte, Cluj-Napoca, România, 1993, Oleg Cojocari a fost menționat cu Premiul pentru cea mai bună grafică de carte. În 2015, la Salonul internațional de carte pentru copii din Chișinău, artistul a fost distins cu Premiul pentru cea mai bună ilustrație în original, la cartea de K. Vasilioglu „Bukvalik”, 1996.

Printre cărţile pentru copii şi tineret se remarcă: „Balade populare moldovenești” (1985, linogravură); M. Zloteanu „Poveste de toamnă” (1992, temperă, tuș); D. Olicenko «Проделки лесовика» („Șotiile piticului”, 1988, acuarelă, tuș)[5]; I. Slavici „Zâna zorilor”[6] (1993, linogravură color); I. Filip „Plăcinţele cu mărar” (2004, acuarelă)[7]; E. Postică „Cine face aşa?” (2007, tuș)[8]; Fraţii Grimm „Scufiţa roşie” (1986, acuarelă); V. Obrucev

[3] Din arhiva personală a graficianului de carte Oleg Cojocaru.

[4] *Comoara: Scriitorii moldoveni despre limbă: Antologie*. Alc. de V. Melnic, L. Vrabie. Chișinău: Literatura artistică, 1985, 287 p.

[5] Д. Ольченко. *Проделки лесовика*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1988, 256 с.

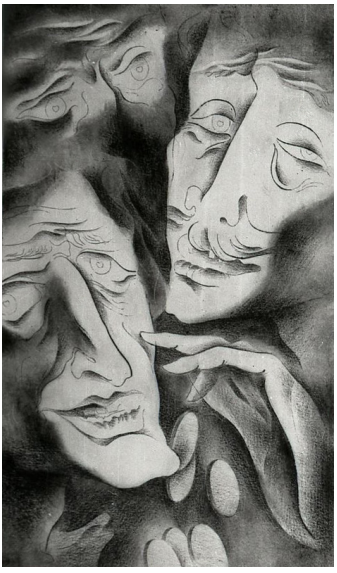
[6] I. Slavici. *Zâna zorilor*. Chișinău: Știința, 1993, 222 p.

[7] Iu. Filip. *Plăcinţele cu mărar; Nucul cu o singură nucă*. Chișinău: Prut internațional, 2009, 15, 17 p.

[8] E. Postică. *Cine face așa? Zece ghicitori și o numărătoare cu păsări și animale*. Chișinău: Atelier, 2007, 24 p.

„Călătorii în trecut și viitor”[9] (1988, tuș)[10]; I. Anton[11] „Zodia zimbrului” (1991, tuș)[12]; M. Eliade „Maitreyi” (1993, coperta și designul; temperă)[13]; M. Eminescu „Opere” (1983, acvaforte); M. Sadoveanu „Opere alese”, vol. 1, 2, 3 (1993, tuș, peniță); B. P. Hasdeu „Scrieri”, vol. 1, 2 (1993, tuș, peniță); Fr. Villon „Balade” (1994, temperă); G. Călinescu „Viaţa lui Ion Creangă şi Mihai Eminescu” (1989, tuș, peniță); P. Istrati „Capitan Mavromati” (1992, tuș, peniță); F. Cozmin „Poveste amară” (1992, tuș, peniță); I. Colesnic „Doina dorurilor noastre”(1986, tuș, peniță); Pan Halippa „Scrieri alese”, vol. 1, 2, 3 (1993, tuș, peniță).

Lucrările artistului se află în colecțiile Muzeului Național de Artă al Moldovei: ilustrațiile la cărțile lui M. Zloteanu „Poveste de toamnă” (1992, hârtie, temperă, tuș); M. Eminescu „Opere” (1983, acvaforte). Stilistica operelor eminesciene este tratată de Oleg Cojocari într-un mod absolut inedit. Liniile, formele și plastica figurilor oscilează între cele moderne, realiste și romantice. Dinamismul, dar și dramatismul figurilor amintește despre creația lui Eugene Delacroix, Francisco Goya, iar plasticitatea portretistică direcționează spre creația lui Honore Daumier. Însă, transparența și repetiția firească a elementelor plastice, ca la futuriștii italieni, manifestată de către artistul în reprezentarea și organizarea spațiilor compoziționale din ilustrații face trimitere și la forme suprarealiste de tratare a imaginii, în care caracterul plastic formal accentuează starea psihologică de dramă, încordare sau avânt, reieșind din subiectul narativ ilustrat de graficianul de carte. Liniile fine ale șuvițelor de păr din portretul în acvaforte al Veronicăi Micle, prin plastica cărora ca și cum întâmplător se întrevăd forme de frunze transparente și aproape invizibile, reflectă tendința alegorică a graficii lui Oleg Cojocari cu subiectul eminescian.



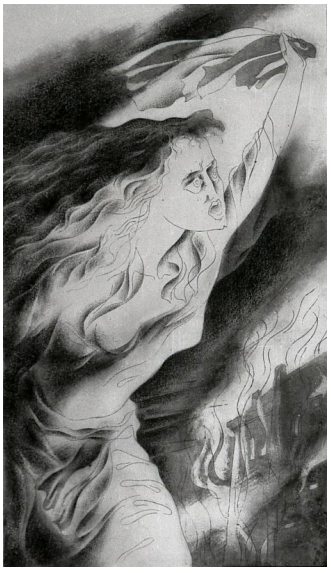


Fig. 6, 7. Oleg Cojocari. Ilustrațiile la „Opere” de M. Eminescu, 1983. Hârtie, acvaforte. Colecția MNAM



Fig. 8. Portretul Veronicăi Micle, 1983. Hârtie, acvaforte

[9] В. Обручев. *Путешествия в прошлое и будущее*. Кишинев: Главная редакция молдавской советской энциклопедии, 1988, 576 с.

[10] В. А. Обручев. *Путешествия в прошлое и будущее*. În: https://fantlab.ru/edition19499

[11] I. Anton. *Zodia Zimbrului = Под знаком зубра: Povestire istorică: Pentru şc. medie, ediție bilingvă*. Chișinău: Hyperion, 1991, 32 p.

[12] *Ion Anton: Biobibliografie.* Alcătuitor: Tamara Maleru; ediție îngrijită de Claudia Balaban. Chişinău, 2015. 333 p.

[13] M. Eliade. *Maitreyi*. Chișinău: Minerva, 1993, 192 p.

Ilustrațiile la cartea lui M. Zloteanu „Poveste de toamnă” (1992, hartie, temperă, tuș) reflectă artă abordare liniară. Contururile tuturor elementelor compoziționale accentuate în tuș de plasticianul Oleg Cojocari se apropie de stilul decorativ al schițelor pentru vitralii cu inserții color în temperă adăugând imaginilor din ilustrațiile la „Poveste de toamnă” de M. Zloteanu o stare discretă a capodoperelor medievale ca și cum distanțate de goticul lanceolat și apropiate de sistemul bizantin al formelor și volumelor, care e mai aproape culturii autohtone.

Analizând ilustrațiile cărților semnate de graficianul Oleg Cojocari, observăm că artistul nu intenționează să accentueze propria manieră în creație, ci caută metode cât mai precise de apropiere de caracterul și tratarea subiectului literar. Varietatea tehnicilor: acuarelă, temperă, tuș, linogravură, acvaforte, combinate sau mixte etc., diversitatea formelor de aplicare tehnică: decorativă, realistă, adesea îmbogățite de contururi liniare, se evidențiază prin caracterul scrupulos, ajurat, iluzoriu al detaliilor minuscule, care însă nu lipsesc imaginea de aspectul monumental și somptuos. În desenele semnate de graficianul de carte Oleg Cojocari (E. Postică „Cine face aşa?”, 2007, hârtie, tuș), bogăția detaliilor și facturilor înlocuiește elementul tonal, al contrastelor, facturile decorative având adesea și rolul umbrelor.

Încă în copilărie și adolescență am citit cărțile ilustrate de Oleg Cojocari fără ca să urmăresc de cine ele au fost ilustrate. Pregătind acest text și răsfoind lista cărților ilustrate de Oleg Cojocari, cu plăcere am constatat că le cunosc designul și ilustrațiile deja foarte mulți ani.

Fantasticul monumental al peisajelor din cartea „Călătorii în trecut și viitor” de V. Obrucev reprezentat atent și minuțios de Oleg Cojocari  poate fi comparat cu carac-




Fig. 9. Oleg Cojocari. Coperta cărții „Șotiile piticului” de D. Olicenko, 1988.
Hârtie, acuarelă, tuș




Fig.10. Oleg Cojocari. „Plutonia”, șmuțtitlul cărții de V. Obrucev, 1988.
Hârtie, tuș

terul imens al pădurilor din «Проделки лесовика» („Șotiile piticului”, 1988) de D. Olicenko. Partea tonală a imaginilor din prima carte menționată prin linii convenționale destul de convingător și firesc invită pe cititorul în lumea personajelor lui Obrucev, astfel cititorul inconștient le colorează în imaginația lui fără ca să caute acele culori necesare autorului în descrierea textuală. Detalizarea liniară, în formă de contururi, a elementelor color din «Проделки лесовика» ajută mai ușor să pătrundem în cadrul narativ. Fiind citite în fiecare din fostele republici ale Uniunii Sovietice, aceste cărți cu siguranță au au adus faimă graficii de carte autohtone.

Picturalul portretului Maitreyi de pe coperta cărții semnate de M. Eliade descoperă cu totul alte abilități ale artistului plastic Oleg Cojocari, manifestate în grafica și pictura lui de șevalet, în lucrările expuse în expozițiile naționale și internaționale organizate de Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Moldova. Astfel, avem prilejul să studiem varietatea abordărilor observate pe parcursul evoluției creative ale lui Oleg Cojocari de la cele apropiate de principiile narative până la abstracții grafice și picturale, marcate de diverse nuanțe spațiale și dinamice.

# ETAPE ȘI OPȚIUNI ARTISTICE ÎN CREAȚIA PLASTICIANULUI FILIP NUTOVICI

Dr. Constantin SPÎNU
Institutul Patrimoniului Cultural

## STAGES AND ARTISTIC OPTIONS IN THE CREATION OF THE PLASTIC ARTIST FILIP NUTOVICI

**Abstract:** *Being an important exponent of the generation of decorative artists in the second half of the twentieth century, Filip Nutovici left an indisputable mark in the history of decorative arts of the Republic of Moldova. Practicing over the decades the art of wood carving, the art of ceramics, the art of artistic glass and various genres of monumental arts such as mosaic, stained-glass windows and decorative ambient-spatial plastic art, the painter created memorable works characterized by valuable aesthetic and semantic features. Evolving consistently during the three stages of creation, Filip Nutovici's work eloquently elucidates the original and efficient solution of important plastic problems of that time. These include the implementation of folk traditions and the use of artistic landmarks of international industrial design in the art of ceramics; the unique plastic implementation through the shape and decoration of translucent, chromatic and opaque expressions in glass works; the organic insertion of decorative and monumental artworks in the urban architectural ambiance.*

***Keywords:*** *decorative art, ceramics, artistic glass, shape, style, decoration.*

În contextul evoluției artelor decorative din Republica Moldova în a doua jumătate a secolului al XX-lea, creația plasticianului Filip Nutovici, este semnificativă prin modul de a fi receptivă artistic prin formă, decor, culoare și mesaj noilor tendințe estetice ale vremii. Profesând pe parcursul anilor diverse genuri ale creației plastice, precum crestarea artistică a lemnului, mozaicul, vitraliul, arta ceramicii și a sticlei, plasticianul a realizat lucrări în care, opțiunile de înnoire și optimizare a expresiei estetice a imaginii și aspirațiile îndreptate spre generarea unor noi mesaje generate de operă și-au găsit o semnificativă împlinire. În creația artistului se atestă câteva etape importante. La etapa inițială, lucrările plasticianului au fost zămislite în corespundere cu tendințele estetice ale deceniului al șaselea, fiind orientate spre revitalizarea tradițiilor populare din domeniile crestării în lemn și a ceramicii. Fiind etapă de însușire a domeniilor în cauză, aceasta s-a soldat cu crearea mai multor piese, îndeosebi ceramice, în care forma tradițională de vas apărea ornată cu motive geometrice, vegetale și fitomorfe stilizate. Vasele decorative create de către Filip Nutovici la vremea respectivă, ca regulă promovau tradiționalele forme de vază, ulcior, burlui, ploscă, castron, strachină, pahar, ceainic, zahărniță, ciașcă, iar corpul acestora era constituit în baza unor repere tipologice tradiționale bine cunoscute. Printre acestea formelor ovoide, sferoide și sferice artistul le-a acordat la etapa respectivă a creației prioritate, creând un șir de lucrări de importanță printre care *Vază* (1959), *Ulcior* (1959), *Vază* (1959), *Vază* (1959), *Vază* (1959), *Burlui* (1959), *Burlui* (1959), Burlui cu *mâner* (1959), *Vas decorativ* din set din patru piese (1960), *Ulcior* (1960), *Vază* (1959), *Vază* (1959), *Ulcior* (1959), *Ulcior* (1959), *Vază* (1962), *Vază* verde (1962), Cașpo (1959), *Vază* (1959), *Ibric* din setul pentru cafea compus din șaptesprezece piese (1962), *Zahărniță* cu capac din setul pentru cafea compus din șaptesprezece piese (1962), *Ceainic* din setul pentru cafea compus din șaptesprezece pie-

se (1962), *Vază* (1959), *Vază* de culoare sură (1960). În același timp n-au rămas în afara atenției pictorului și formele cilindrice, piriforme, elipsoide și tronconice, or reperele tipologice în cauză au servit ca bază de pornire în elaborarea corpului pieselor *Vază* (1959), *Burlui* (1959), *Vază* (1960), *Ulcior* (1960), *Ulcior* (1959), *Ulcior* (1959), *Ulcior* (1960), *Ulcior* (1959), *Ploscă* (1959), *Ulcior* (1962), *Ulcior* din serviciul compus din cinci piese (1961), *Ulcior* din setul compus din patru piese (1961), *Vază* (1962). Mai rar, artistul a exersat forma de pâlnie, aceasta fiind dezvoltată plastic în piesele *Ulcior* din setul din nouă piese (1960) și *Ulcior* (1962).

Cât privește farfuriie, paharele și ceștile, acestea fiind parte componentă a seturilor de produse, bineînțeles au fost adaptate tipologic de către plastician la coordonatele formale ale fiecărui set în parte. Farfuriile ca regulă se tratează de către pictor sub formă rotundă fiind diferențiate prin configurația marginei care, în unele seturi este ridicată fiind rotunjită la bază (farfuriile din *Setul compus din patru piese* (1960), altele, având la fel formă rotundă și fundul plat, se caracterizează prin margine relativ adâncită, aceasta fiind ridicată și concomitent evazată (farfurioarele din *Setul compus din nouă piese* (1960). Excepție face strachina din *Setul compus din cinci piese* (1961), care, având la fel formă rotunda și fundul plat, diferă totuși prin modul de tratare plastică a părții interioare a produsului. Aceasta, fiind tratată rotunjit, constituie grație marginii adâncite și lent ridicate expresii plastice asemănătoare formei de cupă. La fel excepție fac și farfurioarele din *Setul compus din șaptesprezece piese* (1962), care, fiind tratate plastic rotunjit preiau forma tipologică de talger caracterizându-se printr-o ușoară ridicare spre margine.

Paharele din *Setul compus din patru piese* (1960), cele din *Setul compus din nouă piese* (1960), *cele din Serviciul compus din cinci piese* (1961) și cele *din Serviciul compus din patru piese* (1961), fiind tratate plastic în concordanță cu particularitățile formal-stilistise ale celorlalte piese ale seturilor în cauză, au corp cilindric cu o ușoară modificare spre baza produsului a siluetei. La rândul lor, ceștile pentru cafea și apă din *Setul pentru cafea compus din șaptesprezece piese* (1962) sunt realizate tipologic sub forma tradițională a cupei fapt ce asigură coeziune plastic intrinsecă cu formele sferoidale ale ibricului, a ceainicului și a zaharniței.

Spre sfârșitul deceniului al șaselea, concomitent cu elaborarea lucrărilor sub formă tradițională de vas, plasticianul Filip Nutovici și-a îndreptat atenția asupra expresiei estetice a unui alt gen de creație ceramică exersat frecvent la acea vreme și anume a unor suvenire predestinate diversificării estetice a ambianței cotidiene de trai a cetățenilor. Ca regulă, motivele acestor lucrări aveau la bază imagini ale regnului animalier, caracterizându-se plastic prin tratare laconică a formei și decorului și reprezintă, concomitent cu o parte dintre vasele ceramice elaborate în anii 1959–1960 reorientările pictorului spre noi particularități stilistice, fapt ce prevestesc trecerea treptată a creației pictorului la o nouă etapă. În operele ceramice din cea de-a doua etapă, ce corespunde cu prima jumătate a deceniului al șaptelea, artistul valorifică repere conceptual-estetice proprii designului industrial internațional, punând în valoare expresii ale unor forme geometrice fundamentale tratate auster, configurații fluide, interferențe proporționale raționalizate și efecte estetice obținute în procesul de operare tehnologică cu glazura.

Pe parcursul acestei etape se schimbă atitudinea nu numai față de forma produsului, dar și față de décor, or acesta a evoluat treptat cu începere de la decorul pronunțat reliefat (cazul Setului *Jubiliar* (1957), la decorul pictat al vaselor anilor 1958–1960, în care artistul valorifică prin zugrăvire expresiile estetice ale unor motive geometrice, vegetale și fitomorfe, ca mai târziu, acesta să fie dezvoltat și promovat plastic în mod rațional și conștient prin germinarea unor expresii estetice laconice asigurate de culoare,

de efectele estetice decorative obținute în urma operării tehnologice cu masa cromatică și coeziunile stilistice ale acestora cu forma. Continuându-și activitatea din domeniul ceramicii până la mijlocul deceniului al șaptelea, Filip Nutovici creează mai multe servicii pentru cafea, ceai, vin și platouri cu funcții decorative, dar, în același timp și utilitare, printre care *Vază decorativă* (1962), *Serviciu pentru vin* compus din opt piese (1963), *Vază decorativă* (1964), *Serviciu pentru cafea* (1965), *Vază pentru flori* (1965), *Set de farfurii decorative* (1965).

Cea de-a treia etapă a creației plasticianului Filip Nutovici se reliefează cu începere dintr-a doua jumătate a deceniului al șaptelea în care protagonistul își orientează efortul artistic spre exersarea și valorificarea unor genuri de artă precum cele monumentale și cele de elaborare a unor opere din sticlă transparentă, sticlă color și sticlă sulfurată. Ca regulă, unele genuri ale artelor monumentale precum mozaicul, vitraliul, sau formele decorative de for public realizate în șamotă și sticlă au fost îndeplinite de către Filip Nutovici atunci când acesta dispunea de comenzi din partea Fondului Artistic. În registrul operelor realizate în domeniul artelor monumentale se înscriu Mozaicurile de la intrarea în Parcul central de odihnă din Chișinău, îndeplinite împreună cu plasticianul Vladimir Novicov în anul 1962, vitraliul sub genericul *Cosmos* realizat împreună cu același autor în anul 1965, și mai multe opere realizate pe parcursul deceniului al optulea împreună cu Alexandru Nutovici, fiul artistului. Printre acestea menționăm Vitraliul din incinta Combinatului de mătase din or. Bender, Vitraliul din Aeroportul or. Chișinău, Vitraliul din Restaurantul Gării din or. Chișinău, Vitraliul din incinta Restaurantului *Nistru* din or. Donețk, Ukraina. La acestea se adaugă și lucrările predestinate decorării spațiale a interiorului unor spații publice, or așa lucrări ca *Havuzul decorativ* din incinta Asociației Științifice de Producere *Ialoveni (1975–1976), Havuzul decorativ* din Pavilionul *Știință și Cultură* a Expoziției Realizărilor Economiei Naționale a RSSM (1976–1977), *Compoziția spațial-decorativă* din incinta magazinului *Nestemtate* din or. Chișinău (1978–1979), reprezintă aportul inedit adus de către Filip Nutovic și în domeniul în cauză. Totuși, cea de-a treia etapă a creației plasticianului este marcată în mod evident prin opera sa predestinată expozițiilor de artă, or, multitudinea de seturi tematice realizate în sticlă pe parcursul anilor 1967–1988 îi aureolează creația acestei etape, trasând o urmă creativă importantă în istoria artelor decorative din Republica Moldova din perioada în cauză. Această ultimă etapă a creației plasticianului întregește în sine câteva subetape pe parcursul cărora artistul valorifică noi materiale și tehnologii de realizare a produselor din sticlă cizelându-și propria atitudine plastică față de forma și decorul produselor și, totodată, adaptându-și opera la particularitățile conceptual-stilistice în schimbare ale vremii. În acest context menționăm faptul că lucrările create în anii 1981–1988 diferă de cele create în ultimii ani ai deceniului al șaptelea, ani în care plasticianul și-a orientat creația spre valorificarea posibilităților de expresie a sticlei artistice. Or, pe parcursul celor două decenii de creație consecventă în domeniul sticlăriei artistice, Filip Nutovici a experimentat în permanență cu forma, valorificând consecvent noi expresii estetice generate de conexiunile dintre aceasta și décor. Un rol important în creația artistului din perioada examinată, l-au avut și experimentele tehnologice realizate în procesul de fabricare a produselor, promovate prin reliefarea eminentă a expresiilor generate de materialele din care a fost produsă lucrarea și evidențierea influenței acestora nu numai asupra atingerii expresiilor estetice, dar și a mesajului operei (ne referim în acest context asupra rolului sticlei transparente, a celei color și a celei sulfurate valorificate eminent de către artist în creația sa).

Printre obiectivele principale asupra căruia a străduit artistul Filip Nutovici în primii ani de exersare a sticlei artistice, se evidențiază cel de adaptare a formei produsu-

lui la posibilitățile de fabricare în serie pe cale industrială a acestuia. Printre lucrările în care se promovează de către plastician opțiunea în cauză evidențiem *Vază pentru flori* (1967), *Vază* (1968), *Set pentru crușon* (1968), *Vază pentru flori* (1969), *Set decorativ pentru desert* (1970), platoul decorativ *Roșie* (1975). Totuși, lucrările menționate au fost concepute de către artist ca opere predestinate expozițiilor de artă, încadrându-se în orientările artistice din domeniu de la vremea respectivă. Reeșind din predestinația menționată a operelor, plasticianul a preferat să-și îndrepte prioritar atenția spre valorificarea complexă a expresiei sticlei în calitate de material plastic și estetic, fapt ce a influențat decisiv modul de concepere morfologică a formei, a configurației acesteia, modul de structurare compozițională a pieselor în cadrul seturilor și înfrumusețare prin décor specific a formei. Majoritatea operelor create de către Filip Nutovici sunt opere-unicat. Fiind realizate tehnologic prin suflare, acestea întrunesc calitățile estetice promovate de tehnica respectivă și totodată, reliefează particularitățile artistice individuale ale plasticianului. Schimbările de optică artistică din creația plosticianului se fac observate preponderant într-un șir de opere ca Vasul decorativ *Ciobănaș* (1967), serviciul *Păun* (1968), setul decorativ *Fumuriu* (1969), serviciul *Logodna* (1970), setul de vase decorative *Anotimpurile anului* (1971), serviciul decorativ *Albastrtu* (1975), compoziția decorativă *Roșu* (1975), compoziția decorativă Recviem (1976), compoziția spațial-decorativă *Dimineața* (1977), compoziția decorativă *Festivitate* (1982), compoziția decorativă *Flora* (1987), setul pentru vin *Moldovenesc* (1981), compoziția decorativă *Călărași* (1981). Or, aplicarea pe forma produsului în perioada anilor 1967–1980 a unor elemente inedite de decor, contribuite eminent la reliefarea estetică a individualității artistice a protagonistului. Decorul în operele artistului din perioada menționată este constituit din forme ondulate și ajurate, inserate pe piciorușul, corpul, umerii, gâtul, buza, dopul sau căpăcelul produsului. Fiind reliefate linear, aceste forme auxiliare, îndeplinesc o accentuată funcție decorativă fiind acompaniate estetic concomitent și de expresia sticlei transparente, material din care sunt realizate.

Unele lucrări se caracterizează prin expresii estetice și mesaje generate de incursiunile mecanice forțate de către plastician în masa sticloasă incandescentă, procedeu tehnologic judicios în rezultatul căruia forma piesei este înzestrată cu expresii spațiale și decorative complexe. Concomitent cu configurația formei produsului, decorul operelor realizate în deceniul al optulea contribue eminent nu numai la atingerea unor anumite coordonate estetice, dar și la edificarea unor particularități stilistice de importanță, ce înzestrează operele create în deceniul respectiv cu valențe plastice distincte și mesaje inedite.

Un rol important în atingerea expresiilor estetice ale unor așa opere ca *Florile păcii* (1971), *Floarea tinereții* (1972), serviciul decorativ *Jubiliar* (1974), compoziția decorativă *Florile Moldovei* (1974), *Compoziție decorativă* (1980), îl au racordările tonale și coloristice ale maselor sticloase, expresii, obținute în urma valorificării raționale a particularităților translucide și a celor opace asigurate de sticla transparentă, cea colorată și cea sulfurată.

Sticla artistică realizată de către plasticianul Filip Nutovici în deceniul al nouălea parțial se schimbă, atât din punct de vedere conceptual, cât și semantic. În această perioadă, pe de o parte, artistul continuă ca și în deceniul premergător elaborarea unor compoziții formate din mai multe piese, promovând ca și mai înainte tradiția de constituire morfologică a formei de vas exersând și în continuare decorul aplicat al formelor sticloase transparente, dar pe de alta, în creația deceniului în cauză, se atestă și o altă atitudine față de opera exponistică, față de forma, decorul și mesajul acesteia. În așa opere ca *Motive antice* (1986), *Zări albastre* (1987), *Flora* (1987), se remarcă o evoluție sub-

stanțială orientată spre zămislirea unor forme convenționale, generalizate, capabile să genereze conotații asociative vaste. Mesajul acestor opere se reliefează complex grație configurației formei pieselor, conexiunilor dintre formă și decor, promovându-se original prin intermediul unor relații cromatice armonioase și prin interferențe estetice inedite generate de expresiile sticlei transparente și a celei sulfurate opace. Un rol definitoriu în atingerea valorii estetice și a celei semantice a operelor acestei perioade îi revine substratului asociativ-poetic cu care este înzestrată forma pieselor și interferențele dintre acestea în cadrul structurii compoziționale a operei în întregime.

Generalizând, menționăm, faptul că activitatea creativă, întreprinsă pe parcursul a patru decenii de către plasticianul Filip Nutovici, s-a încununat cu un număr impunător de opere realizate în diverse domenii ale artelor decorative și celor monumentale, precum crestarea în lemn, arta ceramicii, arta sticlei artistice, arta mozaicului, arta vitraliului, arta decorării și orchestrării plastice a ambientului urban. Creația plasticianului a evoluat consecvent prin însușirea și dezvoltarea particularităților artistice distinctive ale domeniilor menționate și edificarea propriilor valențe artistice individuale ce i-au definit și promovat fațeta stilistică a demersului artistic. Evoluând pe parcursul a trei etape principale Filip Nutovici s-a manifestat inedit prin soluționarea mai multor probleme artistice de importanță precum valorificarea tradițiilor populare autohtone în opere din domeniul crestării în lemn și a ceramicii, ultimii acordându-i atenție deosebită în perioada anilor 1956-1965. Evoluând în perioada menționată în cadrul a două etape de creație în albia unor diverse paradigme conceptual-artistice, precum cele de valorificare a patrimoniului folcloric și cele de elaborare a unor noi forme bazate pe tradițiile designului industrial internațional al secolului XX, creația plasticianului a influențat merituos schimbările ce s-au produs în artele ceramice din Republica Moldova de la vremea respectivă.

Fiind unul dintre principalii inițiatori și promotori al sticlei artistice în artele decorative din Republica Moldova, Filip Nutovici și-a consacrat întreaga activitate din cea de-a treia etapă a creației (anii 1967–1988), soluționând cu succes un șir de probleme plastice precum cele de valorificare a expresiilor translucide și a celor opace ale sticlei, de constituire morfologică originală și armonioasă a formei produsului, de corelare a componentelor acesteia și de corelare a decorului cu configurația și volumul formei, de subordonare proporțională, ritmică, cromatică, stilistică a pieselor în cadrul edificării unei coexistențe structural-compoziționale integratorii și crearea unei ambianțe estetice armonioase a întregului ansamblu de piese, de inserare organică a operelor de artă decorativă și monumentală în ambianța arhitectonică urbană.

# ДОСТОЙНОЕ МЕСТО ДИНАСТИИ ОКУШКО В КУЛЬТУРЕ И НАУКЕ МОЛДОВЫ

Др. хаб. Василий САКОВИЧ
Белорусский национальный технический университет, Минск, Беларусь

## THE WORTHY PLACE OF OKUSHKO DYNASTY IN THE CULTURE AND SCIENCE OF MOLDOVA

**Abstract:** *The author considers one of the dynasties – the Okushko family, representatives of the Belarusian land. In a relatively short period of time for history (the end of the 19th – the middle of the 20th century), they left a significant contribution to the art and science of Moldova. Okushko Vladimir Fulgentyevich, a native of Oshmyany, Vilnius province, now Grodno region of Belarus, a famous artist, one of the most prominent Belarusian figures in Moldova, founded the art school of Bessarabia and raised many famous artists. Okushko Rostislav Vladimirovich, becoming the successor of his father's work, also brought up a new galaxy of Moldavian artists. A number of his graphic works were included in the fund of the National Art and History Museums of Moldova. The grandson – Okushko Vladimir Rostislavovich, professor, member of many international medical academies, made a huge contribution to the development of medicine in Moldova. The author shows that the Okushko clan – artists, scientists, devoted their lives to the Moldovan people and the beautiful Moldavian land that became their homeland "thanks to the freedom of conscience that prevailed in the family".*

**Keywords**: *dynasty, artist, Moldavian land, contribution.*

В исторической ретроспективе о вкладе белорусов в развитие Молдовы, как показывают наши исследования[1], вполне можно говорить, начиная со времени Великого княжества Литовского. Выходцы из Беларуси способствовали развитию молдавской культуры и литературы. Григорий Цамблак – православный церковный деятель ВКЛ, первый белорусский митрополит, писатель, чей жизненный путь, писательская и просветительная деятельность тесно связаны с Беларусью и Молдовой. Белорусские печатники стояли у истоков зарождения книгопечатания в Молдове. Первым печатником Молдавской типографии стал белорусский печатник из Виленской типографии Симуил Рогаль, которого фактически можно назвать основоположником книгопечатания в Молдове. Первой изданной книгой был сборник «Казания» (1643). Связь с молдавскими типографиями поддерживал белорусский просветитель, книгопечатник Спиридон Соболь, родившийся в Могилеве. В XVII в. он работал в Славяно-греко-латинской академии, открытой с помощью церковных властей Великого княжества Литовского в Яссах в 1640 г.

Из дел, хранящихся в Национальном архиве Республики Молдова, видно, что в XIX в. почти каждый десятый член дворянского собрания Бессарабии был белорусом или выходцем из Беларуси[2]. Белорус Федор Григорьевич Михневич длительное время был секретарем Бессарабского дворянского собрания, Николай

[1] В. А. Сакович. *Белорусы в этнокультурном пространстве Молдовы*. Минск–Кишинев: Tip. Centrală, 2011, 848 с.

[2] Национальный архив Республики Молдова, ф. 88, оп. 1-2; д. 7, 8, 9, 32, 501, 300, 2299, 2110, 2141, 2301.

Цезаревич Беликович – городским головой Аккермана.

За относительно короткий период времени (с середины XIX в.) на молдавской земле начали появляться династии белорусов, которые творили и отдавали свои знания представителям молдавского народа. Заметный след в искусстве и науке Молдовы оставила одна из многочисленных белорусских династий – династия Окушко: отец – Владимир Фульгентьевич, сын – Ростислав Владимирович и внук – Владимир Ростиславович.

Окушко Владимир Фульгентьевич – основатель художественной школы Молдовы – родился 7 февраля (по старому стилю) 1862 г. в городке Ошмяны Виленской губернии (ныне – Гродненская область) в дворянской семье. Склонность к рисованию и живописи он проявил еще в детстве. В полной мере его способности раскрылись уже во время учебы в реальном училище г. Вильно, по окончании которого в 1880 г. он поступил в Петербургскую академию художеств.

В этот период Владимир много рисует, приобретая серьезные навыки. Будущий художник с жаром принимается за работу на первом курсе академии по классу рисунка и живописи под руководством замечательного русского педагога П. П. Чистякова. Однако отсутствие средств, жизнь впроголодь в полуподвальном помещении ухудшают и без того слабое здоровье юноши. Он заболевает туберкулезом, что вынуждает его прервать занятия в академии. Два года спустя он перевелся в фигурный класс, в котором успешно занимался и получил серебряную медаль.

Однако в начале 1884 г. занятия вновь прерываются. Получив отпуск, он уезжает в г. Ковно, где жили мать и братья. Возвратившись к учебе в октябре 1884 г., В. Окушко посещает занятия в мастерской Ф. Рубо в качестве вольнослушателя. 31 октября того же года получает вторую серебряную медаль по натурному классу.

Усложнившееся материальное положение заставляет В. Окушко в очередной раз прервать учебу и уехать в Уфимскую губернию, где до 1893 г. он работает сельским учителем. В этот период Владимир пишет несколько работ маслом, в которых стремится передать красоту русской деревни. В 1896 г. В. Ф. Окушко получает в Академии свидетельство на право преподавания рисования в средней школе. В 1897 г. переезжает в г. Кишинев по приглашению Городской управы и Дирекции народных училищ.

Приехав на работу, В. Ф. Окушко увидел вместо рисовальной школы небольшую комнату при уездном училище с убогими пособиями. Школа существовала лишь номинально, учащиеся ее не посещали. Ознакомившись с обстановкой, Владимир Фульгентьевич начал действовать настойчиво и решительно. В результате Городская управа выделила средства для найма помещений и приобретения пособий. Были приглашены ученики уездного училища и городских школ, учеба с которыми проводилась бесплатно. В 1900 г. школа представляла собой успешно развивающееся заведение, привлекающее внимание передовой общественности города.

В 1901 г. школа переехала в новое помещение, довольно просторное, с четырьмя большими светлыми классами для занятий. Число учащихся в этом учебном году достигло 154 человека. Таким образом, за четыре года самостоятельного существования школа выросла, превратившись в учебное заведение с серьезной постановкой вопросов профессионального обучения, основой которого являлся рисунок. Продуманный процесс преподавания и достигаемые результаты выдвинули школу в число лучших средних художественных учебных заведений России.

В периодической печати того времени довольно часто встречаются заметки о деятельности школы. Так, в мае 1906 г. газета «Бессарабская жизнь» в ряде заме-

ток знакомит читателей с художественной выставкой, открытой 8 мая в помещении данного учебного заведения.

В 1907 г. в школу записалось 235 человек. Помимо значительно увеличившегося числа учащихся она стала разнообразной по своим функциям. Во всем был учрежден образцовый порядок. В ней с большой охотой занимались дети и взрослые.

Плодотворная педагогическая деятельность В. Ф. Окушко, направленная на воспитание художников в духе передовых идеалов демократического искусства, во многом способствовала развитию в Бессарабии художественной культуры, новаторской по своему существу, отвечавшей устремлениям времени и помогавшей культурному развитию народа.

Владимир Фульгентьевич стремился создать все необходимые условия для нормального развития творческой индивидуальности молодых художников, заставляя учеников проверять себя, самостоятельно находить свои ошибки, указывая только как смотреть, чтобы их находить. Внимательное отношение к индивидуальности будущего художника помогло ему воспитать в каждом учащемся требовательность, трудолюбие и осознанность поиска выражения натуры.

В педагогической системе В. Ф. Окушко эстетическое воспитание занимало первостепенное значение. Рисовальная школа дала многим художникам нужную базу для дальнейшего развития художественного образования. Так, один из ее учеников, А. Плэмэдялэ, блестяще выдержал конкурс в Московское училище живописи и ваяния. В этом конкурсе было 500 желающих на 25 мест. П. Ваксман, сын кишиневского рабочего, успешно поступил в Академию художеств в Париже, куда трудно было попасть иностранцам.

В школе, которой руководил В. Ф. Окушко, обучались многие художники, в дальнейшем получившие известность: П. Шиллинговский – видный советский график, профессор Всероссийской академии художеств, А. Бразер – скульптор, в течение многих лет являвшийся директором Минского художественного училища, В. Нестеров – художник, долгое время работавший председателем Союза художников Одессы, и многие другие, постоянно сохранявшие теплые воспоминания о школе, о своем первом руководителе В. Ф. Окушко. «Мы, ученики школы, – писал в 1923 г. скульптор Патлажан, – всегда будем благодарить Владимира Фульгентьевича за серьезный фундамент знаний, за любовь к красоте, которую получили. Имя его всегда будет связано с именем Кишиневской рисовальной школы. Он был организатор и душа своего дела…»[3].

Осенью 1918 г., будучи уже тяжело больным, он составляет программу-проект преобразования рисовальной школы. 3 декабря того же года, по предложению В. Ф. Окушко, Кишиневская городская комиссия выносит решение о реорганизации рисовальной школы в художественное училище. Таким образом, Владимир Фульгентьевич по праву может считаться основателем художественного училища.

Несмотря на то, что В. Ф. Окушко постоянно был занят руководством рисовальной школой, преподаванием в средних школах города, он находил время для творческой работы, сбора этюдного материала и создания на этой основе картин. Работа карандашом и кистью продолжалась на протяжении всей жизни.

В картинах просматриваются разнообразные поиски композиционных решений. В одних из них художник идет по пути создания жанровой картины. К ним относят-

[3] К. Роднин, Р. Окушко. *Владимир Фульгентьевич Окушко – педагог и художник*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1963, 36 с.

ся «Ожидание» и «Прогулка», выполненные в середине 90-х гг. XIX в. Простор полей, полуденный зной летнего дня выразительно представлены в карандашном рисунке «Прогулка», являющемся интересной жанровой композицией.

Излюбленной для художника становится тема сельской жизни, разрабатываемая им в жанре пейзажа с фигурами. Одной из лучших является «Пахота», написанная в 1901 г. Жизнеутверждающим чувством проникнута картина «Волы на дороге» (1903), в которой мотив обыденной жизни становится содержательным и поэтическим.

В развитии его творчества большую роль сыграла поездка в Женеву в 1904 г., во время которой он познакомился со Швейцарией. Потрясенный необычной красотой природы этой страны, он написал ряд альпийских пейзажей. Более того, сохранившиеся этюды позволяют говорить о том, что природа Молдовы стала передаваться им в более тонких отношениях в сравнении с ранним периодом. Среди них – мягкие пейзажи низовьев Днестра, суровые мотивы скалистых холмов Сорокского уезда и каменные громады ущелий нижнего течения Реута. В свободной манере им изображено полное солнечного света летнее утро в низовьях Днестра, – этюд написан обобщенно и вместе с тем убедительно естественно, в свежей цветовой гамме. В каждой из картин он продолжает оставаться реалистом, видящим свою главную цель в обращении к жизни и правдивом ее раскрытии.

До нас дошло не много композиционных работ художника, так как большинство из них были уничтожены или затерялись в годы Великой Отечественной войны. К ним относятся картины: «Волы на дороге», «На водопое», «Днестр», «Сосны», являвшиеся наиболее значимыми его произведениями и находившиеся до 1941 г. в Кишиневском художественном музее.

В 1907 г. по представлению Министерства народного просвещения учитель Кишиневской второй гимназии В. Ф. Окушко был награжден орденом Святого Станислава III степени, в 1913 г. – орденом Святой Анны III степени. В 1918 г. городская временная комиссия по образованию при принятии решения о реорганизации городской рисовальной школы в художественное училище выразила В. Ф. Окушко благодарность «за понесенные в течение 21 года труды по созданию рисовальной школы»[4].

В. Ф. Окушко является не только одним из наиболее выдающихся белорусских деятелей, оставивших заметный след в области искусства Молдовы, но и, как было отмечено в выступлении Посла Беларуси, по праву считается основателем художественной школы Молдовы[5].

Окушко Ростислав Владимирович – художник, Заслуженный деятель искусств Молдавской ССР – родился 27 марта 1897 г. в Санкт-Петербурге. Он продолжил дело отца – Владимира Окушко.

Пройдя курс обучения в Художественной школе отца, а затем в Ясской Академии художеств (1932), он, как и отец, совмещал преподавание рисования в Измаиле, Аккермане, Кишиневе с творчеством. Такие его полотна, как «Дубоссарская ГЭС», «Асфальт», пейзажи, портреты С. Лазо, И. Якира, М. Тухачевского, графические работы вошли в фонд Национального художественного и Исторического музеев. Среди учеников Ростислава Окушко – выдающиеся художники Молдовы

[4] В. А. Сакович. *Указ. раб.*, с. 593.

[5] Вступительное слово Чрезвычайного и Полномочного Посла Республики Беларусь в Республике Молдова Саковича В. А. при открытии в 2002 г. художественной выставки, посвященной 140-летнему юбилею художника Владимира Фульгентьевича Окушко. Из личного архива В. А. Саковича.

Михаил Греку, Михаил Петрик, Клавдия Кобизева и др.

Более всего сохранились воспоминания о Ростиславе Владимировиче как о педагоге. Так, член Союза художников Молдовы, заслуженный художник Молдовы, лауреат премии ООН (1999) Эмиль Килдеску вспоминает: «Это был далекий 1955 год, когда мы, небольшая группа счастливчиков, выдержав конкурсный экзамен, стали студентами Республиканского художественного училища им. Репина. Мы были полны ожидания. Тихо открылись двери, и, будто стесняясь, вошел высокий человек с белыми, как снег, усами и бородкой клинышком. На голове у него был черный берет. Он представился: „Я буду вести у вас живопись". И, сняв берет, чуть поклонился аудитории»[6].

В воспоминаниях сына, Владимира Ростиславовича, отец запечатлелся таким: худой, высокий, в потертой «скурте» и берете вышагивает по улицам старого Кишинева. Через плечо извечный этюдник, поддерживаемый спрятанными за спину руками. Он шагает широко, неторопливо, уверенно и размашисто, без скидки на болезнь и годы. В его глазах задумчивость и полуулыбка. Всматриваясь во что-нибудь, он погружается, внедряется в какие-то ему только ведомые глубины сущего[7].

Как педагог Ростислав Владимирович ставил перед каждым учеником разные задачи, к каждому находил индивидуальный подход. «Порой останавливался, опершись о спинку стула, долго смотрел в одну точку, не шевелясь… Иногда приносил рисунки своего отца – Владимира Окушко… С ним было легко. Его рассказы наполняли аудиторию особым духом давно минувших лет»[8].

По воспоминаниям его сына, Владимира Ростиславовича Окушко, Ростислав Владимирович благоговел перед природой. Абсолютная наивысшая нечеловеческая красота для него была именно в ней. «Эстетическое воспитание» – это сухое словосочетание означало для Ростислава Владимировича очень многое. Он был глубоко убежден, что красота действительно может спасти этот безумеющий мир только посредством этого самого воспитания. В дошкольном и школьном возрасте рисование, музыка, сцена должны занять центральное место. Все, что человек изначально изучает о мире, должно быть облачено в красивые, изящные формы. Только таким образом, на его взгляд, люди станут ближе к вечному понятию «добро»[9].

Выйдя на пенсию, Р. В. Окушко много работал, участвовал в выставках и внимательно следил за жизнью своих учеников. Скромный и интеллигентный, он всегда оставался в тени, никогда не выпячивал себя. В 1946 г. Ростислав Окушко стал членом Союза художников СССР, в 1963 г. ему присвоено звание Заслуженного деятеля искусств МССР.

Печально, что, несмотря на усилия белорусов Молдовы, в настоящее время белорусская фамилия Окушко полузабыта. Молдавского художника, заслуженного деятеля искусств Р. В. Окушко, продолжившего дело своего отца, сегодня помнят не многие. Эта фамилия почти не известна учащимся Художественного училища г. Кишинева. «Время приходит и проходит. Уходят из жизни люди, в том числе его ученики, ученики учеников»[10].

В феврале 2002 г. в Молдове отмечались памятные дни – 140-летие со дня рождения выдающегося сына белорусского народа, известного художника, педа-

---

[6] В. А. Сакович. *Указ. раб.*, с. 594.

[7] Там же, с. 595.

[8] Там же, с. 595.

[9] Р. В. Окушко. *Янус (заметки оппортуниста).* Тирасполь, 2009, с. 112, 114.

[10] Там же, с. 114.

гога и основателя художественной школы Молдовы Владимира Фульгентьевича Окушко и 105-летие со дня рождения продолжателя дела отца – Ростислава Владимировича[11].

В 2017 г. в Белорусском культурном центре Молдовы по сложившейся традиции с участием сына Ростислава Владимировича – Владимира Ростиславовича Окушко и его внука Владимира торжественно отметили памятные дни – 155-летие со дня рождения Владимира Фульгентьевича Окушко и 120-летие со дня рождения Ростислава Владимировича Окушко. Состоялась дискуссия о жизни и творчестве художников Владимира и Ростислава Окушко, в которой приняли участие родственники и продолжатели рода Окушко, председатель Белорусской общины Молдовы Ю. Статкевич, члены Союза художников Республики Молдова А. Пелин, В. Бакицкий, В. Гуцу, В. Игнатенко и многие другие деятели искусств, члены белорусской и русской общин, представители общественности и просто ценители и почитатели творчества знаменитых художников.

Отец и сын Окушко заняли достойное место в ряду известных деятелей культуры Молдовы, ставшей им второй Родиной, оставив после себя полотна, вырастив и воспитав целую плеяду молдавских художников и скульпторов. В Молдове хорошо известны своим творчеством ученики художников Окушко: В. Нестеров, П. Шиллинговский, А. Бразер, А. Плэмэдялэ, М. Греку, М. Петрик, К. Кобизева, Э. Килдеску и многие другие.

20 октября 2003 г. по инициативе Посла В. Саковича Посольство Республики Беларусь в Республике Молдова, Генеральный примар г. Кишинева С. Урекян, председатель Фонда славянской письменности и культуры Республики Молдова И. Васильев на фасаде здания Республиканского художественного колледжа им. А. Плэмэдялэ открыли мемориальную доску, посвященную Владимиру Фульгентьевичу Окушко[12].

Продолжатель династии Окушко Владимир Ростиславович – профессор, доктор медицинских наук, потомок известной династии художников белорусского происхождения – В. Ф. Окушко (дед) и Р. В. Окушко (отец), родился в 1933 г. в городе Четатя-Албэ (ныне Белгород-Днестровский). В 1957 г. с отличием окончил Московский медицинский стоматологический институт. В 1956 г., еще будучи студентом, был награжден первой премией на Всероссийском конкурсе студенческих научных работ за исследование по теме: «Влияние слюнных желез на минеральный обмен скелета» (г. Москва).

Работая в поликлинике г. Кишинева, он одновременно преподавал в Медицинском училище. В 1959–1960 гг. обучался в Кишиневской ординатуре, а с 1961 по 1973 г. являлся ассистентом кафедры хирургической стоматологии Кишиневского государственного медицинского института. В 1965 г. защитил в Москве кандидатскую диссертацию по теме: «Экспериментальный пародонтоз и нарушение минерального обмена при гиперпиридоксинозе»; в 1971 г. – докторскую диссертацию «Антропологические аспекты проблемы кариеса зубов и пародонтоза».

С 1973 по 1995 г. Владимир Ростиславович возглавлял кафедру терапевтической стоматологии Донецкого государственного института; с 1996 г. – проректор по научно-исследовательской работе Приднестровского государственного университета им. Т. Г. Шевченко.

---

[11] В. А. Сакович. *Указ. раб.*, с. 596.

[12] В. Ревуцкий. *Беларусь – Молдова: культурные связи крепнут.* В: Столица, № 81, 2003, 22 октября.

За свою научную деятельность Владимир Ростиславович опубликовал более 260 научных работ, из которых 9 монографий: «Физиология эмали и проблема кариеса зубов» (Кишинев, 1989), «Кариес: превентивная терапия» (Донецк, 1993), «Сага о зубах» (Тирасполь, 2003), «Основы физиологии зуба» (Тирасполь, 2005) и др.; подготовил 32 доктора и кандидата наук. Является автором 24 изобретений.

Профессор В. Р. Окушко – член Всемирной медицинской академии им. А. Швейцера, Российской академии естественных наук, Польской медицинской академии, Международной академии культуры и общественных наук ЮНЕСКО, Международной ассоциации стоматологов, действительный член Всемирной Медицинской Академии, Академик Академии Мира, доктор философии Международной академии культуры и медицинских наук, Почетный член Испанской Ассоциации профессионалов в области здравоохранения и окружающей среды, член Европейской Медицинской Ассоциации. В настоящее время он является Президентом ассоциации стоматологов Приднестровья.

Владимир Ростиславович отмечен многими почетными званиями: «Отличник здравоохранения СССР» (1980), «Заслуженный работник здравоохранения Приднестровской Молдавской Республики» (2000). За высокие результаты в научной деятельности В. Р. Окушко награжден медалью «За трудовую доблесть», Золотой медалью Всемирной медицинской академии имени А. Швейцера, почетным дипломом Международной ассоциации образования для мира.

За этими сухими автобиографическими данными стоит глубоко интеллигентный, высоко эрудированный, много повидавший и переживший человек. Это хорошо видно из его в значительной степени автобиографической и в определенной мере философской книги «Янус» (которую он подарил автору данной статьи с уважительной надписью «От потомка Окушко с почтением»)[13].

Владимир Ростиславович, вспоминая о времени, в котором жил, отмечает, что оно было суровым, жестким. «Грабежи и мародерство <…> с бомбежками и пожарами при уходе „Советов" из Кишинева. Расовые „зачистки", гетто, <…> освобождение от „классово-чуждых элементов", аресты близких, голод, переезды, борьба с паразитами...»[14].

Вспоминая о своем прошлом, он пишет: «Отцу приходилось очень нелегко. Прожив четверть века в Румынии, он не принял подданства королей, оставаясь лицом без гражданства. Так и жил „негражданином" без права на постоянную работу. Заканчивался каждый учебный год, и он не знал, где ему предстоит работать в следующем. Приходилось постоянно менять места работы, „кочевать по Бессарабии и Румынии"».

О выборе в детстве своей профессии Владимир Ростиславович пишет следующее: «…Получилось так, что именно родители моего друга Жоржа – семья Боговских, определили мой профессиональный жизненный путь. <…> Софья Константиновна (мать Жоржа) страдала астмой и от частых приступов удушья спасалась самолечением – инъекциями адреналина. Случилось так, что во время одного из тяжелых приступов я оказался рядом и по ее просьбе и указаниям сделал ей эту инъекцию. То, что произошло после, осталось, у меня в памяти на всю жизнь… Я был горд, чувствовал себя едва ли не героем: я реально возвращал жизнь! Скорее всего, именно тогда и родилось благоговение перед медициной, которое так и

[13] В. А. Сакович. *Указ. раб.*, с. 558.

[14] Р. В. Окушко. *Янус (заметки оппортуниста).* Тирасполь, 2009, с. 112.

застряло во мне на всю тогда еще только начавшуюся жизнь»[15].

Очень тепло Владимир Ростиславович говорит о молдавском языке как языке своего детства: «Языку моего детства я безмерно обязан тем, что стал исследователем и педагогом, поскольку он послужил мне стартом для послевузовского обучения и всей карьеры»[16]. Дело в том, что, когда открыли в Кишиневе зубоврачебное отделение медицинского училища, поступавшие в него ребята из сел русским владели слабо. Для Владимира Ростиславовича молдавский язык был родным с детства. В то время врачей-стоматологов с высшим образованием и со знанием молдавского языка в г. Кишиневе практически не было. Так он стал педагогом. Аналогичная ситуация повторилась и при создании стоматологического факультета медицинского института.

В своей книге он обращает особое внимание на духовную сторону человека, завершая ее словами А. де Сент-Экзюпери: «В конце концов, есть только одна проблема, одна единственная в мире: вернуть человеку духовное содержание, духовные заботы»[17].

Таким образом, представители белорусской земли рода Окушко – художники, ученые, исследователи, «благодаря свободе совести, господствовавшей в семье»[18], посвятили свою жизнь молдавскому народу и прекрасной молдавской земле, ставшей им родной, духовным заботам: передаче из поколения в поколение духовного богатства, накопленного предшествующими поколениями белорусского и молдавского народов, и возвращению людям их духовного содержания. И в настоящее время правнуки славной фамилии Окушко живут и творят на молдавской земле, продолжая благородные дела своих дедов и прадедов.

[15] Там же, с. 38.
[16] Там же, с. 140.
[17] Там же, с. 226.
[18] Там же, с. 38.

# V. ETNOLOGIE:
# PROBLEME GENERALE ŞI ABORDĂRI INTERDISCIPLINARE

# STARE DE SPIRIT ȘI FOBII PE TIMP DE CIUMĂ: ASPECTE ISTORICE ȘI ETNOPSIHOLOGICE

Dr. Valentin ARAPU
Institutul Patrimoniului Cultural

## STATE OF MIND AND PHOBIAS DURING THE PLAGUE: HISTORICAL AND ETHNOPSYCHOLOGICAL ASPECTS

**Abstract:** *During the plague epidemics the mood of the population was marked by panic, fear, despair, anxiety and uncertainty. The plague had a disastrous psychological impact on people's minds and deeds, fueling multiple prejudices and stereotypes. The plague highlighted human virtues and vices, godliness and sin, benevolence, and petty deeds. If for the majority of the population the plague was a humanitarian disaster, then for a handful of adventurers, lacking principles and values, the plague was an occasion for drunkenness, debauchery and fraudulent enrichment at the expense of the pain and suffering of the dying. The plague amplified the phobias of people who came to fear death that could come through unknown odors, evil forces, famine, and war. A cruel reality during the plague was the erosion of family relationships by the alienation and gradual estrangement of parents from childrens, sisters from brothers etc. At the same time, there were many who faced the plague, looking for remedies through faith and medicine, resorting to the gradual improvement of the health-epidemiological system.*

**Keywords:** *plague, state of mind, phobias, collective psychoses.*

**Preambul.** Pentru Herodot, ca și pentru mulți istorici de mai târziu, omul este același în toate timpurile, indiferent de condițiile în care trăiește[1]. Bineînțeles, „părintele istoriei" s-a referit nu doar la aspectul fiziologic și anatomic al omului, mult mai relevante în acest sens fiind trăsăturile sale intelectuale, morale și psihologice. În toate timpurile omul a fost același, manifestând deseori în contradictoriu conținuturile sale interne, oscilante între bine și rău, inclusiv: virtute și viciu, moralitate și depravare, curaj și lașitate, credință și ignoranță, cultură și incultură, toleranță și intoleranță, empatie și indiferență, compasiune și violență.

În trecutul umanității epidemiile și pandemiile de ciumă au influențat viața socioeconomică, cadrul politic și cel militar, ambianța culturală și eclesiastică, contribuind la crearea unei stări de spirit agitate, stresante, amplificate de profețiile apocaliptice. Jacques Le Goff remarca faptul că ciuma a avut impact „demografic, biologic și psihologic asupra istoriei Occidentului până în anul 1720 când în Marsilia a fost atestată ultima sa zvâcnire"[2]. Mentalul colectiv era dominat de numeroase fobii, create și alimentate pe fundalul existenței a multiple prejudecăți și stereotipuri în legătură cu epidemiile de ciumă. Frica oamenilor față de Ciuma aducătoare de moarte devine determinanta principală a imaginarului colectiv. Impactul dezastruos al pandemiei „Ciuma Neagră" (1347–

[1] V. Cristian. *Istoriografie generală*. București: Editura didactică și pedagogică, 1979, p. 37.

[2] Ж. Ле Гофф. *Средневековый мир воображаемого*. Перевод с французского и общая редакция С. К. Цатуровой. Москва: Издательская группа «Прогресс», 2001, с. 34.

1351)[3] asupra umanității a fost atât de cumplit încât Ibn Khaldūn[4] avea să constate „că atât în Est cât și în Vest civilizația a suferit o incursiune distructivă, cea a ciumei care a devastat națiunile și a șters populații întregi de pe fața pământului. (...) Fața lumii s-a schimbat”[5]. Această schimbare la față a lumii a fost însoțită de o modificare esențială a mentalității oamenilor care au supraviețuit molimei. Oamenii au trecut printr-un proces dureros și periculos de reevaluare a priorităților și valorilor vieții. Paradoxal, dar epidemiile de ciumă, pe lângă dezastrele provocate, au oferit și lecții prețioase de supraviețuire prin conștientizarea unor priorități, cum ar fi: dezvoltarea medicinei, salubrizarea orașelor, igienizarea populației, cultivarea cunoștințelor sanitar-epidemiologice, depășirea psihozelor colective, renunțarea la prejudecățile arhaice.

**Fațetele Ciumei.** În societatea bizantină moartea parvenită în urma unor circumstanțe, inclusiv a unei boli „era un fapt din viață”, iar orașul era mult mai expus pericolelor în comparație cu mediul rural, astfel „săracii și umilii de tot felul erau mai puțin preocupați de moarte decât nobilii, care aveau atâtea de pierdut și care aveau, îndeobște, posibilități mult mai mari de a cădea în păcat”[6].

În timpul împăratului bizantin Iustinian epidemia de ciumă (540–541) este însoțită pretutindeni de foamete, ostașii din armata lui Velisarios erau disperați în cetatea Terracina, încercuită de goți, spunându-i comandantului că „stomacul lipit de cele trebuitoare nu cunoaște rușine”, „căci foamea, pe cine-l cuprinde, îl face să îndure orice; iar când se arată, toate sunt date uitării și oamenilor le place orice altă moarte, afară de cea pricinuită de dânsa”[7]. Extenuarea fizică și subnutriția locuitorilor cetății Terracina devine un prilej de câștig pentru profitori, astfel unii dintre oștenii bizantini, „cuprinși de pofta banilor”, mergeau pe timp de noapte și secerau spicele de grâu de pe câmpurile din apropiere „și le vindeau cu bani mulți romanilor bogați”. Alți profitori „făceau cârnați din catârii pieriți la Roma și îi vindeau pe ascuns”. Oamenii simpli „trăiau cu buruieni, care se găsesc din belșug la marginea cetății și înlăuntrul zidului împrejmuitor”[8]. În contextul războiului, Procopius din Caesarea apreciază impactul dezastruos al conflictelor militare prin prisma pierderilor umane, astfel pe unii oameni „i-a nimicit războiul, iar pe alții boala și foametea, cele două însoțitoare ale războiului”[9].

În istoriografia bizantină Ciuma apare și în ipostaza sa de armă a pedepsei, mânuită din numele Providenței divine. În discursul funebru în cinstea împăratului Mauricius este menționat faptul că armatele romane care și-au încălcat jurământul de credință dat împăratului „sunt pedepsite de providența divină”, astfel, unul dintre colaboratorii tira-

---

[3] În alte studii perioada „Morții Negre” este încadrată între anii 1347 și 1350. Important este că după pandemia de pestă, la anumite intervale de timp, ciuma revenea atât în Occident cât și în Orient (Michel Zimmermann. *Cronologie du Moyen Âge*. Points, 2007, p. 222).

[4] ’Abd al-Rahman ibn Khaldūn, supranumit Wali al-Din (1332–1406) este de origine andaluză, născut în sânul unei familii arabo-spaniole în Tunisia. În anul 1348 părinții săi au fost răpuși de ciumă, tânărul ibn Khaldūn fiind nevoit să se angajeze în calitate de scrib la curtea sultanului Tunisiei. Fernand Braudel îl apreciază drept „ultimul uriaș al gândirii musulmane”. Ibn Khaldūn a fost diplomat și om de stat la Grenada, Tremcen, Bugia, Fes, în Siria. A fost *cadiu* în Cairo și ambasador pe lângă Tīmūr Leng (А. Ф. *Игнатенко*. *Ибн-Хальдун*. Москва: Мысль, 1980, с. 16-17; F. Braudel. *Gramatica civilizațiilor*. Vol. I. București: Editura Meridiane, 1994, p. 125; R. Rus. *Istoria filosofiei islamice.* București: Editura Enciclopedică, 1994, p. 314).

[5] J.-P. Roux. *Un conflict teribil. Istoria războiului dintre islam și creștinătate (622–2007).* București: Artemis, 2007, p. 295; W. Naphy, A. Spicer, E. Le Roy Ladurie. *La peste noire: Grandes peurs et épidémies 1345–1730.* Traduit de l’anglais par A. Sancery. Paris: Éditions Autrement, 2003, p. 34.

[6] A. Kazhdan. *Țăranul.* În: G. Cavallo (coordinator). Omul bizantin. Iași: Polirom, 2000, p. 76.

[7] Procopius din Caesarea. *Războiul cu goții*. București: Editura Academiei, 1963, p. 85-86.

[8] Ibidem, p. 85.

[9] Ibidem, p. 92.

nului Focas, Lilios care l-a ucis pe Mauricius, în scurt timp a fost răpus de ciumă. Providența divină i-a pedepsit cu moartea pe colaboratorii tiranului prin ciumă, fulger, foamete, prin ascuțișul sabiei sau paloșului. Patriarhul Photios, expunând succint „Istoria bizantină" a lui Teofilact Simocata, narează că tiranul Focas cu soția sa Leontia au poruncit „uciderea feciorilor împăratului sub ochii tatălui lor în portul lui Eutropius"[10]. Executarea care a urmat, a înțeleptului și binecuvântatului împărat Mauricius, este ulterior răzbunată de providența divină, iar omorârea prin ciumă, fulger, foamete, prin ascuțișul sabiei sau paloșului a colaboratorilor tiranului Focas apare în viziunea lui Teofilact Simocata drept un act de săvârșire a dreptății divine: „...din voința lui Dumnezeu, ei au avut parte de pedepse pentru încercările lor răutăcioase (...) și au sfârșit cu viața aceasta plină de păcate"[11].

**Psihoze colective.** Viața oamenilor era marcată de multiple fobii, alimentate și amplificate pe timpul unor epidemii și cataclisme naturale. Sentimentul de frică reprezenta dominanta climatului psihologic în societatea medievală. Starea de incertitudine, de neîncredere, influența spiritul general al epocii. În percepția oamenilor uneltirile diavolului erau omniprezente, iar șansele mântuirii erau minime, încât frica depășea cu mult speranța în propășire. Astfel, mentalitatea, emoțiile și comportamentul omului medieval s-au format în legătură cu necesitatea de auto-calmare[12].

Impactul psihologic al epidemiilor, în special a Ciumei asupra oamenilor era marcat de formarea unei stări de spirit aparte prin scoaterea în evidență a egoismului care făcea „din om o fiară", iar gândul principal al omului devine mântuirea vieții sale. „Ciuma Neagră" și-a lăsat amprenta asupra valorilor morale ale societății, „legăturile de sânge nu mai aveau preț; părinții nu voiau să știe de copii, copiii nu se gândeau la părinți, frații fugeau de surori și surorile lăsau în baltă pe frații lor, dacă puteau prin asta să scape de primejdie"[13].

Pe alocuri în țările europene se crea o stare de psihoză colectivă, bolnavii de ciumă fiind stigmatizați și marginalizați. În orașul sicilian Messina se crease o stare generală de disperare, fiind semnalată în cronicile timpului: „În scurt timp oamenii au început să se urască unii pe alții până într-atât, că dacă se îmbolnăvea fiul, tatăl nu-l îngrijea... Preoții și notarii refuzau să intre în casele bolnavilor. Dacă cineva călca pragul unei astfel de case (...) el era sortit unei morți rapide. (...) În scurt timp cadavrele au umplut casele. Nici preotul, nici fiul, nici tatăl, nici o rudă nu îndrăzneau să intre [în casele ciumaților – N. A.], dar le plăteau slugilor ca să-i îngroape pe cei morți. Orășenii înspăimântați l-au rugat pe arhiepiscop, ca să-i excomunice pe messinieni și să interzică înmormântarea lor în oraș, și toți ei au fost aruncați în gropile adânci de după ziduri"[14].

Spaima față de ciumă alimenta fanatismul religios, relevantă în acest sens fiind mișcarea flagelanților, etichetată de către K. G. Vasiliev și A. T. Segal drept o „epidemie psi-

---

[10] *Biblioteca lui Photios*. În: Teofilact Simocata. Istorie bizantină. Domnia împăratului Mauricius (582–602). Traducere, introducere și indice de H. Mihăescu. București: Editura Academiei, 1985, p. 183-184.

[11] Teofilact Simocata. *Op. cit.,* p. 171.

[12] Ж. Ле Гофф. *Цивилизация средневекового Запада*. Москва: Издательская группа „Прогресс", „Прогресс-Академия", 1992, с. 302.

[13] *Epidemii istorice (urmare)*. În: Foaia diecesană. Organ al Eparhiei gr. or. rom. a Caransebeșului. Anul IX, nr. 41, 9/21 octombrie 1894, p. 5; G. Vasiliu. *Epidemii istorice*. În: Vatra. Foaie ilustrată pentru familie. Anul I, nr. 14, 1894, p. 440.

[14] Д. А. Изуткин. *Эпидемии в эпоху классического средневековья в Европе*. În: Медицинский альманах, № 6 (57), ноябрь, Нижний Новгород, 2018, с. 36.

hică ciudată”[15]. În fruntea procesiunilor flagelanților erau duse cruci și steaguri, oamenii mergeau desculți, fiind îmbrăcați sumar, strigând și cântând texte religioase. Obligatorie era pocăința participanților prin autobiciuire. Unii participanți, nefiind mulțumiți de autobiciuire, apelau în acest sens la serviciile unui călău. Astfel de ritualuri erau efectuate în special în perioadele de crize sociale și religioase. În timpul „Morții Negre” procesiunile flagelanților au devenit frecvente în Germania și Țările de Jos. Flagelanții comiteau multiple acte de violență față de clerici și evrei. Atitudinea generală a europenilor față de aceste procesiuni era una respectuoasă, dar autobiciuirea era privită drept o plăcere primită de participanți, asociată cu sado-masochismul[16].

Un alt tip de psihoză colectivă a fost atestat în Rusia unde în anul 1351 în Pskov ciuma a cauzat moartea multor „bărbați și femei, bătrâni și tineri, copii și preoți”. Fiind panicați, locuitorii Pskov-ului s-au adresat arhiepiscopului Vasilii al Novgorod-ului să vină pentru a ține o slujbă întru „salvarea și binecuvântarea orașului”. Ciuma este etichetată de enoriași drept o „execuție dumnezeiască”. Arhiepiscopul a sosit la Pskov la sfârșitul lunii mai, a oficiat slujba și după câteva zile s-a îndreptat spre Novgorod, dar pe drum a fost răpus de „ciuma neagră”. Autoritățile Novgorodului i-au organizat arhiepiscopului o procesiune funerară impunătoare, la care s-a adunat o mulțime de lume după care, în scurt timp, au fost atestate primele cazuri de ciumă, care și-a atins apogeul epidemic la mijlocul lunii august[17]. Astfel, panica în cazul locuitorilor Pskov-ului și eforia religioasă a celor din Novgorod au stat la baza răspândirii molimei.

În percepția oamenilor epocii medievale forțele malefice prin mijlocirea demonilor care personifică răul[18], îi înzestrau cu puteri făcătoare de rău pe tot felul de vrăjitori, prezicători, clarvăzători, descântători și fermecători. Prin intermediul vrăjitorilor, diavolul le provoacă suferințe oamenilor, trimițându-le secetă, foamete, ciumă și lepră[19]. Se credea că nu există o astfel de boală care nu ar fi putut trimisă asupra omului de către vrăjitoare, cu îngăduința dumnezeiască.[20] În Rusia, pe lângă vrăjitori și vrăjitoare, erau învinuiți de răspândirea ciumei și tătarii care, prin otrăvirea fântânilor, provocau și alte epidemii[21]. În orașul Pskov pe timpul ciumei din secolul al XIV-lea au fost arse pe rug 11 vrăjitoare („вещих женок”)[22].

Fanatismul religios amplificat de molimă avea și altă fațadă, astfel în rechizitoriul inchiziției „Extravagantia de accusatione, denuntiatione et inquisitione” judecătorul chema în instanță martorii în prezența cărora se declara că dorința autorității eclesiastice este ca „poporul creștin să fie educat în unitatea și puritatea credinței catolice și ținut la distanță de ciuma perversiunii eretice”[23]. Invocarea ciumei de către inchizitor urma să provoace enoriașilor catolici aceeași spaimă și groază față de eretici și învățăturile lor.

---

[15] К. Г. Васильев, А. Е. Сегал. *История эпидемий в России (Материалы и очерки).* Москва: Государственное издательство медицинской литературы, 1960, с. 33.

[16] Ж. Ле Гофф, Н. Трюон. *История тела в Средние века*. Перевод с французского Елены Лебедевой. Москва: „Текст”, 2008, с. 54-55.

[17] К. Г. Васильев, А. Е. Сегал. *Указ. соч.*, с. 28.

[18] R. F. Toma. *Dicționar comentat de cuvinte și expresii de origine biblică*. București: Editura Universitară, 2011, p. 90.

[19] Я. Шпренгер, Г. Инститорис. *Молот ведьм*. Москва: Просвет, 1992, с. 4.

[20] Ibidem, p. 112.

[21] Т. Ф. Хайдаров. *„Моръ и глад” на территории Руси и в Золотой Орде (X – первой половины XIV вв.)*. În: Тюркологические исследования, том 1, № 2, 2018, с. 87. În: https://cyberleninka.ru/article/n/mor-i-glad-na-territorii-rusi-i-v-zolotoy-orde-x-pervoy-poloviny-xiv-vv/viewer [vizitat: 07.06.2020].

[22] К. Г. Васильев, А. Е. Сегал. *Указ. соч.*, с. 32.

[23] Я. Шпренгер, Г. Инститорис. *Указ. соч.*, с. 142.

**Mirosul Morții / Ciumei.** Una dintre fobiile constante ale omului în toate timpurile o constituie frica față de mirosul morții. Omul nu miroase a nimic atât timp cât se află în „mediul" său, doar când se îmbolnăvește sau are vicii ascunse apar mirosuri neplăcute. De asemenea mirosul neplăcut este semnalat în descrierile celuilalt, a „străinului", a omului de altă națiune sau rasă, al exponentului altei culturi sau al altei pături sociale[24]. În creștinism există o percepție hedonistă asupra mirosurilor, astfel, omul făcător de fapte și lucruri bune este binecuvântat de Dumnezeu, emanând și mirosuri plăcute, aromatice. Relevant în acest sens fiind exemplul sfinților care emană „miresme plăcute"[25]. Respectiv, omul cu vicii și păcate nu este agreat de Dumnezeu, având și un miros neplăcut, respingător, generator de suferințe[26]. În comunitățile de ruteni din zona carpatică ucraineană există multiple prejudecăți în privința morții și a ritului de înmormântare în dependență de apartenența etnică a defunctului. Astfel, defunctul rutean urmează a fi dus pe ultimul drum pe o sanie trasă de boi. Totodată, defunctul evreu este dus cu carul tras de cai, iar calul este un animal necurat, nu are respirație și „nu crede în Dumnezeu". Rutenii cred că moartea nu suportă mirosul de cai care au un miros neplăcut, respectiv și carnea lor fiind necomestibilă[27].

Istoricul egiptean Al-Maqrīzī (1364–1442) descrie în detalii manifestările „Morții Negre". Ciuma a cuprins în scurt timp imensul teritoriu din Andaluzia până în Alexandria. Munții, orașele și pustiurile au fost acoperite de cadavrele oamenilor și animalelor. De pe o corabie a francilor, acostată în Alexandria, s-a aflat că a fost întâlnită în larg o altă navă cu multe cadavre umane la bord din care devorau păsările, pierind tot acolo[28]. „Moartea defila pe tot litoralul maritim și nu era nimeni în stare s-o oprească". Pe parcursul lunii iunie ale anului 1348 în provinciile Egiptului au murit aproape toți țăranii. Drumurile au devenit impracticabile din cauza cadavrelor umane și de animale aruncate pe ele. Tabloul a devenit și mai sinistru când sub povara cadavrelor aruncate au început să putrezească și copacii din preajmă. Casele au devenit pustii și nimeni nu încerca să le viziteze. Luntrile pescarilor au rămas în larg, pescarii de pe ele au decedat, iar plasele aruncate de ei erau pline de pește mort, acoperit cu buboane de ciumă. Buboane similare erau descoperite și pe cadavrele vitelor[29].

Oamenii aveau temeri rezonabile în ceea ce privește siguranța alimentației. Al-Maqrīzī relevă că de pestă mureau vitele, oile și peștii. Când era tăiată o oaie se constata că deja carnea emană un miros neplăcut, fiind și neagră la culoare. S-a schimbat chiar și mirosul untului și al laptelui. Ulterior, în unele regiuni ale Egiptului au fost depistate numeroase cadavre de animale sălbatice răpuse de pestă: „lupi, iepuri de câmp, măgari sălbatici, porci și alte animale cu buboane pe corpuri"[30]. O situație similară este semnalată și în Rusia unde în anul 1373 ciuma a lovit mai întâi „asupra cailor, asupra vacilor și a oilor și a tuturor dobitoacelor" după care au fost contaminați

---

[24] Г. Кабакова. *Запах смерти*. În: Ароматы и запахи в культуре. Книга вторая. Издание второе, исправленное. Составитель О. Б. Вайнштейн. Москва: Новое литературное обозрение, 2010, с. 40.

[25] T. Simocata. *Op. cit.*, p. 173.

[26] М. А. Епанешникова. *Феномен запаха в культуре: особенности функционирования в сакральной и профанной сферах.* Автореф. дисс. ... канд. культурологии. Екатеринбург: Уральский государственный университет имени А. М. Горького, 2011, с. 16.

[27] Г. Кабакова. *Указ. соч.*, с. 43-44.

[28] Т. Ф. Хайдаров. *Мусульманские авторы о Чёрной Смерти*. În: Тюркологические исследования, том 1, № 1, 2018, с. 65.

[29] Ibidem.

[30] Ibidem.

oamenii[31].

Reputatul medic Galen din Pergam[32] și succesorii lui recomandau un șir de măsuri menite să combată „mirosul ciumei”. Oamenii urmau să poarte cu ei și să miroase buchete florale, sticluțe cu parfumuri, ierburi aromatice și tămâie. Galen considera că există pericole reale în a comunica cu cei contaminați de ciumă deoarece ciuma emană miasme respingătoare, miros de moarte. Pentru a nu contacta cu „aerul stricat” sau „aerul otrăvit” oamenii urmau să evite la maximum ieșirile din locuință, ușile și ferestrele urmând a fi zăvorâte, iar crăpăturile astupate cu țesături îmbibate cu ceară. În lucrarea sa „Despre natura demonilor” Sfântul Augustin cu referire la „aerul stricat” remarcă că demonii „cu îngăduința divină, prin puterea lor pot trimite bolile, otrăvi aerul, trimite foamete”[33]. Galen recomanda în scopul „purificării” aerului implementarea următoarelor măsuri: aprinderea rugurilor pe străzile orașelor; afumarea caselor prin arderea ierburilor aromate și a mirodeniilor; efectuarea tragerilor cu tunuri; trasul clopotelor. Medicii recomandau ca bolnavii să evite orice excese, să se alimenteze cu supe, să bea lapte, să se odihnească mult, evitând efortul fizic, iar principalul remediu este renunțarea la orice gând despre moarte cu păstrarea bunei dispoziții și spiritului optimist[34].

Pe dimensiunea psihologică, anumite mirosuri neplăcute prezintă pentru om până în zilele noastre un factor de agresiune lăuntrică ascunsă. Impactul mirosurilor asupra stării psihologice și fizice a omului este semnalat din cele mai vechi timpuri. Mirosurile pot provoca sporirea gradului de agresivitate internă din multiple considerente: asocierea mirosului cu primejdia; legătura dintre miros cu retrăirile negative din trecut; incompatibilitatea mirosului cu tipul sistemului nervos sau cu componența chimică a sângelui; reacția alergică; ne-corespunderea mirosului cu anturajul[35]. Agresiunea internă a omului este provocată de mirosurile neplăcute sau nedorite cum ar fi cele de: putregai, mucegai, emisii umane, transpirație, ardere și umezeală. O suspiciune și îngrijorare aparte este provocată de mirosurile necunoscute de până acum. Semnificativ este faptul că în secolul al XVIII-lea astfel de mirosuri neplăcute erau caracteristice pentru spi-

---

[31] К. Г. Васильев, А. Е. Сегал. *Указ. соч*., с. 30.

[32] Galen (Claudius Galenus / Galenos) este marele continuator al lui Hipocrate din Cos, fiind reprezentantul de frunte al școlii dogmatice care a apărat și dezvoltat dogmele elaborate de divinul „părinte al medicinei”. Galen s-a născut în jurul anului 130 la Pergam, în Asia Mică. Este fiul lui Nicon, distins matematician și arhitect care ia asigurat studii temeinice în conformitate cu tradițiile culturii elenistice. Tânărul Galen, urmând un vis „revelator” al tatălui său s-a dedicat studierii artei vindecării. A învățat medicina în faimoasele școli din Smirna, Corint și Alexandria. A perseverat în cercetarea anatomiei omului, însușind tehnicile clinice. În Pergam a activat ca medic al gladiatorilor. În anul 161 s-a stabilit la Roma. Grație cunoștințelor și aptitudinilor demonstrate de medic practician a câștigat o faimă deosebită, „devenind arhiatru imperial și unul din intimii împăratului filozof Marc Aureliu” (161–180). A îndeplinit funcția de medic al familiei imperiale și pe timpul lui Commodus (180–192). Realizările sale au stat la baza sistemului medical grec numit în cinstea sa *Galenismul.* Galen a elaborat 131 (după alte date 200) de tratate medicale și 125 de lucrări în gramatică, filosofie și retorică. Galen este unul dintre inițiatorii metodei experimentale. Lucrările sale au influențat o perioadă îndelungată medicina arabă și cea occidentală (N. Vătămanu, G. Brătescu. *O istorie a medicinei*. București: Editura Albatros, 1975, p. 146-149; Л. Фиалков. *История медицины*. Хайфа: JKDesign, 2010, с. 45; Horia C. Matei. *Lumea antică. Mic dicționar biografic*. Chișinău: Universitas, 1993, p. 118-119).

[33] Apud. Я. Шпренгер, Г. Инститорис. *Указ. соч*., с. 88.

[34] А. М. Сточик, С. Н. Затравкин, А. А. Сточик. *Возникновение профилактической медицины в процессе реформирования практической медицины в XVII–XIX веках*. Сообщение 2. *Представление об эпидемиях в период господства галенизма,* 2012, с. 59. În: https://cyberleninka.ru/article/n/vozniknovenie-profilakticheskoy-meditsiny-v-protsesse-reformirovaniya-prakticheskoy-meditsiny-v-xvii-xix-vekah-soobschenie-2/viewer (vizitat: 01.06.2020).

[35] И. С. Демина, И. Н. Коноплева. *Запахи как фактор, влияющий на скрытую агрессию*. În: Психология и право, № 3, 2012, с. 5.

tale (respirația și transpirația pacienților, duhoarea de puroi și emisii fiziologice, miros de medicamente, „putregai spitalicesc", miros de trup uman), fiind și prevestitoare ale epidemiilor și ale morții, în special pentru cei săraci[36].

Reacția oamenilor la mirosurile sau miresmele care provoacă agresiunea internă depinde în mod direct de tipul de temperament al individului concret. În acest sens este relevant faptul că pe timp de ciumă în același spațiu de habitat oamenii acționau foarte diferit: primii cădeau în disperare, așteptându-și cu smerenie sfârșitul; alții luptau pentru viață, apelând la remedii de tămăduire medicală și teologică; cei de-ai treilea se dădeau cu trup și suflet beției, desfrâului și plăcerilor carnale; al patrulea grup profita de pe urma tuturor, punând în aplicare scheme dubioase de îmbogățire de pe seama suferinzilor și muritorilor de pestă.

**De la doliu la chef.** Jacques Le Goff explică criza demografică din secolul al XIV-lea prin subnutriția europenilor care ducea după sine la scăderea imunității și vulnerabilitatea lor în fața Marii ciume. Criza socioeconomică a precedat epidemia de ciumă care a agravat situația generală de pe continent. Totodată, au existat regiuni neatinse de criză în care au apărut noi centre de producție a postavului. Indiscutabil este faptul că regresul demografic, amplificat de ciumă, a redus forța de muncă și clientela, dar cei care au supraviețuit au beneficiat de câștiguri majorate, devenind astfel și mai bogați[37].

În primii ani după pandemia „Morții Negre" a avut loc o explozie demografică pe plan european, respectiv au fost oficiate multiple căsătorii în care părinții au născut mulți copii, fiind frecvente nașterile unor copii gemeni. Noile generații nu erau atât de vulnerabile în fața ciumei, iar mortalitatea în cadrul celor contaminați de pestă era foarte scăzută. Unele țări, cum ar fi Franța și Anglia, erau întru-atât de copleșite de febra războinică, încât nici colosalele pierderi umane cauzate de ciumă[38] nu le-au determinat să renunța la continuarea Războiului de 100 de Ani (1337–1453)[39].

În Țările Române au avut loc procese similare într-o epocă cronologică mai tardivă. Astfel, Ion Ghica relevă că după „Ciuma lui Caragea" (1813) la fel „ca și după un război", oamenii au căutat să-și recapete viața de altă dată care a devenit mai lesne, iar averile flăcăilor și zestrele fetelor au sporit „prin moșteniri și prin moartea fraților și a surorilor cu cari ar fi avut să împartă averea părintească, dacă ar fi trăit ei"[40]. O altă situație specifică, semnalată de autor, ține de prețul la pâine care a scăzut cu mult în condițiile sistării exportului de grâne pe timp de ciumă. Ieftinirea pâinii era explicată de destinarea acestui produs doar consumului intern care depindea și de reducerea numărului populației din cauza ciumei. În consecință, „căsătoriile trebuiau să devie numeroase, cu atât mai mult numeroase cu cât răul a săcerat mai multe ființe. Deci, îndată după încetarea boalei, lumea s-a pornit pe nunți"[41]. Nunta era „dandana mare", era un chef, „care la cei

---

[36] Ж. Вигарелло. *Чистое и грязное: телесная гигиена со времен Средневековья (главы из книги). Перевод М. Неклюдовой.* În: Ароматы и запахи в культуре. Книга первая. Издание второе, исправленное. Составитель О. Б. Вайнштейн. Москва: Новое литературное обозрение, 2010, с. 356.

[37] Ж. Ле Гофф. *Цивилизация средневекового Запада*. Екатеринбург: У-Фактория, 2005, с. 132-133.

[38] Pe parcursul anului 1348 numai în Avignon au murit de ciumă circa 60.000 de oameni, iar în Londra au fost răpuși de molimă în jur de 100.000 de oameni (М. В. Супотницкий, Н. С. Супотницкая. *Очерки истории чумы*. Книга 1. *Чума добактериологического периода.* Москва: Вузовская книга, 2006, с. 130).

[39] М. В. Супотницкий, Н. С. Супотницкая. *Указ. соч*., с. 131.

[40] I. Ghica. *Scrisori către V. Alecsandri*. Ediție îngrijită de Radu Gârmacea și ilustrată de Rareș Ionașcu. București: Humanitas, 2014, p. 61.

[41] Ibidem.

de jos, ținea trei zile, iar la boieri ținea șapte zile și șapte nopți, după legea domnilor și a împăraților. O nuntă se isprăvea și zece începeau, încât Bucureștii într-o sărbătoare o duceau. Doliul se schimbase în veselie!”[42].

Domnul Țării Românești Ioan Gheorghe Caragea (1812–1818) a profitat din plin de pe urma epidemiei de ciumă care-i poartă numele, astfel, numeroasele nunți „îi priau” deoarece boierii și poporul „fiind cufundați în ziafeturi nu băgau în seamă jafurile domnești; ș-apoi caftanele după cari alergau însurăței îl ajutau mult la sporirea pungii”. Pentru posteritate Caragea „a lăsat un mare nume în felul jafurilor”, rămânând de generic aprecierea ingrată că „se fură ca în vremea lui Caragea”[43]. Întreaga sa domnie, marcată de îmbogățire abuzivă, inclusiv și pe timp de ciumă, a fost caracterizată de un boier, dojenit de domn pentru niște hoții, prin răspunsul *Fur, furi, fură* (*κλέπτω, κλέπτεις, κλέπτει*), iar „Caragea, în loc de a-l pedepsi pentru atâta îndrăzneală, l-a îmbrăcat în caftan de boier cu barbă”[44]. Prin aceste relatări Ion Ghica descrie comportamentul elitei sociale de atunci pentru care dezastrele și durerile provocate de ciumă populației Bucureștilor și întregii țări nu au devenit prilej de cel puțin o relaxare fiscală pentru contribuabili, dar, dimpotrivă, impozitarea a devenit cu mult mai apăsătoare iar dezmățul și jafurile lui Caragea și a anturajului său au intrat în memoria colectivă a generațiilor care au urmat.

**Patima beției.** În timpul „Ciumei Negre” a crescut consumul de băuturi alcoolice deoarece populația credea că alcoolul este un mijloc de prevenție a molimei. Bineînțeles, era o percepție greșită, dar care le ajuta într-un fel oamenilor să înfrunte frica în fața epidemiei[45]. În spațiul românesc păcatul beției sau patima beției pe timp de ciumă era atribuit mai mult cioclilor[46]. Practicarea meseriei de cioclu impunea „amorțirea unor simțuri”, iar „starea permanentă de ebrietate” făcea „suportabilă mânuirea cadavrelor”. În Țara Moldovei capii bisericii îi îndemnau pe ciocli „se petreacă cinstit și treji”[47]. În Muntenia, în București cioclii erau „ca niște vrăjmași și fără de temere de Dumnezeu și de urgia lui” care ieșeau noaptea „în căutarea vinului cel purificator”, spărgeau cramele locuitorilor și comiteau fărădelegi[48]. Ion Ghica consemnează în acest sens că în timpul „Ciumei Caragea” „toți bețivii, toți destrămații își atârnau un șervet roșu de gât, se urcau într-un car cu boi și porneau pe hoție din casă în casă, din curte în curte”[49].

Beția era un flagel în anii liniștiți, fenomenul agravându-se în timpul epidemiilor, inclusiv a celor de ciumă. În anul 1780 domnul Țării Moldovei Constantin Moruzi a încercat să curme beția prin prohibirea importurilor de horilcă din Polonia și din alte locuri străine. În 1782 Alexandru Mavrocordat a interzis să se mai țină crâșme și băuturi deoarece adunarea oamenilor în cârciumi era periculoasă în timpul unor epidemii de ciu-

[42] Ibidem, p. 63.

[43] Ibidem, p. 63-64.

[44] Ibidem, p. 65.

[45] М. В. Супотницкий, Н. С. Супотницкая. *Указ. соч*., с. 126.

[46] V. Arapu. *Dimensiunea istorico-etnologică a cioclilor în Țara Moldovei (secolul al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea)*. În: Revista de Etnologie și Culturologie, Vol. XXV, Chișinău, 2019, p. 79-88.

[47] T. Candu. *Documente privitoare la cioclii din Moldova Pruto-Nistreană (sfârşitul sec. al XVIII-lea – începutul sec. al XIX-lea)*. În: Revista de Istorie a Moldovei, nr. 1 (57), Chișinău, 2009, p. 75.

[48] C. Vintilă-Ghițulescu. *Patimă și desfătare. Despre lucrurile mărunte ale vieții cotidiene în societatea românească (1750–1860)*. București: Humanitas, 2015, p. 456-457.

[49] I. Ghica. *Op. cit*., p. 59.

mă[50]. Concomitent, în medicina magică românească au circulat multiple descântece de vindecare de beție, unul dintre texte era recitit în felul următor: *Cum nu stă apa în ciur* / *Cum nu stă mielul în pătul* / *Cum nu poate sta peștele fără apă*, / *Așa să nu poată sta Cutare* / *Ne băut, rachiu nici vin* / *Să umble după băutură în sat* / *Ca un câine turbat* / *Să se ție lumea după el*, / *Ca praful de câinele bătrân* / *Că o ia vara la drum*, / *Și să nu-l poată opri* / *De la vin și de la rachiu*, / *Cum nu se poate opri apa curgătoare* / *Cum nu se poate opri oastea călătoare* / *Cum nu se poate opri săgeata înfiorătoare*[51]. La fel de multe erau și remediile medicinei populare cu scopul de a curma patima beției, inclusiv și pe perioada epidemiilor[52].

**Concluzii.** Starea de spirit a oamenilor pe timp de ciumă era marcată de panică, frică, stres, incertitudine, anxietate și psihoză. Pe timp de ciumă virtuțile și viciile umane deveneau cu mult mai transparente ca de obicei, astfel, profitorii și aventurierii, deveniți bogați peste noapte, erau prezenți în toate țările, acționând după aceleași scenarii sinistre prin acapararea în mod abuziv a averilor și proprietăților celor răpuși de molimă. Ciuma amplifica fobiile oamenilor care ajungeau să se teamă de moartea care putea veni prin mirosuri necunoscute, forțe malefice, foamete și războaie. Pe timp de ciumă avea loc o erodare a relațiilor de familie prin înstrăinarea și îndepărtarea treptată a părinților de copii, a surorilor de frați etc. Totodată, cunoștințele și practicile medicale de eradicare a epidemiilor de ciumă au avut o circulație universală, iar tratamentele de tămăduire prevedeau, concomitent cu luarea unor măsuri sanitare, aplicarea remediilor psihologice de păstrare a calmului, a speranței și a încrederii în spiritul și în forța vindecătoare a bolnavilor.

---

[50] N. Iorga. *Istoria comerțului românesc. Epoca mai nouă.* București: Tiparul Românesc, 1925, p. 73-74; P. Gh. Samarian. *Din epidemiologia trecutului românesc. Ciuma.* București: Institutul de Arte Grafice „E. Mărvan", 1932, p. 96-97, 100-101, 112; В. Арапу. *Торговый спор между Молдавским княжеством и Речью Посполитой из-за запрета на импорт польской горилки (вторая половина XVIII в.)*. În: Дев'ята міжнародна наукова конференція: „Історія торгівлі, податків та мита". Тези доповідей, 29–30 жовтня 2015 р. Дніпропетровськ, Київ, 2015, с. 50-52.

[51] A. N. Leon. *Carte de descântece culese din gura babelor celor mai bătrâne*. București: Librărie românească, F. a., p. 22-23. În: https://idoc.pub/documents/carte-de-descantece-din-gura-babelor-celor-mai-batrane-3no7ogemoxld (vizitat 25.02.2020).

[52] Rețetele unor astfel de remedii prevedeau: mărunțirea unui ou sfințit în ziua de paște cu adăugarea în mâncarea bețivului; mărunțirea limbricilor uscați cu adăugarea lor în vinarsul pe care urma să-l bea pacientul; cel care suferă de patima beției „să bea lapte fiert mestecat cu oloi de lemn și un pic de zamă de var" (George Bujorean. *Boli, Leacuri și Plante de leac cunoscute de Țărănimea Română.* Sibiu: Editura Asociațiunii „Astra", 1936, p. 43).

# „CE-I DE VĂZUT LA CHIȘINĂU?" LOCURI DRAGI VS. LOCURI REPREZENTATIVE DIN CHIȘINĂU ÎN VIZIUNEA TINERILOR DE ETNIE RUSĂ

Maria AXENTI
Institutul Patrimoniului Cultural

## „WHAT TO SEE IN CHISINAU?" BELOVED VS. REPRESENTATIVE PLACES FROM CHISINAU IN THE VISION OF RUSSIAN YOUNG PEOPLE

**Abstract:** *This article explores the concept of urban place and analyses the differences between a beloved place and a representative place in the perception of Russian youngsters. The concept of place itself was largely researched in urban studies and it is separated from the general urban space as places that receive meaning based on the activities of individuals and social groups. Two groups of Russian young people participated in the empirical research by completing surveys and creating mental maps. The collected material shows that the beloved places of young people are the parks of the city, followed by the Centre and Ciocana districts. In contrast, representative places indicated on the mental maps differ from the beloved ones and include symbolical places for the city, largely promoted publicly: Stephan the Great Monument, the Cathedral, the Arch of Triumph. Still, some beloved places were also considered representative and these are again the parks. The research concludes that both beloved and representative places differ mainly by the emotional attachment of the respondents, as individuals and groups are able to meet and generate different social scenarios.*

**Keywords**: *city, places, youngsters, Russian, Chisinau.*

Orice oraș are locuri emblematice pentru care este cunoscut. Locurile simbolice care sunt promovate ca destinații pentru vizitare în unele cazuri sunt și locuri importante pentru localnici, alteori nu. Anume existența spațiilor și locurilor deosebește un oraș de altul, ne creează emoții și amintiri despre un oraș.

Care sunt locurile importante la Chișinău? Totuși ce este de văzut la Chișinău? Această întrebare și-o pun nu doar cei care doresc să viziteze capitala Republicii Moldova, ci și localnicii, atunci când sunt rugați să facă niște recomandări. Posibilitatea de a recomanda un loc sau altul depinde de conștientizarea localnicilor. Ce locuri le plac oamenilor din Chișinău? Ce ar recomanda ei pentru vizitare?

Aceste întrebări sunt importante nu doar pentru a înțelege cum orășenii își percep orașul, dar și pentru a construi o strategie corectă de dezvoltare și promovare a Chișinăului ca destinație turistică. Pentru a avea o viziune ce imagine poate fi translată în exterior, este nevoie de a identifica ce avem în interior, cum localnicii văd orașul și ce locuri sunt importante pentru ei. Astfel, am inițiat o cercetare pilot pe un segment îngust de orășeni – tineri de etnie rusă. Scopul studiului a fost de a identifica care sunt locurile preferate de tineri, recomandate spre vizitare și reprezentative pentru Chișinău. În această comunicare am agregat rezultatele a două cercetări de teren: interviuri și cartografieri (hărți mentale) realizate printre tinerii din trei comunități urbane ruse (septembrie – octombrie 2018) și chestionare și cartografieri printre elevii claselor a 12-a de la liceul „N. Gogol" (mai, octombrie 2019). În total au participat 43 de tineri.

În studiul de față se prezintă mai întâi aspectele teoretice ale conceptului de loc, după care va fi analizat materialul de teren.

***Conceptul de loc în studiile urbane***

Studiile urbane ca domeniu de cercetare aparte s-au definit abia după cel de-al Doilea Război Mondial. Însă și până atunci s-au efectuat cercetări de arhitectură și planificare urbană. Printre acestea se numără și lucrarea geografului german Walter Christaller care introduce în 1933 Teoria Locului Central. Christaller vedea însăși orașul drept un loc central „profesia de bază, caracteristica de bază a unui oraș este să fie centrul unei regiuni”[1]. Chiar dacă geograful a operat cu premise contestabile, el a oferit o ierarhizare a locurilor centrale, tipuri de aranjamente ale acestora în spațiul urban și astfel teoria introdusă de el a contribuit la studiile despre orașe și planificarea urbană. Astăzi Teoria Locului Central este mai puțin operațională, însă a servit drept punte pentru a studia locurile din interiorul orașelor.

Un segment aparte în studiile urbane îl au cercetările despre spațiul urban care reprezintă „toate tipurile de spații dintre clădiri în orașe și alte localități”[2]. Un aport deosebit i se atribuie lui Henri Lefebre, care a demonstrat importanța spațiilor urbane și a introdus conceptul de „dreptul la oraș”[3].

Treptat, cercetătorii au îngustat obiectul studiului, trecând de la spațiu urban și focusându-se pe locuri urbane, fiindcă s-a observat că pentru „a umple spațiul cu sens, indivizii, grupurile sau societatea au schimbat spațiile în locuri”[4], adică au înzestrat spațiul fizic cu componente sociale, psihologice, culturale. Astfel, locurile în sine au devenit obiect de studiu.

Cercetătorii Norsidah Ujang[a] și Khalilah Zakariya fac o retrospectivă a modului în care „locul” este definit în diverse studii. Montgomery consideră că „forma fizică, activitatea și sensul sunt amestecate împreună și formează esența locului”[5], pe când Soja scrie că „locul nu poate fi separat de oamenii care fac locurile și investesc sensuri în ele”[6] . Pentru studiul de față este relevantă afirmația că „este evident că fără a ne adresa la importanța conexiunii psihologice a oamenilor cu locurile, orice formă de evaluare pentru a determina calitatea locului ar fi nepotrivită”[7].

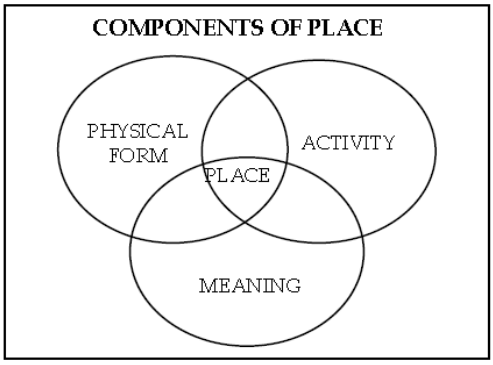



*Fig. 1. Componentele locului după Montgomery*[8]

1. L. J. King. *Central Place Theory*. West Virginia University. The Research Repository. p. 27. În: https://researchrepository.wvu.edu/rri-web-book/8/ (vizitat 25.06.2020).

[2] R. Krier. *Urban Space*. London: Academy Editions, 1991, p. 15.

[3] H. Lefebvre. *Writings on Cities*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.

[4] N. Ujang, K. Zakariya. *The Notion of Place, Place Meaning and Identity in Urban Regeneration*. În: Procedia – Social and Behavioral Sciences 170, 2015, p. 709.

[5] Idem, p. 710.

[6] Ibidem.

[7] Ibidem.

[8] Ibidem.

Aceste teorii au în comun faptul că locul este un obiect complex și trebuie analizat prin prisma oamenilor care îl folosesc și tuturor sensurilor și emoțiilor care le generează. Din această perspectivă ni se pare oportună utilizarea pentru acest studiu a modelului „Orașul în trei straturi" introdus de urbanistul rus Sveatoslav Murunov. După Murunov pentru a înțelege orașul și componentele lui, orașul poate fi defragmentat în trei straturi: I – stratul fizic care include infrastructura fizică de ordin geografic și tehnic; II – stratul social care include multitudinea de relații și sisteme sociale funcționale în oraș și III – stratul cultural-emoțional, infrastructura imaterială care include sensuri, emoții, coduri culturale[9]. Acest model ne va ajuta să înțelegem care este natura locurilor enumerate de respondenți, cum s-a format sensul și atașamentul față de ele.

***Locuri dragi pentru tinerii ruși***

Calificativul „drag" pentru un loc este caracteristica care îl deosebește de altul în percepția individuală. Solicitând de la tineri să cartografieze și să numească locurile dragi, am dorit să propun o categorizare ușor de înțeles, cu care tinerii să opereze ușor, iar pentru cercetător aceasta este o cheie pentru a înțelege ce locuri preferă tinerii și de ce. Atașamentul față de un loc poate fi definit ca „legătura emoțională dintre indivizi sau grupuri și un loc sau mediu anumit"[10]. De asemenea categoria de loc drag poate fi analizată și prin prisma modelului „Orașul în trei straturi" caci este un loc fizic, are o amplasare geografică concretă, în acel loc tinerii se întâlnesc cu alți oameni și formează sau consolidează relațiile lor sociale, iar experiențele pe care le trăiesc în acel spațiu creează emoții și atașament psihologic.

Am agregat cele două colectări de material de teren[11] și am primit următoarea listă de locuri dragi ale tinerilor ruși (ordinea vine de la numărul de apariții: numite de cele mai multe ori spre puține):

1. Lacul Comsomolist[12] sau varianta de argou „Kamsik" – 14 ori;
2. Parcul Dendrariu – 11 ori;
3. Parcul Central[13] – 7 ori;
4. Parcul Valea Trandafirilor – 6 ori;
5. Centrul orașului – 5 ori;
6. Ciocana – 4 ori;
7. Grădina Botanică – 4 ori;
8. Parcul Afgan – 3 ori;
9. Centrul Comercial MollDova – 3 ori.

Au fost și locuri unice, printre care: Muzeul de Artă, Biblioteca Națională, anumite restaurante, cafenele, propria casă, ș.a.

După cum vedem, majoritatea locurilor îndrăgite de tineri sunt spațiile verzi – 6 par-

---

[9] С. Мурунов. *Подходы к социальному проектированию общественных пространств*. Сочи, 2015. În: https://www.academia.edu/21541832/Подходы_к_социальному_проектированию_общественных_пространств (vizitat 28.06.2020).

[10] D. Seamon. *Understanding places holistically: cities, synergistic relationality, and space syntax*. În: The Journal of Space Syntax, 2015, volume 6, issues 1, p. 20.

[11] Pentru detalii referitor la studiul despre locurile îndrăgite de tinerii din comunitățile urbane ruse vezi: M. Axenti. *Locuri dragi. Cartografierea spațiilor publice îndrăgite de tinerii din comunitățile urbane ruse din Chișinău*. În: Valorificarea patrimoniului etnocultural în educația tinerii generații și a societății civile. Chișinău, 2019, p. 17-25.

[12] Tinerii ruși utilizează denumirea „Комсомольское озеро" sau argoul „Камсик". Denumirea actuală „Parcul Valea Morilor" a apărut doar la un singur respondent. Deși este indicat doar lacul, respondenții au în vedere întregul parc.

[13] Tinerii ruși preferă să-l numească „Центральный Парк" sau „Парк Пушкина", pe când denumirea oficială Grădina Publică „Ștefan cel Mare" nu a fost utilizată nicio dată.




Fig. 2, 3. Reprezentarea pe hărțile mentale create de respondenți a Parcului Valea Morilor, numit de ei „Kamsik”

curi, 2 sectoare ale orașului (generalizate) – Centru și Ciocana și un spațiu comercial – MollDova. Parcurile oferă un spațiu perfect pentru diverse activități (plimbări, sport, picnicuri, procurarea băuturilor calzi și răcoritoare), au o infrastructură într-o stare relativ bună, sunt sigure și astfel tinerii își pot petrece timpul acolo cu prietenii, colegii și să se simtă bine. Centrul orașului la rândul său are o ofertă foarte largă de activități: magazine, cafenele, muzee, clădiri istorice, etc. și este un spațiu mare în care ușor îți poți găsi activitatea pe propriul plac. Ciocana este un sector de unde provin majoritatea elevilor intervievați, astfel unii din ei preferă locul din apropierea casei unde este la fel o ofertă destul de bogată: aleea de pe bd. Mircea cel Bătrân, magazinele, cafenele, curțile blocurilor. A fost curios să se regăsească aici un centrul comercial, deși este la fel ușor de înțeles: este bine amenajat, are magazine și cafenele, de fapt este o imitație a spațiului public aranjat într-un spațiu privat. Toate aceste locuri populare și preferate de tineri sunt așa numitele „locuri terțe” (third places). Teoria locurilor terțe explică că oamenii preferă locuri și spații publice în afara domiciliului și locului de muncă[14]. Aceste locuri se deosebesc prin accesibilitate (sunt gratuite sau au preț redus de intrare), sunt neutre și oferă posibilități de comunicare și interacțiune.

În sprijinul acestei teorii mai vine și categorizarea activităților urbane propusă de urbanistul danez Jan Gehl. Acesta atrage atenția că în oraș oamenii au activități obligatorii și non-obligatorii[15]. Cele obligatorii prevăd acțiuni care trebuie să le facă oamenii indiferent de calitatea spațiului urban sau a emoțiilor: mersul spre serviciu, mersul la magazin, traversarea străzii la semafor, etc., pe când cele non-obligatorii includ acțiuni voluntare pe care le facem într-un mod sau altul, reieșind dintr-un set complex de motivare: plimbările, vizitarea cafenelelor, muzeelor, adică a locurilor terțe. Locurile preferate ale tinerilor sunt locuri terțe unde tinerii își manifestă interesele, emoțiile printr-o serie de activități non-obligatorii.

Din perspectiva modelului „Orașul în trei straturi” vedem că locurile numite de respondenți reprezintă niște locuri unde cele trei straturi sunt bine dezvoltate și au o interdependență puternică. Lacul Valea Morilor care este pe primul loc în preferințele tinerilor a fost reconstruit câțiva ani în urmă, respectiv oferă o infrastructură fizică mai propice, astfel mai multe categorii de orășeni au început să-l viziteze și să genereze diverse scenarii sociale care ulterior au format și consolidat atașamentul față de aceste locuri.

[14] Р. Ольденбург. *Третье место. Кафе, кофейни, книжные магазины, бары, салоны красоты и другие места «тусовок» как фундамент сообщества*. Москва: Новое литературное обозрение, 2018.

[15] J. Gehl, B. Svarre. *How to study urban life.* Washington: Island Press, 2013.

„Locurile sunt dinamice și continuă să se regenereze atâta timp cât oamenii încearcă să se adapteze noilor sensuri care s-ar putea detașa din cultura și identitatea lor”[16]. Pentru oraș și pentru cetățeni parcurile sunt locuri importante care pentru fiecare generație au sensul și importanța sa.

Am considerat că ar fi curios de comparat ce locuri tinerii recomandă de a fi vizitate de către oaspeții orașului. 27 de elevi ai Liceului „N. Gogol” care au participat la chestionare, au oferit următoarele recomandări (enumerate la fel după numărul de apariții):

1. Lacul Comsomolist[17]– 11 ori;
2. Parcul Dendrariu – 7 ori;
3. Parcul central – 5 ori;
4. Parcul Valea Trandafirilor – 3 ori;
5. Centrul orașului – 3 ori;
6. Ciocana – 3 ori;
7. Râșcani – 3 ori.

Au fost numite un șir de locuri unice: Turnul de Apă, Sala cu Orgă, Poșta Veche, ș.a. Primele șase poziții coincid, ceea ce înseamnă că tinerii recomandă și altora locurile care pentru ei sunt importante și unde ei se simt bine. Însă aici printre recomandări se regăsesc mai multe locuri centrale pe care însăși tinerii nu le vizitează, dar sugerează vizitatorilor să le cunoască.

***Locuri reprezentative***

Pe lângă chestionarele propuse, o parte din respondenți au creat hărți mentale ale orașului Chișinău. Hărțile mentale sunt un instrument răspândit în studiile urbane. Inițiatorul acestei metodologii de cercetare – antropologul Kevin Lynch explică: „ceea ce este indicat pe plan, reprezintă desigur, o realitate abstractă, nu este o realitate obiectivă, ci o însumare a impresiilor care sunt evocate de către respondent”[18]. Avem nevoie de această evocare a impresiilor pentru a vedea care sunt locurile care apar în conștientul respondenților atunci când este vorba despre Chișinău. Le-am numit „locuri reprezentative” căci pentru respondenți aceste locuri sunt parte a orașului, ele s-au actualizat în mentalul lor și au fost indicate pe hartă, fiind considerate relevante atunci când este reprezentat Chișinăul.

În total au fost create 9 hărți mentale. Numărul restrâns se explică nu doar prin faptul că cercetarea este în faza pilot, dar și prin ceea că hărțile mentale sunt un instrument de studiu calitativ și nu cantitativ, unde harta urmează după un interviu și fiecare element este important. Totuși vom utiliza operații cantitative fiindcă ele vorbesc despre un stereotip format la tineri. Natura și originile acestor viziuni stereotipice necesită o cercetare aparte. În continuare voi prezenta locurile pe care elevii ruși le consideră reprezentative pentru Chișinău (la fel în ordinea numărului de apariții):

---

[16] N. Ujang, K. Zakariya. *The Notion of Place, Place Meaning and Identity in Urban Regeneration*. În: Procedia – Social and Behavioral Sciences 170, 2015, p. 711.

[17] De această dată 2 respondenți au utilizat denumirea actuală „Parcul Valea Morilor”.

[18] K. Lynch. *Imaginea orașului*. București: Urbanismul. Serie nouă, 2012, p. 143.




Fig. 4. Harta mentală a Chișinăului creată de un respondent

1. Monumentul lui Ștefan cel Mare (indicat pe 4 hărți);
2. Parcul Afgan (4 hărți);
3. Arcul de Triumf (3 hărți);
4. Parcul Central (3 hărți);
5. Clopotnița (3 hărți);
6. Porțile Orașului (3 hărți);
7. Lacul Comsomolist (3 hărți);
8. Parcul Dendrariu (3 hărți);
9. Circul (3 hărți);
10. Punctul de observare „Volna” (3 hărți);
11. Memorialul „Eternitate” (3 hărți);
12. Turnul de Televiziune (3 hărți)
13. Parcul Valea Trandafirilor (2 hărți);
14. Centrul comercial MallDova (2 hărți), ș. a.

Anume aceste locuri în or. Chișinăul s-au actualizat în mentalul respondenților și ei le-au indicat pe hartă. De asemenea, putem conchide că aceste locuri fac parte din imaginea orașului în viziunea elevilor. Lider printre locurile reprezentative este monumentul lui Ștefan cel Mare, ceea ce nu este surprinzător, căci această imagine este pe larg utilizată în mass-media, broșuri informaționale, cărți, etc. La fel de des a fost indicat pe hărți Parcul Afgan din sectorul Râșcani. Este cel mai cunoscut loc din acest sector și unii respondenți locuiesc în apropiere și de aceea acest loc s-a actualizat. În lista locurilor dragi acest Parc apare mai rar (3 mențiuni de la 43 de respondenți).

Urmează 10 locuri diferite indicate în câte 3 hărți fiecare. Dintre acestea 3 locuri coincid cu locurile dragi pentru tineri: Parcul Central, Lacul Comsomolist (Parcul Valea Morilor) și Parcul Dendrariu, alte două locuri preferate (Parcul Valea Trandafirilor și MallDova sunt indicate în două hărți). Parcurile au o importanță deosebită pentru tinerii respondenți. Celelalte 7 locuri simbolice pentru oraș sunt: Arcul de Triumf, Clopotnița, Circul, Memorialul, Turnul de Televiziune, ș.a. care de asemenea destul de des sunt promovate public ca locuri emblematice pentru Chișinău.

Atunci când comparăm locurile dragi ale tinerilor ruși și locurile care ei le consideră reprezentative vedem că aceste două categorii sunt absolut diferite. Locurile dragi se referă la locuri cu atașament emoțional, pe când locurile reprezentative sunt cele cunoscute, mediatizate și nu neapărat dețin atașament emoțional. Totuși sunt spații de o importanță deosebită pentru tineri căci ei le enumeră printre locurile dragi, recomandate pentru vizitare și reprezentative pentru Chișinău și acestea sunt parcurile – Valea Morilor (numit de respondenți Comsomolist), Central, Valea Trandafirilor, Afgan. Aceste spații verzi, din categoria locurilor terțe reflectă acel spațiu urban de calitate cu o infrastructură comodă, cu oportunități de interacțiune cu alte persoane și grupuri, și de creare a

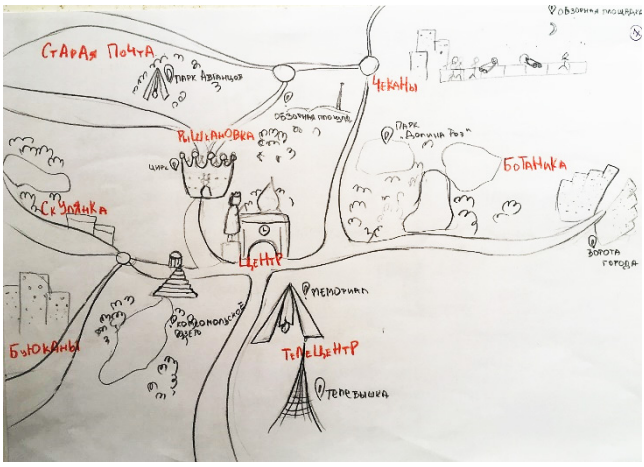



Fig. 5. Harta mentală a Chișinăului creată de o respondentă

scenariilor sociale care în final creează emoții, memorii, atașament.

Astfel, prin acest studiu incipient am identificat care sunt locurile importante pentru Chișinău. Le-am catalogat drept dragi și reprezentative fiindcă nivelul de atașament dintre ele diferă, dat fiind faptul că și experiențele urbane ale respondenților se conturează mai mult în arealul unor locuri și mai puțin pe lângă cele reprezentative, deși câteva dintre ele coincid și sunt în același timp și reprezentative, și îndrăgite.

Dacă am reveni la întrebarea adresată în titlul acestui articol „Ce-i de văzut la Chișinău” atunci cu fermitate putem afirma că parcurile orașului sunt un loc ce merită a fi vizitat, fiindcă sunt bine amenajate, sunt opțiuni de recreere, sport, consum, interacțiune cu alți oameni și provoacă impresii și emoții pozitive.

Din perspectiva dezvoltării orașului, faptul că locul de frunte al locurilor îl ocupă parcurile ar trebui să pună pe gânduri autoritățile și dezvoltatorii urbani. Locuri cu vibrație urbană – străzi, scuaruri, piațete au fost mai rar indicate de respondenți. Dezvoltarea altor spații și locuri din oraș vor contribui la conturarea imaginii orașului și diversificarea locurilor îndrăgite și reprezentative.

# VIZIUNI ȘI CONCEPTE ASUPRA COPILĂRIEI SOVIETICE CA ETAPĂ A FORMĂRII UNEI NOI IDENTITĂȚI

Dr. Adrian DOLGHI
Institutul Patrimoniului Cultural

## VISIONS AND CONCEPTS ON SOVIET CHILDHOOD AS A STAGE IN THE FORMATION OF A NEW IDENTITY

**Abstract:** *The present article analyzes the concepts and visions on Soviet childhood that served as theoretical support for policies towards childhood and children in the Soviet Union. The author notes that the ideological concept of childhood in the Moldovan SSR was in line with the ideas and theses established in the Soviet Union. Soviet childhood was perceived as a nursery for the formation of the "new man", the "Homo Sovieticus". At the ideological level, the idea of implementing the way of life of mature communists in childhood was propagated by creating communist institutions and organizations for children. Life in communism was imitated in children's and youth organizations. In this way, the children were prepared for the "great" deeds of building communism. Every child had to possess personal communist qualities, to be wholeheartedly dedicated to the ideological cause. According to Soviet pedagogical concepts, childhood had to take place within the communist ideological, institutional and political framework, the family had to support communist education, and religion had to be excluded from children's lives. The ultimate goal of ideological and propagandistic efforts was to transform the Soviet child into a "Homo Sovieticus" – a new identity imposed on all citizens of the Soviet Union.*

**Keywords:** *Soviet childhood, communist ideology, propaganda, education, "Homo Sovieticus".*

### Introducere

Societatea sovietică inventată în lucrările lui V. Lenin și a altor teoreticieni marxiști – a fost „o societate care construia o altă societate". Cartea „Oamenii sovietici", editată la editura Politizdat în anul 1974 a anunțat că Uniunea Sovietică – prima împărăție a libertății omului muncii a devenit patria unui „om nou", superior lui Homo Sapiens – *Homo Sovieticus*. Autorii cărții afirmau că în urma evoluției a milioane de ani omul a evoluționat către *Homo Sapiens*, dar iată că în decurs de 60 de ani acesta din urmă a evoluat către *Homo Sovieticus* – un tip superior lui *Homo Sapiens.* Conform cărții „Oamenii sovietici" *Homo Sovieticus* reprezenta un individ biologic nou[1]. Trăsăturile omului sovietic, din anii 60, se regăseau la *Homo Sovieticus* – în proporții diferite și în diferite forme de manifestare. În condițiile sistemului de tip sovietic, în rezultatul dresării sociale, aceste calități, aceste trăsături încep să se dezvolte, să crească, să devină dominante[2].

Construcția unei societăți urma să fie făcută de un „*om nou"* cu convingeri comuniste și practici specifice ale societății comuniste, om care zi de zi procedează conform ideologiei și care nu are în gândire reminiscențe și stereotipuri învechite, sau religioa-

[1] *Советские люди*. Москва, 1974, с. 3. *Apud*. М. Геллер. *Машина и винтики. История формирования советского человека*. London: Overseas Publications Interchange Ltd., 1985, с. 9.

[2] М. Геллер. *Машина и винтики. История формирования советского человека*. London: Overseas Publications Interchange Ltd., 1985, с. 9.

se. În general transformarea care se avea în vedere însemna transformarea individului ca personalitate care gândește în mod comunist și a modului său de viață care este de asemenea conform tiparelor comuniste. Instituirea unor noi tradiții cu caracter revoluționar, de luptă și de muncă reprezenta, conform tezelor ideologiei comuniste din anii postbelici, o trăsătură specifică mediului de trai al *Omului sovietic.*

Concepția asupra copilăriei sovietice dezvoltată de apologeții teoriei marxist-leniniste abordau vârsta copilăriei ca o etapă a formării „Omului nou". Politicile implementate erau conforme viziunii oficiale referitoare la rolul copiilor în procesul construcției unei noi societății.

În prezentul articol ne-am propus să analizăm principalele teze ale ideologiei comuniste și ale teoreticienilor comuniști din URSS asupra copilăriei și concepțiile implementate în RSS Moldovenească care au determinat politicile educaționale și atitudinea față de copii, afectând viața de zi cu zi a acestei categorii sociale.

**Viziuni şi concepte asupra copilăriei în Uniunea Sovietică.**

Din primele zile după instaurarea Puterii Sovietice în Rusia, aceasta a început să abordeze copiii – în calitate de viitori participanți activi la construcția comunismului. Pentru aceasta educația tinerii generați în spiritul ideologiei comuniste prin muncă era o sarcină primordială[3]. Înțelegerea faptului că viitorul depinde de numărul copiilor, de condițiile de socializare a acestora a dus la răspândirea concepției despre copii ca despre un grup privilegiat în sfera intereselor sociale ale statului. Odată cu preluarea puterii de către bolșevici în anul 1917, copilăria a început să fie abordată ca o perioadă prielnică pentru constituirea identității și conștiinței sovietice[4].

În societatea comunistă, menționa F. Engels *„educația copiilor, va fi responsabilitatea societății, şi se va realiza prin educarea lor pe contul statului, iar la vârsta de nouă ani copilul trebuie să devină muncitor la fel ca fiecare om matur capabil de muncă, şi să se supună legilor naturii, şi anume să muncească nu doar cu capul dar şi cu mâinile"*[5]. Luând ca bază lucrările „clasicilor marxiști" A. M. Kollontai de asemenea afirma că acei copii educați de societate, vor fi mai bine pregătiți pentru noul mod de viață, de cât copiii, educați în familie: *„Omul, educat în instituțiile republicii muncitorești, va fi mai bine pregătit de viața în comuna muncitorească, de cât, omul, copilăria căruia şi-a petrecut-o într-un mediu închis printre obiceiurile familiale egoiste"*[6].

Teoreticienii marxiștii înțelegeau că este mai simplu de a implementa proiectele „Omului nou" asupra copiilor și au perfecționat concepția în anii 1920. M. Kalinin considera că era necesar de format copiilor așa calități ale „omului nou" ca dragostea față de popor, muncă, curaj, sentimente de tovărășie, disciplina în limitele „psihologiei și posibilităților copiilor"[7]. N. Krupskaia a completat calitățile menționate cu altele: individualitate, creativitate, activism, conștiinciozitate[8]. Marxismul nu a dat soluții referitoare la pro-

---

[3] *Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898–1953).* Издание седьмое. Часть II (1925–1953). Москва: Политиздат, 1953, с.106, 110, 217.

[4] М. В. Ромашова. *Советское детство в 1945 – середине 1950-х гг.: государственные проекты и провинциальные практики (по материалам Молотовской области).* Автореф. дисс. ... канд. ист. наук. Пермь, 2006. с. 3.

[5] Ф. Энгельс. *Проект коммунистического символа веры*. În: Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Изд. 2-е. Т. 42. Москва: Политиздат, 1974, с.197.

[6] А. М. Коллонтай. *Положение женщин в эволюции хозяйства: Лекции, читанные в Университете имени Я. М. Свердлова*. Москва–Ленинград, 1923, с. 170-175.

[7] М. Калинин. *О воспитании и обучении. Избр. статьи и речи*. Москва: Учпедгиз, 1957, с. 252-254.

[8] Н. К. Крупская. *Избранные педагогические произведения*. Москва: Учпедгиз, 1957, с. 226-227.

blemele copilăriei, ideologii sovietici căutau soluții în limitele ideologiei, propunând propriile opinii referitoare la moralitatea și educația comunistă precum și modelele de comportare în societate.

Concepția „Omului nou" a fost legată de ideea „emancipării copilului". În opinia bolșevicilor, după saltul revoluționar în rolul instituțiilor, ea se schimbă radical. Familia deja nu mai putea să joace rolul educativ în noile condiții care necesita pregătire ideologică a părinților[9]. De aceea un accent enorm s-a pus pe ideea educației obștești a copiilor, prin intermediul rețelelor de instituții de învățământ preșcolar și de învățământ general. N. Krupskaia insista pe idea că toți copii trebuie să frecventeze grădinițele deoarece educația „Omului nou" trebuie să înceapă de la primii ani de viață când se formează la copii principalele deprinderi. Astfel ca să nu reușească să absoarbă prea mult din cultura părinților, care nu inspirau încrede[10].

În viziunea bolșevicilor, un exemplu reușit al „eliberării copiilor" puteau fi copii orfani care reprezentau un material „crud" și prielnic pentru „Omul nou". Scopurile educației sociale erau realizate în toate instituțiile de învățământ, dar cel mai mult corespundeau cerințelor ideologice casele de copii orfani. Aceste instituții erau văzute drept un instrument de luptă cu vagabondajul copiilor, de ușurare a poziției femeii, a realizării dreptului copiilor la educație socială. De asemenea, casele de copii erau privite în calitate de alternativă reușită familiei[11]. Ideea scoaterii copiilor din familie nu a fost acceptată unanim. Unii teoreticieni ai comunismului au polemizat la acest subiect, – N. Krupskaia respingea idea instituționalizării tuturor copiilor[12], iar L. Sabsovici propunea de a plasa copii de la naștere în „case speciale de copii" dotate după ultimele cerințe a pedagogiei și condiții de trai prielnice[13]. Concepția asupra copilăriei sovietice a fost elaborată în anii 1920. Dintre toate ideile despre copilărie ale bolșevicilor, stalinismul a păstrat imaginea despre copii care erau convenabile din raționamente propagandistice: „copilul este întruchiparea viitorului revoluției care a venit astăzi, iar copilăria fericită – este o realizare a transformărilor socialiste"[14], idei care au fost propagate intens și au devenit mituri ale epocii.

Deși, exista un consens între liderii și pedagogii comuniști că familia trebuie să fie distrusă, totuși în primul deceniu al Puterii Sovietice, familiei nu i-a fost găsită o înlocuire pe măsură. Sistemul caselor de copii era slab dezvoltat și prost organizat, astfel că cel mai bun loc de educație a copiilor s-a dovedit a fi totuși familia. Ideea educației sociale a copiilor s-a dovedit a fi mai mult decât utopică. Conform statisticii oficiale în anul 1927 în URSS erau aproape un milion de copii care nu și-au văzut niciodată tatăl. Prognoza teoreticienilor că statul socialist îi va educa pe contul societății nu s-a realizat: statul era capabil să întrețină doar 1% din copii născuți în afara căsătoriilor[15]. Situația complicată a impus autoritățile sovietice să condamne relațiile intime în afara căsătoriei – membrul

---

[9] Ibidem.

[10] Ibidem, p. 247-252.

[11] Н. В. Рябинина. *Детский дом в теоретических построениях системы воспитания «нового человека» послереволюционной России*. În: Век нынешний, век минувший... Вып. 2. Ярославль: Яросл. гос. ун-т, 2000, с. 74.

[12] Ibidem, p. 157-159.

[13] Citat după: Н. К. Крупская. *Педагогические сочинения.* Т. 6. Дошкольное воспитание. Вопросы семейного воспитания и быта. Москва: Изд-во АПН, 1959, с. 157.

[14] А. Сальникова. *Детство как миф: некоторые аспекты изучения российско-советского детства в зарубежной историографии*. În: Clio Moderna. Зарубежная история и историография. Казань, 2002, с. 111-114.

[15] А. И. Черных. «Крылатый Эрос» и Промфинплан. În: Социологические исследования, 1993, № 8, с. 105-113.

Comitetului Executiv al URSS P. Smidovici a publicat în ziarul Pravda nr. 67 din 1926 un apel „despre dragoste" prin care îndemna cetățenii să-și „tempereze pasiunile lumești", au urmat articole în presă semnate și de alți înalți funcționari printre care și Comisarul pentru Educație A. Lunaciarski, al Sănătății N. Semașco. A. Kollontai s-a pronunțat în favoarea libertății sexuale. Deoarece bărbații erau foarte săraci și nu puteau să achite pensiile alimentare pentru întreținerea copiilor „din flori" (copii născuți de persoane necăsătorite, sau în afara căsătoriei), A. Kollontai considera că bărbații vor renunța să mai comunice cu femeile, ceea ce putea să afecteze grav natalitatea. De aceia A. Kollontai a propus ca să fie instituit un fond special, mijloacele din care să fie direcționate pentru întreținerea „copiilor din flori". Dacă fiecare cetățean matur al URSS va cotiza cu 2 ruble pe an în acest fond, anual ar urma să fie acumulată suma de 120 milioane de ruble, care în opinia A. Kollontai trebuia să fie suficient pentru a hrăni pe toți copiii fără părinți în instituții specializate[16]. Această propunere nu a fost acceptată în forma propusă, însă credem că a inspirat autoritățile sovietice mai târziu. Pentru a stimula natalitatea, care scăzuse mult în anii 1939–1940, la 21 noiembrie 1941 a fost emis Decretului Prezidiului Sovietului Suprem al URSS „Cu privire la impozitele pe veniturile celibatarilor, cetățenilor fără familie și celor fără copii ai URSS". Impozitul introdus era de 6% din salariu. Sub incidența impozitului erau femeile de 20–45 de ani și bărbații de 20–50 de ani. Erau scutiți de impozit fetele și văduvele, militarii, elevii și studenții până la 25 de ani, invalizii din grupele I și II. Impozitul a fost abolit în Rusia abia în anul 1992[17], iar pe teritoriul Republicii Moldova la 1 ianuarie 1991[18]. Ca urmare a introducerii impozitului, în primele decenii postbelice a avut loc un adevărat *baby boom* în Uniunea Sovietică.

Unii teoreticieni propuneau de a utiliza pe copii în calitate de agenți ai revoluției în raport cu membrii maturi ai familiei, astfel copii, în opinia acestora, puteau să locuiască acasă fără riscul de a fi atrași de modul de viață vechi (burghez). Conform acestei propuneri părinții trebuiau să fie subiectul educației (citește propagandei) copiilor, care vor primi educație în instituțiile de stat și vor aduce cunoștințele lor în familie. Ideea era foarte ambițioasă – Statul trebuia inițial să inaugureze astfel de instituții, să învețe copiii, și apoi să găsească mecanisme de transmitere a cunoștințelor de la copii la maturi. Pe de o parte, o astfel de idee era, din punctul de vedere al ideologiei comuniste, foarte reușită, deoarece statul își putea concentra atenția asupra copiilor, care reprezentau viitorul societății și dispuneau de cunoștințele și deprinderile necesare, care erau răspândite și în rândul populației mature. Pe de altă parte, trebuia să se creeze instituții noi corespunzătoare, care necesitau cheltuieli și eforturi mari[19].

Rolul familiei în anii 1930 s-a schimbat spre deosebire de cel atribuit ei în anii 1920. Familia conform concepției „noi" trebuia să-și asume rolul de a educa cetățeni sovietici disciplinați, loiali și ascultători. Această concepție contravenea ideologiei promovate anterior, că familia era o reminiscență burgheză care subordona personalitatea și libertatea soților în primul rând din punct de vedere economic apoi spiritual și moral. Schimbarea atitudinii a fost condiționată de cauze obiective din a doua jumătate a anilor 1930 – situația demografică din URSS, creșterea pericolului războiului, necesitatea

[16] Ibidem.

[17] A. Olteanu. *Sovietland. Triumful Vieții Private*. Târgoviște: Cetatea de Scaun, 2019, p. 283.

[18] Hotărîre nr. HSS457/1991 al Sovietului Suprem Al Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești din 17.01.1991. https://www.legis.md (vizitat 29.05.2020).

[19] Я. Шаповалова. *Политика большевиков в отношении семьи в первые годы советской власти*. În: Общество: политика, экономика, право, 2010, № 1.

de forță de muncă pentru proiectele gigantice industriale demarate[20]. Totodată promovarea emancipării femeii în stil bolșevic a avut consecințe nefaste asupra situației copiilor din țară: a crescut numărul divorțurilor și copiilor fără supraveghere, orfani. Reieșind din aceste considerente, o cauză importantă a schimbării atitudinii față de familie, menționată de unii cercetători, este că sistemul de învățământ preșcolar slab dezvoltat nu putea să-și asume educația tuturor copiilor, astfel a fost nevoie de un efort comun – al familiei și statului[21].

Politica demografică a schimbat atitudinea statului față de familie care s-a materializat și prin unele modificări ale legislației care interziceau avorturile, majorau ajutoarele pentru nașterea copiilor, instituirea ajutoarelor pentru familiile cu mulți copii, deschiderea creșelor și grădinițelor de copii ș. a. Acțiunile nu s-au generalizat imediat, dar baza legislativă a început să fie aplicată, și a dat rezultate după cel de al Doilea Război Mondial și în RSS Moldovenească prin instituirea caselor de copii, deschiderea unui șir de grădinițe[22]. Familia în acest sens avea scopuri determinate de stat în educația cetățenilor sovietici, dar deoarece statul nu avea încredere deplină în instituția familiei, pe care nu o putea controla în totalitate, bolșevicii au recurs la constituirea structurii instituționale a „copilăriei sovietice" a instituțiilor educaționale de stat care trebuia să joace rolul hotărâtor în socializarea copiilor sovietici și să mijlocească plecarea acestora din familie. Se presupunea că în instituțiile noi create copii urmau să însușească normele de conduită oficiale, rolul, identitatea și subordonarea.

În primul rând bolșevicii au constituit institutul educației obștești deschizând în masă instituții preșcolare de stat, alte instituții de învățământ care erau subordonate Comisariatului Educației, sau celui al Sănătății[23]. Acțiunile întreprinse au fost de o amploare mare și erau deosebit de ambițioase, la 25 iulie 1930 a fost emisă Hotărârea CC al PC(b) Unional, Comitetului Executiv Central și a Consiliului Comisarilor Poporului din 14 august 1930 „cu privire la învățământul primar general"[24]. Pe de o parte instituirea învățământului primar general era un pas important în alfabetizarea populației, pregătirea specialiștilor pentru economia națională, dar pe de altă parte hotărârile menționate au condus la constituirea unui sistem unificat politizat al învățământului primar și secundar. Școala a fost supusă obiectivelor de construcție a socialismului. Au urmat un șir de hotărâri cu privire la organizarea învățământului, programele școlare, manuale, predarea istoriei, geografiei ș. a.[25] Aceste acte normative au subordonat școala și procesul educațional în totalitate intereselor ideologice și politice.

Polemica dintre teoreticienii societății comuniste, pedagogi și lideri politici cu privire la locul și rolul copiilor în construcția comunismului a contribuit la elaborarea conținutului propagandei și politicilor în domeniul educației, dar și față de copii, în calitate de ca-

---

[20] A. Dolghi. *Politica Statului sovietic cu privire la procedurile de inregistrare a căsătoriei şi a naşterii copilului. Cazul RSS Moldoveneşti (1944–1961).* În: Revista de Etnologie și Culturologie, 2019. Vol. XXVI, p. 6-7.

[21] Vezi în: Н. Черняева *Производство матерей в Советской России: учебники по уходу за детьми эпохи индустриализации*. În: Гендерные исследования, 2004, № 12, с. 120-138; Sh. Fitzpatric. *Stalinismul de fiecare zi. Viața cotidinană în Rusia Sovietică a anilor 1930*. București: Corint Books, 2016, p. 265-306.

[22] AOSP. F. 51, inv. 2, d. 149, f. 1-3.

[23] *Народное образование в СССР. Общеобразовательная школа*. Сборник документов. 1917–1973 гг. Москва: Педагогика, 1974, с. 327.

[24] Ibidem, p. 111.

[25] L. Holms. *School and Schooling under Stalin, 1931–1953*. În: Educational reform in post-soviet Russia. Legacies and prospects. Edited by Ben Eklof, Larry E. Holmes and Vera Kaplan. London and New York: FRANK CASS, 2004, p. 56-59.

tegorie socială. Totodată acești teoreticieni erau și formatori de opinie, ei își publicau pledoariile propagandistice în ziarele unionale *Pravda, Trud, Izvestia*, care preocupau populația cu problemele dezvoltării societății. Înțelegerea „copilăriei sovietice" era una vastă, ceea ce ducea la apariția a unor viziuni și concepte contradictorii, referitoare la copii, metodele de educație, organizare a vieții în comunitate. Educația copiilor, era una mai ușoară în viziunea Puterii sovietice în comparație cu „reeducarea maturilor" care au trăit în alte condiții social-economice și politice până în anul 1917[26].

Un rol important în teoria educației „Omului nou" l-a avut pedagogul A. S. Makarenko care prin lucrările sale teoretice, dar și cele cu caracter publicistic și literar, a fundamentat pedagogic procesul educației tinerii generații sovietice.

În viziunea pedagogului observăm calități necesare „Omului nou": un individ disciplinat, instruit, igienizat, ascultător în muncă și gata pentru serviciul militar, dar și pentru construcția socialistă. Apelul către ideile lui A. Makarenko în anii 1940 este legat și de interesele pragmatice ale Statului sovietic, care avea nevoie de muncitori disciplinați pentru industria militarizată. A. Makarenko afirma în una dintre lucrările sale *„Pedagogia practică trebuie să servească intereselor noastre politice, intereselor societății comuniste. Altădată noi afirmam că trebuie să formăm personalități armonioase. Scopul de a educa oameni ideali este unul suprem, dar noi trebuie să educăm cetățeanul sovietic. În epoca noastră stalinistă noi trebuie să educăm cetățeanul integru, demn de această epocă"*[27]. A educa copii în opinia lui A. Makarenko, – înseamnă a le inocula calități pozitive (onestitate, sinceritate, responsabilitate, spirit de disciplină, dragoste de învățătură, atitudine socialistă față de muncă, patriotism sovietic ș. a.) și în baza acestora de a corecta defectele.

În multe privințe politicile statului Sovietic au ținut cont de concepția pedagogică elaborată de A.Makarenko, care considera importantă educația instituțională a copiilor. În romanul „Poem pedagogic"[28] dar și povestirile „Marșul anilor 1930"[29], „FD-1"[30] și piesa „Major"[31], A. Makarenko, pe lângă faptul că elucidează viața cotidiană a copiilor în instituțiile educative din anii 1920, abordează și modul de organizare a procesului educațional în coloniile pentru minori, adică a copiilor „dificili" și a importanței reeducării acestora pentru a deveni „Oameni sovietici". De asemenea elucidează și dificultățile întâlnitele, și modul de soluționare. Numeroasele elemente ale organizării procesului educațional în colonii au fost implementate de puterea sovietică: detașamentele, organizațiile pentru copii, viața cotidiană în coloniile pentru minori dar și a personalului antrenat în procesul educațional etc. În lucrarea menționată, pedagogul sovietic își prezintă concepția educației instituționale prin crearea „comunelor" pentru copii, unde educația prin muncă dar și militarizată sunt prezentate ca elemente importante a educării disciplinei și a viitorului „Om sovietic".

A. Makarenko abordează numeroase probleme teoretice ale educației comuniste.

---

[26] Шт. Плаггенборг. *Революция и культура: Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма*. СПб.: Нева, 2000, с. 7-8.

[27] А. С. Макаренко. *Художественная литература о воспитании детей*. În: А. С. Макаренко. Сочинения. Т. 5. Москва: Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1951, p. 342.

[28] А. С. Макаренко. *Педагогическая поэма*. În: А. С. Макаренко. Сочинения. Т. 1. Москва: Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1950, с. 13-644.

[29] А. С. Макаренко. *Марш 30 года.* Повесть. În: А. С. Макаренко. Сочинения. Т. 2. Москва: Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1950, с. 9-146.

[30] А. С. Макаренко. *ФД-1*. Повесть. În: А. С. Макаренко. Сочинения. Т. 2. Москва: Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1950, с. 147-300.

[31] А. С. Макаренко. *Мажор.* Пьеса в четырех актах. În: А. С. Макаренко. Сочинения. Т. 2. Москва: Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1950, с. 301-396.

În lucrarea „Metodica organizării procesului educațional”[32] abordează astfel de subiecte: metode de educare a colectivismului, autoconducerea în detașamentele pionierești, disciplinarea copiilor, pedepsele și administrarea acestora, organizarea adunărilor, lucrul cu colectivele de copii, educația culturală. În studiul „Problemele educației sovietice școlare” abordează subiecte ca: metode de educație, disciplina, regimul, pedeapsa și motivația; educația prin muncă, stilul și tonul în colectiv.[33] Studiile și cursurile publicate de A. Makarenko aveau un caracter practic și aplicativ, care oferea soluții pentru educația comunistă a cadrelor din sistemul de învățământ sovietic. Lucrările lui au servit drept suport pentru organizarea procesului educațional dar și cercetări pedagogice din perioada postbelică.

Copilul – obiectul educației, este maleabil și poate fi transformat prin metode de influențare. Chiar și uniforma, considera A. Makarenko are un impact enorm asupra copiilor: *„În opinia mea copii trebuie să fie îmbrăcați foarte frumos, atât de frumos încât să trezească uimirea. În epoca medievală armatele erau îmbrăcate frumos. Aceasta era fastul claselor privilegiate. La noi pătura privilegiată care are dreptul să se îmbrace frumos trebuie să fie copiii. Eu nu m-aș opri și aș da fiecărei școli uniforme frumoase. Acestea sunt un clei foarte bun pentru colectiv. (...) Colectivul care se îmbracă frumos, este la 50% în mâinile voastre”*[34].

Lucrările Pedagogului A.Makarenko au devenit în timp recunoscute la nivel unional și au servit drept opere de referință în literatura pedagogică, iar copilăria sovietică în mare parte a evoluat în direcțiile trasate de el.

**Viziuni și concepte asupra copilăriei în RSS Moldovenească.**

Copilăria în RSS Moldovenească s-a desfășurat în limitele ideologice și educaționale sovietice, constituite în URSS în perioada interbelică. Experiența copilăriei sovietice din RASSM dar și din întreaga Uniune Sovietică a fost impusă tuturor copiilor din RSS Moldovenească prin sistemul politico-ideologic și sistemul educațional sovietic, învățământul obligatoriu, „valorile comuniste”, începând cu 1940 și continuând după 1944. Viziunea societății moldovenești asupra problemei educației copiilor a fost racordată la concepțiile pedagogice din Centru, și reprezentau o racordare a acesteia la realitățile specifice din RSS Moldovenească.

Actele normative implementate, referitoare la educație, determinau cadrul comportamentului și activității copiilor, dar și a atitudinii statului și societății față de aceștia.

Un document important care viza direct fiecare copil și persoanele implicate în educația acestuia în școală și familie a fost „Regulile de comportament ale elevilor” aprobate la nivelul Consiliului Comisarilor Poporului RSS Moldovenești la 9 august 1944. Acest regulament prevedea un cadru de reglementări ce depășeau cadrul școlar, care în linii generale stabilea un comportament disciplinat și respectuos al copiilor la școală, în familie și în general în societate: elevul trebuie să fie respectuos cu directorul școlii și învățătorii, să salute persoanele mai în vârstă, băieții să scoată căciula când salută, să fie respectuos cu cei mai în vârstă, să se comporte modest, să nu utilizeze cuvinte urâte, să nu fumeze, să nu joace jocuri de noroc etc. În regulament se menționa că încălcarea regulilor de comportament va fi pedepsită, iar pedeapsa ce mai mare putea fi exclude-

[32] А. С. Макаренко. *Методика организации воспитательного процесса*. În: А. С. Макаренко. Сочинения. Т. 5. Москва: Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1951, с. 9-104.

[33] А. С. Макаренко. *Проблема школьного советского воспитания*. În: А. С. Макаренко. Сочинения. Т. 5. Москва: Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1951, с. 105-224.

[34] Ibidem, p.129.

rea din școală.[35] Regulamentul oferea un cadru legal al impunerii disciplinei în instituțiile de învățământ care au existat până în anul 1944, dar și în cele nou create. Adoptarea acestui document de către Guvernului RSSM însemna impunerea strictă a normelor de comportament nu doar pentru cei adulți dar și pentru copii, și făcea parte din ansamblul acțiunilor de reinstaurare a Puterii Sovietice.

Educația obștească este ideea implementată sistematic în perioada postbelică în întreaga Uniunea Sovietică, inclusiv în RSSM. Această concepție însemna limitarea implicării părinților în educația moral-spirituală a copiilor, în viziunea ideologilor, părinții trebuiau să-i întrețină pe copii și să susțină educația oferită de instituțiile statului.[36] Concepția implementată a devenit o politică de stat care a determinat aspectul copilăriei, aceasta devenind una instituționalizată în instituții de învățământ, organizații de copii și tineret. Cu toate acestea vom observa că în RSSM familia și-a păstrat rolul important în educația moral-spirituală copiilor.

Surse importante pentru înțelegerea viziunii asupra copilăriei sovietice sunt manualele școlare și presa pentru copii din anii postbelici din RSS Moldovenească. În aceste publicații a fost prezentat idealul copilăriei recomandate. În paginile acestora au fost lăudate calitățile necesare, modelele care se încadrau în șablonul copilului ideal. Pe aceleași pagini apoi au fost criticate și condamnate acele trăsături și părți ale activității copiilor de care, conform opiniei oficiale, trebuiau să se debaraseze. În felul acesta ambele părți erau prezente în viața copiilor din anii postbelici.

Vom încerca să desprindem din paginile presei postbelice vizuniile asupra copilăriei sovietice care era promovată. Elemente ale acestei concepții putem observa în ziarul „Moldova socialistă". Directorul școlii medii nr. 3 din Chișinău, remarca în anul 1945, adresând-se lui N. G. Coval, președintele Consiliului Comisarilor Poporului, acesta menționează „*Nu numai școala trebuie să facă educația tinerei generații care va veni în viitor în locul nostru. Toți, fiecare cetățean cinstit al patriei noastre și mai ales părinții, trebuie să fie apropiați de școală. Întreg statul și regimul familiar și școlar trebuie să facă educația copiilor ca să devină oameni modești, harnici și cinstiți – oameni cu răspundere pentru munca lor și cu o cultură anumită în suflet, trai și muncă.*

*(...) Fiecare lucrător sovietic și de partid, fiecare cetățean trebuie să se îndeletnicească cu educația copiilor, acest lucru trebuie să devină în practică cauza întregului norod. Și trebuie mai ales să ne stăruim la fiecare părinte să răspundă în fața societății pentru educația copiilor săi. Școala și societatea trebuie să facă tot ce-i în puterea lor pentru formarea la copiii noștri a unei concepții materialiste despre lume. Astăzi ei sunt școlari, copii. Mâine ei vor fi deveni lucrători creatori*"[37]. Este reiterată atenția mare care trebuia acordată educației copiilor, și necesitatea formării convingerilor și gândirii comuniste pentru a deveni participant la construcția comunismului. Toți copii au fost incluși în organizațiile comuniste de copii odată cu școlarizarea. Noțiunea de „copii" devenea mai rar utilizată referitor la copiii de vârstă școlară, mai frecvent celei de octombrei, pionieri și parțial comsomoliștilor. Copilăria a fost abordată prin utilizarea acestor termeni, cu care au început să se identifice toți copii Uniunii Sovietice în calitate de *comuniști minori*.

---

[35] *Приложение к Постановлению СНК МССР от 9 августа 1944 г. № 180. Правила для учащихся.* În: Хронологическое собрание законов Молдавской ССР, Указов Президиума Верховного Совета и Постановлений Правительства Молдавской ССР. Т. I. 1940–1947. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1960, p. 48-49.

[36] Vezi: *Bazele educației comuniste*. Manual. Traducere după ediția a doua rusă. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1963.

[37] C. Lobanov. *Școala, familia și societatea*. În: Moldova Socialistă, nr. 98, 1945, 18 mai, p. 2.

Revista „Scînteia Leninistă", formatoarea de opinie și de convingeri în mediul pionierilor și comsomoliștilor trasa în anul 1946 obiectivele organizației de pionieri: *„Sarcina temeinică a organizației de pionieri cu numele Vladimir Ilici Lenin, este de a ajuta școlii a crește copii cu știință de carte, iubitori de muncă, cetățeni destoinici ai Uniunii Sovietice. (...)*

*Tinerii pionieri sun acei băieți și fete, care, fiind organizați în drujine și otriaduri, se pregătesc pentru a fi oameni cu știință de carte, bine educați, devotați cauzei lui Lenin și Stalin. Pe măsura puterilor, ei ajută partidului și comsomolului de a organiza și educa copii sovetici în duhul comunismului.*

*Pentru a atrage pe copii, ai aduce după sine, pionerii trebuie să fie întodeauna pildă în toate. Pionerul este iubitor de muncă. EL ajută părinții în gospodărie și nu se rușinează de nici o muncă care este folositoare pentru patrie. El iubește natura, învață bogățiile naturale ale baștinii, învață, după pilda celor mai învârstă să-și dee toate puterile și cunoștințele marei cauze a zîdirii socialismului. Pionerul păzește ca lumina ochilor înalta denumire de tânăr leninist; el împlinește în chip disciplinat sarcinile drujinei și otriadului și nu dă înapoi în fața greutăților. Pionerul este prietenul copiilor mici. Pionerul este cinstit și drept. El nu minte. Dacă a făcut vre-o greșeală, el spune drept și cinstit despre aceasta în fața otriadului și drujinei și se străduie să se îndrepte"*[38]. Aceste caracteristici reprezentau imaginea ideală a copilului sovietic. Copilăria sovietică era concepută în viziunea ideologilor și pedagogilor sovietici în calitate de imitare a vieții comuniștilor adulți – o etapă de pregătire pentru a activa în organizațiile de partid și în cadrul societății comuniste. De aceia toate organizațiile de copii și activitățile organizate reprezentau o imitare a vieții comuniștilor adulți. Presa pentru copii și materialele didactice au creat și propagat imaginea copilului sovietic conform necesităților politice de creare a „Omului nou", a „Omului sovietic". Copilul, prin urmare, nu era de cât un „copil sovietic" care trebuia să corespundă scenariului. Manifestarea copiilor în viața de zi cu zi nu întotdeauna, în viziunea liderilor organizațiilor pionierești, corespundeau modelelor, de aceia ei considerau necesar conform misiunii pe care o aveau să corecteze abaterile. Ansamblul de publicații și materialele propagandistice difuzate organizațiilor pionierești, școlilor, creau imaginea copilului și a copilăriei. Părinții trebuiau să aibă grijă ca idealul educației sovietice să fie realizat și să contribuie cu toate eforturile la aceasta. Astfel Revista *„Femeia Moldovei"* explica mamelor: *„Cele mai multe dintre femeile noastre îs mame. Datoria lor îi să urmărească cu dragoste rejimul zîlei copiilor, cum își pregătesc ei lecțiile, cum se hodinesc. Mama trebuie să aibă grijă, ca copilul ei să îmble la școală în uniformă pionerească, să poarte galstuc pioneresc, znaciocul"*[39]. Publicațiile destinate adulților contribuiau la crearea convingerilor comuniste dar și a viziunilor sovietice asupra educației copiilor. Părinții nu trebuiau să împiedice educația comunistă, de aceia și în privința educației li se comunica că mai presus de cât părinții în educația copiilor este Stalin și partidul: *„când la școală s-a discutat proiectul directivelor Congresului XIX al partidului, o fată de colhoznic din satul Popencu, raionul Rîbnița, Vera Matveeva a exprimat gândurile tovarășilor săi: – Pentru noi, copiii de truditori, partidul comunist sovietic au dischis un drum larg în viață. Cu încredere și bucurie privim noi la viitorul nostru fericit și luminos. Mulțumim tovarășului Stalin pentru grija părintească!"*[40].

În societatea sovietică din RSSM, ca și în întreaga Uniune Sovietică, a fost propagată ideea educației copiilor în afara religiei: *„Chiar din grădinița de copii, scria N. K.*

[38] L. Raboșapca. *Cine sînt tinerii pionerі*. În: Scânteia Leninistă, 1946, nr. 1, p. 12.
[39] P. Cranga. *Tinerii Leniniști*. În: Femeia Moldovei, 1952, nr. 1, p. 11.
[40] B. Litvac. *Meșterii*. În: Femeia Moldovei, 1952, nr. 5, p. 16.

*Krupskaia, trebuie să se facă propaganda antireligioasă, dar această propagandă trebuie să fie chibzuită, să nu fie prea primitivă"*[41] se menționează în cartea „Educația antireligioasă în școala primară – material didactic destinat învățătorilor de clasele primare și educatorilor din grădinițe". Conform ideilor prezentate în carte, ideile religioase obținute de copii din familie sau din alte medii trebuie excluse sistematic prin înlocuirea credinței în Dumnezeu cu credința în eroi din povești, în Moș Gerilă etc.[42]

În anul 1951 T. Crăciun, publică cartea „Din istoria învățământului norodnic în RSS Moldovenească" în care face o incursiune asupra istoriei învățământului în Basarabia și în RSS Moldovenească de pe pozițiile istoriografiei sovietice. Condamnă învățământul românesc și Statul român și proslăvește învățământul sovietic și Puterea Sovietică. În compartimentul al IX-lea „Situația școlii în vremea Marelui Război pentru apărarea Patriei și dezvoltarea ei în perioada piatiletcii staliniste de după război" pe lângă aprecierea meritelor Puterii sovietice în organizarea învățământului, autorul elucidează și scopurile urmărite de sistemul educațional sovietic, a influenței pe care trebuia să o aibă școala sovietică asupra copiilor precum și modul de participare a copiilor în viața obștească. În contextul ultimei etape a epocii staliniste de facto lucrarea reprezenta linia abordării istoriei învățământului dar și direcția spre care trebuia de desfășurat în RSS Moldovenească educația copiilor.

Relevant este scopul enunțat al educației: *„Conducându-se de hotărârile partidului cu privire la întrebarea lucrului ideologic, învățătorimea lucrează neîncetat la rîdicarea nivelului ideinic al predării, își depune toate sforțările pentru a crește din școlarii săi oameni dârji, vioi, care nu se tem de greutăți, oameni culți, cu idei înalte, credincioși patriei, partidului sovietic și Marelui Stalin*[43]*." Concepția conform căreia copilăria este o pepinieră a „Omului nou" este implementată în anii postbelici. Copii sunt pregătiți pentru „fapte mărețe" – să construiască comunismul. În acest sens „Învățătorii comunică școlarilor științe din comoara cunoștințelor științifice, formează la ei cele mai bune calități morale ale omului sovetic: patriotismul sovetic, colectivismul, dragoste de muncă, voință bolșevică"*[44]*.* T. Crăciun apreciază rolul important al organizațiilor de pioneri și comsomoliști, răspândirea acestor organizații, precum și exemple de implicare în viața socială și școlară. Aceste exemple trebuiau să servească în calitate de model pentru școlile din întreaga RSS Moldovenească[45].

Pe seama învățământului se punea sarcina pregătirii oamenilor înalt calificați, cu conștiință comunistă, capabili de muncă fizică și intelectuală, membri multilateral dezvoltați ai societății comuniste. Pentru aceasta Congresul înainta sarcina ca în următorii zece ani să fie realizat învățământul mediu general pentru toți copii de vârstă școlară și pentru tinerii care lucrează și nu au studii medii[46]. În acest sens toată vârsta copilăriei urma să fie desfășurată în cadrul instituțiilor de stat unde urma să fie pregătiții ideologic pentru „realizările comuniste mărețe". Educația obștească (de facto de stat) a copiilor a fost considerată cea mai adecvată, în acest sens și extinderea instituțiilor preșcolare, care a fost întâmpinată bine în societate, urmărea reducerea educației în fami-

[41] *Educaţia antireligioasă în şcoala primară*. Sub red. K. M. Vnorovskaia. Chişinău: Cartea Moldovenească, 1960, p. 7.

[42] Ibidem, p. 8.

[43] T. Crăciun. *Din istoria învăţământului norodnic în RSS Moldovenească*. Chişinău: Şcoala Sovietică, 1951, p.171.

[44] Ibidem.

[45] Ibidem.

[46] А. Крачун. *Развитие школы и педагогической мысли в Молдавии*. Под ред. акад. А. М. Лазарева. Кишинев: Лумина, 1985, p. 222.

lie doar pentru orele de seară și zilele de sfârșit de săptămână (deseori doar duminica), iar de multe ori doar în timpul vacanțelor, deoarece se extindea și rețeaua de școli internate unde copii trebuiau să fie educați, în timp ce ambii părinți erau antrenați plenar în activitatea de muncă cu program prelungit. Astfel în viața copiilor sovietici, datorită politicilor educaționale ale statului, instituțiile de învățământ de toate nivelurile și organizațiile de copii și tineret aveau un rol din ce în ce mai mare. Scopul acestor instituții și organizații era de a forma dragostea de muncă, cunoștințe, conștiință și morală comunistă[47]. Întreaga societate era convinsă cu ajutorul propagandei că educația în spiritul ideologiei marxist-leniniste este cheia succesului în construcția comunismului. Conștiința comunistă accelerează ritmul dezvoltării societății pe calea spre comunism. De aceia s-a pus accent atât de mare pe educația comunistă a tinerii generații, fiind considerată „o necesitate vitală a orânduirii sovietice"[48].

Dezvoltarea culturală a fost egalată cu îndoctrinarea ideologică, și era prezentată ca o cale firească a evoluției societății, educația în afara ideologiei comuniste nu era percepută, însemnând societatea capitalistă exploatatoare și dușmănoasă[49].

Copiii, în intervalul de vârstă de la 7 la 17 ani, urmau să petreacă majoritatea timpului în instituții de învățământ și organizații de copii și tineret, deoarece la fel cum omul sovietic erau un „Om nou", și școala sovietică era considerată o școală de tip nou. În cadrul acesteia copiii erau dresați să devină constructori conștienți ai comunismului: *„îi înarma cu cunoștințe profunde, le forma viziunea comunistă asupra lumii, calități morale înalte, le călea voința și caracterul. (...) de asemenea Școala Sovietică îi pregătește generația în creștere de lupta pentru comunism"*[50].

Astfel copiii erau percepuți de Statul sovietic drept obiect al dresării ideologice și viitori constructori ai comunismului, continuatori ai cauzei leniniste. Pentru constituirea modelelor pentru copii au fost promovate la nivel propagandistic imaginea copilului erou, care reprezenta viziunea ideologilor și propagandiștilor asupra copilăriei. Imaginea „copilului erou", fiind promovată, devenea model de urmat pentru toți copiii Uniunii Sovietice. Iar la nivel local apăreau „eroi locali" care urmau modelele. În discursul oficial sovietic pionierul reprezenta copilul sovietic ideal, care nu are deprinderi și obiceiuri proaste, iubește munca, mereu își spală mâinile și gâtul, își face patul[51].

Subiectele descrise în revista „Scânteia Leninistă" în anii 1945–1961 elucidează viața copiilor și reflecta și viziunea asupra copilăriei. Din paginile acesteia observăm că în viața reală pionierii erau diferiți, dar, de regulă, toți tindeau să corespundă idealului. Dacă comportamentele copiilor nu erau antisociale, erau considerate drept forme de manifestare corecte. Organizațiile de pionieri se bucurau de o anumită autoconducere în limitele programelor stabilite, implicau copiii în activități obștești în școală și comunitate. Ritualurile pionierești organizau viața copiilor și le formau deprinderi de activist, participant activ la construcția comunismului. Copilul sovietic muncește, munca este o valoare supremă, dar este și o metodă de educație care îl înnobilează pe cetățeanul sovietic ca luptător contra exploatării și construcției unei societăți fără clase. Programele școlare conțineau discipline care formau deprinderea de muncă, toți elevii, primăvara dar mai ales toamna, erau trimiși în colhozuri și sovhozuri la munci agricole. Se considera că munca copiilor, care în alte epoci istorice și țări, era apreciată drept exploata-

[47] Ibidem, p. 223.

[48] *Классный руководитель.* Пособие для классных руководителей средних школ. Москва: Учпедгиз, 1955, p. 5.

[49] Ibidem.

[50] Ibidem, p. 5-6.

[51] Vezi imaginile din Revista pentru copii și adolescenți „Scânteia Leninistă" anii 1945–1961.

toare, în societatea sovietică avea caracter educațional, menită să formeze și călească copiii sovietici.

În anul 1961 au avut loc unele corectări ale concepției sovietice asupra copilăriei ca urmare a Congresului al XXII-lea al PCUS (octombrie 1961). Rezoluțiile congresului anunța consolidarea relației școlii cu viața și un șir de transformări în domeniul educației: organizarea școlilor internat, grupurilor școlare cu program prelungit, dezvoltarea învățământului fără frecvență și a celui seral, pregătirea specialiștilor înalt calificați pentru toate ramurile economiei și culturii.

**Concluzii:** Concepția ideologică asupra copilăriei din RSS Moldovenească a fost conform cu ideile și tezele constituite în Uniunea Sovietică. Copilăria sovietică era percepută în calitate de pepinieră de formare a „Omului nou" – a „Omului sovietic". La nivel ideologic a fost propagată ideea implementării modului de viață al comuniștilor maturi la nivelul copilăriei prin crearea instituțiilor și organizațiilor comuniste pentru copii. În cadrul organizațiilor de copii și tineret a fost imitată viața în comunism. În felul acesta copiii erau pregătiți pentru faptele „mărețe" de construcție a comunismului. Fiecare copil trebuia să posede calități personale comuniste, să se dedice cu trup și suflet cauzei ideologice. Conform concepțiilor pedagogice sovietice copilăria trebuia să se desfășoare în cadrul ideologic, instituțional și politic comunist, familia trebuia să susțină educația comunistă, iar religia trebuia să fie exclusă din viața copiilor. Scopul final al eforturilor ideologice și propagandistice era transformarea copilului sovietic în „Om sovietic" – o nouă identitate impusă tuturor cetățenilor Uniunii Sovietice.



Pionerii școlii moldovenești nr. 1. din Chișinău, pregătesc un album dedicat sărbătorii „Marii Revoluții din Octombrie", 04.10.1952. Sursa: ANRM. Nr. inv. 33702

# PARTICULARITĂȚILE ETNO-CULTURALE ALE POPULAȚIEI RUSE A BASARABIEI EPOCII ȚARISTE (ASPECTUL STUDIULUI SURSELOR)

Irina IJBOLDINA
Institutul Patrimoniului Cultural

## ETHNO-CULTURAL FEATURES OF THE RUSSIAN POPULATION OF BESSARABIA OF THE TSAR PERIOD (SOURCE STUDY ASPECT)

**Abstract:** *The article considers the source study aspect of the theme of cultural and historical development of the Russian population of Bessarabia in the 19th century. The analysis of the most significant works make up the historiographic base of this topic. Particular attention is paid to the role of literary and artistic sources containing the author's descriptions. The author considers the works of travelers, geographers, ethnographers and writers, concluding a unique literary and journalistic resource, as sources depicting the place and role of the Russian population in the ethnographic picture of the 19th century Bessarabia. Based on the above sources, it is stated that the ethnocultural identity of Bessarabia lies, first of all, in its rich and colorful ethnic diversity, and the Russians, in the present context, represent the most urbanized part of its population (nobility, bureaucracy of civil and military departments). These social categories of the Russian population of Bessarabia of the tsarist period, belonged mainly to the middle and upper strata of society (landowners, officials, officers, doctors and engineers) and formed the urban cultural life of Bessarabia of the tsarist period.*

**Keywords:** *Russian population of Bessarabia, historiographic base, ethnographic picture, literary and journalistic resource.*

Dezvoltarea cultural-istorică a populației ruse a Basarabiei epocii țariste (1812–1917), a fost cercetată pe anumite secvențe în lucrările autorilor de epocă, apoi din perioada sovietică și cea recentă. Baza istoriografică a temei ce ne interesează este destul de bogată și variată sub aspectul populării de către rusi a orașelor, numărul și componența lor socială, precum și a activităților sale economice, deprinderilor de muncă, participării în viața social-politică și culturală a Basarabiei. Sub aceste aspecte, sunt de menționat operele editate sub redacția vice președintelui Societății geografice ruse P. P. Semionov-Tian-Șanskii[1], precum și lucrările lui P. I. Svinin și P. N. Batiușkov. În ele sunt descrise orașele, populația lor, starea economiei urbane. Datele despre dinamica numărului populației, componența lor socială, a ocupației în sectorul economic, precum și starea orașelor basarabene din secolul al XIX-lea se conțin într-un șir de materiale

[1] П. П. Семенов-Тянь-Шанский. *Россия.* Т. XIV. Новороссия и Крым. СПб. 1892; *Живописная Россия.* Под редакцией П. П. Семенова. Т. V, ч. 2 (Бессарабская губерния). СПб.–М., 1898; *Всенародная история Российского государства* (Раздел «История городов»). СПб., 1866, с. 3.

statistico-economice[2]. Lucrarea academicianului L. S. Berg „Basarabia. Țara, oamenii, economia" (1918) este și ea actuală în contextul cercetării noastre[3]. În „Schițe despre gubernia Basarabia a Imperiului Rus", capitolul IV, utilizând datele recensământului populației din 1897, autorul, printre multiplele etnii ce constituie populația Basarabiei (15), descrie și procesele demografice și cultural-istorice inclusiv a „velicorușilor". Informații prețioase se conțin de asemenea în lucrările statisticianului, cercetătorului istoriei și a evoluțiilor economice ale ținutului Novorosiei și a Basarabiei, A. A. Skalkovskii[4], care a utilizat surse ulterior pierdute. Un bogat material statistic despre componența etnică a populației Basarabiei, inclusiv despre numărul populației ruse, atât separat pe orașe, cât și pe gubernie în general, este cuprins în lucrările statisticienilor V. N. Butovici și N. K. Moghilianskii[5], consacrate problemelor etno-demografice. Mărturii, amintiri, în care sunt imprimate anumite particularități ale cotidianului și ale moravurilor populației urbane, inclusiv a celei rusești, se conțin în articole și lucrări istorice de dimensiuni reduse, consacrate Chișinăului[6].

Prima cercetare academică în acest domeniu este monografia lui V. S. Zelenciuc „Populația Basarabiei și Transnistriei în secolul al XIX-lea" (1979)[7], în care, alături de aspectele teoretice de dezvoltare a comunității etnice moldovenești (conform concepției autorului), este cercetată dinamica de dezvoltare și a altor etnii: ruși, ucraineni și bulgari în spațiul Basarabiei secolului al XIX-lea. Autorul examinează raporturile dintre structurile sociale și etnice ale populației, reflectă premisele istorice și etno-sociale de populare a ținutului cu etniile respective și procesele demografice în mediul lor.

Cea mai completă lucrare de sinteză pentru moment la această temă, este monografia elaborată de N. V. Abacumova-Zabunova „Populația rusă a orașelor Basarabiei secolului al XIX-lea" (2006)[8]. În baza documentelor de arhivă, a datelor statistice, a materialului etnografic și a literaturii memorialistice, în lucrare sunt analizate diverse aspecte ale activității populației urbane ruse din Basarabia secolului al XIX-lea. Autorul demonstrează faptele privind formarea și dinamica populației orășenești ruse din Basarabia acestui secol, componența socială și confesională a orășenilor ruși și particularitățile cultural-cotidiene, participarea diverselor pături sociale în activitățile economice și viața socială, aportul lor la dezvoltarea economiei orașelor, a sferei sociale și a vieții urbane în general.

Bazându-ne pe aceste surse, și în primul rând pe cele analitice de bază – monografia lui N. V. Abacumova-Zabunova, putem constata că în secolul al XIX-lea, rușii prezentau cea mai urbanizată parte a populației Basarabiei. Același lucru ne este mărturisit și de recensământul din 1897, rezultatele căruia au stabilit faptul *varietății destul de mari*

---

[2] *Статистическое изображение городов и посадов Российской империи по 1825 год.* СПб., 1830; *Обозрение состояния городов Российской империи в 1833 г.* СПб., 1834; *Статистические таблицы о состоянии городов Российской империи за 1856*. СПб., 1858.

[3] Л. С. Берг. *Бессарабия. Страна, люди, хозяйство.* Петроград: ОГНИ, 1918.

[4] А. А. Скальковский. *Опыт статистического описания Новороссийского края.* Ч. I. Одесса, 1850; он же. *Измаильское градоначальство в 1847 году*. În: Журнал Министерства внутренних дел. Ч. XXV, кн. 3, СПб., 1849.

[5] В. Н. Бутович. *Материалы для этнографической карты Бессарабской губернии.* Киев, 1916; Н. К. Могилянский. *Материалы для географии и статистики.* Кишинев, 1913.

[6] Д. Л. Княжевич, П. И. Федоров. *Город Кишинев в 1843 году*. În: Записки Бессарабского статистического комитета. Т. III. Кишинев, 1868.

[7] В. С. Зеленчук. *Население Бессарабии и Поднестровья в XIX в. (Этнические и социально-демографические процессы).* Кишинев: Штиинца, 1979.

[8] Н. В. Абакумова-Забунова. *Русское население городов Бессарабии XIX в*. Кишинев: Busines-Elita, 2006.

*a componenței etnice a populației guberniei Basarabia,* printre care, precum s-a menționat, *velicorușii se află în grupuri mici peste tot și preponderent în orașe*[9]. Populația rusă, sau, urmând terminologia secolului al XIX-lea – începutului secolului XX, „velicorusă", nu era numeroasă, dar, probabil, una dintre cele mai influente grupuri etnice pe teritoriul Basarabiei. Fluxul populației ruse a continuat pe parcursul întregului secol al XIX-lea. Creșterea orașelor în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, stabilirea infrastructurii de comunicare, în primul rând a căilor ferate, între orașele basarabene, dar și a celei ce unea Basarabia cu Rusia centrală, au contribuit la dezvoltarea industriei, și a migrării în această zonă a cadrelor noi, calificate, de muncitori și a intelectualității inginerești din centrele industriale ale Rusiei[10]. În secolul al XIX-lea, rușii locuiau în toate orașele Basarabiei, dar și în suburbii și satele din împrejurimi, care cu timpul erau incorporate în orașe, mărind astfel și numărul populației ruse din ele. Orășenii ruși, în cea mai mare parte, erau locuitori ai orașelor Chișinău, Ismail, Bender și Akkerman.

Un loc aparte în istoriografia problemei îl deține lucrarea în mai multe volume a etnografilor ruși – „Materiale pentru geografia și statistica Rusiei, adunate de ofițerii Statului Major. Regiunea Bassarabia", sub redacția căpitanului A. Zașciuk (1862). Ea conține informații prețioase despre numărul și ocupațile populație ruse ale orașelor Basarabiei, prezentată de ofițerii Statului Major S. I. Kornilovici, M. Daragan și A. I. Zașciuk[11].

Peste faptul că această lucrare este o sursă fundamentală ce a trasat imaginea etnografică a Basarabiei secolului al XIX-lea, ea mai conține și o sursă unică literar-publicistică, care transferă cercetătorul peste limitele orizontului etnologic. La momentul apariției „Materialelor", ele prezentau un material prețios pentru cercetarea istoriei și etnografiei Basarabiei. Pe toată durata perioadei țariste, aceste studii au servit ca sursă de bază istorică și etnografică. Chiar și vestitul almanah „Basarabia", editat în 1903 sub redacția lui Pavel Crușevan, în calitatea sa de *culegere de referință în domeniile geografiei, istoriei, statisticii, economiei, etnografiei, literaturii, consacrat guberniei Basarabia*, în partea sa științifică se bazează pe materialele lui A. I. Zașciuk[12]. În lucrare au fost incluse documente de arhivă, hărți și planuri, adunate de ofițerii Statului Major în toată Basarabia. Aici este amănunțit examinată istoria guberniei, etnografia diverselor grupuri etnice, care o populau, sunt cercetate problemele învățământului și religiei, este expusă istoria construcției și populării orașelor. De asemenea este prezentată multilateral viața administrativă, economică și spirituală a Basarabiei, geografia și demografia, sunt prezentate datele statisticii funciare și silvice, sunt aduse date privind prețurile și formarea lor.

În rezultatul cercetărilor ofițerilor Statului Major, putem constata că așezarea civilă și militară a ținutului și constituirea orașelor ca centre județene, au contribuit la creșterea numărului nobililor, angajați ai statului și a funcționarilor civili și militari ruși. Principalul factor care a cauzat migrarea acestor categorii de populații era activitatea de serviciu. Acești oameni aparțineau păturilor medii și superioare ale societății urbane și inițial dețineau ponderea principală a populației ruse orășenești. Astfel, majoritatea acestei populații o constituiau militarii (funcționari, ofițeri, medici și ingineri, soldați). De exemplu, către 1860, în conformitate cu datele oferite în „Materiale", populația rusă a Chișinăului era constituită din 10% de populație rusă: *mai mult de jumătate din locuitorii Chișinăului*

[9] Н. В. Абакумова-Забунова. *Указ. соч.*, с. 5.

[10] Н. В. Абакумова-Забунова. *Указ. соч.,* с. 52.

[11] А. Защук. *Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами генерального штаба.* Бессарабская область. Ч. I–II. СПб., 1862.

[12] *Бессарабия. Географический, исторический, статистический, экономический, этнографический, литературный и справочный сборник под редакцией П. Крушевана*. М., 1903.

*erau moldoveni, iar cealaltă parte era compusă din evrei – 20%, ruși – 10% (adică cca. 9 mii de oameni) și restul – bulgari, greci, țigani ș. a.*[13]

În conformitate cu datele Recensământului General al Imperiului Rus din 1897, în orașele Basarabiei locuiau 71621 ruși (velicoruși), dintre care 29299 – în Chișinău, număr ce constituia 40% din toți rușii ce trăiau în orașele regiunii și 27% din numărul total al locuitorilor Chișinăului (peste 108 mii)[14].

1. Particularitățile culturale și tradițiile populației ruse, sunt reflectate în culori vii și deosebit de proeminent în sursele literar-artistice, care conțin descrierile martorilor. În acest context, trebuie să menționăm că problema temeiniciei surselor literar-artistice în științele culturologice actuale nu mai trezește nici un fel de dubii. Să ne amintim renumitul articol al lui L. N. Gumilev „E posibil ca o operă artistică să fie izvor istoric?", în care autorul, răspunzând la întrebarea plasată în titlu, menționează: *fiecare operă literară mare, dar chiar și mică, poate fi izvor istoric, dar nu în sensul literal de percepție a fabulei sale, dar ea însuși, ca fapt, anunțând ideile și motivele epocii. Conținutul unui astfel de fapt este sensul său, focalizarea și starea de spirit, în timp ce invenția, joacă rolul unui procedeu obligatoriu*[15]. În aspectul temei noastre ne vom aborda un gen literar artistic special – schițe de călătorie, adică memoriile călătorilor. Autorii europeni, care au vizitat Basarabia și Chișinăul în prima jumătate a secolului al XIX-lea, erau încântați în mod deosebit de particularitatea sa etno-culturală, care se manifesta în primul rând în bogata și pitoreasca varietate etnică. Johann Georg Kohl (1808–1878), scriitor și călător german, unul dintre primii a relatat în memoriile sale de călătorie despre Chișinăul și Basarabia epocii țariste. În anii 30› ai secolului al XIX-lea, J. G. Kohl s-a stabilit în Rusia (în Kurland, actualmente pe teritoriul Letoniei), unde a lucrat în calitate de educator și a avut posibilități să călătorească prin Rusia. Revenind în 1838 la Bremen, el a editat câteva cărți în genul memoriilor de călătorie, în același rând și "Reisen in Sudrussland" („Călătorie în Rusia de Sud"), în care el descrie Chișinăul, indicând că *numărul populației sale întrece 40 de mii și constă din velicoruși, maloruși, tătari, moldoveni, evrei, armeni bulgari, nemți, francezi, greci, polonezi, sârbi și încă alte seminții mai puțin numeroase. Turci în Chișinău nu sunt deloc, la fel cum nu găsești nici un turc în Valahia. Desigur, velicorușii și malorușii sunt în același timp și funcționari.* În continuare, J. G. Kohl scrie că aristocrația *este compusă în cea mai mare parte din funcționari ruși, iar majoritatea boerilor Moldovei de Est locuesc în parte la Iași, în parte la Odesa, în parte peste hotare*[16]*.*

*2.* În schița de călătorie „Amintiri despre Odesa, Edisan și Bugeac"[17], editată în 1846 de J. I. Kraszewski (1812–1887), autorul împărtășește impresiile sale despre locuitorii și respectiv, moravurile Chișinăului, atrăgând o atenție specială specificului aspectului orașului, populat de locuitori de o proveniență variată: *Pe firmele stradale, –* menționează el, **–** se întâlnesc amalgamate inscripții franțuzești, poloneze, ruse, germane, armenești. Limba dominantă în stradă – moldovenească, adică română[18]. J. I. Kraszewski descriind componența multietnică a populației Chișinăului, pentru mai multă credibilita-

[13] А. Защук. *Указ раб.*, с. 81-85.

[14] *Первая Всеобщая перепись населения Российской империи 1897 г.* Кн. III. Бессарабская губерния. СПб., 1905, с. XXI. În: Н. В. Абакумова-Забунова. Русское население городов Бессарабии XIX в. Кишинев: Busines-Elita, 2006, с. 63.

[15] Л. Н. Гумилев. *Может ли произведение изящной словесности быть историческим источником?* În: Русская литература, 1972, № 1, с. 73-82.

[16]. *Кишинев. 1812–1912. Юбилейный сборник*. Ч. 1.1812–1870. Кишинев, 1914, с. 44.

[17] J. I. Kraszewski. *Wspomnienia Odessy, Jedyssanu i Budżaku: dziennik przejażdżki w roku 1843, od 22 czerwca do 11 września*. Wilno, 1843.

[18] *Кишинев. 1812–1912. Юбилейный сборник*. Ч. 1.1812–1870. Кишинев, 1914, с. 57.

te, face trimitere la J. G. Kohl (”Reisen in Sudrusland”): *Chișinăul – denumirea căruia provine, probabil, de la tătaro-moldovenescul Chișenau – ocolul nou, după Kohl cuprinde în sine 40 000 de locuitori, ce confirmă și Nadejdin, care mai mărește acest număr. La prima privire, în afară de întinderea mare a orașului, nimic nu mărturisește despre aceasta: probabil că în această întindere se pierde și se dizolvă populația. Printre aceste 40 000 se numără cca. 15 000 de evrei, 80 de familii bulgare (cărora le aparțineau, toate cifrele fiind luate de noi de la Kohl, a câte 4000 și 6000 de capete de vite în stepă), 100 de familii de armeni, țigani, velicoruși, maloruși, restul – greci. Germani sunt – 200 de evangheliști și 800 catolici.* În descrierea sa, Chișinăul mijlocului secolului al XIX-lea, apare ca un bazar multilingv oriental: În costumele bărbaților am întâlnit ceva, ce amintește de orient – caftane, turbane și fesuri. În ceea ce privește vestimentația femeilor, ea nu *difera prin nimic. În toate o amestecătură și o componență cât se poate de bizară.* Kraszewski evidențiază populația rusă a Chișinăului, ca nesemnificativă și temporară: *Velicorușii în majoritatea cazurilor doar temporar locuiesc în Chișinău și se ocupă aici, ca și în tot sudul rusesc, în special de construcții: ei sunt pietrari, tâmplari, tencuitori, zugravi ș. a. Strada principală a Chișinăului,* – menționa Kraszewski, – *are câteva verste în lungime, și funcționarii ruși au construit pe ea un număr considerabil de case solide.*

*3.* Trecând anii, sub impactul unui mod de viață urban comun, Chișinăul treptat își pierde aspectul său multinațional, atât de evident manifestat, la începutul și către mijlocul secolului al XIX-lea. Pe marginea acestor schimbări, care devin perceptibile deja către începutul anilor 60’ ai secolului al XIX-lea, în „Materiale pentru geografia și statistica Rusiei, adunate de ofițerii Statului Major. Regiunea Basarabia”, coordonate de A. Zașciuk, se indică, că deja către 1862 (la momentul editării), *Orașul își preschimbă înfățișarea sa asiatică pe una europeană, dispar costumele și particularitățile populației Chișinăului de diverse seminții, doar particularitățile fizionomice tipice, și încă întâlnite pe alocuri costume naționale: moldoveanul în halat, grecul – în fes, bulgarul – într-un cojoc de blană sau țiganul în straiele strămoșului alături de domnul cu barbă în fracul de croială pariziană, mănuși din piele de căprioară și alte accesorii ale unui gentilom de modă nouă, amintesc că Chișinăul, împreună cu Basarabia, nu demult a ieșit la lumina Dumnezeiască*[19].

4. Deși dinamica în creștere este evidentă, în general, numărul rușilor nu era mare. Cauza principală de strămutare în Basarabia erau activitatea administrativă și serviciul militar. Ivan Halippa menționa, că adevărați imigranți ruși la Chișinău în acele timpuri, erau încă foarte puțini. Iar majoritatea populației ruse o constituiau militarii și funcționarii[20].

Ivan Halippa (1871–1941), istoric basarabean (fratele renumitului om politic Pantelimon Halippa), care a condus comisiunea științifică a guberniei de arhive, a publicat printre multiplele sale lucrări istorice, o broșură aparte despre Chișinăul anilor 20 ai secolului al XIX-lea, care a devenit o sursă foarte importantă. Descrierile lui Ivan Nicolaevici Halippa „Orașul Chișinău pe vremea vieții în el al lui Alexandru Sergheevici Pușkin (schițe topografico-episodice și cotidiene către jubileul de 100 de ani de la nașterea poetului, 26 mai 1899)” prezintă o schiță-eseu literar-publicistică, care restaurează nu doar detaliile topografice și istorice ale Chișinăului anilor 20 ai secolului al XIX-lea, dar și restituie atmosfera culturală a acelor vremuri, mărturisitoare despre moravurile și

[19] А. Защук. *Указ. соч.*, с. 87.

[20] И. Н. Халиппа. *Город Кишинев времен жизни в нем Александра Сергеевича Пушкина.* Кишинев, 1899, с. 13.

obiceiurile societății chișinăuiene.

Caracterul pronumelor și numelor ale proprietarilor de case sub aceste numere cel mai bine demonstrează pestrițimea populației de atunci. Mihalachi Cațica – moldovean; Toma Panicopulo (tot el – Anghel, Înger) – grec; Chirchor Tiutiunjii – bulgar; Hagi Petco – turc, iar farmacistul Ertel – evreu. Denumirea străzilor orașului vechi și mai mult mărturisesc despre această pestrițime a populației. *„Masa principală – spune Bartenev – o constituiau, dacă nu greșim, Moldovenii, Jidovii și Bulgarii; dar tot aici locuiau Greci, Turci, ai noștri Maloruși; Nemți; se întâlneau și Caraimi, Arnăuți, Francezi și chiar Italieni, fiecare cu vorba sa, cu obiceiurile sale și straiele sale. Adevărați imigranți ruși erau încă puțini. Cea mai mare parte a populației ruse o constituiau militarii și cinovnicii. Cantonarea militară și mai mult varia tabloul”*[21]. Tot aici, I. Halippa descrie amănunțit casele nobilimii locale, printre care semnificativ pentru noi este *Casa consilierului titular Todor Crupenschi*, în care erau organizate baluri și unde se adunau boierii din toate locurile. Descriind societatea rusă din vremea lui Pușkin, Halippa îi rezervă locul în rândul imigranților. Populația rusă încă era percepută ce „imigrantă”, adică temporară. Halippa mărturisește despre principiul destul de stabil de populare a Chișinăului cu diverse grupuri etnice în limitele unor zone separate ale orașului, fiecare, în conformitate cu tradițiile locale, numindu-se mahală. În „Proiectul de divizare a Chișinăului în cinci părți”, prezentat în 1823 de către arhitectul regional Ozmidov, împărțirea orașului era prevăzută anume „în conformitate cu situația locală și populația”[22].

Destul de captivant în interpretarea autorului este remarcat procesul de asimilare a populației ruse rurale. În opera academică „Basarabia. Țara – oamenii – economia”, editată în teribilul an 1918 la Petrograd, L. S. Berg scrie: *Acolo, unde rusnacii, intrau în contact cu moldovenii, ei însușesc limba moldovenească, apoi o uită pe cea maternă și sate întregi trec la autoidentificarea etnică moldovenească. Esența acestui fenomen este redat de proverbul moldovenesc: „Tata rus, mama rus, numai Ivan – moldovean”. Asimilarea cuprinde în mod firesc, nu doar nivelul lingvistic, dar și cel al vieții cotidiene. Foarte des se întâlnesc familii, unde generațiile vechi vorbesc liber limba maternă, iar cele noi nici n-o înțeleg*[23].

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, societatea mondenă a Basarabiei deja într-o măsură mai considerabilă era constituită din etnici ruși. Principala formă de petrecere a timpului pentru membrii societății mondene, au fost așa-numitele adunări obștești – serate, baluri. În funcție de scopuri și interese, reprezentanții acestei societăți se adunau să comunice, să discute, să joace cărți, să danseze, să asculte muzică etc[24]. În anii 60 ai secolului al XIX-lea, crește stratul intelectualității aristocratice: tot mai mulți reprezentanți ai cărei obțineau studii superioare și specialități respective. Pe avanscena socială, precum în Rusia, atât și în Basarabia, intră o elită nouă – negustorimea bogată și cu studii, și intelectualitatea fără proveniență nobilă (raznocinți). Reprezentanții săi încercau să imite modul de viață al păturii privilegiate – nobilimii. În 1864 s-a deschis Adunarea nobilimii, în anii 70 ai secolului al XIX-lea – Adunarea dvorenimii. Din 1876, societatea rusă devine mai numeroasă din contul ofițerilor și a medicilor militari, care a fuzionat pentru o vreme cu viața societății chișinăuiene. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, formele de agrement social devin tot mai publice. Seratele de dansuri și muzical-literare se transferă în sălile spațioase ale gimnaziilor și auditoriile și spațiile teatrelor și altor localuri publice, căpătând caracterul de evenimente obștești de masă.

---

[21] И. Н. Халиппа. *Указ. соч.*, с. 14.

[22] И. Н. Халиппа. *Указ. соч.*, с. 4.

[23] Л. С. Берг. *Бессарабия. Страна. Люди. Хозяйство*. Пг., 1918, с. 16.

[24] Н. В. Абакумова-Забунова. *Указ. соч.*, с. 342.

În același timp, nu au dispărut nici formele tradiționale de agrement cotidian – seratele în cluburi, vizitele etc. S-a păstrat și tradiția „caselor deschise", care acum se transformă în cea mai mare parte în așa-zisele „vetre culturale"[25]. Societatea urbană județeană era constituită din funcționari și nobili în retragere. Principalul său element constitutiv – funcționarii ierarhiei județene, prezentau așa-numita „aristocrație funcționărească județeană tipică". În fruntea acestei ierarhii se situa șeful zemstvei. În acest post era un funcționar rus numit de guvern. În afară de aceasta, rușii îndeplineau funcțiile de șefi ai poliției și alte posturi în organele de conducere orășenești și sectoare de poliție. Pentru mai mulți cinovnici ruși veniți în Basarabia, serviciul lor avea un caracter temporar (până la transferarea la alt loc). *Cu toată prezența unor incomodități cotidiene, în general, viața județeană a funcționarilor ruși din Basarabia, puțin difera de viața caracteristică pentru toate orașele provinciale ale Rusiei, lipsite de marile posibilități pentru diversificare, precum în capitale*[26].

Alexandru Afanasiev-Ciujbinskii (1817–1875), poet rus și ucrainean, scriitor și etnograf, în 1856 a fost trimis să studieze viața cotidiană și moravurle populației de pe cursurile Niprului și Nistrului. Rezultatele cercetărilor sale le-a expus într-un rând de schițe, din care s-a constituit mai târziu, lucrarea etnografică în două volume: „Călătoria în Rusia de Sud", în care a fost destul de plenar prezentată imaginea vieții ucrainene (maloruse) și basarabene. Despre societatea mondenă basarabeană el scrie următoarele rânduri: *Toată ziua ei sunt la serviciu în diverse locuri de prezență, după asta urmează prânzul, după prânz neapărat somnul, iar seara, un mic préférence pur și simplu, sau petrecere cu ocazia unui eveniment de familie. Alte resurse lipsesc*[27]. În aceste detalii ale vieții societății Hotinului este generalizat modul de viață provincial, plictisitor al orașelor basarabene din această vreme.

Astfel, bazându-ne pe sursele menționate, putem constata, că originalitatea etno-culturală a Basarabiei din secolul al XIX-lea, consta în mare parte în varietatea sa etnică bogată și pitorească. Cercetătorii au remarcat, că populația basarabeană este compusă din: moldoveni, velicoruși, maloruși, tătari, evrei, armeni, bulgari, nemți, francezi, greci, polonezi, sârbi și alte etnii mai puțin numeroase, în timp ce nobilimea Chișinăului era constituită în cea mai mare parte din cinovnici ruși. Populația rusă din Basarabia își are originea încă în secolele XVII–XVIII, și apariția sa a avut cauze religioase și sociale. Primii imigranți au fost rușii de rit vechi (lipoveni), care au evadat din locurile de origine din cauza persecuțiilor religioase. De asemenea în Basarabia, au evadat din guberniile rusești și țărani iobagi. Dar, deja către sfârșitul secolului al XIX-lea, majoritatea populației ruse rurale a fost asimilată de mediul lingvistic și cultural local. În linii mari, rușii au prezentat cea mai urbanizată parte a populației Basarabiei: nobilimea și funcționarii instituțiilor civile și militare. Acești oameni aparțineau păturilor medii și superioare ale societății urbane (funcționari, ofițeri, medici și ingineri). Aceste categorii sociale au definit în mare parte viața culturală din orașele basarabene, care se manifesta în diverse forme de întruniri obștești, precum seratele de dansuri și muzical-literare, îmbinate cu formele tradiționale de agrement cotidian. În general, viața cotidiană a populației ruse din orașele basarabene a perioadei țariste puțin difera de viața orașelor provinciale din Imperiul Rus.

---

[25] Н. В. Абакумова-Забунова. *Указ. соч.*, с. 359.

[26] Н. В. Абакумова-Забунова. *Указ. соч.*, с. 361.

[27] А. С. Афанасьев-Чужбинский. *Поездка в Южную Россию.* СПб., 1861–1863. Ч. 2: Очерки Днестра, 1863, с. 338.

# ROLUL BIBLIOTECII „HRISTO BOTEV" ÎN CERCETAREA ISTORIEI ȘI CULTURII BULGARILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

Angela OLĂRESCU
Biblioteca „Hristo Botev", Chişinău

## THE ROLE OF THE „HRISTO BOTEV" LIBRARY IN THE HISTORY AND CULTURE RESEARCH OF BULGARIANS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

**Abstract:** *Over the years, the Bulgarian Library „Hristo Botev" carries out various activities that are meant to highlight unknown data about ethnic Bulgarians in the Republic of Moldova. These activities (symposia, scientific conferences, round tables) are concentrated within the „Българско огнище" service (Bulgarian hearth), carried out by the library employees: Olărescu Angela, Barabaș Larisa and Cîssa Lidia. The research is focused on three directions: research of the culture, of history and of biographies of prominent personalities. The first direction – Cultural research, aims to highlight the traditions and calendar customs of Bessarabian Bulgarians. The customs are demonstrated by the Bulgarian Ethnofolkloric Ensemble „Въленче", which carries out its activities in the framework of the „Hristo Botev" Library. The second direction – History research, aims to capitalize on the events held in our country and Bulgaria, in which the Bessarabian Bulgarians participated. A rich collection of phototypical newspapers from the nineteenth century, brought from Bulgaria, is used as a source of research, and, of course, collections of documents and chrestomathy in Bulgarian. The research results are discussed and approved during various conferences and round tables where the employees of the „Hristo Botev" Library participate. Scientific materials are also published in specialized journals. The third direction - Researching biographies, aims to highlight the unknown biographies of Bulgarians, who have had a contribution to the cultural development of our country. In this sense, we have managed to study a certain number of biographies in recent years: Nina Ischimji, the translator and editor, Teodor Nencev, the poet, Petru Nedov, the scientist, etc. The „Hristo Botev" Library has become one of the research centers in the field of Bulgarian studies in the Republic of Moldova.*

**Keywords:** *Bulgarians, Bessarabian, research, personalities, Bulgaria, history.*

În anul 1992, printr-un proiect „Servicii de bibliotecă pentru minorităţile naţionale" implementat de Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu" în parteneriat cu Primăria Municipiului Chişinău, la 3 martie (Ziua Naţională a Bulgariei) a fost fondată Biblioteca de cultură şi literatură bulgară „Hristo Botev". Aceasta instituție publică poartă numele ilustrului poet, şi erou naţional al Bulgariei – Hristo Botev (1848–1876).

Biblioteca „Hristo Botev", filiala Bibliotecii Municipale „B. P. Hasdeu", specializată și destinată etnicilor bulgari din Chișinău, are responsabilități în ceea ce privește promovarea valorilor acestora: istorie, personalități, tradiții, obiceiuri, evenimente etc. Dezvoltă parteneriate cu Societatea Științifică a Bulgariștilor din Republica Moldova, Societatea Bulgară „Възраждане", Institutul Patrimoniului Cultural al Ministerului Educației, Culturii și Cercetării al Republicii Moldova, Academia de Științe a Moldovei. Relațiile de colaborare și cooperare sunt opțiuni de succes în realizarea strategiei de dezvoltare.

Pe parcursul anilor, la Biblioteca bulgară „Hristo Botev" se desfășoară diferite activități care sunt menite să scoată în evidență date necunoscute despre etnicii bulgari din Republica Moldova. Aceste activități (simpozioane, conferințe științifice, mese rotunde)

sunt concentrate în cadrul Serviciului „Българско огнище” (Vatra bulgărească), unde activează angajații bibliotecii: Olărescu Angela, Barabaș Larisa și Cîssa Lidia. Cercetările sunt axate pe trei direcții: *Cercetarea culturii, istoriei şi biografiilor personalităților marcante*.

Prima direcție – *Cercetarea culturii*, are ca scop scoaterea în evidență a tradițiilor și obiceiurilor calendaristice ale bulgarilor basarabeni. Obiceiurile în practică sunt arătate de către Ansamblul Etnofolcloric bulgar „Въгленче” care activează pe lângă Biblioteca „Hristo Botev”. Activitățile desfășurate acoperă necesitatea de cunoaștere de către utilizatorii bibliotecii a sărbătorilor naționale și tradiționale bulgărești: Babinden, Baba Marta, Lazarovden (Săptămâna Floriilor), Velikden (Paștele), Bîdni Vecer (Crăciunul) ș.a. Sărbătorile scot în evidență inegalabilul colorit specific naţional, cântecul și dansul caracteristice diverselor zone folclorice din Bulgaria[1].

Ansamblul Etnofolcloric „Въгленче” asistă, complementează efortul bibliotecii și ajută membrii clubului, de visu, să trăiască experiența multor momente memorabile, prin care participanții ședințelor se identifică cu rădăcinile, cu folclorul, datinile, simbolistica istorică a bulgarilor.

Ansamblul Etnofolcloric „Въгленче”, în frunte cu conducător artistic Ana Pagur timp de mai mulţi ani duce faima bulgarilor basarabeni peste hotarele țării. Este laureat al multor premii şi diplome a diferitor concursuri muzicale, inclusiv Premiul I la Etnofestivalului Internaţional de la Varna „Dobrudga cântă şi dansează” (Bulgaria, 1997); Diplomă de Onoare din partea Ministerului Culturii al Republicii Bulgaria în dezvoltarea şi popularizarea culturii bulgare în străinătate (2004) și multe alte certificate de recunoaștere. În anul 2018, în ziua în care pretutindeni se desfăşura Festivalul Internațional „Trandafirii Bulgariei”, unde A. Pagur a primit medalia de onoare „Ivan Vazov” din partea Agenției de Stat „Bulgarii din străinătate” pentru mulți ani de activități creative și educative. Ansamblul Etnofolcloric participă la toate evenimentele culturale şi activităţile republicane, adesea sunt invitaţi în turneele din Ucraina şi Bulgaria[2].

Trebuie să remarcăm că tradiţiile, obiceiurile şi folclorul bulgar sunt promovate şi în cadrul Serviciului „Studiem limba bulgară”. Biblioteca „Hristo Botev” este unica în ţară care, în parteneriat cu Societatea Ştiinţifică a Bulgariştilor din Republica Moldova, oferă Serviciul „Studiem limba bulgară” (gratuit), unde utilizatorii studiază limba şi literatura bulgară, iau cunoştinţă de istoria, cultura, geografia şi folclorul Bulgariei. Utilizatorii serviciului frecventează orele de limbă bulgară în zilele de sâmbătă şi duminică ale săptămânii pe parcursul anului de studiu (15 septembrie – 31 mai), orele de limbă bulgară sunt frecventate de utilizatori de diferite vârste şi etnie.

A doua direcție – *Cercetarea istoriei*, are ca scop valorificarea evenimentelor desfășurate pe teritoriul țării noastre și Bulgariei la care au participat bulgarii basarabeni. Ca sursă de cercetare este folosită o colecție bogată de ziare fototipice cum ar fi „Български глас”, „Цариградски вестник”, „Независимост”, „Свобода” din secolul al XIX-lea, aduse din Bulgaria, dar și colecții de documente și crestomații în limba bulgară. Rezultatele cercetărilor se aprobă la diferite conferințe și mese rotunde unde participă angajații Bibliotecii „Hristo Botev”. În revistele de specialitate din țară și de peste ho-

---

[1] A. Olărescu. *Decada „Chișinău, orașul meu” la Biblioteca „Hristo Botev”* [online] [citat 19 iunie 2020]. În: www.bibliocity.blogspot.com/2016/10/decada-chisinau-orasul-meu-la-filiala.html; L. Cîssa. *Festivalul colindelor al bulgarilor basarabeni* [online] [citat 19 iunie 2020]. În: www.bibliocity.blogspot.com/2019/12/festivalul-colindelor-al-bulgarilor.html; L. Barabaş. *Бабинден – национальный праздник* [online]. În: www.bibliobotev.wordpress.com/2019/01/23/%d (vizitat 19.06.2020).

[2] Д. Йорданова. *Да живееш с топлината на България и винаги да я наричаш дом*... [online] În: www.bulgarkamagazine.com/да-живееш-с-топлината-на-българ ия-ивин/?fbclid (vizitat 12.06.2020).

tare sunt publicate și materiale științifice. În revista *Magazin Bibliologic*, editată de Biblioteca Națională a Republicii Moldova, în numărul 1–2 din anul curent este publicat articolul *Poetul de origine bulgară Teodor Nencev pe paginile revistei „Viața Basarabiei”*[3]. În revista *Biblioteca*, editată de Biblioteca Naţională „Sfinţii Kiril şi Metodiu” din Bulgaria sub patronatul Ministerului Culturii din Republica Bulgaria, în numărul din luna septembrie 2019 a apărut articolul *Biblioteca „Hristo Botev” – prima bibliotecă bulgară din Chişinău (Библиотека „Христо Ботев” – българската библиотека в Кишинев)*[4]. În revista de specialitate *BiblioPolis* şi *BiblioCity* ale Bibliotecii Municipale „B. P. Hasdeu” sunt incluse articole şi ale colaboratorilor bibliotecii noastre despre desfăşurarea conferinţelor ştiinţifice, mese rotunde, lecții publice în incinta bibliotecii, ca: *Conferinţa ştiinţifico-practică: „Hristo Botev – geniul epocii sale”; Conferinţa ştiinţifico-practică Patrimoniul istorico-cultural al fraţilor Kiril şi Metodiu; Премьера книги „Брод през годините” („Вброд через годы”)*; *Două cărţi de valoare în limba bulgară* ; *Bulgarii în istoria Chişinăului; Personalităţi bulgare şi locuri de memorie în Republica Moldova* ş. a.[5]

A treia direcție – *Cercetarea biografiilor,* are drept menire scoaterea în evidență a biografiilor necunoscute ale bulgarilor care au un anumit aport în dezvoltarea culturală a țării noastre. Biblioteca „Hristo Botev” organizează anual diferite conferințe, mese rotunde, prezentări, întâlniri ale căror temă este biografia unor renumiți oameni, care au devenit personalități legendare și au intrat cu fermitate în istoria țării și chiar a lumii. Alături de eroii din trecut, noi acordăm un loc demn şi vieții şi activităţii unor contemporani de ai noștri merituoşi. Menţionăm, că am editat *Biobibliografia „Am ce pierde – trăiesc!”*[6] dedicată poetului bulgar basarabean Gheorghi Barbarov, lansarea căreia a avut loc în data de 7 martie 2019, de Ziua Bibliotecii „Hristo Botev”. Această biobibliografie dezvăluie pe larg cititorilor creaţia literară a lui Gheorghi Barbarov, prezentând diversitatea genurilor literare şi, totodată, relatând activitatea social-culturală de succes a poetului. Materialul selectat este publicat în trei limbi – bulgară, română şi rusă. Este plasat în ordinea alfabetică conform limbii scrise, iar la cărţile poetului sunt date scurte adnotări, căci în mare parte autorul a scris în limba maternă. Biobibliografia *„Am ce pierde – trăiesc!”* conţine articole critico-literare, care dezvăluie profund originalitatea şi caracterul multilateral al talentului literar al lui Gheorghi Barbarov.

În fiecare an, numărul lucrărilor istoricilor noștri ce ţin de studiul biografiilor este în creștere, a căror muncă fructuoasă și vastă în viața neobișnuită, în contextul timpului său, cu greu poate fi estimată. În ultimii ani am reușit să studiem biografiile: traducătoarei și redactoarei Nina Ischimji, poetului Teodor Nencev, savantului Petru Nedov, academicianului Alexandr Teodorov-Balan, savantului Constantin Poglubco etc.

---

[3] A. Olărescu. *Poetul de origine bulgară Teodor Nencev pe paginile revistei „Viaţa Basarabiei”*. În: Magazin Bibliologic. 2020, nr. 1-2, p. 76-79.

[4] А. Олареску. *Библиотека „Христо Ботев” – българската библиотека в Кишинев.* În: Библиотека: Списание за библиотечни и информационни науки, книгознание и литературна история. София, 2019, бр. 4, с. 39-43.

[5] A. Olărescu. *Conferinţa ştiinţifico-practică „Hristo Botev – geniul epocii sale”*. În: BiblioPolis, 2018. Vol. 68, p. 84-87; A. Olărescu. *Conferinţa ştiinţifico-practică Patrimoniul istorico-cultural al Fraţilor Chiril şi Metodiu*. În: BiblioPolis, 2018. Vol. 69, p. 123-126; L. Barabaş. *Премьера книги „Брод пред годините”* („Вброд через годы”). În: www.bibliocity.blogspot.com/2018/05/blog-post.html; L. Cîssa. *Două cărţi de valoare în limba bulgară*. În: BiblioPolis, 2017. Vol. 67, p. 149-151; A. Olărescu. *Bulgarii în istoria Chişinăului*. În: BiblioPolis, 2018. Vol. 71, p. 160-166; A. Olărescu. *Personalităţi bulgare şi locuri de memorie în Republica Moldova*. În: Revista de Etnologie şi Culturologie. Chişinău, 2017. Vol. XXII, p. 133-135.

[6] Е. Швидченко. *Читалището „Христо Ботев” издава библиографичен указател на творчеството на бесарабския поет Георги Барбаров* [online]. În: www.svetlina.online/?p=1663&fbelid=IwAR2k (vizitat 22.06.2020).

Remarcăm, că creația poetului de origine bulgară din Basarabia în perioada interbelică, Teodor Nencev, a fost cercetată și documentată în cadrul mesei rotunde (*Viaţa şi activitatea poetului Teodor Nencev* )[7].

Despre viaţa şi activitatea literară a poetului bulgar Teodor Nencev cu amănunte ne-a vorbit dr. în istorie Ivan Duminica. Dr. în istorie Ivan Zabunov a informat publicul prezent cu privire la perioada politică şi istorică din acele timpuri, care i-a influenţat în mod tragic soarta poetului. Iar profesoara L. Jacotă a istorisit despre particularităţile lirice ale poetului bulgar care scria în limba română.

În continuare voi evidenţia semnificaţia personalităţii savantului Petru Nedov[8] în mediul bulgar. În cadrul mesei rotunde *Profesorul Petru Nedov – savantul şi patriarhul renaşterii naţionale a bulgarilor basarabeni*[9]*,* dedicate celor 90 de ani de la naşterea savantului, participanţii s-au destăinuit cu amintiri despre biografia şi activitatea lui P. Nedov. Scopul acestui eviniment ştiinţific a fost, evidenţierea principalelor perioade din viaţa şi activitatea doctorului habilitat în biologie Petru Nedov. Dr. habilitat Nicolai Cervencov a menţionat despre faptul cum P. Nedov a scris scrisoarea adresată lui I. Stalin (conducătorul URSS), în care a cerut deschiderea şcolilor naţionale cu predare în limba maternă în localităţile bulgare, ce s-a şi îndeplinit. A confirmat, că în satul natal al lui P. Nedov o stradă a fost denumită în numele biologului moldovean. Dr. în istorie, Ivan Zabunov a relatat despre participarea lui P. Nedov la mişcarea naţională a bulgarilor din Republica Moldova, caracterizându-l, ca „luptător pentru drepturile bulgarilor basarabeni". Cum la sfârşitul anilor 80 – începutul anilor 90 ai secolului trecut, el participă activ la crearea şi activitatea Societăţii Bulgare „Възраждане" şi Societăţii Ştiinţifice a Bulgariştilor din Republica Moldova. În discursul lui Alexandru Kiskin (prietenul familiei lui Petru Nedov) am aflat despre vinoteca bogată a lui Petru Nedov care impresiona toţi oaspeţi care îl vizitau acasă pe savant. Au fost mulţi vorbitori din cei prezenţi, care pe parcursul anilor au comunicat, colaborat şi prietenit cu P. Nedov. Fiecare participant la activitatea dată a primit material promoțional cu informaţii privind biografia, lucrările ştiinţifice ale lui Petru Nedov şi memoriile colegilor săi (N. Cervencov, Iv. Grec, Iv. Zabunov) referitor la activitatea profesională a savantului.

Un aport remarcabil în domeniul ştiinţific a depus academicianul Alexandr Teodorov-Balan[10].

Conferinţa ştiinţifică *Academicianul Alexandr Teodorov-Balan – renumit cercetător bulgar basarabean*[11]*,* dedicată aniversării a 160 ani de la naştere, desfăşurată în colaborare cu Societatea Ştiinţifică a Bulgariştilor din Republica Moldova şi Societatea Bulgară „Възраждане" în incinta Bibliotecii „Hristo Botev", discutând despre cercetările renu-

---

[7] L. Barabaş. *Малоизвестные факты из жизнедеятельности бессарабского поэта Теодора Ненчева.* În: BiblioPolis, 2018. Vol. 71, nr. 4, p. 107-110.

[8] М. Станчев. *Болгары в Российской империи, СССР, странах Балтии и СНГ*. Т. 2. Харьков: ИПП „Контраст", 2016, с. 344-345.

[9] Iv. Duminica, A. Olărescu. *Manifestările ştiinţifice organizate în anul 2017 de Societatea Ştiinţifică a Bulgariştilor din Republica Moldova* [despre desfăşarea mesei rotunde „*Profesorul Piotr Nedov – savantul* şi *patriarhul renaşterii naţionale a bulgarilor basarabeni"* în cadrul Bibliotecii bulgare „Hristo Botev"]. În: Revista de Etnologie şi Culturologie. Chişinău, 2017. Vol. XXII, p. 132-134.

[10] М. Станчев. *Болгары в Российской империи, СССР, странах Балтии и СНГ*. Т. 2. Харьков: ИПП „Контраст", 2016, с. 476-477.

[11] И. Богоева. *В Кишинев се проведе научно-практическа конференция „Академик Александър Теодоров-Балан – известен български учен от бесарабски произход"* [online]. În: www.bta.bg/bg/c/MI/id/2096572 (vizitat 19.06.2020); L. Barabaş. *Академик Александр Теодоров-Балан – выдающийся ученый Болгарии* [online]. În: www.bibliobotev.wordpress.com/2019/11/01/%d0%b0%d0%ba%d0% (vizitat 22.06.2020).

mite în domeniul ştiinţific a academicianului. Dr. habilitat N. Cervencov, în comunicarea sa a vorbit despre contribuția colosală a savantului la știința și cultura bulgară și mondială. Dr. în istorie Ivan Duminica ne-a dezvăluit în detalii actele reprezentanților proeminenți ai acestei familii nobile. Dr. în filologie Nadejda Cara ne-a caracterizat volumul „Александр Теодоров-Балан о себе" (Alexandr Teodorov-Balan despre sine), confirmând că conține date biografice interesante, uneori puțin cunoscute din viața unui om de știință, povestite de el însuși într-o carte cu același nume, al cărei singur exemplar se află pe raftul Bibliotecii noastre. Fiecare prezentare a completat și a reflectat diverse aspecte ale activității pe mai multe părți a academicianului, ca om de știință, iar povestirile despre viața sa personală au făcut posibilă pentru fiecare dintre cei prezenți să compună o imagine completă a soartei și a drumului creativ pentru aproape un secol al acestei persoane minunate. Contribuția sa la lingvistica și filologia bulgară este pur și simplu de neprețuit.

În continuare, voi menţiona activitatea unui alt savant cunoscut prin cercetările sale, cu referire la diferite aspecte ale relațiilor bulgaro-ruso-ucraineano-moldovenești, în a doua jumătate a sec. al XIX-lea și despre imigrările bulgarilor în Basarabia la începutul sec. al XIX-lea. Masa rotundă „Bulgaria în inima mea")[12], dedicată aniversării a 80 de ani de la nașterea istoricului bulgarist din Moldova, Constantin Poglubco (1936–1983)[13], desfăşurată în incinta bibliotecii. Dr. hab., prof. Nicolai Cervencov (președintele Societății Științifice a Bulgariștilor din Republica Moldova) a vorbit despre anii de studenție a lui C. Poglubco și perioada activității lui ca profesor la școala din satul Ciișia, Bolgrad. Ca elev devotat al profesorului său, dl. N. Cervencov, în anul 1996, în or. Sofia a editat culegerea de studii „Bulgaria în inima mea..." (България в сърцето ми), care era dedicată aniversării a 60 de ani de la nașterea lui Constantin Poglubco. La rândul său dr. Ivan Zabunov a menționat despre relațiile sale fructuoase cu acest savant bulgar. În rezultatul acestei colaborări strânse, în 1980 a văzut lumina tiparului monografia satului Tvardița, raionul Taraclia. Despre atitudinea bună a comunității bulgare față de personalitatea lui C. Poglubco a vorbit Stepan Curtev, preşedintele Societăţii bulgare din Chişinău.

Aşi vrea să evidenţiez o altă activitate de succes – Masa rotundă *„Нина Искимжи – болгарка, влюбленная в сказку" (Nina Ischimji – o bulgăroaică îndrăgostită în poveste)*[14] și lansarea volumului *„Молдавское окно в мир мировой литературы" (O fereastră moldavă în lumea literaturii universale)*[15], autor dr. în istorie Ivan Grec, ce a avut loc în data de 28 februarie 2020 la Biblioteca „Hristo Botev", în parteneriat cu Societatea Ştiinţifică a Bulgariştilor din Republica Moldova, la care au participat oameni de creație: scriitori, traducători, bibliotecari. Volumul dat a ieşit de sub tipar în anul 2019, fiind dedicat celor *100 ani de la nașterea basarabencei bulgare Nina Ischimji,* informând utilizatorii în detalii despre numele traducătoarei Nina Ischimji, care este puțin cunoscut sau, mai bine zis, necunoscut pentru generațiile noastre. Scriitorul Arcadie Suceveanu, președintele Uniunii Scriitorilor din RM, în discursul său a comunicat că dna Ischimji e bine

[12] A. Olărescu. *Zilele Scrisului și Culturii Slave la Biblioteca „Hristo Botev"* [despre desfăşarea Mesei rotunde: În memoriam istoricului-bulgarist Constantin Poglubco (1936–1983) la Biblioteca „Hristo Botev". În: www.bibliocity.blogspot.com/2016/06/zilele-scrisului-si-culturii-slave-la.html (vizitat 22.06.2020).

[13] Н. Червенков. *Константин Поглубко: човекът и ученият.* În: България в сърцето ми..: сборник, посветен на 60-годишната от рождението на Константин Поглубко, София, 1996, с. 9-35.

[14] A. Olărescu.*Traducătoarea Nina Ischimji îndrăgostită de poveste*. În: BiblioPolis, 2020. Vol. 76, nr. 1, p. 125-130.

[15] A. Olărescu. *O carte despre traducătoarea Nina Ischimji.* În: www.bibliobotev.wordpress.com/2020/04/22/o-carte-despre-traducatoarea-nina-ischimji/ (vizitat 22.06.2020).

cunoscută ca un om al cărții, avea un statut de om integru și a unui specialist foarte bun, deoarece toată viața a lucrat ca traducător profesionist. Scriitorul Vlad Pohilă, redactor la revista *BiblioPolis* a Bibliotecii Municipale „B. P. Hasdeu", a vorbit cum a pledat pentru includerea biografiei traducătoarei Nina Ischimji în Calendarul Naţional 2020, care se editează de Biblioteca Naţională a Republicii Moldova. Autorul volumului „Молдавское окно в мир мировой литературы" (O fereastră moldavă în lumea literaturii universale), dr. în istorie Ivan Grec ne-a destăinuit că cercetarea asupra biografiei Ninei Ischimji continuă şi volumul va avea continuitate. Nadejda Cara, dr. în filologie, ne-a comunicat, că Nina Ischimji de rând cu bulgarii cu demnitate prezintă limba română și limba rusă. Meritul familiei Ischimji este că a dat societăţii o asemenea personalitate ca Nina Ischimji. Moderatorul, dr. Ivan Duminica, a accentuat că în fața noastră, datorită acestei activităţi, a apărut imaginea mai clară a unei bulgăroaice basarabene – traducătoarea Nina Ischimji, care confirmă relaţiile de prietenie moldo-bulgare ce dăinuie peste ani.

Considerăm, că numai prin promovarea culturii, limbii, cărţii şi literaturii bulgare, prin desfăşurarea activităţilor de popularizare comună, prin interacţiunea bibliotecii cu organizaţii etnoculturale vom reuşi să păstrăm identitatea naţională a reprezentanţilor comunităţii bulgare din Republica Moldova.

Toate aceste activități desfășurate ne-au marcat activitatea profesională. Biblioteca are continuitate nu numai prin împrumutul de carte, dar și prin serviciile oferite, funcționale, întotdeauna la nivel, prin promovarea propriei imagini, ce este oferită tuturor utilizatorilor pe blogul și facebookul bibliotecii. În acest sens Biblioteca „Hristo Botev" a devenit unul dintre centrele de cercetare în domeniul bulgaristicii din Republica Moldova.

# OCUPAȚIILE TRADIȚIONALE ALE COMUNITĂȚII EVREIEȘTI DIN SATUL VADUL RAȘCOV, RELATATE DE LOCALNICI

Drd. Iulii PALIHOVICI
Institutul Patrimoniului Cultural

## TRADITIONAL OCCUPATIONS OF THE JEWISH COMMUNITY IN VADUL RAȘCOV VILLAGE, AS RELATED BY LOCALS

**Abstract:** *Jews, in significant numbers, are mentioned since the existence of the Principality of Moldova. Initially their main activity was trade, but they could not compete with the Greeks and Armenians, who were much more versed in trade. In the 18th century, Jews began to settle en masse in Moldova. Many of them crossed the Dniester and Prut rivers and settled in the border areas. Good examples are Sculeni, Leova and Vadul Rașcov: fairs, for which the activities of the Jews ensured a considerable economic growth. However, deprived of the right to own land and, for the most part, to be employed, the Jews chose the path to manage by craft and trade. They traded, stored, distilled alcohol and worked in agriculture, as well as rented agricultural land, owned mills and fishmongers, and fished. If in 1847 the Jewish population of Vadul Raşcov village numbered 22 families, in 1897 there were 3237 Jewish inhabitants, and in 1930 – 1,958. For example, in 1870 in the village there were two candle factories, eight dubbing and leather processing workshops, a few water mills. To this day, the elderly, who are still alive, remember those times with regret. They say that the Jews helped them in difficult situations, they trusted their countrymen. The Jews were very good at craftsmanship, and anyone who wanted to learn a trade was welcomed.*

**Keywords:** *Jews, Vadul Raşcov, traditional Jewish occupations, Jewish crafts, Jewish trade.*

Evreii, în număr semnificativ, sunt menționați încă din perioada existenței Principatului Moldovei. Principala lor activitate era comerțul, dar ei nu puteau concura cu grecii și armenii, care erau mult mai versați în domeniu.

După ce în 1812 Basarabia a fost anexată de Rusia, evreii au migrat masiv din Podolie. Zona era bogată în grâu, podgorii și livezi cu fructe. În legea statutară despre Zona de Reședință se menționa că evreii dețineau un statut special. Spre deosebire de celelalte state, evreilor nu li s-a permis să dețină terenuri agricole, cu excepția „loturilor goale, aflate excluziv în proprietatea statului". Evreilor li s-a permis să continue vânzarea de alcool, să dețină „mori, velnițas, fabrici de bere și exploatări asemănătoare", dar le-a fost în mod explicit interzis să „stăpânească creștinii"[1].

Însă politica țaristă, deseori schimbătoare în privința populației evreiești din Zona de Reședință a adus o pauperizare a acestora. „Evreii din Basarabia au fost, probabil, cei mai săraci și cei mai rău acomodați din punct de vedere economic dintre toți locuitorii Zonei de Reședință. O analiză a distribuției ocupațiilor pe baza rezultatelor recensământului din 1897 arată că doar aproximativ 30% din populația evreiască din provincie își câștiga în mod independent viața, iar printre femei acest indicator se reducea la

[1] I. Nistor. *Istoria Basarabiei.* (Cernăuţi, 1923). Chișinău: Cartea Moldovenească, 1991, p. 202-203.

o cifră mediocră de 10%”[2].

Astfel, lipsiți de dreptul de a avea terenuri în proprietate și, în mare parte, de a fi angajați, evreii au ales calea de a se descurca prin meșteșugărit și comerț.

„În consecință, evreii Basarabiei, ca și semenii lor din alte părți ale Zonei de reședință, au continuat să locuiască târgurile. Informațiile despre ocupațiile lor s-au păstrat până în zilele noastre. De cele mai multe ori ei trăiau din croitorie și muncă zilieră, croitorii fiind aproape întotdeauna familiști, cu un număr mare de persoane în îngrijire, iar cu munca zilieră se ocupau mai mult cei necăsătoriți. În general, aproximativ o treime din populația evreiască din regiune se hrănea din meșteșugărit, comerț mărunt, inclusiv ambulant, transport etc. Au fost foarte puțini reprezentanți ai profesiilor «curate» în rândul populației evreiești din Basarabia, literalmente câteva procente, inclusiv profesori și medici”[3].

Satul Vadul Rașcov, unde s-a stabilit un număr considerabil de evrei (în 1897 erau 3237 de locuitori evrei, mai mult de jumătate din populația satului) nu a fost o excepție. Bunăoară, în 1870 în sat erau două făbricuțe de lumânări, opt ateliere de dubire și prelucrare a pieilor, câteva mori de apă.

În perioada interbelică evreii dețineau funcții importante în administrația locală; erau cultivatori de tutun, pe care îl vindeau guvernului; ei erau croitori, tâmplari, cizmari, lucrători în construcții și pomicultură; făceau comerț cu piele și blană.

Toți interlocutorii noștri au avut ceva de spus despre ocupațiile tradiționale ale comunității evreiești.



Fostul cartier evreiesc (© Palihovici, 2019)

Dna Valentina Rotari: „Vadul Rașcov era recunoscut prin creșterea animalelor, adică creșteau moldovenii, dar evreii le cumpărau și era abator, exista abator special la Vadul Rașcov, da, iată mai la vale de școala de astăzi, exista abator și acolo se tăiau vitele,

[2] И. Шихова. *Евреи в Бессарабии (Молдавии)*. În: Черта. К 100-летию отмены черты оседлости в Российской империи. М.: Точка, 2017, с. 349.

[3] Ibidem, с. 350.

și acolo sub formă de carne, sau sub formă de mezeluri.., cei mai buni mezelari erau la Vadul Rașcov. În afară de aceasta existau două fabrici, deci se simțea, așa, începutul dezvoltării relațiilor capitaliste aici, în târgul evreiesc, era fabrica de ulei, care ea până nu demult, încă și în timpul puterii sovietice ea exista ca oloiniță, care făcea pentru noi, făcea ulei, da ei făceau pentru al vinde și în jur, și-l duceau. Era aici o altă fabrică, era fabrica de săpun, da, aveau fabrică de săpun, fabrică de ulei, aicea la Vadul Rașcov. În afară de aceasta, morăritul, două mori pe apă aveau și o moară mecanică cu motor diesel aveau în sat, aicea. În afară de aceasta aveau ateliere, ateliere erau diferite, de cizmărie, de cojocărie, de prelucrare a lemnului, în primul rând de tăiere, «piloramă», cum spunem noi, și confecționarea mobilei, da, tâmplărie. Și în zilele de astăzi, eu știu că și la părinții noștri erau mese, sunt și la muzeu și acuma dulapuri, «servanturi», care erau confecționate la atelierele meșteșugărești ale evreilor. Da cine lucrau? Nu ei, nu ei lucrau, da lucrau, meșteri erau moldovenii, înțelegeți? Ei lucrau, erau angajați pe acolo, dar stăpân era evreu, da putea să fie și el.

Evreii aveau brutărie, da, brutărie, iată, care-i porecla noastră, noi avem poreclă vadurașcovenii, nouă ni se spune covrigari. Da din ce cauză? Ei nu coceau pâine, ei cumpărau de la prăvălie, pe lângă brutărie era prăvălie care vindea, unde stăpânul punea pâinea în vânzare, dar plus la aceasta ei coceau covrigi. Și iată acei care veneau la târgul din Vadul Rașcov din alte sate, ei puteau, și aiști din Vadu Rașcov, liber să cumpere, au copii acasă, să ducă. De-aceea noi am rămas covrigari până om muri, așa o să fim covrigari. Acum aici covrigi nu se mai fac, o fost, în timpul puterii sovetice noi am avut brutărie, și tare bună era și ne pare rău și astăzi de brutăria aceea, dar acuma nu mai este.

Relațiile dintre săteni, moldoveni și evrei erau foarte normale, chiar bune a-și zice eu. Eu țin minte că bunelul meu... evreii ca să ducă marfă, ca s-aducă marfă, ei trebuiau ca să aibă transportul lor. Dar principalul mijloc de transport erau căruțele, căruțele cu cai. Și cine erau? Dintre rândurile moldovenilor, gospodari, în special, care aveau căruțe cu doi cai, căruțe bune, se năimeau ca să ducă sau să aducă marfă. Cum se numeau acești oameni? Ei se numeau balahuri (*balagula* în idiș, n. a.), da. Și iată eu știu că bunelul, când era încă în viață, el îmi spunea cum se ducea, aducea vin, aducea mărfuri, manufacturi, aduceau pește sărat, congelat nu era atunci, dar pește sărat care îl depuneau și-l vindeau. Iată, eu țin minte, avea un costum negru, confecționat din postav, postav francez, pentru că aduceau din Franța, din Anglia aduceau... și calea care era? Iată de la Vadu Rașcov la Șoldănești, la Șoldănești, calea ferată, care, pe calea ferată puteai să faci să te duci în România, încolo, iată asta e și principalul că ei aveau confort aicea ca să așeze. În afară de aceasta, că-i angajau, că era el cojocar moldoveanu de profesie, că era el cizmar de profesie, că era stoler, cum se numește?... tâmplar, da, că era croitor, dar în ceea ce privește croitoru, îmi spunea bunica de-acuma, că și evreice, în ateliere de croitorie lucrau și evreice, care coseau, și vindeau, mai ales, din rândurile moldovenilor care erau mai gospodari, își coseau haine acolo. Iată, îmi spunea și bunelu și bunica, că aiști mai gospodari se duceau la baia lor, și acolo, după ce ieșeau de la baie, era prăvălie, unde se vindeau băuturi, rachiu monopol, zicea că ei îl aduceau. Femeile, tot gospodine, acolo își coseau haine. Eu am apucat la bunica mea și «koftă» (bluză, n. a.), și fustă, haine care erau cusute la atelierele evreiești, care erau aicea, la noi. Înseamnă, cum să zic eu, viața așa decurgea din zi în zi, moldovenii se ocupau cu agricultura, evreii se ocupau, și... evreii n-aveau dreptul ca să aibă pământ, nu exista lege ca ei să fie proprietari de pământ, dar ei luau în arendă de la moldoveni. Și la începutul secolului de-acuma XX, când în Moldova, în Basarabia la noi, au început să se dezvolte relațiile capitaliste și în agricultură, și la Vadu Rașcov au început să se culti-

ve acele culturi, care, cum îi zice, iată să zicem, răsărita, care-i fabrica de ulei, tutunul, sfecla de zahăr, iată, evreii le cultivau. Pământul a moldovenilor, brațele de muncă a moldovenilor, da câștigu era a cui? Da moldovenii, eu vreau să vă spun că, comparativ cu populația din alte sate trăiau mai bine la Vadu Rașcov, da din ce cauză trăiau ei mai bine? Fiindcă moldoveanca n-are azi săpun, ori n-are sare ori altceva, o luat găina subțioară și s-o dus la piață, la piață, care era în fiecare zi. Da evreilor le plac găinușele, tare le plac! El putea să cumpere această găinușă sau altceva, sau o luat un sac cu grâu sau cu păpușoi, pentru că la prăvălia de achiziționare ea primea produsele agricole și putea să le răsplătească și în bani, da și în mărfuri, de care moldoveanul avea nevoie de mărfurile astea ca să le ia. Evreii nu creșteau găini”.



Locul unde a fost banca (© Palihovici, 2019)

Și dl Mihai Beldiman vorbește cu simțul umorului, ce-i este caracteristic de unele ocupații ale evreilor: „Banca lor era la clubul cel vechi. Aici, unde a fost «pecarnea» (brutărie, n. a.), acolo tot jidan a fost, da alăturea tot jidan era, el avea «apteci» (farmacii, n. a.), erau bogați tare. Când o făcut colhozu, în 49, apoi cântau, băi băieți, se duceau la deal cântând, încă cu mașina îi ducea, și o intrat și.., numai pe dânsa o țin minte prin colhoz, Bina, și i-o dat sote, ca la oamenii ișilalți, da e, și-o prășit e v-o dată, e știe și-i asta? O lăsat mohor de șel lat, știi... alături erau moldoveni, o crescut popușoii mari, da n-aveau spic, cică «ai numai să nu șie deochi, la mine așa mititei și au spic, da la Ion, cică n-are spic»”.

Dl Petre Luca: „Înainte nu erau fabrici de încălțăminte. Evreii se duceau și cumpărau «cură» (curea, n. a.) de unde o cumpărau ei, o aduceau cine știe de unde, din alte țări, dumnezeu știe de unde.

Pe toți cizmarii îi învățau evreii. Evreu care era cizmar, de cei buni, toată încălțămintea se făcea la comandă, «pe zakaz», «zăkăzué» o pereche de «tufle» (pantofi, n. a.) ori o pereche de cizme, ori ceva-i, era lucru, c-apoi altfel... Amu acel cizmar, dacă el era meșter, el lua patru, cinci, zece băieți și-i învăța. Cizmăria se învăța 4–5 ani, ca cum amu-i institutul. Era moș Zaharia Șerpe, zicea «Mnezeii măsii, patru ani am dus tazu (oală, n. a.) la copchiii jidanilor, până m-am învățat de cizmar». Patru ani, dar dacă fă-

ceau o pereche de încălțăminte, era încălțăminte, dar dacă ceva greșeai, te aruncau afară. Și mobilă, tot așa, cei mai buni «stoleri» de mobilă, de uși, de ferestre, de mobilă, garderoabe (dulapuri, n. a.), numai jidani. Cizmaru, el era meșter bun, apoi el lua o parte. Iaca, tata meu o fost cizmar, da gheaghea (moș, n. a.) Vasile Luca, tata lui Vologhea, lui Gheorghe, acela de acum era stoleri, iaca de dânsul îs făcute ușile, ferestrele. Când s-o însurat tata meu, ca era cu șapte ani mai mare, patru ani o trăit la gazdă că nu era.., o făcut nuntă și banii de pe nuntă, părinții îndatorau bani de la evrei și făceau nunta la copchii... și făcea nunta, le luau banii de pe masă, și copiii rămâneau goi, cu chelea și le da datoria la jîdani... și ei trăiau prin măhală, pe colo, pe colo, pe unde-i năimeau și lucrau și grămădeau ș-apoi și-au făcut casă. Greu, greu, grea era viața, da așa era, lumea de acum era deprinsă cu așa ceva.

De Paști se ducea și se cumpăra un kil de făină de la jîdani. Ca să faci o pereche de cizme la un flăcău să-l însori, trebuia să vinzi o desetină de răsărită, răsărita era cea mai scumpă, decât grâul și popușoiul, ș-amu tot așă. Ca să-i faci o «șubă» bună, așa un palton bun la un flăcău, altă desetină trebuie. Așa că, ca să-i faci un rând de haine bune, ca la un flăcău și o pereche de cizme bune, o șubă bună, asta numai când se însura, da restu, cânepă. Greu-greu o fost, pentru că așa era construit, pentru că dacă nu era construit așa nu era «oborot» (economie, n. a.) țării.

Țăranul cela muncea și ducea pâinea la jidani, da jidanii o duceau în altă parte, ș-apoi jidanii cumpărau materie și cumpărai de la dânsul materie, și era alt jidan, care era croitor, care «cosă», și erau neamuri, și spunea «îți vând materie pentru băiat, dar să te duci să coși la acela», la neamu lui. Era legat una cu alta”.



Aici a fost vechiul târg de vite (© Palihovici, 2019)

Dl Mihai Beldiman: „Ei țineau la dânșii, și amu țin. Asta s-o transmis, în sânge.

America cine-i, toți îs jidani, și grăești... Și-n Franța nu știu câte procente... numai evrei acolo... Mulți o fugit de pe aici, de prin Moldova. Da uite ce era interesant la dânșii, la drumurile astea, dacă era drum de la Iampoli ducea la Constantinopol, prin Rașcov merge pe acolo, în Rașcov ai văzut evreii, țântirimu (cimitir, n. a.) ca și aici la noi tot, ei

comerțu, duceau comerțu, comersanți erau, îți spun că, povesteu că ce-ai vrut, și coarne de mare, nici eu nu știu, spuneau moșnegii, da c-is acelea?.. magazinele erau diferite, în magazine era tot ce vrei, și «ochi de om»... de la ei cumpărau moldovenii, veneau și din alte sate, văleu, Climăuțu, Cot, Vadu Rașcov, toată Cușnirca, la noi se făcea târg mare în Medean, și-n vale, în vale pe urmă, în Medean prima dată se făcea, și cai și căruțe, ce vrei... Pe urmă era piața de vite, da prima dată o fost... pe Medean nu erau case, se făcea bazari, se făcea mare bazari acolo... apoi de ce străzile aistea care erau... de la biserică, s-apoi a doilea, s-apoi lângă oloiniță, apoi toate erau cu «burcovcă» până în Medean, acolo...

Niciunu din târg, târgul ista care era... dacă era tunea, Pechea Ptașnic, Botezat, Pavlunea, ei dacă erau clienți... apoi se duceau și făceau ei nebunii... apoi ei, toți, aveau ba dugheană, cum se spune, magazinaș, da nici unu nu lucra la deal.

Struli Vasiliev avea pământ, el era croitor, avea meserie, croia, făcea haine, cosea, el avea pământ, da lucrau ai noștri și corelația era bună cu românii, moldovenii și lor le plăteau.

Struli Vasiliev era croitor vestit... dar ciubotari erau ai noștri, ei lucrau la jidani, ei abeau ateliere și moldovenii lucrau la evrei... cârnațuri nu făceau jidanii, de mâncat mâncau, da nu făceau jidanii, la dânșii nici nu se poate să facă cârnațuri... ei nu mănâncă carne de porc, ascultă-mă pe mine, du-te în Israel și ai să mănânci acolo carne de porc... da de mâncat, mâncau, că făceau moldovenii, da la dânșii nu le dă voie legea să mănânce.



Crama și beciurile lui Struli Vasiliev (© Palihovici, 2019)

Beciu din deal, de la cramă îi la jidani, viile astea care erau deasupra satului, de la valea Climăuțului, până aici sus erau vii și tot a jidanilor erau... lucrau moldovenii, dar erau a lor, făceau vin și îl duceau, nu știu ce făceau... dar aveau vinuri de celea, sorturi... eram mititel și mă duceam... doi struguri în sân și mai mult nu încăpea... avea un fel de francez, poamă de aceea nu mai văd eu... erau vii multe a lor. Beciul cela care era la școală, era beciul lui Fridl. Unde-i «Luminița» acuma, acolo a fost casa lui Fridl.

Târguiala se făcea în anumite zile, târgul era, zi la târg... când veneau acei din Climăuți, până pe valea Climăuțului desculț, cu ciubotele pe umăr, se așezau jos acolo, se încălțau în ciubote ș-apoi veneau la piață, când se duceau înapoi, ajungeau acolo, iar se descălțau... ce râzi, dacă nu era de încălțat, ce grăiești tu... când cumpărau o pereche de sandale, văleu... sărăcia era mare.

De tot ce ai vrut, era în dughenele lor, tot ce ai vrut, și era, și coarne de mare erau, nu știu ce erau, da așa se numeau... De aici ei strângeau grâul se pleca de aici de la noi și se ducea în America, grâu, de aici... Cu ce iaca nu știu, dar grâul îl ducea...

Erau morile bunelului pe Nistru, ei nu măcinau la morile lui, jidanii nu măcinau făină acolo, ei aveau morile lor, ei erau nevoiți să ducă la morile lor, în Florești, poate, nu știu pe unde aveau ei mori, dar nu le da voie să macine aici. De acum ei se ascundeau, rugau pe unu pe altu... ei așa făceau, că acolo era mai scump, legături aveau drăcoase.

Era un evreu și făcea măsălile la moară, dinții cei care macină și, cum bunelu avea mori, l-a trimis pe tata să ea măselile celea, făcute din scânduri. S-o dus el, da ei se așezase la mâncat, au turnat și au mâncat zeama și când au întors ulcica ceea, că ei nu aveau «holodilnice» (frigidere, n. a.), aveau obloane și puneau mâncarea între obloane și geam, a intrat o mâță într-o ulcică de-acea și când o întors ulcica o căzut mâțu, ehehe! Dracii de copii le puneau baligă de cal în ulcele. Dar ei nu mâncau rău.

Era David în parte ceea, umbla prin sat și boia lână, s-o dus la moș Seva, da Seva avea un țap, David «trăi ghine» cu tata și când am venit acasă el îi povestea: «măi ceam pățit măi Grișa, am fost la Seva, la baba Frăsânica, și-am boit la dânsul lână, măi Grișa când a mers țapu la mine și când a tras un cap în pântece am văzut nopte, nopte în ochi...»”.

Nucile le trimiteau în Israel, da știi ce făceau, le desfăceau în două, băgau în ele aur, le lipeau și le trimiteau... și i-o aninat, da târziu i-o aninat, când erau încă românii, d-apoi cum, dacă ei aveau legătură cu Israelul, peste mare, și bună ziua, până la Odesa era, Constantinopol... de la Iampoli se ducea la Constantinopol, îți închipui? De poleci încă era făcut, ei o ținut partea ceea...”.

Dl Sergiu Palihovici: „Aici era marfă strașnic... evreii trebuia sa aibă ochi de om în «chibuțurile» lor, era concurență mare... era unu care se ducea înainte, cu tot alaiul ăsta de căruțe la Bălți și se înțelegea acolo cu alți evrei, aceia veneau de la Botoșani, mergea legătura așa... mie să-mi aduci de-aceea, chiperi roșu, ori semințe de celea, ori «tabletce» (pastile, n. a.) pentru sănătate, pentru oameni, care erau întrebate în sat... adică era legătură mare între partea satului care erau români și partea satului care erau evrei... organizau în toată luna câte 25–30 de căruțe, încape oleacă de marfă... fiecare evreu se străduia să aducă așa fel de marfă, care nu are celălalt, era concurență, printr-asta era «biznesu» fiecărui magazin... apoi aiștea corespondau cu cei de la Codima de la Ucraina, de aici până la Codima îs 27 de kilometri peste Nistru. Treceau Nistru cu barca, Nistru a fost în față. Mama povestea că se ducea cu copiii în partea ceea, olecuțică mai în deal, acolo erau mori, moară de apă și au fărâmat-o aiștea cu avioanele.

Îs vreo patru, cinci drumuri de la școală la deal încolo, drept în deal, și era casă lângă casă, beciuri mari pline cu vin a lui Sruli. Câte case erau, atâtea erau magazine. Lapte, carne, brânză era la români, jidanii nu aveau nimic absolut, da aveau magazine, ei nu îngrijau de animale, nici de pământ. Ăștia se duceau la piață cu brânză, cu carne, cu ouă și făceau schimbul de marfă. Jidanul avea parale pe comercializarea din magazinele lor și cumpărau. Cum povestea tata în afară de găini și mâțe ei nu aveau altceva. Moldovanu fără oiță, vacă, cai n-o putut trăi. Ei cai nu aveau, la ei nu găseai balegă”.



(Imaginea drumurilor pietruite în Vadul Rascov (© Palihovici, 2019)

O ocupație, care pe lângă faptul că a dat de lucru moldovenilor a și făcut ca evreii să pietruiască un șir de străzi din sat a fost cea a sacagiilor, moldovenii având cai și căruțe. Dna Valentina Rotari spune: „Partea de sus a satului, în special acolo, unde erau deplasate casele evreilor, puțină apă, mai ales apă potabilă, și de-aceea ei apa o cumpărau și o aduceau, tot din rândurile moldovenilor năimeau, era om special, care se numea sacagiu. Și el avea căruță care se numea, asta cum îi zice, sacauă. Ei, ca o bitcă, cum s-ar zice, cu două roți și pus pe dânsul un butoi. Și-n afară de aceasta, o căldare, care era din lemn această căldare, care se numea cofă, și el, sacagiu ista venea la izvor și incărca sacaua și apoi mergea, când ajungea în târg, de-a lungul străzilor. Și evreicele, evreii care aveau nevoie de apă, ei, se vede că aveau chiar și vasele lor, unde își făceau și rezervă, și ei cumpărau. Cât era, nu mai știu, ei își cumpărau apa. Azi a venit pe strada asta, mâine pleacă pe cealaltă, asta era ocupația lui, îndeletnicirea lui principală, a sacagiului. Dar, întâlneau și greutăți, și anume care erau greutățile pentru sacagiu de la început? Pentru ca să vii la izvor, la cele două izvoare, trebuie să te cobori la vale și trebuie să te urci înapoi cu plinu de-acuma, și evreii au construit strada, ce-au făcut, au pietruit-o, și acuma se păstrează încă, nu-i char așa. Ei au avut grijă tot de dânșii, ca să poată să le aducă apă, aici e apă foarte bună”.

Tot la această ocupație profitabilă se referă, în stilul său, și dl Mihai Beldiman: „La izvoru cel mare, tot de dânșii e făcut, cu burcovca», care m-ai întrebat, da de acolo le ducea apă cu sacaua, poloboc de lemn, și moșneagu mergea, da băieții îi scoteau cepu și curgea apa”.

Dl Sergiu Palihovici: „«Burcovcă» de asta acolo este făcută, sapoi drumu central, că drumul central nu era care-i acuma, da aista care-i mai dincoace”.

Căruțașii din Vadul Rașcov erau foarte solicitați la transportarea mărfurilor pentru evreii ce se ocupau de comerț. Toși informatorii noștri relatează acest fapt în detalii, ac-

centuând amploarea operațiunilor comerciale.

Astfel dl Mihai Beldiman spune: „Tata se ducea cu caii la Bălți cu nanu Ionică cu 20–30 de căruțe, îi năimeau după marfă".

La fel și tatăl dlui Sergiu Palihovici lucra la evrei: „Evreii erau prieteni buni cu tata, cu bunelul Michea, care bunelu și tata și nanu Ionică de pe mama organizau câte 20–30 de căruțe și iarna sănii, la Bălți după marfă, de la noi până la Bălți îs 90 de kilometri, se duceau cu căruțele și aduceau marfă pentru evreii, mașini nu erau, aduceau marfă cu căruțele, și erau angajați de jidani permanenți, pentru că ai noștri aveau cai frumoși, da evreii nu angajau prostălani care puteau să-i trădeze marfa, s-o vândă, ori s-o fărâme, da era întocmai îndeplinirea cerințelor evreilor, aiștia îndeplineau «zacazurile», comenzile așa cum cereau evreii și corespunzător, românii erau remunerați de evrei dacă își îndeplineau misiunile și aduceau marfa cum trebuiește... era legătură... românii din partea asta de sat erau remunerați frumos de evrei, dacă duceau angajamentele față de evrei".

În concluzie vom menționa că în satul Rașcov populația evreiască avea aceleași ocupații tradiționale ca și majoritatea evreilor din târgurile basarabene ale acelor timpuri. Confirmarea acestui fapt s-a făcut datorită bunăvoinței interlocuitorilor noștri și pe această cale dorim să le mulțumim pentru aportul adus studiului nostru de teren.

**Informatorii noștri:**

1. Sergiu Palihovici, a. n. 1947, pensionar, locuitor al satului Vadul Rașcov;
2. Mihai Beldiman, a. n. 1947, pensionar, născut în satul Vadul Rașcov;
3. Valentina Rotari, a. n. 1942, locuitoare a satului Vadul Rașcov;
4. Petre Luca, a. n. 1936, locuitor al satului Vadul Rașcov;
5. Larisa Gârneț, a. n. 1959, locuitoare a satului Vadul Rașcov.

# PIESA LUI M. STARITSKY „ȚIGANCA AZA" PE SCENĂ TEATRALĂ DIN CHIȘINĂU (DIN MATERIALELE PRESEI REPUBLICANE)

Dr. Svetlana PROCOP
Institutul Patrimoniului Cultural

## M. STARITSKY'S PLAY „GYPSY AZA" ON THEATER STAGE IN CHISINAU (FROM THE MATERIALS OF THE REPUBLICAN PRESS)

**Abstract:** *This article attempts to identify the role of theatrical performances that have a so-called ethnic component (in our context the Gypsy one) in promoting ideas about Gypsy culture in general, customs and traditions in particular. M. Staritsky's play "Gypsy Aza", which became one of the first performances staged by Ukrainian theater companies on the Chisinau stage at the end of the XIX century in Bessarabia, narrated the life of Tabor Gypsies in the Patriarchal environment of Transcarpathian Ukrainians. This play was very popular and was gathering sold-out audiences, as written by the Chisinau theater critics of Bessarabia. It still continues to arouse interest today, due to the fact that it allows us to understand the mechanism of forming ethnic stereotypes in society, and the causes of ethnic and social conflicts. The drama "Gypsy Aza", which was played for decades, from the end of the XIX century till the beginning of the XX century in Chisinau, Tiraspol, Balti, laid the tradition of theatrical interpretation of famous stories on the Gypsy theme on the Chisinau theater stage and a new understanding of the cross-cultural dialogue.*

**Keywords:** *play, "Gypsy Aza", theatrical interpretation, cross-cultural dialogue.*

Cercetând „prezența" țiganilor / romilor și a problemelor acestora în presa republicană din Moldova, pentru a găsi modalități de soluționare a „problemei romilor" în perioada sovietică și post-sovietică, ceea ce ar dezvălui mecanismul formării stereotipurilor etnice, am dat peste acest articol mic despre activitățile scenice ale actorului Teatrului Moldovenesc „A. Pușkin"[1] Gheorghe Hasso, care ne-a trezit interesul.

Autoarea Victoria Gavrilan, vorbind despre activitățile scenice ale acestui actor, menționează chiar la începutul articolului său piesa „Țiganca Aza"[2], bazată pe opera lui M. Staritsky, în care G. Hasso[3] a jucat rolul lui Opanas („un flăcău, un orfan oropsit"). Evoluția plină de talent a actorului, cu mai mult de douăzeci de ani de experiență scenică, a impresionat-o pe absolventa Academiei de arte G. Muzicescu, în ciuda faptului că a criticat întregul spectacol: „lasă de dorit".

Necrezând-o „pe cuvânt" pe absolventă, ne-am gândit să aflăm ce fel de spectacol a fost. Și, așa cum s-a dovedit, în lumea teatrală de piesă sunt legate o mulțime de lucruri interesante, inclusiv povestea care i s-a întâmplat acum mulți ani lui Valeriu Cup-

[1] Astăzi – Teatrul Național M. Eminescu.

[2] Staritsky Mikhail Petrovich (1839–1904) – scriitor, dramaturg și personalitate a teatrului ucrainean, unul dintre fondatorii teatrului profesional ucrainean. „Tatăl teatrului ucrainean" – așa l-a numit Ivan Franko. În timpul vieții sale, Staritsky a fost sever criticat pentru publicarea unor lucrări în limba rusă în periodicele rusești, pentru „plagiat" – utilizarea scenariilor pieselor altor autori pentru operele sale („Țiganca Aza", „După doi iepuri" etc.). Personalități ale culturii, scriitori și oameni de știință I. Franko, A. Potebnya și alții au vorbit în apărarea lui M. Staritsky. Astăzi în Ucraina există premiul literar și artistic „Mikhail Staritsky".

[3] В. Гаврилан. *Акторул Георге Хасco* (Маештрий сченей). În: Култура Молдовей, 1964, 1 мартие.

cea, celebru actor moldovean și director al Teatrului Moldovenesc A. Pușkin. Piesa lui M. Staritsky „Țiganca Aza" este încă pusă în scenă în multe teatre din Ucraina și are la origine o poveste interesantă.

Primele spectacole ale teatrului ucrainean au avut loc în vara anului 1872 și în 1873, iar de atunci tururile teatrelor ucrainene în Basarabia au devenit permanente.

Cunoscutul scriitor și dramaturg ucrainean M. Staritsky a scris piesa „Țiganca Aza"[4], inspirându-se din nuvela scriitorului polonez Józef Ignacy Kraszewski[5] „Casa de la margine" (1854–1855), fapt, pentru care a fost acuzat de mai multe ori de presa rusă din acea vreme de „plagiat". El și-a argumentat alegerea temei prin faptul că, uimit de „sărăcia" repertoriului teatrului ucrainean în general, a decis să-l diversifice într-un fel.

Piesa a fost publicată pentru prima dată în 1888 cu titlul „Лиха доля" (Destin zbuciumat), dar a fost interzisă în curând de cenzură. Și abia doi ani mai târziu (1890), când autorul a înlăturat „subtilitatea socială", i s-a permis să o pună în scenă cu titlul „Țiganca Aza"[6].

Conținutul piesei este următorul: Aza și Vasil, care locuiesc în aceeași tabără de țigani, sunt prieteni încă din copilărie. Aza este o frumusețe veselă și degajată, mândră. Niciunul din spectacolele taberei, pentru care boierii înstăriți îi invitau pe țigani la sărbătorile lor, nu se juca fără participarea ei, fără dansurile și melodiile ei incendiare, ce cucereau suflete. În taină, Aza îl iubește pe Vasil și este sigură că într-o bună zi îi va deveni soție.

Acest lucru i-l confirmă și Gordîlea, o țigancă bătrînă, trecută prin viață, dar și ea însăși este convinsă de asta. Însă Aza este prea tânără pentru a-i cuceri inima fierarului Vasil, un bărbat chipeș, încrezut în sine. Între timp, Vasil, fără să bănuiască nimic despre sentimentele Azei, o plăcea pe Galea, fată dintr-un sat ucrainean, la marginea căruia s-a oprit tabăra. Tatăl Galei nu vrea să audă de dragostea fiicei sale pentru tânărul țigan. Visează ca fiica sa să se căsătorească cu fiul unui bogătaș local. Însă Galea merge împotriva voinței tatălui său, care, aflând că ea se întâlnește în taină cu Vasil, o blestemă... și moare de necaz. Galea, cu toate acestea, își leagă soarta de tânărul fierar, care părăsește definitiv tabăra și începe o viață nouă. Însă, firea independentă, dornică de libertate a țiganului suferă de înstrăinarea și ura sătenilor, de problemele care îi cad pe cap. Trece un an și Aza, devenită mai matură si mai frumoasă, se întoarce cu tabăra în sat și se întâlnește cu Vasil, care, aflând că a fost îndrăgit de atâta timp, își pierde mințile. Aza află că Vasil a devenit tată, o blestemă pe Galea și îi cere lui Vasil să scape de soție și copil.

Nu vom relata aici drama și finalul ei crunt și tragic, ci vom încerca să înțelegem motivul pentru care, la sfârșitul secolului al XIX-lea, piesa „Țiganca Aza" aduna în continuu săli pline.

M. Staritsky și-a început cariera organizând o trupă teatrală de amatori. Apoi, împreună cu M. Kropyvnytsky[7], a creat prima trupă profesională din Ucraina. Datorită decre-

---

[4] М. Старицький. *Циганка Аза.* Драма з малоруського і циганьского народного життя в 6 діях, з хорами, піснями і таньцями (На мотив повісті Крашевського „Chata za wsia"). / М. Старицький. Творі в 6 т. Т. 3. Драматични творі. К.: Дніпро, 1989, p. 105-182.

[5] I. I. Krashevsky (1812–1887) – scriitor polonez, publicist, editor, autor de cărți despre istorie și etnografie. Mai multe detalii vezi: https://litportal.ru/avtory/uzef-krashevskiy/kniga-hata-za-okolicey-ulyana-ostap-bondarchuk-195241.html (vizitat 07.07.2020).

[6] Mai multe detalii vezi: *Селянський світ народних повістей*, p. 86-87. În: https://irbis-nbuv.gov.ua (vizitat 07.06.2020).

[7] Un reprezentant de seamă al artei teatrale ucrainene, M. Kropyvnytsky, care a făcut multe pentru popularizarea dramei ucrainene în Moldova, a venit cu trupe de teatru nu numai la Chișinău, ci și la Tiraspol, Tighina, Bălți, Dubăsari.

tului țarist din 1876, care interzicea publicarea cărților și punerea în scenă a spectacolelor în limba ucraineană, ei au înscenat piese de teatru ucrainene în Moldova, Polonia și Crimeea.

Încă în anii 70 ai secolului trecut academicianul moldovean Constantin Popovici a scris despre acest lucru în cartea sa „Teatrul ucrainean din Chișinău", subliniind că la sfârșitul secolului al XIX-lea, tururile teatrului ucrainean la Chișinău devenise obișnuite. În ciuda faptului că spectacolele ucrainene au fost reluate după moartea lui Alexandru al II-lea în 1881, guvernatorul general al Kievului a continuat să împiedice trupele ucrainene să evolueze la Kiev. Astfel, oficialul a alimentat în continuare interesul pentru tânărul teatru ucrainean, care se bucura de succese repetate în turneele din Ucraina, dar și Belarus, Moldova, Polonia, Rusia. În acei ani, la Chișinău spectacolele trupelor de teatru ucrainene aveau loc pe scena Teatrului Adunării Nobile[8].

Turul Teatrului Staritsky, care a început la 15 noiembrie 1884 în capitala provinciei Basarabia, – menționează C. Popovici, – a deschis calea artei teatrale ucrainene către inimile spectatorilor moldoveni[9].

Autorul piesei „Țiganca Aza", M. Staritsky, care a scris în total 25 de piese, la fel ca mulți dramaturgi ucraineni, și-a combinat activitatea literară cu organizarea trupelor de teatru, era actor și regizor. Astfel, în 1883–1885 M. Staritsky era directorul trupei lui M. L. Kropivnitsky, iar în 1885–1891 a condus un grup, care s-a separat de această trupă. În 1892–1896 a fost în fruntea trupei lui N. Sadovsky, iar în 1898 – regizorul trupei de teatru I. Naida (Rudenko). În multe privințe, acest lucru explică vizitele frecvente ale acestor trupe, organizate de M. Staritsky la sfârșitul secolului al XIX-lea la Chișinău.

Cunoscând bine temperamentul actriței Maria Zankovetskaya[10], atracția ei către roluri cu personaje puternice, la începutul anilor 90 ai sec. al XIX-lea, regizorul i-a oferit rolul țigancei Aza în piesa cu același nume[11].

Criticii teatrali din acei ani au apreciat interpretarea actriței: „Iată, – spune un contemporan, – avem în față o tânără pasionată, puternică prin tinerețea și frumusețea ei, încearcă să recâștige dragostea pierdută a frumosului Vasil. Cât de frumos Maria Konstantinovna transmite scenele unde Aza cochetează, sălbatică și nemiloasă în dragoste și dorințe... În vocea ei, se împletesc într-un mod ciudat și de neînțeles, sentimente atât de opuse ca iubirea și ura, gelozia și disprețul. Și toate acestea se fac pentru a smulge din rădăcini dragostea lui Vasil pentru Galea"[12].

Oamenii de teatru ucraineni nu au putut să nu recunoască faptul că: „După Zankovetskaya, mulți artiști au jucat rolul țigăncii Aza. Zarnitskaya, de exemplu, s-a bucurat de un mare succes la public. Cu toate acestea, nimeni nu a jucat-o pe Aza precum Zankovetskaya, și nimeni nu a trezit publicului acele sentimente și emoții ca dânsa"[13].

Actrița Maria Zankovetskaya a fost o personalitate atât de faimoasă și interesantă,

---

[8] К. Попович. *Український театр на кишинівській сцені*. În: C. Popovici. Scrieri alese: [în 15 volume]. Vol. 4. Chișinău: Elan Inc., 2009, p. 226. Vezi și: Михаил Старицкий – «отец украинского театра». http://heroes.profi-forex.org/ru/starickij-mihajlo-petrovich (vizitat 13.06.2020).

[9] Idem, p. 265.

[10] Zankovetskaya – pseudonimul actriței Maria Constantinovna Adasovskaya. Își trage originea de la denumirea satului de baștină a actriței, Zanichi. În: К. Попович Український театр на кишинівській сцені / C. Popovici. Scrieri alese: [în 15 volume]. Vol. 4. Chișinău: Elan Inc., 2009, p. 225.

[11] С. М. Дурилін. *Марія Заньковецька, життя і творчість*. Київ: Мистецтво, 1955, p. 264. Citat din: К. Попович. Український театр на кишинівській сцені.., p. 261.

[12] *Корифеи украинской сцены*. Киев, 1901, p. 135-136. Citat din: К. Попович. Український театр на кишинівській сцені.., p. 261.

[13] С. М. Дурилин. *Марія Заньковецька, життя і творчість*. Київ: Мистецтво, 1955, p. 268. Citat din: К. Попович. Український театр на кишинівській сцені.., p. 261.

încât M. Staritsky a scris o piesă despre ea și soarta ei – „Talentul” (1893), care vorbește nu numai despre tragica soartă a talentatei actrițe ucrainene în condițiile Imperiului Rus, ci și despre soarta intelectualității ucrainene.

În drama „Talentul”, Zankovetskaya joacă rolul actriței Maria Luchinskaya, care recreează soarta femeilor care luptă pentru demnitate. În piesă, talentata actriță, căsătorindu-se cu moșierul Țvetoc, a părăsit scena, dar nu a găsit liniște sufletească în casa soțului ei. Mai mult, condițiile deprimante ale unei existențe lipsite de spiritualitate, persecuția și reproșurile soacrei nemiloase („Că tânjește nu după teatru, ci după viața de țigan, nu este surprinzător: cine a încercat această otravă, este pierdut...”), gelozia nefondată a soțului („Încolo te atrage, încolo te împinge viața de țigan, aici însă e deprimant, nu poți bate câmpii... Te-ai înșelat în calcule... Ei bine? Nu ești întemnițată ... nu-ți voi forța voința! [Pleacă, zicând într-o parte]. Aduceți-mi calul!”[14]), au forțat-o să părăsească familia. Actrița se întoarce la teatru, câștigă faimă și moare.

Mulți ani mai târziu, Maria Zankovetskaya își va crea propriul teatru, care în februarie-martie 1928 va evolua în orașul Balta[15]. La sfârșitul anului 1899, la Chișinău a venit în turneu teatrul lui M. Yaroshenko, ale cărui spectacole, după cum scrie C. Popovici, la început, au fost ignorate. Cu toate acestea, evoluția bună a actorilor, printre care și a talentatei actrițe Zinina, care a jucat în mai multe spectacole, inclusiv rolul țigancei Aza în piesa cu același nume, a atras atenția publicului. Iată ce scria presa din acei ani: „Minunat și convingător rolul țigăncii, jucat de dna Zinina”, scria N. Prokin. – „Pasiunea arzătoare, cochetăria abilă, răul necruțător și viclenia – toate acestea au fost transmise de doamna Zinina în mod veridic și cu efect”[16].

În aceeași piesă, a evoluat o altă actriță a trupei Yaroshenko – Pivinskaya, care a jucat rolul țigăncii bătrâne [Gordyla]. „Nu a fost nevoie să ne uităm la scenă”, a scris același critic N. Prokin, „dar a fost suficient să auzim vocea doamnei Pivinskaya pentru a înțelege că pe scena este jucat rolul unei țigănci bătrâne”[17].

Trupele de teatru ucrainene își continuau spectacolele la Chișinău, iar la începutul anului 1901, scrie C. Popovici, pe scena teatrului Adunării Nobile, pe 3 ianuarie, s-a montat din nou drama „Țiganca Aza” pusă în scenă de asociația teatrală condusă de E. Ratmirova. De această dată, rolul Azei a fost interpretat impecabil de actrița Rosina, care a fermecat atât de mult publicul de la Chișinău, încât a fost îndelung ovaționată[18].

Următoarea producție a spectacolului la Chișinău, interpretată de trupa lui Kropivnitsky, a fost de asemenea un mare succes. Presa locală, inclusiv „Бессарабские Гувернские Ведомости” din 11 decembrie 1901, a remarcat în special prestația actriței Maria Zankovetskaya în rolul Azei, care, în interpretarea sa, urmărea „cu un interes antrenant”, scrie C. Popovici. „Când citești piesa lui Staritsky, scrie S. Durilin, ai în față o melodramă întinsă, cu toate defectele sale majore și puținele avantaje; când Zankovetskaya joacă acest rol, este o tragedie în sensul cel mai precis și mai direct al cuvântului”[19].

---

[14] М. П. Старицкий. *Талант.* În: Украинская классическая драматургия: в 2-х т. М.: Искусство, 1951. Т. 1, p. 331-413. Vezi și în var. electronică: https://www.litmir.me/bd/?b=232458 (vizitat 12.06.2020).

[15] Д. И. Прилепов. *Из истории украинского театра в МАССР*. În: Театр Советской Молдавии. Страницы истории. Кишинев: Штиинца, 1987, p. 33-45.

[16] Бессарабец, 1899. 12 октября. Цит. по: К. Попович. Український театр на кишинівській сцені.., p. 269.

[17] Idem, p. 270.

[18] Idem, p. 273-274.

[19] С. М. Дурилін. *Марія Заньковецька, життя і творчість*. Київ: Мистецтво, 1955, p. 264. Citat din: К. Попович. Український театр на кишинівській сцені.., p. 260.

Referindu-se la amintirile lui S. M. Durilin, incluse în cartea sa despre maeștrii de seamă ai scenei ucrainene (publicată în 1901), despre turul trupei Kropivnitsky la Chișinău, C. Popovici oferă o altă evaluare a performanței rolului țigăncii Aza de către actrița ucraineană: „Îmi amintesc, în primul rând, țiganca cochetă Aza, în rolul căreia M. Zankovetskaya exprimă un tip extrem de artistic al țigăncii înflăcărate, comparabil cu cele mai bune interpretări ale celebrei Carmen”[20]. Criticii teatrali au susținut în unanimitate că Aza a fost cel mai important rol în repertoriul lui Zankovetskaya[21].

Datorită confruntărilor permanente cu cenzura și interdicțiilor pentru spectacole pe de o parte și „criticilor – promotori ai purității limbii ucrainene”, Mikhail Staritsky, care suferea de afecțiuni de inimă încă din copilărie, moare la 27 aprilie 1904.

Se crease impresia că turneele trupelor de teatru ucrainene la Chișinău s-au încheiat. Totuși, pe marii fondatori ai tradițiilor literare, teatrale și ale altor tradiții culturale, îi deosebește ceea ce lasă în urmă, adică, succesorii lor. Așa a fost asociația artiștilor ucraineni sub conducerea lui S. Dyakov, care a venit la Chișinău la începutul anului 1906.

Atunci, publicul de la Chișinău pentru care limba ucraineană nu era pe înțelesul tuturor spectatorilor, a început să remarce evoluția slabă a unor actori. Prin urmare, după cum menționează C. Popovici, pe paginile presei basarabene au apărut recenzii critice. Drept observație critică, a fost reprosul că în piesă sunt prea multe blesteme.

Piesa „Țiganca Aza”, pusă în scenă de această trupă, binecunoscută de către publicul de la Chișinău, a provocat anumite critici care, în primul rând, se refereau la interpretarea rolului țigăncii Aza de către o actriță al cărei nume criticul nici măcar nu îl pronunță, amintind de minunata interpretare a actriței Zankovetskaya: „Desigur, o astfel de sarcină depășea posibilitățile actriței trupei Dyakov. Prin urmare, autorul recenziei publicate în „Бессарабская жизнь”, înainte de a vorbi despre abilitățile interpretative ale actorilor, apelează la analiza piesei, scrie C. Popovici. El menționează evaluarea criticului de la Chișinău: „Motivul slăbiciunii dramei, scrie el, este, după părerea mea, în descrierea fadă a Galei și în schițarea neglijentă a unei persoane atât de importante pentru piesă, precum Vasil. Dragostea acestor eroi, dacă ne este permis, nu are evoluție, durată și, prin urmare, este lipsită de viață. Spectatorul nu cunoaște esențialul, nu-i cunoaște începutul și sfârșitul, deși, în aceste momente se găsește explicația întregii drame emoționale a Galei, Azei și a lui Vasil”[22].

În anul următor, 1907, trupa ucraineană de teatru a lui F. Levitsky, care a fost în turnee la Chișinău, a prezentat publicului local versiunea sa a piesei „Țiganca Aza” de M. Staritsky. De data aceasta, rolul Azei a fost jucat de „Carmen a Ucrainei” – Luchinskaya. Cu toate acestea, recenzenții, dintr-un motiv oarecare, au acordat mai multă atenție altor actori ai piesei: Dyakov (Vasil) și Zamyatin (țiganul bătrân). „Acesta este cel mai bun rol al său. El i se dedă cu toată ființa”– au scris despre Dyakov[23]. Evaluând pozitiv jocul lui Zamyatin în rolul de lider al taberei, criticul a remarcat că rolul în sine ar fi câștigat mult mai mult, „dacă artistul ar fi manifestat mai multă duritate și nu ar fi fost atât de prost machiat”[24].

---

[20] *Корифеи украинской сцены*. Киев, 1901, p. 134-135. Citat din: К. Попович. Український театр на кишинівській сцені.., p. 260.

[21] К. Попович. *Український театр на кишинівській сцені*.., p. 260-261.

[22] Бессарабская жизнь, 1906, 13 февраля. Citat din: К. Попович. Український театр на кишинівській сцені.., p. 289.

[23] Бессарабская жизнь. 1907, 2 августа. Citat din: К. Попович. Український театр на кишинівській сцені.., p. 331.

[24] Ibidem.

Și, în cele din urmă, trupa de teatru a lui A. Sukhodolsky, care a vizitat Chișinăul câțiva ani la rând (1909, 1910, 1914), a făcut o impresie foarte favorabilă publicului moldovean. Potrivit criticilor, după cum scrie C. Popovici, trupa Sukhodolsky s-a dovedit a fi una dintre cele mai bune trupe ucrainene, meritul fiind, în mare parte, a regizorului principal, care a participat în spectacol și ca interpret. „Regizarea dramei lui M. Staritsky «Țiganca Aza», pe care publicul a văzut-o în după-amiaza zilei de 4 noiembrie, a fost evaluată pozitiv. Prestația artiștilor Zanegin și Donskoy a fost remarcată în special", a scris ziarul „Друг" pe 6 noiembrie 1910[25].

Patru ani mai târziu, presa moldovenească scria că actrița Gritsenko din același teatru, pe 15 octombrie a jucat rolul principal în opereta lui M. Staritsky „Țiganca Aza", că regia a fost genială, iar actrița „...a făcut față perfect frumosului rol al Azei. O voce sonoră, timbru plăcut, pasiunea interpretării, plină de entuziasm și ardoare, ce corespunde pe deplin acestui tip"[26].

Probabil, anticipând începutul schimbărilor, iminenței evenimentelor prerevoluționare și revoluționare, trupele de teatru din Ucraina s-au grăbit să dea mai multe spectacole la Chișinău.

Astfel, în 1912, trupa de teatru B. Orshanov a montat la Chișinău, alături de piesele de teatru clasice și piesa „Țiganca Aza". Este greu de apreciat la ce nivel au avut loc spectacolele, scrie C. Popovici, deoarece criticul care și-a publicat recenziile despre aceste reprezentații a făcut-o monoton și după același calapod. Descriind dezinteresat jocul actorilor, el semna scurt – „scaunul numărul 10", Chiar dacă programul spectacolelor trupei era destul de încărcat, criticul vorbea șters despre evoluția actorilor[27].

La sfârșitul lunii octombrie a aceluiași an, 1912, „Бессарабская жизнь" anunța că „zilele astea, trupa ucraineană sub conducerea lui P. Prokhorovich va începe turneul la Teatrul Fukelman". Trupa a venit la Chișinău de mai multe ori (1912, 1913, 1915, 1916), încântând publicul cu o interpretare excelentă a unor opere dramatice clasice.

În 1912, critica menționa, scrie C. Popovici, că pe 25 noiembrie, drama lui M. Staritsky „Țiganca Aza" a avut mare succes. Teatrul era supraplin, „artiștii jucau cu ardoare, cunoscând perfect rolurile. Și atunci, scena părea a fi viața care se transmite atât de ușor în sală, provocând admirație... Toate acestea te fac uneori să nu-ți mai dai seama unde se termină rampa și începe viața"[28].

De data aceasta rolul principal în drama „Țiganca Aza" a fost jucat de actrița Kochbei-Dzbanovskaya, care „…din nou și-a etalat vocea frumoasă, care a sunat deosebit de bine în locurile liniștite, lirice"[29].

Pe parcursul unei luni și jumătate de turneu în 1913, o altă trupă de teatru – L. Sabinin – a arătat numeroase spectacole din operele de dramă clasică, inclusiv piesa „Țiganca Aza", care era bine cunoscută de locuitorii Chișinăului[30].

Întrebându-se de ce spectacolele trupelor de teatru ucrainene erau atât de îndrăgite de publicul de la Chișinău, C. Popovici a explicat acest lucru prin asemănarea destinelor istorice ale popoarelor moldovenești și ucrainene, care în trecut aveau un dușman extern – Imperiul Otoman și un singur inamic intern – autocrația. Situația popoarelor ve-

[25] Друг. 1910, 6 ноября. Citat din: К. Попович. Український театр на кишинівській сцені.., p. 352.

[26] Бессарабская жизнь, 1914, 17 октября. Citat din: К. Попович. Український театр на кишинівській сцені.., p. 358.

[27] К. Попович. *Український театр на кишинівській сцені*.., p. 376.

[28] Бессарабская жизнь, 1912, 27 ноября. Citat din: К. Попович. Український театр на кишинівській сцені.., p. 397.

[29] Ibidem, p. 398.

[30] К. Попович. *Український театр на кишинівській сцені*.., p. 382.

cine asuprite le-a unit aspirațiile la eliberare națională.

Totuși, ultimul turneu al asociației artiștilor ucraineni a avut loc cu un an înainte de 1917, eveniment care a determinat un nou curs al istoriei mondiale. S-a terminat așa-numita „experiență prerevoluționară" a teatrelor mari și provinciale. O nouă etapă a început în viața teatrelor și mai multe monografii au fost dedicate studiului său.

După 1918 dezvoltarea artei teatrale în republică, scria celebrul critic de teatru Leonid Cemortan, a mers în două direcții: malul drept și malul stâng al Nistrului. Pe malul drept, la 10 octombrie 1920, un grup de personalități culturale și publice proeminente din România a creat Teatrul Național Mihai Eminescu, care a fost închis în 1935. Pe malul stâng al Nistrului, la 7 noiembrie 1933, a fost creat Teatrul de Muzică și Dramă de Stat din Moldova, care în 1940 a fost transferat la Chișinău. Multă vreme, repertoriul său a fost definit de piese în care au predominat folclorul muzical și coregrafic, scene din viața populară tradițională[31].

În perioada cuprinsă între 1920–1933, pe malul stâng al Nistrului s-au creat, s-au închis, s-au redeschis, teatre de amatori. Motivul acestei instabilități a fost lipsa pieselor de teatru, lipsa materialelor teatrale, lipsa lucrătorilor, ocuparea populației la munci agricole etc.[32].

Cu toate acestea, în vara anului 1931, la Tiraspol, a fost creat un teatru ucrainean profesionist. Repertoriul teatrului includea spectacole bazate pe operele clasice ucrainene și a clasicilor ruși.

În mai 1941, echipa de creație a plecat în turneu la Chișinău și a montat ultima premieră a piesei „Țiganca Aza" de M. Staritsky. Ziarul „Советская Молдавия", menționând că „«Țiganca Aza» este, fără îndoială, un spectacol de succes, iar evoluția teatrului ucrainean va aduce o mulțime de lucruri noi și interesante în viața teatrală a Chișinăului", a scris totodată: „Spectacolul s-a dovedit a fi strălucit, plin de culoare, și a avut un răsunet social deosebit"[33].

Presa a atribuit succeselor actoricești evoluția artistului V. Zavtonov (Vasil), „care a reușit să arate un personaj puternic, motivat și să transmită complexitatea sentimentelor și trăirilor dramatice ale eroului său", interpretarea E. Nikitchenko (Aza), „care a arătat puterea irezistibilă a dragostei, s-a remarcat prin spiritualitate și sinceritate autentică". Presa a remarcat, de asemenea, performanța artiștilor A. Turchenko (Opanas), B. Kariev (Naum Lopukh), D. Deineko (Gordyla), precum și a lui M. Gorlenko în rolul lui Aprash, „care îi ținea ferm pe țigani în mreaja obiceiurilor și prejudecăților tribale"[34].

La doar câteva săptămâni după premieră, a izbucnit războiul și teatrul a fost nevoit să-și întrerupă activitatea. După încheierea războiului, actorii și lucrătorii teatrului supraviețuitori s-au întors la munca pașnică, dar în alte teatre[35].

Trecuse mai mulți ani până când teatrul țiganesc „Romen", cu renume mondial, sau, mai bine zis, regizorii săi au atras atenția asupra piesei lui Mikhail Staritsky „Tiganca Aza". Drept urmare, în 1959, pe scena teatrului a fost montată pentru prima dată o dramă (compozitorul S. M. Bachachevsky, coregraful I. V. Khrustalev), care ani la rând a fost jucată cu casa închisă. Rolul principal în piesă, rolul lui Vasil, l-a jucat Nikolai Sli-

---

[31] Л. М. Чемортан. *Становление молдавского советского театра: Страницы истории*. Кишинев, 1986, p. 13-31.

[32] В. И. Жосул. *Театральное дело в Левобережной Молдавии в 1920–1924 гг.* În: Театр Советской Молдавии. Страницы истории. Кишинев: Штиинца, 1987, p. 3-33.

[33] И. Бершадский, Г. Рац. *Первый спектакль*. În: Советская Молдавия, 1941, 13 мая.

[34] Д. И. Прилепов. *Из истории украинского театра в МАССР*. În: Театр Советской Молдавии. Страницы истории. Кишинев: Штиинца, 1987, p. 43-44.

[35] Idem.

chenko. Aceasta a fost prima lucrare independentă a renumitului artist țigan.

Un an mai târziu, și în Moldova și-au amintit de piesa lui M. Staritsky. S-a întâmplat la Teatrul de Muzică și Dramă A. Pușkin, care în acei ani era unul dintre teatrele importante ale RSSM[36], ce se datorează, în mare parte, activității actorului și regizorului moldovean Valeriu Cupcea (1929–1993).

Viitorul regizor de teatru a venit la teatru într-o perioadă în care a fost lansată în presă o campanie amplă printre critici de teatru, scriitori, împotriva orientării tematice a repertoriului trupei și a managementului teatrului (1952–1954), care prefera comedia muzicală. Cunoscutul critic literar și de teatru R. Portnoy în acei ani a scris: „În dramaturgie poate ocupa un anumit loc și opereta, însă nicicînd și nicăieri ea n-a devenit nucleul de bază al dramaturgiei naționale. Or, după cum spuneau și clasicii, un teatru național nu poate exista fără dramaturgie națională". Leonid Cemortan a scris despre acest lucru în detaliu în monografia sa despre V. Cupcea[37].

Au trecut ani și în 1963 Valeriu Cupcea, devenind regizor de teatru, a pus în scenă spectacole bazate pe lucrări ale clasicilor mondiali și naționali și și-a îndreptat atenția către drama „Cu pronunțate accente melodramatice" – „Soartă vitregă" („Țiganca Aza") a clasicului ucrainean M. Staritsky, pe care a montat-o în cheia tradițiilor populare ale teatrului malorosian"[38]. Premiera spectacolului a avut loc în octombrie 1963[39].

Se știe că, fiind responsabil de punerea în scenă a spectacolelor în calitate de regizor, V. Cupcea continua să contribuie și ca actor. Astfel, în piesa „Soartă vitregă" („Țiganca Aza") el a jucat rolul țigancăi bătrâne – Gordîlea. Scriitorul Alexei Marinat descrie momentul: „După absolvirea Institutului Teatral, în 1952, Valeriu Cupcea vine la Teatrul Muzical-Dramatic Moldovenesc din Chișinău. În fiece teatru se întîmplă cîte un caz curios, ce rămîne în istoria lui. În ziua de 3 noembrie 1963, pentru spectacolul de seară era anunțat că se joacă piesa «Soarta vitregă» de Staritsky. În rolul principal: țiganca Gordîlea – Domnica Darienco. Actrița plecase la Moscova la o consfătuire și în acea zi, pe la prînz, urma să se întoarcă. Directorul teatrului, Gherlac, n-avea de ce să se neliniștească. Abia cînd a ieșit din clădirea teatrului, pe la orele de după-masă, a observat că-i ceață. Era împreună cu Valeriu Cupcea. «O fi sosit oare Domnica de la Moscova?» l-a întrebat directorul. «Știu eu?» a strîns din umeri Cupcea. «Să-i telefonăm». Au telefonat. Domnica Darienco aștepta la aeroportul din Moscova să se împrăștie ceața în Chișinău... Pînă la spectacol mai rămîneau două ore. «Ce facem, Valeriu Pimenovici?» îl întrebă Gherlac. Cupcea nu-i răspunse nimic. «Trebuie s-o înlocuim pe Darienco cu cineva sau să înlocuim spectacolul». Trebuie! Ușor de zis «trebuie să înlocuim». Încearcă să înlocuiești. Lucrătorii scenei au montat decorul pentru spectacolul «Soarta vitregă» și au plecat. Darienco n-avea dublură. Și situația n-avea nici o soluție. Adică... o putea rezolva doar Cupcea. El s-a dus în cabina pentru machiaj și a cerut să fie grimat pentru rolul bătrînei țiganci. Spectacolul a început la timp. Actorii au observat abia pe scenă că în rolul mămucăi taberei a ieșit nu Domnica Darienco, ci altcineva. Iar spectatorii nici astăzi nu știu că rolul țigancii Gordîlea a fost jucat de un bărbat, regizorul Va-

[36] Fondat în 1933 la Tiraspol sub numele de Primul teatru dramatic din Moldova, în 1939 a devenit Teatru muzical și dramatic. În 1940 teatrul a fost transferat la Chișinău. În 1955–1957 a funcționat ca Teatru de operă, balet și dramă din Moldova. În 1945 teatrul a primit numele A. Pușkin. În 1957 s-a scindat în Teatrul de Operă și Balet din Moldova și Teatrul de Muzică și Dramă din Moldova A. Pușkin. În 1994, Teatrul Mihai Eminescu a primit statutul de Național. Mai multe detalii vezi: https://locals.md/2017/istoriya-kishinyova-teatr-imeni-mihaya-eminesku/ (vizitat 12.06.2020).

[37] L. Cemortan. *Valeriu Cupcea – actor și regizor*. Chișinău: Business-Elita SRL, 2008, p. 15-21.

[38] Ibidem, p. 40.

[39] В. Купча. *Ла ынчепут де стажиуне*. În: Култура Молдовей, 1963, 6 октомбрие.

leriu Cupcea!”[40].

În concluzie, putem asigura cititorul că dincolo de cadrul cercetării prezentate, există încă o mulțime de lucruri interesante legate de piesa lui M. Staritsky „Țiganca Aza”, ce sugerează că nu și-a pierdut relevanța. Scrisă la sfârșitul secolului al XIX-lea, piesa, din punct de vedere al puterii impactului său asupra spectatorului, își poate ocupa locul modest printre operele clasicilor mondiali, pe baza cărora, pe scenele de teatru de la Chișinău, au fost puse în scenă următoarele: opera „Aleko” de Rachmaninov (premieră în 1973), pe baza poemului lui A. Pușkin „Țiganii”; opera „Carmen” de J. Bizet (premieră în 1961), bazată pe romanul cu același nume de P. Mérimée; opera „Troubadour” de G. Verdi (premieră în 1969); opera „Glira” („Barbu Lăutaru”) de Gheorghe Neaga (premieră în 1974); baletul Esmeralda (premieră în 1961), bazat pe romanul „Notre Dame de Paris” de V. Hugo; baletul „Rada” (premieră în 1974), bazat pe nuvela „Makar Chudra” de M. Gorky și altele.

Reeșind din cele spuse mai sus, suntem convinși că piesa „Țiganca Aza” de M. Staritskiy, care a fost una dintre primele spectacole despre viața comunității țiganilor/romilor pe scenele Chișinăului, a pus tradiția interpretării teatrale a subiectelor cunoscute pe tema țiganilor/romilor.



Artista Constanța Târțău
în rolul țigăncii Aza



Artistul poporului din RSSM
Constantin Constantinov
în rolul lui Apraș

Premiera piesei dramaturgului clasic ucrainean M. Staritsky (varianta scenică de G. Iura) „Soarta vitregă”, care a avut loc la 6 octombrie 1963 pe scena Teatrului moldovenesc muzical-dramatic „A. S. Pușkin”[41].

[40] A. Marinat. *Cuvintele care devin o realitate palpabilă*. În: L. Cemortan. Valeriu Cupcea – actor și regizor. Chișinău: Business-Elita SRL, 2008, p. 166-167.

[41] В. Купча. *Ла ынчепут де стажиуне*. În: Култура Молдовей, 1963, 6 октомбрие.

# SITURI DE COMEMORARE A HOLOCAUSTULUI ÎN REPUBLICA MOLDOVA

Dr. Irina ȘIHOVA
Institutul Patrimoniului Cultural

## HOLOCAUST COMMEMORATION SITES IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

**Abstract:** *The article contains the first approach to the entire vision of the process of Holocaust victims' commemoration in Moldova since 1945 till nowadays. The topic of the Holocaust in the public space in Moldova sounds louder and louder. Understanding the Holocaust in various ways, from statistics to private life stories, from collaboration to acts of rescue by the Righteous among the Nations, is gradually becoming an increasingly important and widespread public agenda. What has been the "internal business" of the Jews for many years, and has been happening at the state level mainly as a result of the pan-European trend and the "roadmap" of the IHRA, is turning into an important aspect of Moldova's public life. This move is literally happening before our eyes: more and more journalists and public figures are addressing this issue outside the "mandatory program" related to January 27 and in much broader contexts.*

**Keywords:** *Jews, Holocaust, commemoration, memorial place.*

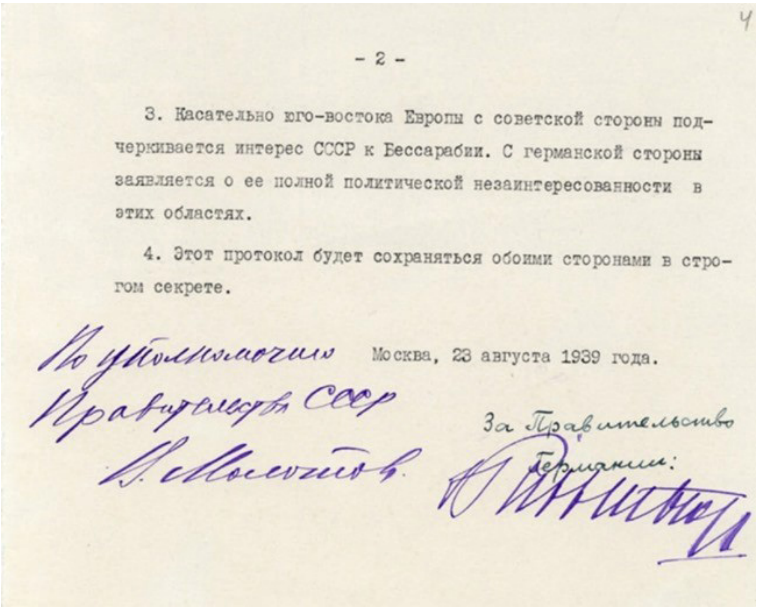
În 2014, Republica Moldova s-a alăturat Alianței Internaționale pentru Comemorarea Holocaustului (IHRA) în calitate de observator. În noiembrie 2015, Parlamentul Moldovei a declarat 27 ianuarie drept Ziua Națională a Comemorării Holocaustului, care a fost aniversată pentru prima dată la nivel oficial în 2016. Parlamentul Moldovei a aprobat raportul publicat al lui Eli Wiesel, potrivit căruia, în Moldova (inclusiv Transnistria) în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, au pierit de la 150 până la 180 de mii de evrei[1]; iar în 2017, a fost adoptat Planul de acțiuni al Guvernului pentru anii 2017–2019 privind implementarea Declarației Parlamentului Republicii Moldova cu privire la acceptarea Raportului final al Comisiei internaționale pentru Studierea Holocaustului, prezidată de Elie Wiesel.

Perpetuarea memoriei victimelor Holocaustului în Moldova nu a început în anii 2010. Tema Holocaustului a ajuns la nivel național mai devremecel puțin din a doua jumătate a anilor 2000, când Centrul Cultural Evreiesc KEDEM, care se omagiază anual pe 27 ianuarie Ziua Internațională a Comemorării Holocaustului, invită (și continuă să invite) la concert-requiem primele persoane din stat și reprezentanți ai corpului diplomatic.

În particular, memoria Holocaustului (deși, după cum știm, cuvântul în sine a fost auzit pentru prima dată în URSS nu mai devreme de 1987), s-a păstrat în perioada anilor 1944–1945, când evreii care se întorceau din evacuare și puținii care au supraviețuit din lagărele de concentrare din Transnistria și ghetou, erau într-o realitate complet nouă. Vă reamintesc pe scurt fondalul istoric.

Moldova aparținea acelei părți a Europei de Est care a devenit teritoriu sovietic mai târziu decât alte regiuni, după semnarea Pactului Molotov-Ribbentrop la 23 august 1939. În paragraful trei din anexa secretă la Pact se spune: „În ceea ce privește sud-estul Europei, partea sovietică accentuează interesul URSS pentru Basarabia. Partea

[1] Vezi: *Comisia Internațională pentru Studierea Holocaustului în România*. Raport final. Iași: Polirom, 2005.



- 2 -

3. Касательно юго-востока Европы с советской стороны подчеркивается интерес СССР к Бессарабии. С германской стороны заявляется о ее полной политической незаинтересованности в этих областях.

4. Этот протокол будет сохраняться обоими сторонами в строгом секрете.

По уполномочию Правительства СССР

Москва, 23 августа 1939 года.

За Правительство Германии:

*Pagina din Pactul Molotov-Ribbentrop, în care este menționată Basarabia*

germană își declară dezinteresul politic complet pentru aceste regiuni”[2]. Deja după izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial și împărțirea Poloniei între Germania și URSS în septembrie 1939 (așa cum era prevăzut la punctul 2 din Protocolul secret), după aderarea țărilor baltice la URSS (așa cum se prevede la paragraful 1) în octombrie-decembrie 1939, la 28 iunie 1940, regele României Carol al II-lea a adoptat nota ultimativă a părții sovietice, și ca urmare, teritoriul interfluviului Pruto-Nistrean, cunoscut sub numele de Basarabia, a intrat sub jurisdicția Uniunii Sovietice.

În ultimii ani înainte de anexare la URSS, de la sfârșitul anilor '30, evreii din România, care erau anterior cetățeni cu drepturi depline ai unei țări europene, nu cea mai bogată, dar totuși liberă, au avut parte de o politică antisemită în creștere. Prin urmare, majoritatea au salutat venirea puterii sovietice – deși unii, cei mai precauți sau cei mai informați, nu așteptau nimic bun de la noua guvernare și, din păcate, au avut dreptate. Aproximativ un an, între 28 iunie 1940 și 22 iunie 1941, Moldova a fost sovietică. În acest timp, guvernul stalinist a făcut tot posibilul pentru a transforma populația în cetățeni sovietici supuși legilor – adică i-a intimidat și terorizat cu metodele sale elaborate de-a lungul anilor Marii Terorii. În noaptea de 12–13 iunie 1941, cu câteva zile înainte de începerea celui de-al Doilea Război Mondial, teroarea stalinistă din Moldova a atins punctul culminant. Conform diferitelor estimări, între 20 și 30 de mii de oameni au fost exilați din Basarabia peste noapte (majoritatea basarabenilor au ajuns în lagărul Ivdel din regiunea Sverdlovsk, alții – în Siberia și nordul Kazahstanului). Printre cei reprimați a fost un număr semnificativ de evrei din toată Moldova. Mulți au murit măcelăriți în lagărele staliniste, dar mulți, paradoxal, s-au salvat, neatinși de flamele Holocaustului. Trebuie menționat că în Moldova modernă studierea și perpetuarea represiunilor sovietice este un subiect separat de cercetare.

Ofensiva trupelor germano-române după 22 iunie 1941 a fost relativ lentă, iar acest mic decalaj, care a durat mai puțin de o lună, a salvat multe familii evreiești, care au reușit să se evacueze. Puterea sovietică nu s-a gândit la salvarea rezolută a evreilor, în

[2] Citat din: http://historyfoundation.ru/2019/05/31/pakt/ (vizitat 28.06.2020).

ciuda faptului că soarta care îi aștepta era evidentă. Erau evacuați specialiști, muncitori ai întreprinderilor industriale, militare, și ale instituțiilor medicale, membrii familiilor funcționarilor de partid, ale sovietelor și ofițerilor ai Armatei Roșii. O parte din evrei au plecat singuri spre Est, însă mulți nu au reușit să se retragă...

Estimativ, din numărul deja menționat de 150–180 de mii, aproximativ 50 de mii au murit în primele săptămâni ale războiului. Practic, până la sfârșitul anului 1941, nu au mai rămas evrei între Prut și Nistru, iar Holocaustul s-a răspândit peste Nistru, în Guvernământul Transnistriei, fondat la 19 august 1941, cu capitala la Odessa.

Acest fundal istoric complicat explică atitudinea complexă a evreilor față de toate statele în care au trăit: România, Uniunea Sovietică și Moldova.

Atunci când evreii s-au întors din evacuare ori din Siberia, au descoperit pământul îmbibat de sângele rudelor lor și, în același timp, lipsa unui loc de comemorare consacrat. Și, desigur, prima posibilitate evidentă au fost cimitirele. În primul rând, un cimitir este, înainte de toate, un loc de comemorare. În al doilea rând, mormântul este poate unicul loc public care se află sub controlul familiei, practic fără amestecul statului. Din acest motiv, aproape la fiecare cimitir evreiesc din Moldova (autorul a reușit să le viziteze aproape toate în scopuri de cercetare), multe pietre funerare (atât antebelice, cât și postbelice) au plăci comemorative suplimentare cu textul „În memoria membrilor familiei cutare decedați în 1941” (mai rar: „de mâinile naziștilor” sau „în ghetou”). Caracteristic în acest context este o placă memorială catalogată de autor la cimitirul evreiesc din Chișinău. Inscripția spune:




Placă comemorativă la cimitirul evreiesc, Chișinău (© Șihova, 2019)

Памяти РАПОПОРТ Мойше Лейб Пинкусович
1866 – 1920
РАПОПОРТ Ципа Ривка Эльевна
1876 – 1943
РАПОПОРТ Эстер Моисеевна
1896 – 1941,
погибла в Освенциме
(ortografia originalului – I. Ș.)
*În memoria RAPOPORT Moishe Leib Pinkusovich*
*1866 – 1920*
*RAPOPORT Țipa Rivka Elievna*
*1897 – 1943*
*RAPOPORT Ester Moiseevna*
*1896 –1941,*
*omorâtă în Osvențim*

Este evident că Moișe-Leib Pinkusovici a murit pe timp de pace, în 1920, la vârsta de 34 de ani, dintr-un motiv necunoscut pentru noi, iar numele său a fost imortalizat după război nu la locul înmormântării sale, ci la mormântul fiicei sale doar pentru că, s-ar putea, mormântul său, dintr-un anumit motiv, nu s-a păstrat sau era inaccesibil familiei; Ți-



Fragment al monumentului sovietic pe locul execuțiilor. Dubăsari (© Șihova, 2015)

pa-Rivka Elievna a decedat sau murit în 1943 poate în evacuare, sau poate în ghetou sau lagăr fie sovietic sau român; iar locul morții lui Esther Moiseevna nu lasă loc de îndoieli.

Există însă un exemplu rar în Moldova cu privire la modul în care, în primii ani postbelici, la inițiativa evreilor (ca să nu spunem „comunității evreiești", deoarece comunitatea nu era o instituție oficială în perioada sovietică), a fost imortalizat locul executării și înmormântării evreilor. Acesta este așa-numitul „Babin Yar de la Dubăsari". Aici, în august 1941, a fost înființat un ghetou, în care au fost conduși evrei nu numai din Dubăsari și împrejurimi, ci și de la Chișinău, Tiraspol, Balta, Kotovsk, Ananyev, Krasnîe Oknî, etc. În acest loc, în câteva zile de la 12 până la 28 septembrie 1941, Einsatzkommando 12, care făcea parte din Einsatzgruppe D, formată din 20 de soldați și 5 ofițeri sub comanda hauptsturmfuhrer-ului Noske și felbel-ului Keller (volksdeutsche, născut în Rusia), cu complicitatea a 11 colaboraționiști locali, a executat de la 6 la 8 mii de evrei[3], însă, în total, în șanțurile de aici zac osemintele a circa 18 mii de oameni, îngropați aici în perioada Holocaustului. Acest loc era la periferie, în spatele fabricii de tutun, dar imediat după război au început să apară noi clădiri și exista pericolul ca ceva să fie construit chiar pe oase. Atunci evreii au început să apeleze la toate instanțelepână la mareșalul Jukov, care era comandantul militar al Odessei din iunie 1946 până în februarie 1948.

Poate că este o legendă locală, dar se spune că Jukov personal și-a dat acordul pentru inființarea memorialului pe locul execuțiilor. Compoziția memorialului a fost inițial tipic sovietică: placa comemorativă ***На этом месте покоятся мирные Советские***

[3] Vezi: А. М. Москалёва (Векслер). *Дубоссарская трагедия, сентябрь 1941 г.* Документальная повесть. Дубоссары, 1999; *Дубоссары. Ïn:* Холокост на территории СССР. Энциклопедия. М.: Росспэн, 2011, с. 284; И. Шорников. *Зондеркоманда в Дубоссарах*. Очерк истории и документация о геноциде и патриотической борьбе в годы фашистской оккупации. Тирасполь, 2016.

***граждане расстрелянны фашистами в годы Великой Отечественной войны. Аич зак четэцень советичь пашнич ынпушкаць де фасчишть ын аний Марелуй Рэзбой пентру апэраря Патрией.*** (Ortografia originalului – I. Ș.) *În acest loc odihnesc cetățeni sovietici pașnici, împușcați de fasciști în timpul Marelui Război Patriotic*, în limbile rusă și moldovenească, iar în 1956 li se adaugă compoziția din trei figuri din estetica realismului socialist – soldatul sovietic care protejează doi copii, o fată și un băiat. Piedestalul avea inscripția „Soldatului sovietic salvator", dar evreii au perceput întotdeauna această inscripție ca fiind una nepotrivită (câți dintre cele 18 mii au fost salvați de Armata Roșie?), iar după prăbușirea URSS această inscripție a fost eliminată, deși celelalte elemente ale memorialului au rămas.




Monumentul post-sovietic pe locul execuțiilor. Dubăsari (© Șihova, 2017)



Complexul memorial pe locul execuțiilor. Dubăsari (© Șihova, 2019)

De-a lungul anilor, sunetul memorialului devine polifonic. În anii '90 arhitectul Semion Șoihet și sculptorul Natan Epelbaum dezvoltă un proiectul unului memorial integru (care, din cauza lipsei veșnice de bani, nu a fost dus până la capăt – dar starea sa neterminată a devenit și ea simbolică). Intrarea în memorial constituie o poartă decorată cu o menorah evreiască. Plăci de granit cu texte informaționale în rusă, ebraică și idiș apar pe pereți din interior: „În acest loc, în septembrie 1941, ocupanții au executat în masă peste 18 mii de prizonieri ai ghetoului Dubăsari", „Doamne! Odihnește-ți copiii morți și dă pace celor în viață... Amin!" În același loc, pe rând, pe măsură ce sunt clarificate, se adaugă plăci de granit cu numele victimelor. În 2017, cu banii unui sponsor privat (un evreu ale cărui rude au fost omorâte aici), un alt monument, al sculptorului L. Dubinovsky, a fost ridicat vizavi de figura soldatului cu copii (deși proiectul inițial prevedea o altă sculptură, al sculptorului N. Epelbaum). Stilistic, sculptura a fost realizată

folosind motivul golului, hăului, comun pentru perioada post-sovietică, și reprezintă silueta unei femei, ce se închină îndurerată, iar dintr-o anumită perspectivă se observă că silueta cu mantie pe-dinăuntru este goală. Pe piedestal e scris „Pentru ce?” în rusă, engleză și idiș. Spațiul este completat de șase torțe cu flacără veșnică, ca simbolul a șase milioane de victime ale Holocaustului.




Monumentul victimelor Ghetoului din Chișinău (© Șihova, 2019)

În jurul anilor '60 începe reînhumarea rămășițelor din mormintele de la locurile executărilor și masacrelor în masă în cimitirele evreiești, iar la aceste gropi comune se instalează semne comemorative, adesea cu liste a numelor victimelor. De exemplu, există astfel de memoriale în cimitirele evreiești din Soroca, Rîbnița, Tiraspol; la Orhei și Edineț, există chiar câte două astfel de gropi comune.




Groapă comună în cimitirul evreiesc din Orhei (© Șihova, 2016)

Pe strada Calea Orheiului din Chișinău, în cartierul istoric Visterniceni, care în timpul războiului era în afara limitelor orașului, aproximativ la locul unde s-au efectuat execu-

ții în masă aproape din prima zi a existenței ghetoului Chișinău[4], la începutul anilor ’80, a fost ridicat un monument al „Victimelor fascismului” de Aurel David: o imagine simbolică a două mâini, care rup o sârmă ghimpată ce le leagă. După prăbușirea URSS, monumentul s-a dovedit a fi a nimănui: nici o instituție nu dorea să-l aibă în grijă, și, treptat, fiind părăsit, metalul de pe piedestal a fost furat. În 2016, monumentul a fost restaurat cu banii comunității evreiești și donații private, au fost adăugate semne și panouri informative, zona din jur a fost amenajată. Cu toate acestea, au existat câteva incidente dezolante: planul inițial de reconstruire presupunea o Alee a Drepților Între Popoare ca parte a memorialului. Dar, în timp ce se reconstruia monumentul, centrul Mercedes din apropiere s-a extins, ocupând teritoriul aleei propuse (situația încă nu este rezolvată).

Putem spune că, pentru monumentele din Moldova, întreaga istorie a perpetuării memoriei tragediei, continuă aceste două tendințe: în perioada sovietică, fie o inițiativă privată în spațiul privat, fie un memorial de stat pentru „cetățenii sovietici pașnici”; iar în perioada post-sovietică, se adăugau plăci informative despre Holocaust la monumentele sovietice ridicate în spațiul public, dar nu din inițiativa statului și nu pe banii statului.

Situația se schimbă oarecum în perioada post-sovietică: în multe orașe și sate unde, înainte de război, locuiau comunități evreiești importante, în locurile execuțiilor în masă și la gropile comune apar memoriale mari sau semne comemorative modeste, care comemorează Holocaustul. Fiecare dintre ele este interesant prin istoria premergătoare, designul, locația sa. Iată doar câteva exemple.




Monumentul victimelor fascismului. Chișinău (© Șihova, 2019)

La marginea satului Sculeni din raionul Ungheni, baștina dinastiei hasidice din Sculeni, care a devenit faimoasă în SUA după război, în mijlocul unui teren pustiu se află un monument a comunității evreiești locale dispărute. Este interesant prin faptul că acest pustiu este locul unde era amplasat vechiul cimitirul evreiesc, demolat în perioada sovietică, iar monumentul a fost rezolvat stilistic sub forma unui memorial tradițional, dar nu a unei pietre de mormânt.

[4] Vezi: P. A. Shapiro. *The Kishinev Ghetto 1941–1942*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 2015; P. A. Shapiro. *Ghetoul din Chișinău 1941–1942*. Curtea Veche, 2015.



Memorialul cimitirului demolat. Sculeni, raionul Ungheni (© Șihova, 2019)

La intrarea în satul Terebna, raionul Edineț, există un semn comemorativ cu nume și steaua lui David în stânga și o cruce în dreapta – acesta este monumentul victimelor regimului de ocupație: atât evrei, cât și activiști sovietici.




Monumentul victimelor regimului de ocupație. Terebna, raionul Edineț (© Șihova, 2013)

Din 2018, pe teritoriul Moldovei – deocamdată, doar la Chișinău – a fost lansată campania Stolpersteine (Pietre de poticnire), inițiată în mod privat de artistul german Gunther Demnig.

În același timp, pe teritoriul Republicii Moldova nu există niciun monument victimelor Holocaustului, ridicat din inițiativa statului, aparent, va urma. Este semnificativ faptul că perpetuarea Holocaustului în Moldova urmează calea scoaterii din anonimat a victimelor: de la tradiția sovietică de a construi „Monumente Soldatului Necunoscut" la memoriale cu liste de nume. Trebuie spus, că aceasta este o tendință generală în istoria locală modernă a Moldovei. Sunt cunoscute mai multe exemple de monumente locale cu liste a victimelor Holocaustului, participanților la cel de-al Doilea (mai rar Primul) Război Mondial, victimelor represiunii staliniste, în unele cazuri, chiar și a primilor coloniști sau a victimelor foametei postbelice. Toate aceste noi fenomene atestă formarea treptată a unei culturi a memoriei moderne în Republica Moldova.



Piatra de poticnire. Chișinău (© Șihova, 2019)

În general, tema Holocaustului în spațiul public din Moldova sună din ce în ce mai tare. În același timp, coexistă două narațiuni importante: tendința de a vedea Holocaustul într-un context pan-european, în contextul genocidului secolului XX sau în comparație cu represiunile staliniste, etc; și tendința de a perpetua Holocaustul ca parte a unei „mici" istorii locale: a satului sau orașului. În ambele cazuri, imaginea integrală specifică a Holocaustului în Moldova este oarecum neclară: fie se pierde pe fundalul evenimentelor istorice majore, pictate în linii mari, fie invers se pierde în mici detalii, nume și cifre locale.

În același timp, înțelegerea Holocaustului sub diferite aspecte: de la statistici la povești din viața privată, de la colaboraționism la actele de salvare de către Drepții între Popoare, devine treptat o agendă publică din ce în ce mai importantă și larg răspândită. Ceea ce, timp de mai mulți ani, a fost „afacere internă" a evreilor, iar la nivel de stat se întâmpla, în principal, ca urmare a tendinței pan-europene și „foii de parcurs" a asociației IHRA, se transformă într-un aspect important al vieții publice a Moldovei. Această mișcare se produce literalmente în fața ochilor noștri: din ce în ce mai mulți jurnaliști și persoane publice abordează acest subiect în afara „programului obligatoriu" legat de ziua de 27 ianuarie și în contexte mult mai largi.

Societatea civilă modernă, oriunde, se construiește pe mai multe pietre de temelie: libertăți personale și economice, lupta împotriva violenței și corupției, egalitatea tuturor în fața legii, în viața personală și publică, etc. În diferite regiuni, datorită diferenței de istorie și tradiții, aceasta își concentrează eforturile pe diferite „sectoare ale frontului": undeva pe egalitatea rasială, undeva pe diferența de gen, undeva pe lupta împotriva prejudecăților etnice... Și pretutindeni educația și iluminarea sunt necesare și pentru aceasta sunt necesare exemple din istorie. Realizarea unui studiu al istoriei secolului XX, al celui de-al Doilea Război Mondial sau al regimurilor totalitare, pe de o parte, este necesară atât în educația formală, cât și în educația informală. Iar pe de altă parte, este imposibilă fără abordarea Holocaustului. Astfel, tema Holocaustului apare mereu și inevitabil, în caz contrar, evitarea ei se transformă într-o omisiune conștientizată sau mușamalizare, ceea ce, desigur, este inacceptabil.

# МЕТАЛЛИЧЕСКИЕ УКРАШЕНИЯ В НАРОДНОМ КОСТЮМЕ БОЛГАР МОЛДОВЫ

Емилия БАНКОВА
Институт культурного наследия

**METAL DECORATIONS IN FOLK COSTUME OF THE BULGARIANS FROM MOLDOVA**

**Abstract:** *Decorations in the Bulgarian folk costume make up an indivisible artistic whole with the clothes themselves. They are organically connected with it and are an integral part of the overall structure of the costume. Many of the jewelry evolved from some elements of clothing related to their practical use. Gradually, people's artistic needs, their feelings about beauty and harmony created works of art out of these utilitarian things and turned them into jewelry. Metal jewelry was used in many ceremonies and customs; they accompanied a person throughout his life – from birth to death. In the views of the Bulgarians, pieces of jewelry, especially metal ones, had magical protective power. The belief that they can protect their owner from the evil forces surrounding him and the evil eye is still preserved to some extent. This article is the first attempt to describe metal jewelry in folk costumes of the Bulgarians of Moldova. Such concepts as "pafty", "chaprazi", "hryvnia", "intishiya", "gerdan", "altyn", "leftovi", "mahmudiya", "sintsi", etc. are revealed. This jewelry is an integral part of the traditional clothing complex not only of the Balkan peoples, but also of the entire Turkic world. It is significant that the terminology of the names of jewelry coincides in many respects. This testifies to the oldest roots of most of the archaic elements of the Bulgarian folk costume.*

**Keywords:** *Bulgarians-immigrants, metal jewelry, "gerdan", "altyn", "pafti", "chaprazi", "hryvnia".*

Украшения из драгоценных и полудрагоценных металлов и их сплавов в своем развитии прошли долгий и сложный путь, пока не достигли современного декоративного предназначения. Этот путь тесно связан с развитием материального и духовного быта человека, с его мировоззрением, ментальностью и эстетическими поисками в разные эпохи. Многие из украшений развились из некоторых элементов одежды, связанных с их практической функцией. Постепенно художественные потребности людей, их представления о красоте и гармонии стали способствовать тому, что они начали создавать из этих утилитарных вещей произведения искусства и превращать их в украшения.

Предметом нашего изучения являются металлические ювелирные украшения в болгарском народном костюме. Основное внимание мы уделили металлическим украшениям в костюме болгар Молдовы. Поскольку до настоящего времени нет ни одного специального исследования, посвященного этой тематике и автор изучал металлические украшения в народной одежде болгар Молдовы только в контексте народного костюма, то в этой статье мы дадим краткий обзор тех ювелирных украшений, которые сохранились до наших дней из привезенных в больших количествах нашими переселенцами из Болгарии в XIX в. Исследование было проведено автором в городах Твардица и Тараклия, а также в с. Кортен Тараклийского района Республики Молдова в период 2000–2018 гг.

О высокохудожественных произведениях народного творчества говорят письменные источники, в которых чужеземные путешественники, посетившие болгар-

ские земли, выражают восхищение предметами народного искусства, увиденными непосредственно в сельской среде. Они поражены красотой вышивки, богатством и разнообразием украшений народного костюма. «Их одежда восхитительна, украшена большим количеством разнообразной и многоцветной вышивки, но нельзя не отметить совершенно невообразимые украшения их женщин, особенно из разного рода металлов – золота, серебра, меди, алюминия, различных сплавов», – писали немецкие и австрийские путешественники в XVII в.[1]

Прикладное художественное творчество болгар развивается как продолжение богатых художественных традиций, унаследованных от фракийцев, протоболгар и славян. Многочисленные археологические памятники свидетельствуют о значительных художественных достижениях трех этнических компонентов, входящих в состав болгарской народности. С фракийской культурой связаны произведения, которые и сегодня вызывают восхищение высоким художественным мастерством. Они говорят об эстетически богатом и насыщенном материальном быте, в котором существует гармоничное единство между утилитарными и художественными качествами предметов. Своим специфическим стилем и хорошо развитыми художественными традициями отличается и прикладное искусство протоболгар. Для него характерны самобытные металлические украшения к костюму, разнообразные ткани с богато украшенными орнаментальными мотивами. Когда на Балканский полуостров приходят славяне, они также приносят свою культуру с присущими ей характерными особенностями. Их культура преимущественно земледельческая и носит отличительные знаки оседлых земледельческих культур.

На облике болгарских народных украшений оставили следы культуры многих народов, населявших ранее земли Балкан. В болгарских украшениях (в основном, металлических), сохранившихся до наших дней, находим отдельные элементы художественного стиля и технического мастерства фракийских ювелиров, много следов славянских «наушниц», мотивов праболгарских поясных украшений. Наряду с византийскими художественными влияниями болгарские металлические украшения обогатились некоторыми формами и орнаментами восточных традиций. Восточные влияния на традиции болгарских мастеров после турецкого нашествия проявились в характерных для Востока элементах и мотивах арабеска, в стиле «тюльпан», в усвоении новых техник работы.

Ювелирные украшения, предназначенные для небогатых простых людей, обычно выполнялись не из дорогих и редких материалов, а из различных сплавов, иногда их покрывали позолотой, но у них были предельно функциональные и чистые формы, изящно подчеркнутые декоративными элементами, для которых были найдены верные пропорции и мерки.

Украшения в болгарском народном костюме составляют неделимое художественное целое с самой одеждой. Они органично связаны с костюмом и являются составной частью его целостной структуры. По своему расположению украшения делятся на две группы: предназначенные для головы и для тела. Предметы для украшения головы наряду со сложными способами повязывания платков содержат много старинных элементов. Для ушных украшений характерна преимущественно круглая форма, они или вплетаются в косы, или прикрепляются к головному убору в области висков. В более поздние времена красивые, но тяжелые *надушницы* уступают место серьгам разной формы. Они стали обязательным элементом женского украшения для всех слоев населения, поэтому изго-

[1] С. Благоева. *Български народни накити.* София, 1977, с. 11.

тавливались из драгоценных и недрагоценных металлов. Особым изяществом и красотой отличалось головное украшение в свадебном костюме невесты. До наших дней в болгарских селах Молдовы сохранилось и до 70-х гг. XX в. использовалось это головное украшение, привезенное нашими переселенцами. Оно называется *игла* и является отличительным знаком сосватанной невесты. Неотделимой частью костюма невесты являются серебряные пряжки – *пафти, чепрази* – одни из самых красивых поясных украшений. Они были достаточно массивными и тяжелыми, и в то же время очень изящными. Их богатое разнообразие можно свести к трем видам: а) продолговатые с закругленными краями, б) в форме индийской пальметты, в) круглые. Их орнаментировка очень разнообразна и богата, часто на них изображены религиозные сюжеты. В некоторых случаях пафти украшены перламутровыми пластинками[2]. На них нередко встречается символичная орнаментика – фигурки людей и животных, растительные и другие мотивы, которые имеют магическую силу защищать от злых духов и недоброго взгляда. Это наводит на мысль, что пафти выполняли и функцию оберегов[3].

Вот что пишет в начале XX в. об украшениях в народном костюме болгар Таврической[4] и Бессарабской губерний видный славист, исследователь болгарских колоний на территории Российской империи Н. С. Державин: «Очень редко можно встретить теперь на девушке парчовый или из цветной шерстяной материи пояс с серебряными очень изящной небольшой величины застежками спереди (чупрази). На пальцах девушки носят серебряные и медные кольца (пръстян), на руках стеклянные и серебряные браслеты; в ушах серьги – убици из золотых или серебряных монет; недавно на шее носились золотые „дукаты", теперь они все распроданы и встречаются очень редко; их место заняли стеклянные монисти»[5].

И далее он отмечает: «По праздникам девушки спускают косы и вплетают в них ленты и ракушки, которые называются – банджук или пелешка. На шею надевают перламутровые монисты сидеви, монисты в роде коралловых – мирджани, монисты из цветного стекла – синце, вязки золотых монет, расположенных в таком порядке: посередине вязки – большая лев, затем идут меньших размеров: мамудие среднего размера и, наконец, алтыни – мелкого размера; вся эта цепь золотых монет называется алтыни; зажиточные девушки имеют таких цепей по 2–3 ряда. Серьги девушка начинает носить двухлетним ребенком; уши прокалывают в большинстве случаев сейчас же после рождения. Серьги называются мингише. На пальцах девушки и женщины носят медные и серебряные кольца – прыстен (мн. ч. прыстеня), на руках – стеклянные и серебряные, медные и никелевые браслеты – врайел»[6].

Часто женщины сами изготавливали различные украшения: *нагръдници* (нагрудные украшения), *косичници* (украшения для волос), *подбрадници* (украшения, располагаемые под подбородком), шапочки для невесты из нанизанных или пришитых к ткани серебряных турецких, австрийских, итальянских, французских монет. Монетные украшения были широко распространены во многих районах Бол-

[2] Г. Михайлова. *Облекло*. В: Ловешки край. София, 1999, с. 192.

[3] Е. Узенева. *Болгарская свадьба: этнолингвистическое исследование*. М.: Индрик, 2010, с. 64.

[4] Известно, что в Таврию часть болгар переселились в 1860–1861 гг. из Бессарабии.

[5] Н. С. Державин. *Болгарские колонии в России (Таврическая, Херсонская и Бессарабская губернии)*. София, 1914, с. 86.

[6] Там же, с. 90.

гарии[7]. В Бессарабию болгарские переселенцы привезли украшения из турецких монет разного достоинства (*гердан*). Крупные золотые монеты назывались *лефтове* (ед. ч. *лефт*), средние – *махмудии* (ед. ч. *махмудия*), *алтъни* (ед. ч. *алтън*), мелкие монеты также именовались *алтъни* (ед. ч. *алтън*). По числу золотых монет в гердане судили о богатстве семьи.

Глухой ворот и несложный крой лифа платьев предполагали множество нагрудных украшений в виде монист и бус: *сидефи* – перламутровые мониста, *мирджани* – коралловые, *синци* – из цветного стекла, а также низки золотых монет – *лефт, махмудии, алтъни* под общим названием *гердан, алтъни*[8]. Такие ожерелья имели только девушки из богатых семей. Обычным было ношение медных, костяных, перламутровых, серебряных крестиков, которые привозили чаще всего из святых мест. Обязательными в женском наряде были серьги – *обици,* иногда – золотые, чаще – серебряные; серебряные и простые металлические колечки – *пръстяни*, а также медные, никелевые, стеклянные и серебряные браслеты – *гривни, интишии*.

В представлениях болгар украшения, особенно металлические, имели магическую охранительную силу. Вера в то, что они могут оградить своего владельца от окружающих его злых сил и сглаза, сохраняются в некоторой степени до сих пор. Очень ценились перламутровые бусы – *сидефи*. Носить их должна была каждая женщина с рождения, так как их наделяли магической оберегающей силой. До наших дней у болгар сохранилось почтительное отношение к этим бусам; они передаются по наследству от матери к дочери, от бабушки к внучке. Если в семье много дочерей, то имеющиеся бусы разделяют на всех, и современные болгарки или носят их, или бережно хранят как память о минувших временах, как оберег для всей семьи.

Всякий вид защиты, по верованиям наших далеких предков, можно было сохранить, упрочить с помощью магических действий, часто зашифрованных в рисунках орнамента, в формах произведений искусства. Конечно, в одежде, непосредственно связанной с телом человека, магический смысл отдельных частей костюма и орнамента ярче всего проявляется в его праздничных и обрядовых вариантах. Металлические украшения использовались во многих обрядах и обычаях, они сопутствовали человеку на протяжении всей жизни – от рождения до смерти. Например, сохранились воспоминания о том, что к голове новорожденного ребенка на третий вечер, когда приходили орисницы (предсказательницы судьбы), клали *пафти* матери[9]. В свадебных обрядах при помолвке (*годеж*) жених дарил невесте кольцо (золотое или серебряное), *гердан* с золотыми монетами, серебряные или медные браслеты (в зависимости от его материального состояния). До наших дней дошли лишь некоторые элементы этих традиций: если до начала XX в. в списке обязательных подарков со стороны свекрови будущей снохе обязательными были *пафти*, золотые серьги, разные браслеты, мониста с золотыми монетами, то к середине века этот список ограничивался серьгами и золотой цепочкой. Конечно, это объясняется данью времени, моде. Но нельзя не отметить, что значительное количество привезенных задунайскими переселенцами в XIX в. ювелирных украшений были проданы или обменяны на продовольствие в голод-

[7] *Етнография на България*. Т. II. Духовна култура. София, 1985, с. 232.

[8] М. В. Маруневич. *Материальная культура гагузов XIX – начало XX в.* В: Мария Маруневич. Ученый, педагог, общественный деятель. Т. 1. Комрат, 2018, с. 161.

[9] С. Благоева. *Указ. раб.*, с. 12.

ные 1946–1947 гг. Теперь таких украшений у бессарабских болгар Молдовы практически не осталось, даже в музейных экспозициях их очень мало. Причиной этому стало и проникновение дешевой мануфактуры и фабричной бижутерии, а также постепенная замена традиционного костюма на подчиненную мировым стандартам одежду[10].

Перечисленные украшения являются составной частью традиционного комплекса одежды не только балканских народов, но и всего тюркского мира. Характерно, что во многом совпадает и терминология названий ювелирных украшений. Это свидетельствует о древнейших корнях большинства архаичных элементов народного болгарского костюма.

Многие из рассмотренных украшений вместе с практическим, магическим и декоративным предназначением были долгое время отличительным знаком возраста и семейного положения женщины. Так, например, *пафти* могли надевать только невесты на свадьбу и молодые замужние женщины по большим праздникам.

К середине XX в. болгарские традиционные украшения вместе с народным костюмом стали частью художественного наследия прошлого. Музеи сохранили для поколений их образцы, а в редких случаях пожилые женщины в отдаленных селах все еще хранят некоторые украшения, связанные с их молодостью. Среди аккуратно сложенных старинных платьев и домотканых полотенец иногда проблескивает серебро ставших очень редкими поясных застежек, таких как *пафти* и *чепрази*, вышедших из употребления древних гривен и интиший, незаменимых некогда у молодых девушек. Украшения дарились любимым человеком, передавались от матери дочери, от бабушки внучке, от свекрови снохе так, как передавались народные песни и сказки, обычаи и верования.

[10] *Етнография на България.* Т. II. Духовна култура. София, 1985, с. 117.

# РУССКАЯ ПРЕССА МЕЖВОЕННОЙ БЕССАРАБИИ КАК ЭТНОЛОГИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК

Ольга ГАРУСОВА
Институт культурного наследия

## THE RUSSIAN PRESS OF THE INTERWAR PERIOD IN BESSARABIA AS A SOURCE OF RESEARCH IN ETHNOLOGY

**Abstract:** *The article presents a historiographic problem of studying the Russian population of Bessarabia in the period 1918–1940 and the possibilities of its further research from the point of view of ethnology. The interdisciplinary relations between such sciences as ethnology, sociology, anthropology and cultural studies have updated the study of everyday human life, as well as ethnic communions' activity of different epochs. Here we propose to study the Russian community in Bessarabia, using the local press of the interwar decades, which becomes a rich source of information for ethnology in order to understand the real situation. Various newspaper materials can serve as basic sources not only for historians of ethnology, but also for specialists in the humanities. Conventionally, these materials can be divided into the following categories: daily life, customs, traditions, occupations, mentality, ethnocultural self-identification, sociocultural activity of the Russian diaspora, as well as other communities, urban multi-ethnic society and national, religious, professional communities.*

**Keywords:** *interwar period, Russian press of Bessarabia, ethnology, national diaspora.*

Современные этнологические исследования предполагают привлечение самого разнородного материала, из которого можно извлечь сведения об истории, быте, традициях, культуре этносов. Общепризнанным историческим источником является периодическая печать. Меж тем в качестве этнологического ресурса бессарабская пресса мало изучена, используется в гомеопатических дозах (исключение составляют работы, в которых материалы периодических изданий являются предметом исследования). Особое значение, которое мы придаем периодике в исследовании русского населения, как и других национальных диаспор межвоенной Бессарабии, определяется не только историографической ситуацией, провоцирующей поиск путей для ее расширения.

Содержательные возможности повременной[1] печати как источника исторической этнологии связаны с трансформацией традиционных границ науки в последние десятилетия. Междисциплинарные связи, взаимодействие этнологии с социологией, антропологией, культурологией актуализируют изучение повседневной жизни, культурной и социальной деятельности национальных сообществ различных эпох и их ярких представителей. От этнографических исследований с их преимущественным вниманием к материальному быту, обрядовой стороне жизни национальных общин научный интерес переместился к проблемам повседневности, ментальности, национальной идентичности.

«История повседневности в отличие от этнографии <…> ставит на первое место не столько само описание материального предмета, но подробности отноше-

[1] Повременная печать (устар.) – то же, что периодическая печать.

ний к нему людей, всех возможных коллизий, которые может повлечь за собой его существование», – указывает исследователь различия методологических подходов, при этом отмечая, что «область повседневной жизни и мысли (обыденное сознание), стиль решения привычных ежедневных проблем находятся в центре внимания и того и другого направления, поскольку служат внешним выражением этнической принадлежности»[2].

Изучение различных форм быта, культурной и обыденной жизни в этнологическом ракурсе сопряжено с пересмотром / интерпретационным прочтением уже известных источников. Периодическая печать, пожалуй, как никакой другой источник, затрагивает все сферы человеческих отношений. Именно газета, фиксируя течение текущих событий «здесь и сейчас», злободневные социальные, психологические, бытовые проблемы и их осмысление современниками, приближает нас к пониманию обычной жизни людей прошлых эпох. Пресса помогает глубже узнать и понять «изнутри» исчезнувшую реальность, увидеть новые грани объекта исследования, что принципиально значимо ввиду явно выраженной тенденции модернизации истории. В этом отношении восприятие и взгляды свидетелей эпохи на общественные, культурные факты и явления обладают особой информативной ценностью.

Значимость русскоязычной периодики для изучения жизнедеятельности различных этносов межвоенной Бессарабии определяется ее специфическими особенностями. В то время газета была основным источником информации и коммуникативным средством. Эти функции усилились с вхождением Бессарабии в состав Королевской Румынии, когда о происходящем в стране и за рубежом широкий круг читателей узнавал преимущественно из местной периодики, и перед прессой встали новые задачи в отражении происходивших политических, социальных, культурных событий.

В 1918–1938 гг. в Кишиневе на русском языке издавались десятки газет, в некоторые годы от трех-четырех до шести-семи наименований. Особый интерес для нас представляют «Бессарабия», «Бессарабское слово» (в 1920–1922 г. выходила под названием «Наше слово»), «Бессарабская почта» (в 1921–1922 гг. – «Новое слово»), «Молва», а также бухарестская «Наша речь», специальная страница которой («Кишиневская жизнь») была посвящена бессарабской столице, а позднее и всей провинции в рубрике «Бессарабская жизнь».

Хотя большинство изданий продержалось недолго, русскоязычная периодика существовала непрерывно в течение 20 лет. Учитывая то, что газеты принадлежали частным владельцам и не имели крупной финансовой поддержки, тиражи по тому времени были большими. У каждой из них имелась своя читательская аудитория, многократно превышавшая число подписчиков. Принимая во внимание, что русские составляли менее 13% населения Бессарабии, русскоязычная пресса отвечала ожиданиям и потребностям читающей публики разных национальностей. Популярность в первую очередь объясняется общественно-политической позицией, разделяемой в той или иной степени всей печатью: утверждение исторически сложившейся самобытности Бессарабии, демократических принципов управления, идеи культурной автономии, независимости местной администрации от центра. Аргументация приводилась широкая: от несостоятельности того или иного присланного чиновника, как «человека, совершенно чуждого местному на-

[2] Н. Л. Пушкарева. *История повседневности: предмет и методы*. В: Социальная история. Ежегодник, 2007. Вып. 7. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008, с. 37, 39.

селению и его обычаям»[3], до распространенного утверждения об «особой психологии» Бессарабии.

Большинство газет изначально позиционировались как печатный орган, выражающий интересы всего бессарабского населения. Их адресатом являлись, по распространенной формулировке того времени, «бессарабцы и бессарабки без различия национального и социального положения». К десятилетию «Бессарабского слова» в юбилейном номере писалось о том, что при своем возникновении газета «широко раскрыла двери для обиженных» и «осталась верна поставленным задачам: быть защитницей интересов Бессарабии»[4].

Редакция «Воли Бессарабии» в первом номере так объясняла не случайное название: «Газета наша действительно ставит себе задачей быть отражением воли Бессарабии, <…> выражать краевые нужды», обещая «особое внимание нравственным проблемам быта и вопросам культурного, религиозного и экономического характера, <...> уделять много места меньшинственному вопросу и его правильному разрешению в Бессарабии»[5].

Соперничая между собой за читательскую аудиторию, большинство периодических изданий стремилось быть, по сути, бессарабской прессой на русском языке, не отдавая приоритет той или иной национальной группе. В этом отношении показательно открытое письмо издателю «Нового слова» известных кишиневских журналистов, протестовавших против абсурдных обвинений некоторых своих коллег в черносотенстве. Говоря о стремлении сотрудников этой газеты находить «везде и всюду ничем не доказанный антисемитизм», авторы письма предупреждали о неуместности обострения в прессе вопроса, ведущего к «разжиганию национальной неприязни и недоверия». «М. Г., вся современная здоровая общественность старается как можно осторожнее обходить те острые углы, которые невольно создались после русской революции, и в особенности на территориях бывшей России в национальном вопросе. <…> Вам, г. Александри, сознательное и культурное еврейство вряд ли скажет „спасибо” за те методы „защиты” еврейства, которые вы применяете в вашей газете. Эти методы могли иметь место только в самые мрачные дни русской реакции, но только не сегодня и не здесь, когда они не только не современны, но и даже опасны»[6]. Также симптоматично, что «орган русской независимой мысли», газета «Воскресение», созданная в 1933 г. «лэпушнянским отделом русских меньшинств в Румынии», быстро закрылась ввиду ее антисемитской тенденциозности.

Стремясь объединить авторов и читателей независимо от их национальности, вероисповедания, политической ориентации, русскоязычная пресса способствовала не только сохранению традиционной полиэтничной среды, но и формированию региональной гражданской идентичности. Парадоксальным образом этому содействовала политика румынской администрации во время нахождения у власти либеральных партий. В общественном сознании положение национальных меньшинств обычно соединялось с общим социально-экономическим и культурным состоянием края. Об отсутствии в этот период у национальных меньшинств «возможности свободно развивать свою культуру и национальные особенности»

---

[3] *Местная жизнь*. В: Бессарабское слово. Кишинев, 1927, 21 июня.

[4] И. Ли. *История Бессарабского слова*. В: Бессарабское слово. Кишинев, 1931, 26 октября.

[5] *Наши задачи*. В: Воля Бессарабии. Кишинев, 1929, 17 сентября.

[6] В. Чижевский, А. Вершховский, М. Бялковский, И. Важинский, А. Новацкий, К. Милеант, К. Долин, Ю. Миткевич, О. Богданович. *Открытое письмо Н. Н. Александри*. В: Бессарабия. Кишинев, 1921, 10 августа.

(причем отмечалось, что русские находились «в значительно худших условиях») много писалось после смены в 1928 г. политического кабинета. Поскольку общественность старалась не привлекать внимания к опасной «русской теме», прибегали к разного рода эвфемизмам в названии культурно-просветительных организаций (Лига бессарабских граждан, Союз бессарабских журналистов) или эзопову языку в прессе.

Приход к власти национал-царанистской партии пробудил надежды на перемены в подходе к «меньшинственной» проблеме. На страницах газет активно обсуждаются проблемы культурного самоопределения, свободы самовыражения национальных меньшинств, которые часто рассматриваются сквозь призму восприятия событий культурной и обыденной жизни.

Другой важной особенностью бессарабской русской прессы была ее разноплановость. «Положение газеты в Бессарабии и цели ее очень сложны: газете приходится удовлетворять троякому вкусу читателей: вкусу к газете, к журналу и к книге»[7]. Диапазон ежедневной периодики значительно расширился. Местная жизнь, текущие события находят отражение не только в новостных и хроникальных колонках, злободневных фельетонах, но и в очерках, эссе, аналитических и обзорных статьях. Значительно возросло сравнительно с прессой начала века количество художественных произведений, прежде всего малых жанров. Печатаются стихи, рассказы, повести и даже романы. Популярностью пользуются мемуары, документальные и исторические произведения, в особенности на темы революции и Гражданской войны.

Подавляющее большинство публикаций относится к Кишиневу, административному и культурному центру Бессарабии. Материалов о жизни других городов, сел и местечек сравнительно мало, и в основном они сугубо информативны. Здесь можно выделить цикл очерков Л. Добронравова «Под солнцем и звездами» (путевые впечатления), в которых рассказывается о поездке по югу Бессарабии и приводится немало выразительных деталей о сельской жизни тех лет, своеобразии новых мест, людей, обычаев. Так, в Александровке, автор отмечает по сравнению с селом Мынзырь «иной характер изб. Меньше садов. Избы – франтоватые. Крыши почти всюду – тесовые, а камышовые – аккуратно подстрижены по краям, как газон английского сада. Народ, сразу видно, разбитной, живая русская речь ярославского оттенка». Или: «Въехали в полосу немецких колоний. Пролетели Сарата, Клоденталь, с аккуратными кирхами и широкими однообразными улицами. Сверкают под солнцем цементные крыши домов. Всюду видны амбары и сараи прочные, строенные крепко, основательно»[8].

Кишинев на страницах газет предстает, прежде всего, городом полиэтничным. Это его свойство с особенной наглядностью передается начиная с февраля 1917 г., когда возникают различные культурно-просветительные национальные организации, затем – с наплывом (в период Гражданской войны в России) из-за Днестра беженцев, пополнявших национальные общины. Перемены в социальном облике Кишинева видны уже по рекламным объявлениям: ищут работу и предлагают свои услуги еще вчера востребованные врачи, инженеры, агрономы, преподаватели, гувернантки; продают старинную мебель, картины, сервизы и пр. жители верхней, «аристократической» части города… Новый облик кишиневского социума ха-

[7] *От редакции*. В: Бессарабия. 1923, 7 октября.

[8] Л. Добронравов. *Под солнцем и звездами (путевые впечатления)*. В: Бессарабия. Кишинев, 1923, 21–23 августа.

рактеризуется, с одной стороны, растущим социальном расслоением, с другой – увеличением числа людей свободных профессий, что связано с притоком беженцев. Быт, образ жизни, места и круг общения «лиц интеллигентных профессий» – все это становится одной из популярных тем газетных публикаций начала 20-х гг.

Печатается очень много материалов о нравах, привычках, быте и досуге, «мелочах дня» горожан. Наиболее популярен жанр фельетона, в том числе и стихотворного, главный персонаж которого – среднестатистический горожанин, кишиневский обыватель. Особенно интересны авторские публикации Л. Добронравова, А. Вершховского, Б. Алмазова, Н. Бенони, А. Вольского, Ю. Калугина, чьи впечатления, наблюдения, размышления создают многослойную картину городской повседневности, увиденной «изнутри». Особый взгляд «извне» у приезжих (А. Аверченко, А. Федоров, А. Вертинский), которым бросаются в глаза своеобычность, культурные отличия в повседневном быту. При всем разнообразии взглядов, несхожести мнений и точек зрения на город и его жителей, доминирует образ провинциального южного города, этнические границы которого как бы расплывчаты.

С другой стороны, газетные материалы рельефно отразили изменения в этнокультурном городском пространстве – процесс, нашедший прямое выражение в новых газетных рубриках: «Еврейская жизнь», «Украинская жизнь», «У армян» и пр. При существенной роли русского языка, ни одно из событий в жизни местных национальных общин не прошло мимо внимания прессы. Внимательное отношение ко всем диаспорам – русской, еврейской, польской, украинской, немецкой, армянской – было важным слагаемым успеха у читателей. Правда, информация о них давалась дозированно. Здесь была своя закономерность: чем многочисленнее диаспора (по терминологии тех лет – колония) – тем шире и разнообразнее была ее деятельность и тем больше ей уделялось места на страницах газет.

Регулярно сообщалось о «немецких вечерах», концертах-балах с благотворительной целью, лекциях, концертах, спектаклях в помещении немецкой общины. Также освещались культурные мероприятия армянской общины, обычно собиравшие много публики. О французской местной колонии обычно упоминалось в связи с французской гимназией. Широко анонсировались и рецензировались выступления местных украинских артистов. Часто публиковались материалы о польской диаспоре, религиозно-общественная и культурная жизнь которой имела давние устойчивые формы и традиции, а Польский клуб в межвоенные годы получил широкую известность благодаря выступлениям на его сцене местных и приезжих музыкантов и актеров. Приведем одну из заметок в связи с торжественным богослужением «по случаю праздника Божьего Тела. Во дворе костела, в 4-х углах, будут устроены убранные зеленью и цветами подвижные алтари, на которых будет читаться Евангелие о страданиях Спасителя. Во время процессии дети будут усыпать путь цветами. Поет усиленный хор с участием оперных артистов»[9].

Особенно много публикаций о культурных и благотворительных мероприятиях различных еврейских обществ, в частности, «Гакоах», спортивного клуба «Маккаби». Освещается общественная и культурная деятельность возникших в конце 20-х гг. русских организаций – Союза русского меньшинства, Союза русской молодежи и др. Их появлению предшествовал подспудный процесс формирования русской диаспоры, ощущаемый и отраженный преимущественно в явлениях культуры (репертуаре русских трупп, мероприятиях, посвященных юбилеям известных русских писателей и композиторов).

[9] *Праздник католиков*. В: Бессарабия, Кишинев, 1923, 31 мая.

Необходимо отметить, что русскоязычная периодика достаточно места уделяла деятельности молдавских культурно-просветительных обществ «Фэклия» и «Астра»; знакомила своих читателей с творчеством румынских писателей и поэтов; печатала рецензии на спектакли Национального театра в Кишиневе; освещала гастроли музыкальных и театральных коллективов из Ясс и Бухареста.

Пресса вообще пристально следила за художественным процессом, привлекая внимание к любому мало-мальски значимому факту в сфере литературы, изобразительного искусства, музыки, театра, кино. С фактологической точки зрения культурная жизнь бессарабской столицы была очень насыщенной и разнообразной, особенно с конца 20-х гг., когда были отменены запреты для местных театральных трупп, хлынули гастролеры из-за рубежа. Пресса на этот «праздник искусства» отреагировала множеством статей, откликов, отзывов. Именно в жанре рецензий в наибольшей степени выплеснулись общественные настроения, восприятие публикой того, что можно определить как национальную составляющую искусства. Спектакли побуждали размышлять не только о путях развития театра, но и о судьбе народа, его истории, национальном характере. С особенной силой для зрителей, воспитанных на русской культуре, это выразилось на гастролях Пражской группы МХТ и Театра русской драмы из Риги, концертах Ф. Шаляпина и Н. Плевицкой, казачьих хоров и А. Вертинского. Для еврейской аудитории этническая роль искусства внятно обнаруживалась на представлениях обосновавшейся в Бухаресте и часто гастролировавшей в Бессарабии Виленской труппы, давнего любимца М. Фишзона, перешедших на еврейскую сцену Л. Потоцкой и П. Баратова. В то же время подчеркивалась общечеловеческая значимость национального творчества. «Что особенно поражает в игре Фишзона – это глубокий реализм, но живой художественный, не фотографический. Миша Фишзон как русский еврей является посредником между американским еврейством и европейским. Первого (так в тексте – О. Г.) он знакомит с нашей жизнью, мы же получаем точное представление о жизни наших заокеанских собратьев, <…> умеет будить в нас лучшие чувства и заставляет глубже всматриваться в душу ближнего своего, мы лучше уясняем себе сложные движения человеческой души»[10].

Уже беглый обзор русскоязычной прессы обнаруживает ее богатый информационный потенциал для изучения истории и культуры национальных диаспор Бессарабии. Материалы можно классифицировать по следующим темам: повседневный быт, нравы, традиции, занятия; умонастроения, этнокультурная самоидентификация, общественная и культурно-просветительная деятельность; литература, искусство, образование; конфессиональные, культурно-просветительные, профессиональные сообщества.

Разнообразные газетные и журнальные материалы могут служить не только аргументацией авторской мысли (в каковом качестве они преимущественно используются), но и исследовательской базой для исторических этнологов, специалистов смежных гуманитарных дисциплин. В этом отношении русскоязычная пресса Бессарабии межвоенных лет позволяет говорить о ней как об одном из равноправных источников для освещения различных сторон жизни национальных сообществ.

[10] *А. Миша Фишзон.* В: Тигинская трибуна, Тигина, 1930, 7 сентября.

# ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТА КАК ЗАКОДИРОВАННОГО СООБЩЕНИЯ, СОДЕРЖАЩЕГО ЭТНОКУЛЬТУРНУЮ ИНФОРМАЦИЮ

Др. Татьяна ЗАЙКОВСКАЯ
Институт культурного наследия

## FEATURES OF THE INTERPRETATION OF FOLKLORE TEXT AS A CODED MESSAGE CONTAINING ETHNO-CULTURAL INFORMATION

**Abstract:** *Folklore codes define a set of characters that are associated with cultural archetypes and a complex of stereotypes in the minds of the people. Researchers argue that the concentration of national-cultural meanings reaches its maximum precisely in folklore texts, while the texts themselves are complexly encoded messages, which show the ability of folklore to accumulate national-cultural information. This encoded information is the key to understanding the traditional meanings embedded in the folklore text and allows to identify the main characteristics of the mentality of the ethnos. However, it should be noted that when comparing the results and conclusions reached by various scientists in the field under consideration, difficulties arise in the fact that researchers see the concept of a symbol in different ways. The ambiguity of this concept creates problems not only for ethnology and folklore, but also for other disciplines. Symbols in folklore do not always have unambiguous semantics. The coding mechanism has a number of components. This is because objects, phenomena, etc., can have several vivid signs and correlate with ideas that carry a dissimilar semantic load in different contexts.*

**Keywords:** *folklore texts, cultural codes, a set of symbols, cultural archetypes, a complex of stereotypes.*

Исследователи символики фольклорных текстов утверждают, что концентрация этнокультурных смыслов достигает максимума именно в фольклорных текстах, сами же эти тексты являются сложным образом закодированными сообщениями. «Культурные коды предназначены для кодирования культурных смыслов»[1].

Однако следует отметить, что при сопоставлении результатов и выводов, к которым приходят в рассматриваемой области различные ученые, возникают затруднения, состоящие в том, что исследователи по-разному видят само понятие символа. Многозначность этого понятия представляет проблему не только для этнологии и фольклористики, но и для других дисциплин.

При детальном рассмотрении исследований данной проблематики становится очевидно, что такие ученые прошлого и настоящего, как А. А. Потебня[2],

[1] В. А. Маслова, М. В. Пименова. *Коды лингвокультуры.* М.: Флинта: Наука, 2016, с. 31.

[2] А. А. Потебня. *О некоторых символах в славянской народной поэзии. О связи некоторых представлений в языке. О купальских огнях и сродных с ними представлениях. О доле и сродных с нею существах.* 2-е изд. Харьков: Изд. М. В. Потебня, 1914. 243 с. În: http://elib.gnpbu.ru/text/potebnya_o-nekotoryh-simvolah-narodnoy-poezii_1914/ (дата обращения – 24.04.2020).

Я. А. Автамонов[3], Н. П. Колпакова[4], В. И. Ерёмина[5], А. В. Гура[6] и др., не просто предлагают разные способы изучения символа, но и по-разному представляют себе его сущность и содержание. В этой ситуации нужно признать, что, несмотря на интерес исследователей к символам фольклора и традиционной культуры в целом, не существует единого понимания их содержания и механизмов их функционирования. В последнее время предлагаются новые подходы к изучению песенной символики[7].

Например, отмечая сопряженные с этим трудности, В. В. Пазынин выдвигает свой подход. Он утверждает, что одной из возможностей приблизиться к адекватности интерпретации является анализ семантики фольклорного слова: «Под семантическим анализом в данном случае мы подразумеваем выявление в первую очередь тех смыслов, которые определяют художественную природу фольклорного слова, которые надстраиваются над номинативным значением лексемы <…> и не входят в него непосредственно. К таким смыслам мы относим сферу устойчивых традиционных ассоциаций. Необходимо подчеркнуть, что они не сводятся ни к иносказательным соответствиям психологического параллелизма, ни к эмоциональной окраске образа»[8].

Вот как определил в свое время роль символов Ю. М. Лотман: «Стержневая группа символов <…> имеет глубоко архаическую природу и восходит к дописьменной эпохе, когда определенные знаки представляли собой свернутые мнемонические программы текстов и сюжетов, хранившихся в устной памяти коллектива»[9]. Все исследователи сходятся во мнении, что наиболее древней является символика обрядовых песен[10].

Исследователи признают, что «лингвосемиотический анализ эволюции фольклорного дискурса указывает на то, что формирование нового фольклорного знания действительно происходит на основе архетипического бессознательного, существующего в сознании в форме определенных психических архетипов и отражающегося в семантике языковых знаков, определенная совокупность которых образует фольклорные тексты. Проблемами художественной символизации как направления семиотики занимались многие ученые последнего столетия. Теоретические изыскания ведутся в науке по сей день»[11].

---

[3] Я. И. Автамонов. *Символика растений в великорусских песнях*. В: Журнал Министерства народного просвещения, 1902, № 11. http://ib.mexmat.ru/books/90351 (дата обращения – 18.05.2020).

[4] Н. П. Колпакова. *Русская народная бытовая песня.* М.–Л.: Изд-во Академии наук, Ленингр. отделение, 1962. 284 с.

[5] В. И. Еремина. *Художественный мир народной поэзии*. СПб.: Пушкинский Дом, 2016. 628 с.

[6] А. В. Гура. *Символика животных в славянской народной традиции*. М.: Индрик, 1997. 912 с.

[7] Подр. см.: Т. В. Зайковская. *Этнокультурная ментальность и язык*. Кишинэу: Б. и., 2018, с. 179-215.

[8] В. В. Пазынин. *Образы деревьев в русской народной лирике: К проблеме ассоциативного наполнения*. Афтореф. дисс. … канд. филол. наук. М., 2005. http://www.dissercat.com/content (дата обращения – 18.05.2020).

[9] Ю. М. Лотман. *Символ в системе культуры*. В: Символ в системе культуры. Труды по знаковым системам. XXI. Тарту, 1987, с. 11.

[10] В. П. Аникин. *Генезис необрядовой лирики*. В: Русский фольклор. Вып. 12. Л.: Наука, 1971, с. 190-213.

[11] Е. Л. Лахина, Л. Л. Гордиенко. *Символика в кубанских песнях как часть фольклорного дискурса*. В: В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. Сборник статей по материалам XXXI Междунар. научно-практ. конф. Вып. № 12 (31). Новосибирск: СибАК, 2013, с. 150.

Одним из методов, применяющихся при исследовании этнологической тематики, который следует выделить особо, является анализ продуктов деятельности этноса (и примыкающий к нему культурологический подход)[12]. Понятие «продукты деятельности этноса» включает в себя, в том числе, элементы народного творчества. Главное назначение лирических песен состоит в выражении определенного отношения к различным фактам и явлениям, в показе богатства народных мыслей, чувств и переживаний. В данном контексте широко отражаются особенности этнокультурного восприятия мира. В основе создания поэтических символов в народной лирической песне лежит сопоставление на основе каких-то подмеченных общих черт и признаков образов и явлений из человеческой жизни с предметами и явлениями из мира природного. Исследователи подчеркивают, что символика народных лирических песен возникла не в пору древнего анимистического миросозерцания, когда человек в своем сознании еще не отделял себя от природы, а в значительно более поздний период, когда сопоставление человека (его действий, чувств и мыслей) с природой было уже не проявлением анимистического миросозерцания, а поэтическим приемом (хотя генетически и восходящим к древнему анимистическому мышлению). Поэтому, по замечанию С. Г. Лазутина, применительно к русской народной лирике точнее было бы говорить, например, не вообще о символике, а о поэтической символике[13].

Лингвофольклористы утверждают, что концентрация национально-культурных смыслов достигает максимума именно в фольклорных текстах, сами же эти тексты являются «сложным образом закодированными сообщениями»[14] – это позволяет сделать вывод о том, что фольклор способен накапливать национально-культурную информацию.

Исходя из того, что речь идет о декодировании, вспомним, что символ (от греч. *symbolon* – знак, опознавательная примета) – это идея, образ или объект, которые имеют свое собственное содержание и в то же время представляют в обобщенной, неразвернутой форме некоторое иное содержание.

Если рассматривать фольклорный текст как закодированное сообщение (каковым он, собственно, и является), то можно выделить несколько уровней его понимания. Прежде всего, это понимание на уровне языка, что предполагает непосредственное прочтение текста. Однако на указанном уровне возникает непонимание очень многих его компонентов. Причем в данном случае речь идет не о диалектизмах и историзмах (их семантику можно уточнить с помощью соответствующих словарей), а о механизмах декодирования смысла текста[15].

Механизм рождения символов отчасти раскрывает П. Червинский: «Постоянство фольклорного значения порождало стремление рассматривать слово как символ соответствующих представлений. Береза – девушка, молодое женское начало. Символами того же становились ель, сосна, калина, липа, яблоня. Подвижность не позволяла интерпретировать значение конкретно. Символ выглядел как отвлечение некоторых мотивов, достаточно общих и широких: грустное, та-

---

[12] Подр. см.: В. Н. Павленко, С. А. Таглин. *Общая и прикладная этнопсихология.* М.: Товарищество науч. изд. КМК, 2005. 483 с.

[13] С. Г. Лазутин. *Поэтика русского фольклора*. М.: Высшая школа, 1981. 221 с. www.libsweb.ru/philol/lazutin/2_2.html (дата обращения – 17.05.2020).

[14] С. Е. Никитина. *Устная народная культура и языковое сознание*. М.: Наука, 1993, с. 66.

[15] Подр. см.: Т. В. Зайковская. *Концептосфера русского песенного фольклора Республики Молдова.* В: Славянские чтения. Научно-теоретический журнал. Кишинев, 2016, № 8 (14), с. 97-112.

инственное, мрачное, несчастная судьба, страдание, девичество, замужество. В употреблениях лишь проявлялось общее. Тексты использовались для иллюстрации значения символа»[16].

Молодость, красота, здоровье соотносятся с ярким солнцем, зеленой травой, цветущим садом; разлука, любовная тоска, невзгоды – с непогодой, дождем, туманом, засыхающим садом, увядшими цветами. В основе символики лежат наблюдения людей за природными явлениями, обычаями, приметами, признаками и свойствами предметов.

Тем не менее при непосредственном прочтении многие элементы содержания песен остаются непонятными. Например, в свадебных песнях часто говорится о том. что молодец ворвался на коне в «зеленый сад/огород», девицы, «потоптал все цветики/ всю травушку». Для того чтобы понять эти иносказания, следует помнить о том, что это не просто текст, а закодированное сообщение.

Исследователи пришли к выводу, что в основе формирования того или иного типа дискурса лежит картина мира, которая отражает конкретные ментальные установки: «Носитель современной культуры живет одновременно в нескольких дискурсивных пространствах. Когнитивные модели обнаруживают особое преломление в зависимости от коммуникативной цели, условий реализации дискурса. Следовательно, картина мира является дискурсивно обусловленной. Дискурсивная картина мира моделирует некоторый фрагмент общенациональной картины мира, вербализованный наиболее типичными средствами данного типа дискурса»[17].

Несмотря на то, что понятие «фольклорная картина мира» появилось относительно недавно, наука располагает достаточно обширными данными о ее специфике. В частности, ученые едины во мнении, что фольклорная картина мира – это «фрагмент концептуальной картины этноса, одна из ипостасей картины мира носителей фольклорной традиции»[18].

Необходимо в нескольких словах упомянуть о фольклорных заимствованиях, о том, как содержащиеся в заимствованных песнях образы и отраженные в них символы заимствующий народ адаптирует к собственной культуре и мировидению. В Республике Молдова это особенно касается сел Пояна и Кунича – украинского и русского старообрядческого, между которыми уже даже нет границы, и, естественно, здесь особенно ярко видно, как народные песни становятся предметом заимствования и адаптации. Причем, исходя из того, что те и другие являются восточными славянами с общим прошлым, нередко бывает трудно определить, что в этих песнях общего, а что было заимствовано и кем у кого. Но это уже относится к отдельной теме и не является в данном случае предметом нашего рассмотрения.

Символы в фольклоре не всегда имеют однозначную семантику. В механизме кодирования присутствует целый ряд составляющих. Поскольку сами образы черпались из окружающего мира, основывались на конкретных признаках и свойствах предметов, явлений, действий и пропускались через сознание носителей фольклора, то ряд из них наделены не одним, а несколькими значениями. Это происходит потому, что предметы, явления и т. д. могут обладать несколькими яркими признаками и соотноситься с идеями, несущими различную смысловую нагрузку в

---

[16] П. П. Червинский. *Семантический язык фольклорной традиции*. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского госуниверситета, 1989, с. 6.

[17] Е. Л. Лахина, Л. Л. Гордиенко. *Указ. раб.*, с. 154-155.

[18] В. А. Черванева, Е. Б. Артеменко. *Пространство и время в фольклорно-языковой картине мира (на материале эпических жанров)*. Воронеж: Воронежский госпедуниверситет, 2004, с. 5.

разных контекстах. При этом задействуются и ассоциативные связи. Влияние оказывают и действия, производимые с соответствующими предметами. Например, калина – символ девушки, а действие «ломать калину» означает замужество. Вообще надо сказать, что действия разрушения и разделения, поимки в результате охоты, рыбной ловли заключают в себе идею расторжения связи с определенным состоянием, идею перехода из одного состояния в другое, приобщения к другому состоянию (сюда же относятся мотивы топтания травы, вытаптывания/«разорения» молодцем сада/огорода девицы и т. п.)

Интересны рассуждения на тему символических значений А. А. Потебни, которому еще во второй половине XIX в. удалось очень глубоко проникнуть во взаимосвязи многих смыслов, представлений, которые легли в основу символов. Причем он осуществлял свой анализ на языковом и фольклорном материале различных славянских народов. Так, ученый проводит ассоциативные связи между свойствами предметов и действий: от действий вить(ся), свивать, вязать, плести (то связывать что-либо с чем-то, соединять) к гибкости, тонкости, через лен, состоящий из нитей (которые в полотне тоже соединены все вместе), к таким вьющимся растениям, как хмель, виноградная лоза, лоза вербы, а далее к витью кудрей и т. д. Подобные взаимосвязи развиваются в различных направлениях, наслаиваясь друг на друга, создавая сложную картину ассоциаций: «*Вить и вязать*. Приступая к замечаниям о символическом значении нити и ткани, предварительно рассмотрим в нескольких словах те представления, которые соединяются с нитью и тканью. Некоторые слова, означающие нить, заключают в себе понятие витья, свиванья и переходят к значению ткани <…> Из всего сказанного можно заключать, что гибкость, витье, плетенье, вязанье <…> должны иметь сходные символические значения <…>. Красота женщины обозначается ее стройностью <…>, поэтому причина, по коей стебель, ветка, дерево служат символами девицы – их тонкость и гибкость, принимаемые в смысле красоты <…>. Лоза, виноградная ли, как в сербских песнях, или верболоз, как в малорусских, есть символ женщины. *Нить*. Ветвь роднится с нитью общимъ той и другой свойством гибкости <…>. Потому гибкость следует считать причиною сближения нити, ткани и женщины, девицы <…>. *Хмель*, как вьющееся растение, – очень обыкновенный символ любви, и, как показывает грамматический род слова и крепость хмеля, – символ жениха, а не невесты <…>. От витья – любви ведет свое начало завиванье кудрей, как символ домашнего счастья и счастья вообще»[19].

При осмыслении идей ученого становятся более понятными корни, внутренние, глубинные причины рождения таких символов, как, например, лен, хмель и др., становится прозрачной загадочная метафора в одной из свадебных песен «селезень плывет, он косицы вьет» (намек на след, появляющийся в реальности на воде, тянущийся за плывущей птицей, но не это здесь главное, а семантика «витья и плетенья», символ, отождествляющий собой любовные отношения). Далее его рассуждения подводят нас к пониманию использования льняного полотна, полотенца, платка и т. п. в обрядовых действиях. Разумеется, это только очень малая часть тех сложных семантических взаимосвязей, которые находятся в основе создания символов. Но уже по приведенным примерам видно, насколько разветвленными и глубокими они являются.

Они складываются в знаковую систему, которая используется «для осмысления и означивания виртуальной реальности, репрезентированной в фольклор-

[19] А. А. Потебня. *Указ. раб*., с. 87-95.

но-языковой картине мира. Фольклорные коды определяют набор фольклорных образов, которые связаны с культурными архетипами и комплексом стереотипов в сознании народа. Эта закодированная информация, скрытая от исследователя, является ключом к пониманию традиционных смыслов, заложенных в фольклорном тексте, и позволяет идентифицировать основные характеристики ментальности»[20]. Фольклорные коды – разновидность лингвокультурных кодов.

Символами несчастной любви, разлуки с милым могут быть, например, такие компоненты пространства, как «чистое поле», «синее море», что особенно усиливается, если в чистом поле веют «буйные ветры», а на море – «ветер-непогодушка»:

Не заедешь мил да дружочек, зайди хоть под окошко,
Ты возьми тоску да кручинушку к лошадям да на гриву,
Ты рассей тоску да кручинушку по всему чистому полю,
Закажи той тоске да кручинушке, чтоб она не всходила[21].

Следует отметить, что море в народных песнях всегда синее (постоянный эпитет), очень редко – светло-синее (нет сочетания *голубое море*, голубым может быть только небо):

Вдоль по морю, морю синему,
Что по синему, по Ирланскому[22].
Плывет стадо лебединое.
Ишли стрельцы,
Подстрелили белу утицу[23].

В приведенном фрагменте представлена символика свадебной обрядовой песни.

Рассмотрим еще несколько примеров. В народных песнях река, ручей – это символ чужого, вернее границы, за которой находится чужое – пространство и то, чем оно наполнено.

В связи со сказанным сложно согласиться с исследовательницей М. А. Сердюк, утверждающей: «В народно-песенных текстах лексемы „река”, „ручей”, с одной стороны, реализуют свое общеязыковое значение „водоем определенного типа” и используются для введения локальных характеристик предметов, например:

Ты ручей, ты мой ручей!
Ладо ручей!
Бел серебряный!
Как по том ли по ручью
Съезжалися гости
К Сергею на свадьбу...
(Обрядовая поэзия, № 420)

С другой стороны, лексемы „река”, „ручей” в народной лирике реализуют традиционный смысл „чужой”. В приведенном фрагменте свадебной песни это гра-

[20] И. П. Черноусова. *Поликодовость и полисемия фольклорных формул (на материале русской волшебной сказки)*. В: Лингвофольклористика. Вып. 27. Курск: Курский госуниверситет, 2018, с. 68.

[21] Р. А. Богомольная. *Русская народная песня в Молдавии*. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1968, с. 35.

[22] Вариант – Хвалынскому. Хвалынское/Хвалисское море (древнерусское название) – Каспийское.

[23] Р. А. Богомольная. *Указ. раб.*, с. 87.

ница между „своим” и „чужим” миром (семья невесты – семья жениха)»[24]. На наш взгляд, совершенно очевидно, что и в первом случае мы имеем дело с символическим значением слова *ручей*.

Вот еще пример в подтверждение сказанного:

Ой, там коло реченьки, коло саду,
Кличет парень девушку к себе в ограду[25].

Вначале может показаться, что это совершенно конкретная зарисовка из жизни, однако здесь мы опять имеем дело с символами, с закодированным текстом, смысл которого проявляется со всей четкостью: речь идет о переходе из одного социального состояния в другое, и река выступает как символическая граница.

Еще пример, и столь же прозрачный иносказательный смысл (что поддерживается также упоминанием о подарке возлюбленного девушки – платочке; платочек – это атрибут, широкой используемый в свадебной обрядности):

Коло речушки я ходила,
Коло быстрой гуляла,
Как ударило волною
Во все крутые бережки,
Эх и от крутого бережочка
На мое бело лицо.
Вот я тем платочком втерлась,
Что мне милый подарил[26].

А. А. Потебня отмечает: «Теченье воды соединяется в языке с понятием быстроты, как видно и из самого слова *течь*, имеющего при себе в Чеш. Пол. слова со значением быстрого бега <…>. В символическом отношении, <…> запрудить воду, т. е. лишить ее свободного течения, значит насильно выдать замуж. Оттого девица, выдаваемая за постылого, противополагает свою неволю свободному течению воды»[27].

Очень часто в песнях встречается (у всех славян) Дунай – символ мифологической реки, водной стихии, любой воды, реки, озера и т. д. (Дунай-река, а иногда – и Дунай-море):

Рано да рано наш молодчик встал,
Повел коня да во Дунай поити,
С конем речи да разговаривати:
– Ой, ты не пей, конь, со Дунай воды,
Ой, ты напейся с быстрой речушки[28].
Я хочу, хочу холодной воды,
Холодной воды со Дунай-реки.
Я стакан брала, за водой пошла.
За водой пошла, воду черпала.
Воду черпала, час промедлила,
На гору шла, тяжело несла[29].

---

[24] М. А. Сердюк. *Слово в фольклорном тексте: семантическая структура и субстанциональные свойства*. В: Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009, № 96, с. 186.

[25] Р. А. Богомольная. *Указ. раб.*, с. 58.

[26] Там же, с. 41.

[27] А. А. Потебня. *Указ. раб.*, с. 58.

[28] Р. А. Богомольная. *Указ. раб.*, с. 30.

[29] Р. А. Богомольная. *Указ. раб.*, с. 129.

Чтобы был более понятен общий смысл символики данных песен, также приведем в связи с данными символами наблюдения А. А. Потебни: «Пить воду – значит желать, стремиться <…>. Более примеров можем представить для питья в значении любви. Вода – девица, женщина»[30]. Напомним также, что крутая гора – это символ препятствий.

Если обратиться к символу воды (именно текущей: «быстра реченька») которая чрезвычайно часто встречается в любовных песнях (связь воды с рекой очевидна), то у вышеуказанного автора есть интересная версия, которая нам показалась очень убедительной. Надо сказать, что труды данного исследователя вообще отличаются глубиной и обоснованностью суждений. Его выводы являются результатом анализа множества фольклорных текстов, а также ряда ритуалов и обрядов не только у восточных славян, но и у южных, и, отчасти, у западных. Во время его жизни и написания научных трудов, во второй половине XIX в., описываемый им обычай сохранился у южных славян: На Юрьев день, когда в Сербии купаются с такою же целью, как в других местах на Купала, в Боке Которской три взрослые девицы идут на воду. Одна из них несет в руке просо, другая за пазухою ветку грабины („грабову гранчицу”). Одна из этих спрашивает третью: „Куда идешь?”, а та отвечает: „Идем на воду, да воде и мене, и тебе, и ту, што гледа про тебе”. Тогда отвечавшая спрашивает девицу с просом, что она несет, и получает ответ: „Просо, да просе” и пр., так отвечает и девица с веткой: „Граб, да грабе и проч. Эта, вероятно позднейшая, игра слов сохранила смысл хождения к воде, которое могло быть некогда религиозным обрядом и очевидно имело целью выпросить женихов»[31]. Таким образом, мы видим, что вода предназначалась для того, чтобы приводить судьбу девушки к замужеству, просо – возводится к слову просить (да просе – это значит «чтобы он (молодец) просил», надо думать – чтобы просил родителей выдать девицу за него замуж или же просил саму ее выйти за него, да грабе – означает «чтобы (он) схватил» и т. д.). Сам А. А. Потебня предполагает в этом игру слов. Боюсь ошибиться, но, как мне кажется, здесь вряд ли имеет место игра слов, скорее, речь идет об отголосках действительно очень древнего обряда с элементами использования магии слов, как, например, в заговорах.

В завершение необходимо указать на одну чрезвычайно важную сторону рассматриваемого феномена. Анализ символов показывает, что система фольклорной символики, включая символику традиционных песен, определяется не тем, что за некоторыми художественными образами закрепляется некий символический смысл, а их функциональным значением. Это значит, что отдельно взятые понятия (горы, лес, луг, сад, цветок и т. д.) символическим значением не обладают. Следовательно, «художественный образ превращается в символ не в силу своих внешних качеств, а в силу той ситуации (конситуации), которую он выполняет в общем контексте песни. Различное символическое значение будет у дерева цветущего и срубленного (независимо от его породы), у цветка расцветающего и поблеклого, у воды чистой, струящейся и у стоячего болота, у поля зеленеющего и покрытого снегом. Поэтому искать постоянное символическое значение у яблони, например, или у розы, у реки не стоит. <…> Значение символа бывает устойчивым только при однозначности и неизменности основных качеств предмета, который он обозначает. Поэтому всегда будут недобрыми символами тяжелый камень, горькая полынь, холодный снег, колючая елка. Но ни яблоня, ни роза, которые мо-

[30] А. А. Потебня. *Указ. раб.*, с. 30.
[31] Там же, с. 55.

гут цвести и вянуть, ни вода, которая может быть и чистой, и мутной, незыблемым и неизменным символическим значением обладать не могут»[32].

Таким образом, только при учете конкретных контекстов, общей совокупности символов в той или иной песне, архетипических и этнических характеристик тех или иных понятий возможно осуществление анализа символики рассматриваемых песен, их декодирование. При исследовании мы выделяем (и отделяем) те или иные символы для рассмотрения, для анализа и изучения. Но нельзя забывать о том, что в тексте фольклорного произведения все они сцеплены воедино и составляют одно целое. Символика играет ключевую роль в фольклорных песнях: на символах, как на некоем каркасе, держится все закодированное содержание традиционных песен.

[32] Е. Л. Лахина, Л. Л. Гордиенко. *Указ. раб.*, с. 152-153.

# ГОРОДСКАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ ЖИТЕЛЕЙ КИШИНЕВА: ЭТНОКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ

Др. Нина ИВАНОВА
Институт культурного наследия

**CITY IDENTITY OF THE RESIDENTS OF CHISINAU: ETHNOCULTURAL ASPECT**

**Abstract:** *The problem of identity, means and forms of personal identification with the social environment is in the focus of recent anthropological research. Group identity analysis, as an important part of urban space investigations, allows reflecting of citizens' values and aspirations at individual and group levels, as well as showing common and specific features of the city images. Our empirical study of urban identity in Chisinau, based on interviews and focus groups, aimed to reconstruct city images and ethnocultural characteristics of local identities. The results showed that urban identity is closely related to the ethno-cultural belonging of respondents and their experience of urban socialization, thus reflecting the main socio-cultural context (city and state history, different forms of massive migration). The level of urban socialization is the main factor, influencing on the estimation of dynamic processes of urban space transformations. It must be emphasized that positive local identity, which could be a resource for solidarity and development, needs a definite period of stability, as well as its constant reproduction by different kinds of actors, that is the symbolic capital of Chisinau needs to be valued and used for the enhancement of its attractiveness.*

**Keywords**: *urban identity, urban socialization, socio-cultural context, space, ethno-cultural characteristics.*

Проблема идентичности как средства и формы личной идентификации с социальным окружением является одной из важных исследовательских проблем современной науки. В западной культурной / социальной антропологии городская идентичность имеет свою традицию исследования, а в последние десятилетия данная проблематика завоевала место в этнологии Украины, России и других стран постсоветского пространства.

Несмотря на обилие научных публикаций, в определении городской идентичности нет четкой позиции. Разные авторы предлагают свои подходы, выделяя различные факторы идентификации с городом. Например: место рождения, наличие собственного дома, время проживания в определенной среде, широта социальной сети, в которую включен человек, субъективная удовлетворенность имеющимися в городе социально-экономическими ресурсами, включение в долговременные стабильные социальные группы, в результате чего формируются групповые ценности, социальные нормы, стереотипы, поведенческие паттерны и т. д.[1] Городская идентичность включает в себя эмоциональный и ценностный аспекты. Одним из важнейших факторов формирования городской идентичности является городская социализация, которая предполагает соотнесение образа жизни и стиля социального взаимодействия человека с доминирующим образом жизни и ха-

[1] Н. С. Дягилева. *Теоретические аспекты городской идентичности*. В: Брендинг малых и средних городов России: опыт, проблемы, перспективы. Екатеринбург: УрФУ, 2013, с. 55.

рактером взаимодействия, принятым в городе, то есть городская общность («горожане») транслирует нормативные модели поведения, а также задает ориентиры для осмысления различных элементов физической среды города[2]. Таким образом, под городской идентичностью зачастую понимается «компонент социальной идентичности личности, социокультурный конструкт, формируемый в результате идентификации человека с конкретной городской общностью и определяемый усвоением и воспроизводством символического капитала города, социальных норм и стиля жизни, объединяющих жителей данного города»[3].

Помимо городской социализации при анализе городской идентичности обращают на себя внимание следующие аспекты: гомогенность сообщества – наличие субидентичностей, механизмы воспроизводства локальной идентичности, значимые места города, представления о его географии, пантеон героев, представления о городе, этнографические особенности жителей[4], анализ горожанами динамики развития их городов[5], отношение к персонализированным местам городского пространства и поведение в них – «уединение» (privacy) и «скопление» (crowding)[6], история города и его заселения и т. д.

Нами было проведено эмпирическое исследование городской идентичности жителей Кишинева на основе глубинных интервью и фокус-групп (2018–2019). В гайд были включены блоки вопросов, выделенные на основе предварительного анкетирования как наиболее проблемные: история проживания семьи респондента в городе, привлекательность города как места жительства, представления о городской среде, образ города, типология жителей, динамика развития города, участие в его жизни. В ходе беседы всплывали дополнительные темы, связанные с индивидуальным восприятием пространства города: соседские отношения, особенности городского и сельского образа жизни, особенности взаимодействия города и пригородов, этнокультурные особенности городской идентичности, специфика Кишинева и страны в целом, удовлетворенность культурной жизнью города, городская среда, динамика городских изменений и их оценка, восприятие своего района и т. д. Зачастую беседа развивалась с учетом проблемных точек восприятия города респондента, его личной истории. Рассмотрим некоторые из них.

Результаты показали, что тот или иной аспект образа города связан с этнокультурной принадлежностью респондентов, которая определяет их видение города и особенности их городской идентичности. Другой важнейший аспект – возраст респондента, длительность проживания в городе и городская социализация.

Для положительной городской идентичности город должен удовлетворять определенные потребности жителей, быть для них комфортным. В последующих комментариях можно заметить, что у каждого респондента свои критерии ***комфорта***

---

[2] А. В. Микляева, П. В. Румянцева. *Городская идентичность жителя современного мегаполиса: ресурс личностного благополучия или зона повышенного риска?* СПб., 2011. http://humanpsy.ru/miklyaeva/gorodskaya-identichnost (дата обращения – 12.04.2020).

[3] Н. С. Дягилева. *Указ. раб*., с. 55.

[4] *Городские локальные идентичности как основа формирования устойчивых местных сообществ.* Исследование общегородских идентичностей жителей Владимира, Смоленска, Ярославля. Итоговый аналитический отчет о результатах массовых опросов населения. Циркон, 2015.

[5] О. С. Шемелина, О. Е. Ванина. *Особенности восприятия городской среды жителями малых городов (на примере городов Новосибирской области).* В: Баландинские чтения: Сборник статей VIII научных чтений памяти С. Н. Баландина, Новосибирск, 2014, с. 389.

[6] И. Самошкина. *Город как фактор формирования территориальной идентичности.* В: Развитие личности, № 2, 2009, с. 117.

***/ дискомфорта***, для части из них это хорошее знание территории, окружение, условия жизни, инфраструктура, достаточный ближайший круг, культура. Например:

– «У меня есть своя квартира, любимая интересная работа, могу себя реализовать, близкие друзья, мне комфортно здесь находиться*» (ж, 45);*

– «Есть ряд минусов, но это (транспорт) самый главный. Утром просыпаешься и думаешь: опять ехать*» (ж, 27);*

– «50 на 50. Комфорт дает то, что это родной город*» (м, 37);*

– «В каких-то вещах да, в каких-то нет. Да: на каждом углу есть магазин, банки, аптека, маршрутка останавливается, где ты хочешь. В других городах – пока дойдешь до магазина или аптеки… Тут все близко, все под носом, овощи, торговля – на первом месте. Все остальное – не очень: серый, унылый, дороги ужасные, транспорт ужасный, пробки. Даже раздражают переходы, мусор, транспорт, разруха, серость, бескультурные все на вид*» (ж, 43);*

– «Очень люблю Кишинев с детства... Мне нравится, что много парков, озер, я могу уединиться и отдохнуть от суеты» (ж, 25).

Для поддержания городской идентичности очень важны соседские отношения, которые компенсируют «обезличенность» городской жизни и формируют своего рода сообщества, что можно наблюдать во многих городах. Кишинев как отражение большинства процессов постсоветского периода демонстрирует слом во многом устоявшейся системы соседских сообществ. В частности, одна из респонденток, говоря о своем детстве, отмечает: «Раньше, когда жили на Алешина (это мой самый любимый двор), то там были самые запоминающиеся моменты детства. Там, как говорится, не было чужих детей. Если родители допоздна на работе, то тетя Ира с десятого, у которой муж учился с моей мамой в одном классе, нас зовет на обед или ужин. И родители мои тоже в свою очередь: если кто-то задерживается – забрать, помочь. Дома большие, город большой, но вот были 5–6 семей, которые друг друга поддерживали. Где я живу сейчас, такого нет» (ж, 26). Еще пример: «Там, где я родилась, мы знали целый район, а сейчас не знаешь ни соседей, никого» (ж, 23). Однако миграционные процессы в разных направлениях, экономические изменения сказались на стабильности проживания людей в том или ином месте, во многом население города сменилось. Многие респонденты с сожалением констатировали отсутствие соседских сообществ в своих домах:

– «Я не знаю своих соседей, это, кстати, тоже совсем стало плохо, мы с соседями перестали общаться. Я вижу, что появляются новые жильцы, видно, что люди из деревни: крики, вопли с балкона... во дворе начинается шум, что-то пилят, строгают. Я понимаю, что человек прожил на земле, и вот попал в город, и если мы будем безразличны и не покажем, что так не делается…» (ж, 55).

Изменение состава и резкий рост численности населения Кишинева – одно из следствий радикальных трансформационных процессов, произошедших в республике после распада СССР. Как можно заметить, приезжие представили для коренного населения города некую чужеродную группу, причем именно в культурно-поведенческом аспекте. Различия между городским и сельским образом жизни, практиками, менталитетом представляет интересную и перспективную тему исследования. Тем не менее, негативная оценка респондентов больше касалась девиантных форм поведения, несоблюдения некоторыми группами жителей города норм городской культуры, которые нельзя приписать однозначно к какой-либо этнокультурной общности. Скорее это касается общего упадка культуры вследствие социально-экономических процессов, появления маргинальных групп. Так, когда респондентов попросили выделить группы в населении города, то помимо

этноязыкового (для русскоязычного населения), другим важным маркером оказался поведенческий, то есть несоответствие нормам городской культуры, маргинальные группы населения, а также «приезжие»:

– «Эти молодые без культуры. Те, что на нас похожи, – другие» (ж, 42);

– «Две большие группы по критерию „местные и приезжие". Сейчас это, наверное, более остро чувствуется, контингент специфический. Горожане, тем более если несколько поколений, они более воспитанные, образованные, с лучшим интеллектуальным уровнем, более осознанные (видимо, сознательные – Н. И.). Приезжие… это чувствуется, всегда напряжение, как они себя ведут, как галдят, первичные потребности удовлетворяют, купить, поесть, вот это» (ж, 40);

– «Из деревни самая большая. Сразу видно» (ж, 46);

– «Вижу, что приехало много молодежи из районов. Навряд ли мы их научим, или они сами дойдут, или нас испортят. Нет, нас испортить невозможно, просто таких же детей, себе подобных, будут воспитывать» (ж, 55).

Тем не менее при просьбе сравнить сельский и городской образы жизни важными оказывались совсем другие маркеры с нейтральной оценкой (форма труда, условия жизни и т. д.), что говорит о несовпадении характеристики «приезжих» с «сельчанами».

Лишь отдельные респонденты выделили достаток и уровень образования в качестве маркеров различных групп:

– «Их (групп) много – и возрастные, и этнические, и языковые, – родившихся здесь и в селе, все равно есть разница в культуре или ценностях. Не лучше и не хуже. В достатке разница, в интеллектуальном развитии» (ж, 45).

Следующий аспект городской идентичности, на котором следует остановиться, касается отношения жителей к изменениям, произошедшим с городом. В данном случае большую роль играет возраст респондента, поскольку старшее поколение имеет больше возможностей к сопоставлению. Все респонденты отметили, что Кишинев изменился в отношении архитектуры, инфраструктуры, культуры, характеристик населения. Однако оценка этих изменений во многом зависела от опыта и возраста респондента. Старшее поколение зачастую оценивает изменения негативно:

– «Кишинев действительно был очень красивый город. Когда я встречаюсь с разными людьми, которые тогда посещали его, то они с придыханием говорят о нем. Он ведь был очень гармонично задуман и создан. Исторический центр был определенный, его разрушение началось еще в советское время, но основные здания, ядро города, кварталы сохранялись до 90-х гг. А сейчас это все точечные места, по которым можно представить, каким был город в то время. Туда совершенно агрессивно внедрились здания из других материалов, которые подавляют, ощущение Шанхая» (ж, 67);

– «Кишинев был светлый, и народ улыбался. Какой-то приветливый, чистый, аккуратный, этот вьющийся виноград на жилых домах, даже в центре. Сейчас он какой-то суетной. Озабоченные все ходят, нервная обстановка» (ж, 68);

Среднее поколение и молодежь расходятся в оценках: кто-то ностальгирует по прежнему образу, для кого-то изменения – свидетельство модернизации:

– «Мне сложно анализировать, но кажется, он был светлым, белым каким-то. Сказать, что эмоционально динамика видна, не знаю. Может, было больше радости у людей, какой-то беззаботности, уверенности, стабильности» (ж, 43);

– «Город изменился. Тогда не было таких красивых зданий, парков, не было так много цветов. Здания были более старые, некрасивые. Сейчас новые, лучше ста-

ло» (ж, 42);

– «Сменилось население. Есть куча фотографий, на которых видны огромные пространства, как в советское время было, раздолье, и каждую церковь видно – перст, который стоит, и вокруг все просматривается. Сейчас этого святого вообще нет. Потому что хаотичная застройка, отсутствие градостроительного плана, вырубание деревьев. Полностью потеряна идентичность города, который был с аллеями: аллея такая, аллея такая…» (ж, 40);

– «Было много клумб с розами, на Ботанике, они пахли, на Буюканах перед домом целый кусок Деляну – все было в розах, сейчас там ничего нет. Транспорта было меньше. Просторней был город, сейчас на каждом углу куча застроек, воздуха не хватает. Проспекты более просторные были. Сейчас тротуары застраивают. Был более стабильным, понятным. Хаотичность застройки раздражает. Эти разноцветные кибитки с утеплением, балконы, пристройки, изощрения ужасные» (ж, 43);

– «Сейчас мне нравится, что в нем происходит за последние несколько лет, когда открылись границы. Люди стали ездить, видеть другие культуры, города и много красивого начинают развивать здесь, граффити, памятники маленькие милые, кафе интересные, хостелы, такие вещи, милые европейские, которые сюда привозят… Хотя то, что застраивают центр, меня расстраивает, что сносят исторические здания. Для меня исторический центр что-то неприкасаемое (видимо, неприкосновенное – Н. И.), мне жаль, когда красивые фасады прикрывают рекламой, здания сносят. Это моя претензия к мэру» (ж, 45);

– «Чище было на сто процентов. Сейчас грязнее, город становится уродливей из-за этих построек разного стиля. Места не хватает, но строят. Раньше было видно, что есть стиль у города, белый город. Скоро как в Индии будет» (ж, 28);

– «Что не нравится – пробки, много машин появилось, раздражает, что вокруг дома моего все застраивается, это даже незаконно, меня это немного возмущает. Нравится, что обновляется, красивая оболочка, более современная. Люди стали грубоватые» (ж, 25).

В целом перечисляются городские проблемы, освещаемые и в СМИ. Важно отметить, что радикальные изменения в городской архитектуре, снос старых зданий, возведение многоэтажных домов значительно изменяет привычный городской пейзаж, как подчеркнул один из экспертов: «Молодые люди, дети рождаются, выходят во двор, где ему пятачок отведен с качелями, двор загроможден машинами, он не видит неба, зелени, природы. Какая психология у них будет? Отсутствие горизонта в пейзаже – очень важное выражение. Все это влияет на качество жизни». А изменение городского пейзажа может бессознательным образом влиять на городскую идентичность.

Значимость городского пейзажа выявляется в перечислении любимых и нелюбимых мест в городе. Отметим, что городской образ жизни во многом связан с наличием в городе общественных, «ничьих» территорий. Для большинства респондентов одно из главных преимуществ Кишинева – наличие парков и зеленых зон для променада. Одна из респонденток очень точно охарактеризовала данное явление воспоминанием из детства: «Для моих родителей один из признаков городской культуры – парковая среда, общение, это особый вид досуга. Мы, дети, шли отдельно от родителей, мороженое, нужно выглядеть. Это действие без результата. Что сильно отличает городскую среду – момент функциональности парковых зон» (ж, 43). Соответственно, нелюбимые места – лишенные лица промышленные или торговые территории.

*Одним из важнейших факторов, на которых базируется городская идентичность, является культура*. Соответствие культурной среды города запросу со стороны его жителей способствует или не способствует повышению его привлекательности в их глазах. Приведу выдержки из интервью относительно удовлетворенности культурной жизнью города. Одна из респондент*ок* (ж, 40 лет), сравнивая культурную жизнь Кишинева и Бухареста, отмечает*:* «В Кишиневе – отсутствие культурной жизни минимальной, культурной программы, развлечений…». Другая (ж, 23 года) также говорит о дефиците культурной жизни в городе: «У нас достопримечательностей мало, развлечений, турист приезжает – и ему тут делать нечего, попробовать вино и пару баров посетить. Нужно открыть парк с разными инсталляциями, чтобы художники молодые могли выставляться, пооткрывать разные парки развлечений, потому что у нас есть только старый советский, чтоб было людям чем заняться, кроме как сидеть дома, ходить в магазин или в баре пропить деньги». Другие пожелания включают большее разнообразие культурных объектов: «В других городах хожу в музеи. В Молдове немного не хватает. Мне нравится, как развивается театр и в принципе культура, хотя медленно... Я бы хотела больше мероприятий. Чтобы каждое воскресенье были ярмарки в центре, когда не холодно. Я бы им придала больше размаха, площади. Это радует, снижает уровень депрессии. Большие, светлые, с украшениями, чтобы радовало» (ж, 45 лет). Другой респондент отмечает резкое сужение культурной жизни города для молодежи: «В моей юности были разные субкультуры со своими клубами. Например, „Черный слон” для любителей рока. Жалко, что его закрыли, и все сошло на нет. Я посещаю ежегодный Ethno Jazz Festival. Хотелось бы больше баров с живой музыкой. То, что есть у нас, оно, конечно, все не то. Квартирников (маленький клуб) хотелось бы больше – в Москве таких много, клуб с домашней обстановкой, хороших выставок. У нас одно и то же, из года в год – поделки из глины и т. д. Граффити красивых хотелось бы. Побольше инсталляций…» (м, 37 лет).

При этом многих респондентов удовлетворяет культурная среда города. Для русскоязычных это театр им. Чехова или «С ул. Роз», для румыноязычных – театр Эминеску, новые небольшие театры. Довольны уровнем культуры жители, не интересующиеся искусством: они, как правило, посещают городские праздники, детские мероприятия и спектакли вместе с детьми.

У культуры в высоком значении есть оборотная сторона, о которой говорил практически каждый респондент. Культура хамства (порча вещей, поломка городской мебели и т. д.), когда среда не обязывает соответствовать ей в положительном плане[7], вызывает отрицательные эмоции у горожан с развитой городской идентичностью. Это относится к проявлениям агрессии, низкому уровню культуры поведения и речи, вандализму:

– «Раздражает, когда ставят скамейки, на Камсике.., а их начинают выкорчевывать. На Чеканах установили скамейки, распечатанные на 3D-принтере, и нужно было подождать и не садиться какое-то время, чтоб они уселись. Их сломали. А потом жалуются, что ничего не делается. Нечестно, что что-то хорошее пытается произойти в городе, и этому препятствуют, а потом громче всех кричат*» (ж, 26);*

– «Бескультурье в первую очередь, менталитет, сразу ощущается. Пример – когда мы жили в пятиэтажке, нам на голову вытряхивали половики, мусор бросали под окна*» (м, 37);*

---

[7] А. Высоковский. *Культурный потенциал места.* В: https://postnauka.ru/video/13546 (дата обращения –12.04.2020).

– «Меня раздражает отношение многих людей к этому городу. Когда они выбрасывают мусор, когда они обесценивают все, что здесь есть, относятся к этому городу так, как будто это что-то временное, неинтересное, ненужное, пренебрежение к городу. Меня раздражает, когда я гуляю по Ботаническому саду, везде стоят мусорки, а в траве стаканы от кофе. Неуважение это, что за тобой кто-то придет и уберет. Отсутствие элементарного воспитания. Ты завтра придешь – и будешь гулять в этой грязи. Раздражает, когда нет уважения к другим людям. Когда автомобили паркуются так, что пешеходы должны их обходить по проезжей части, когда коляски не могут проехать. Неуважение к другим жителям» (ж, 45);

Проявления низкой культуры поведения, стресс в связи со скоплением людей, характеризующим кишиневский общественный транспорт, парковка транспорта на тротуарах – зачастую именно такие аспекты городской жизни делают Кишинев непривлекательным для жителей и являются одной из причин отъезда за границу.

Таким образом, городская идентичность жителей Кишинева зависит от таких факторов, как длительность проживания в городе, городская социализация, возрастная и социальная группа, а также этнокультурная принадлежность, которые вкупе определяют оценку изменений в городе, удовлетворенность городской средой и уровнем культуры, включенность в соседские сообщества. Поскольку город проходит этап динамических изменений, от которых будет зависеть привлекательность городской среды для жителей, следует с особым вниманием относиться к оценке и развитию культурного потенциала города.

# ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ КОМПОНЕНТЫ В НОВЕЛЛИСТИЧЕСКОЙ СКАЗКЕ БОЛГАР МОЛДОВЫ

Др. Надежда КАРА
Институт культурного наследия

## ETHNOCULTURAL COMPONENTS IN THE NOVELISTIC TALE OF THE BULGARIANS OF MOLDOVA

**Abstract:** *The article deals with the features of novelistic fairy tales in the folklore of the Bulgarians of Moldova. The general plot-typological genre characteristics, marked in the Catalog of Bulgarian fairy tales and preserved in the local version, are demonstrated. Several fairy tales are analyzed, some of them being reflected in the above mentioned Catalog, compiled in accordance with the Anti Aarne International Catalog. The author has identified narration elements, which can be considered as ethno cultural markers, reflecting the connection of the tale with the real life of the carriers of Bulgarian folklore, and serving the preservation and functioning of the ethnic identity of its carriers. In the majority of the tales considered, the narration is related to family life, the relationship between its members. Tales of fate constitute one of the characteristic groups of a novelistic fairy tale. The elements that mark the relevance of the narration to the life of the Bulgarian ethnic group are mythological, traditional, and domestic.*

**Keywords:** *fairy tale folklore of the Bulgarians of Moldova; novelistic fairy tales; plot and thematic typology; folk axiology; ethnic markers.*

Новеллистические сказки, записанные в среде болгар Молдовы, – доминирующий жанр в сборнике «Кортенски фолклорни приказки, пословици и поговорки от България и Молдова»[1]. Анализ особенностей сказок данного жанра представляет интерес в нескольких отношениях. Прежде всего, эти сказки являются локальным вариантом соответствующего сказочного фольклора, бытовавшего и бытующего на территории Болгарии – прародины бессарабских болгар, живущих уже более двух столетий в Молдове.

Как фольклор в целом, так и сказочный жанр – это та форма народной культуры, которая служит сохранению и функционированию этнического самосознания носителей фольклора. Как пишет болгарский исследователь Т. И. Живков, «утверждая фольклорные явления как свои, этнос и отдельные этнические коллективы ставят эти явления в определенную зависимость и взаимосвязь, вкладывая в них определенное содержание, сохраняют их как представление о норме для поддержания и сохранения этнического целого»[2]. Тот же автор подчеркивает, что «фольклор создается и сохраняется как язык этноса, незаменимая в конкретных исторических условиях система общения, которая в определенном отношении представляет собой набор программ социального поведения, своеобразную нормативную систему. Другими словами, через фольклор, через его сотворение, сохранение и развитие как культурной системы этнос самосоздается как со-

[1] *Кортенски фолклорни приказки, пословици и поговорки от България и Молдова*. Съст.: С. Новаков, Н. Гургуров. Тараклия, 2019. 305 с.

[2] Т. И. Живков. *Етнокултурно единство и фолклор.* София, 1987, с. 52.

циальная общность»[3].

Что касается локальной отнесенности сказочного фольклора болгар-переселенцев, то он представляет интерес и как вариант болгарского фольклора, связанный с определенным местом и временем. Известный исследователь Б. Н. Путилов подчеркивает, что фольклорная традиционная культура в своем конкретном наполнении всегда региональна и локальна. Ее жизнь связана с жизнью определенного коллектива, его деятельностью, необходима ему и представляет характерные для него социально-бытовые нормы. «Поскольку этнический коллектив занимает определенное исторически сложившееся пространство, обладающее своими географическими, природными и иными характеристиками, то его традиционная культура региональна как в историко-социальном, так и в пространственном отношении. Одно с другим, как правило, жестко связано. Изучение фольклора данного (определенного другими науками) региона – вполне корректная задача…»[4]. Т. И. Живков также отмечает, что фольклор – это локальная художественная культура, и чтобы она функционировала и развивалась, нужно, чтобы она была составной частью жизни коллектива, ограниченного в пространственном плане[5].

Следующее, что мы также хотели бы подчеркнуть, – это распространенность новеллистического жанра в сказочном фольклоре болгар Молдовы, связанного, как нам кажется, с отражением локальных особенностей и соотносимого не только с местом распространения данного фольклора, но и со временем его фиксации.

В отличие от других разновидностей (волшебных сказок, анималистических), новеллистическая сказка отражает различные стороны реальной жизни носителей фольклора. Составители сборника, в котором представлены новеллистические (бытовые) сказки болгар Молдовы, отмечают, что бытовые сказки берут свое начало в реальных событиях и раскрывают отношения между людьми в труде, семье и обществе. В этих сказках отражены представления народа о добре и зле, справедливости, о счастье и несчастье и др. В бытовых народных сказках осмысливается жизненный и духовный опыт нашего народа и утверждается нравственно-эстетический идеал[6].

Новеллистическая сказка выделяется на фоне других сказочных жанров, прежде всего, волшебной сказки и сказки о животных. Описание волшебной сказки как жанра подробно представлено в работах известных фольклористов[7]. Многие фольклористы (В. Я. Пропп, Э. В. Померанцева, Ю. И. Юдин, Т. В. Зуева) определяют рассматриваемый жанр как «бытовые сказки» и выделяют в нем две разновидности: новеллистические и анекдотические сказки. В современной фольклористике специальное внимание новеллистическому жанру сказки уделяется в работе Е. М. Мелетинского «Историческая поэтика новеллы»[8]. Сказка данного жанра прочно связана с реальностью, здесь существует лишь один, земной мир и ре-

---

[3] Там же, с. 125.

[4] Б. Н. Путилов. *Региональное / локальное начало в фольклоре*. В: Б. Н. Путилов. Фольклор и народная культура. СПб.: Наука, 1994, с. 146.

[5] Т. И. Живков. *Народ и песен: Проблеми на фолклорната песенна традиция.* София, 1977, с. 105.

[6] *Кортенски фолклорни приказки, пословици и поговорки от България и Молдова*.., с. 9.

[7] В. Я. Пропп. *Исторические корни волшебной сказки*. Л.: ЛГУ, 1986; Е. М. Мелетинский. *Герой волшебной сказки (происхождение образа).* М., 1958; Е. М. Мелетинский. *Средневековый роман.* М., 1983.

[8] Е. М. Мелетинский. *Новеллистическая сказка и сказка-анекдот как фольклорные жанры.* В: Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990, с. 8-19.

алистично передаются особенности быта, а главный персонаж – обычный человек из народной среды, добивающийся своего с помощью смекалки, ловкости и хитрости.

В сборнике «Кортенски приказки…» представлено 18 новеллистических сказок, из которых 12 отражены в Каталоге болгарских сказок, составленном на основе каталога Аарне[9]. В Предисловии к сборнику составители отмечают кодовый номер каждой сказки, нашедшей отражение в Каталоге Антти Аарне, дополненном Ститом Томпсоном[10]. В сборник включены также новеллистические сказки, не описанные в Каталоге: «Родена без късмет», «Орисници», «Най-хубавите ръце» (все они зафиксированы в с. Кортен Тараклийского р-на)[11]. В нашей работе мы останавливаемся на тех семи, в которых главным персонажем (или одним из главных) является женщина («Умна мома», «Хитрата дъщеря», «Родена без късмет», «Приказка за маркиданяна», «Орисници», «Най-хубавите ръце», «От орисаното не можеш да избягаш»).

**Сказка «*Умна мома» (Умная девушка)***

Сказки «Умна мома» («Умная девушка») и **«**Хитра дъщеря**»** («Хитрая дочь»), в соответствии с Каталогом, относятся к номеру II-С875 (подразделы I и II).

В сказке «Умна мома» действующие персонажи – дед и баба, младшая дочь и разбойники. У деда и бабы – три дочери. Две уже замужем, а младшая дочь – красивая, как и принято, живет при родителях. Подчеркивается бедность семьи. Дед ходит в лес. Значит, своей земли у них нет, и заработок у него случайный. В лесу он находит дыру (возможно, вход под землю). Это жилище разбойников. Там – три комнаты: спальня разбойников, кладовая с золотом, в третьей комнате – тела зарезанных людей. Дед берет *немного* золота и возвращается домой. Разбойники идут по его следу и видят во дворе деда красивую девушку. Они решают наказать деда, убив его дочь. Но просят его: «Мы слышали, что у вас есть красивая девушка, и хотим, чтобы она стала невестой одного из наших людей!» (Чухме, че имати красива мома и искаме да стани булка на един от нашите хора!). Дед им отвечает, что дочь его еще мала для замужества. Но вот тут оказывается, что младшая дочь не только красивая, но она еще и своевольная, и хитрая. Ей понравился один из разбойников, и она прямо ему говорит: «Хотя отец мой вам меня не отдает, я убегу с тобой!» (Въпреки че баща ми не ме дава, аз ще ти пристана!). В сказке употреблено выражение «*Ще ти пристана».* Оно требует этнологического комментария, так как выражает традицию, характерную для болгарской этнической среды. Обычно, если девушка и юноша нравились друг другу, а родители девушки возражали против ее брака, девушка могла ночью сбежать в дом юноши и остаться там ночевать, после чего ее признавали его женой. Такое бывало не часто – чтобы девушка нарушала волю родителей. В сказке же именно так и случается.

Однако далее происходит то, что подтверждает: *нарушение воли родителей к добру не приводит.* Девушка тайком приходит в жилище разбойников и прячется у них под кроватью. Разбойники не зажигают *лампу* (рассказчик использует название традиционного в его быту предмета) и в темноте ложатся спать. Между собой они говорят о том, что выколют девушке глаза за провинность ее отца. Услышав

[9] Л. Даскалова-Перковска, Д. Добрева, Й. Коцева, Е. Мицева. *Български фолклорни приказки.* Каталог. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски", 1994.

[10] *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*. Antti Aarne`s Verzeichnis der Märchentypen (FFC 3) Translated and Enlarged by Stith Thompson. Second Revision. FFC 184. Helsinki, 1964 (1973).

[11] *Кортенски фолклорни приказки, пословици и поговорки от България и Молдова*.., с. 31-32.

это, девушка убегает, но разбойники преследуют ее. Как это принято в сказке, она прячется в разных местах – даже под корой дерева, а они пытаются обнаружить ее, тыкая в это место острым прутом, но она вытирает кровь подолом юбки. Затем она прячется в повозке одного старика, груженной *камышом*. Старик довозит ее до дома. Здесь девушка проявляет хитрость, активность и храбрость. Она говорит отцу, чтобы он готовился к бою. Через три дня приезжает торговец бочками. В них прячутся разбойники. Ночью по указанию девушки в каждую бочку ведрами заливают кипяток. Так разбойники гибнут, а спасшаяся семья продолжает жить счастливо. Счастье стало возможно благодаря младшей дочери, ее уму, сообразительности, смелости и решительности. Сказка приближает события к реальной жизни рассказчика и слушателей тем, что содержит хоть и незначительные, но взятые из реальной жизни детали. Младшая дочь живет в доме родителей, а старшие уходят в дом мужа. Бедность не делает старика алчным (он берет лишь *немного* золота из запасов разбойников). Дочь убегает в дом к понравившемуся ей разбойнику (*пристануша*), вопреки воле родителей. Разбойники не зажигают *лампу* вечером. Старик везет телегу, груженную *камышом* (не традиционным для сказок сеном или мешками). Все это привычные для носителей болгарского фольклора культурно-бытовые детали. Подчеркивается, что спасение от беды возможно благодаря смелости и находчивости женщины в семье, особенно младшей дочери, ее сметливости и активности.

**Сказка «Хитрата дъщеря»** ***(Хитрая дочь)***

Персонажи сказки – два брата, дочь младшего брата, жена старшего брата и царь. Братья женаты, у каждого своя семья, но старший богат, а младший – беден. Богатый брат – бездетный, у бедного есть дочь. В сказке действие начинается с Заговенья (Загозни). За́говенье (от *говеть* – «поститься») в православной традиции – название последнего дня перед длительным постом, когда еще можно употреблять скоромную пищу (животного происхождения). Старший брат с женой решили посмотреть, чем *заговляется* с семьей младший брат. Когда они заглянули в окно, то увидели, что на столе у брата и его дочери только кусочек *мамалыги*, размером с глаз или голубиное яйцо. *Но им весело*. Старшему брату стало жалко младшего, и он предложил жене: «Подарим им корову. Пусть радуется ребенок». Так и сделали. Спустя какое-то время жена старшего брата (в сказке она названа *«чина»*) сказала девочке: «Вы стали богатыми благодаря нашей корове. Придется нам взять ее обратно». Но тут неожиданно девочка проявляет решительность и активность. Рассказчик сказки так формулирует ответ девочки: «*Этот вопрос решим через суд».* Формула взята из реальной жизни рассказчика и его слушателей.

Далее, традиционно, за справедливым решением стороны обращаются к царю. Царь задает одни и те же вопросы сначала богатому брату, а затем бедному. Ответы бедного более хитроумны и интересны, чем ответы богатого. Царь говорит, что не ожидал таких умных ответов от бедного, и спрашивает, кто ему подсказал. Выяснив, что младшему брату подсказывает ответы дочь, царь хочет ее испытать еще несколькими хитроумными заданиями (явиться перед царем ни голой, ни одетой, ни пешком, ни в фаэтоне, а в руках у нее должен быть подарок). Отец, плача, говорит дочери: «Царь отрежет тебе голову, если ты этого не выполнишь!» Дочь отвечает: «Не бойся, отец! Голову царь мне не отрежет! Я стану его женой!» Все так и происходит. Счастье младшего брата не в богатстве, а в дочери. Счастье его дочери опять же не в богатстве, а в уме, смелости и находчивости. В праздник, даже за пустым столом, отец и дочь радуются.

Сказка приближена к реальной жизни и частными деталями – назван христи-

анский православный праздник так, как он звучит на местном диалекте – *Загозни* (Заговенье). На столе у младшего брата постная еда, которая привычна в местной болгарской среде – *мамалига.* Жена старшего брата по отношению к дочери младшего названа не просто тетей, а термином, передающим болгарскую патриархальную систему родства – *чина* (диал. жена дяди).

**Сказка «*Приказка за маркиданяна»* (*Сказка о торговце*)**

(II-C930A Предопределената жена («Приказка за меркиданяна») – с. Кортен, Тараклийский р-н)

Эта сказка связана с темой судьбы, предсказаний. Заместителями чудесных сил в новеллистической сказке выступают не только ум героя, но и его судьба как некая высшая сила, пробивающая себе дорогу вопреки воле и намерениям людей. В болгарском сказочном фольклоре тема судьбы встречается часто. Е. М. Мелетинский отмечает: «Сказки о судьбе (AT 930–938) составляют одну из характерных групп новеллистической сказки. Завязкой таких сказок часто является пророчество, которое осуществляется вопреки ожиданиям и попыткам ему воспрепятствовать. Для новеллистической сказки характерно, что и случайности (новеллистические необычайные события) могут трактоваться как проявление судьбы»[12].

В сказке о торговце основные персонажи – девушка, торговец и три предсказательницы будущего новорожденному ребенку (*орисници*). Название торговца *маркиданян* в диалекте явно происходит от литературного *маркитант.* В словаре (Габеров И., Стефанова Д. Речник на чуждите думи в българския език. В. Търново, 2000. 927 с.) дано пояснение: «Маркитанти (маркитант *м.*). *Истор.* Торговцы, которые следовали за европейскими армиями во время военных походов в Средневековье и до начала XX века (нем.)» (Перевод наш – Н. К.). В сказке функция у этого торговца другая – мирная торговля церковными атрибутами.

Двадцатилетний бродячий торговец свечами и ладаном (*маркиданян*) остается ночевать в доме, где родилась девочка, на третий день, когда обычно в полночь приходят предсказательницы (*орисници* – мифические существа). Он становится невольным свидетелем момента, когда появляются предсказательницы, и слышит их предсказания девочке. Она будет красива, не будет болеть и выйдет замуж *за этого маркиданяна* (который лежал в данный момент под дверью и слушал). Услышанное пугает торговца и заставляет его действовать. Он уносит ребенка на гумно (*харман*) и вешает его на кол за поясок. Он дает себе слово никогда больше не появляться в этом селе, так как не хочет иметь жену на двадцать лет моложе себя. Вероятно, здесь рассказан случай, который встречался в реальной жизни – большая разница в возрасте между мужем и женой. Хорошо это или плохо? Осуждать ли это? Скорее нехорошо, раз торговец пугается этого.

Но вот проходит двадцать лет, торговец по-прежнему ездит по селам с товаром. В одном селе он повстречал красивую девушку, несущую два ведра с водой на коромысле (*кобилица*). Этот эпизод намекает на примету: *кому повстречается женщина с полными ведрами воды, того ждет удача.* Торговец просит у девушки позволения напиться. В ответ он слышит: «Вода дана Богом. Прошу, пейте» («*Водата е от Бога! Моля, напийти са!»*). И вид, и слова девушки очень ему нравятся, и он решает попросить ее родителей отдать ему ее в жены. После свадьбы они рассказывают друг другу о своем прошлом. У девушки оно счастливое (*растях като гергина във градина* – росла как георгин в саду), хотя мать ей рассказывала, как ее подвесил на кол торговец, и у нее до сих пор шрам. У торгов-

[12] Е. М. Мелетинский. *Историческая поэтика новеллы.* М.: Наука, 1990, с. 17.

ца – прошлое трудное (*са ма гонели вълците, съм спал по сайваните! Дъжд ма е валял* – гнались за мной волки, спал я в хлеву, бродил под дождем). Но это он – тот самый торговец (*маркиданян*), которого ей предрекли в мужья предсказательницы *(орисници*). Так случилось, как и было предсказано, что каждый нашел в другом свое счастье, хотя, казалось, что брак с такой разницей в возрасте – это плохо. Таким образом, предсказанный свыше (предначертанный судьбой), этот нетрадиционный случай брака допускается и оценивается как удачный в сказке, а значит, и в жизни.

В сказке встречаем несколько типично болгарских особенностей (*орисници, маркиданян, кобилица, харман, сайвант)*, а также устойчивое выражение, которое обычно описывает жизнь девушки в доме родителей до замужества – *като гергина във градина* (как георгин в саду). Встречается и народная примета: *встретить девушку с полными ведрами воды – к удаче.* Слова девушки *«Вода дана Богом. Прошу, пейте»* тоже значимы, так как Бог присутствует при этой встрече.

Следующие три сказки, как пишут составители сборника, не отмечены в каталоге сюжетов *(«Родена без късмет», «Орисници» и «Най-хубавите ръце»*).

**Сказка *«Родена без късмет» (Родившаяся несчастливой)*** *(В Каталоге не отмечена.)*

Главные действующие персонажи в сказке – царь (отец троих сыновей и одной дочери), дочь царя и гадалка. Когда дочь подросла, в царстве стали происходить всякие несчастья. Царь не мог себе объяснить, почему вдруг все пошло плохо, и обратился к хитроумной женщине, занимающейся ворожбой и гаданием (*врачувани*). Гадалка спросила, сколько у царя детей. Он ответил, что трое сыновей и одна дочь, но когда дочь выросла, все в царстве пошло вверх дном. Гадалка советует ему понаблюдать, как его дети спят. Через трое суток царь пришел к гадалке и сказал, что один сын спит на спине, второй – на левом боку, третий – на правом, а дочь – как кошка: голова у нее между ног. Гадалка сказала: «Этот ребенок дан только для ненависти (вражды) (*омразия*)!». Она посоветовала царю отвести девочку в лес, где ее съедят звери. Отец так и сделал: заманил дочь в лес и там ее бросил. Девочка бродит по лесу в поисках выхода и последовательно попадает к старушке в избушку, в хижину *(къшла)* пастухов овец (*овчари*), где они зимуют. И у старушки, и у овчаров девочка добросовестно трудится, но зло идет рядом с ней, вопреки ее желанию. У старушки дохнут собака, кошка и курица, и она прогоняет девочку. У овчаров дохнут собаки, сходят с ума овцы, бросаются в воду и тонут. Овчары тоже прогоняют ее. Сказка завершается словами: «И такая беда есть на белом свете» (*И такава беда имало на свят*ъ). В сказке упомянуты такие особенности повседневной жизни болгар, как *късмет* (судьба), *врачуване* (ворожба, гадание), *къшла* (зимняя хижина пастухов овец), *омразия* (вражда, ненависть, злоба). Смысл сказки в том, что зло может вселиться в человека. Чаще это женщина. От такого человека, в котором есть зло, нужно держаться подальше. Он сам не властен над своей судьбой. Это оценивается не как вина человека, а как его беда (*И такава беда имало на свят*ъ). Понятие *късмет* – особая категория, свойственная болгарскому этническому сознанию[13].

**Сказка *«Орисници» (Прорицательницы)*** *(В Каталоге не отмечена.)*

Главные персонажи сказки – предсказательницы (*орисници* – мифические существа, представительницы потустороннего мира). Они приходят ночью к новоро-

[13] И. А. Седакова. *Заимствованное слово и его этнокультурное содержание (болг.* късмет*)*. В: Вопросы языкознания, 2005, № 3, с. 44-52.

жденной девочке, чтобы назначить ей судьбу. Девочка стала самой красивой девушкой и вышла замуж за хорошего и богатого юношу. В сказке нет волшебства или каких-либо чудес, кроме веры в предсказание судьбы. Но есть вера в то, что если пожелать много добра человеку, то для зла в его судьбе не останется места. *Орисници* болгарской мифологии, как уже отмечалось, – это мифические существа, которые предсказывают, предрекают будущее.

**Сказка *«Най-хубавите ръце» (Самые красивые руки*)** *(В Каталоге не отмечена.)*

Коротенькая сказка «Най-хубавите ръце» мало похожа на сказку, поскольку здесь нет явного вымысла. У нее скорее притчевый характер. Завершается текст формулой «Красивы только те руки, которые трудятся!» («*Хубави са само тези ръце, които се трудят*!»

Можно выделить в рассмотренных сказках болгар Молдовы некоторые сюжетные и тематические особенности, характерные для новеллистической сказки как таковой[14]: 1) в новеллистической сказке нет чудес; 2) в определенной группе сказок сохраняется такое специфическое звено волшебной сказки, как сватовство «демократического» героя к царевне и некоторые связанные с этим трудные задачи; 3) спасение девушки от разбойников благодаря некоторым случайным обстоятельствам и ее сообразительности; 4) сказки о судьбе составляют одну из характерных групп новеллистической сказки; 5) тему «мудрости» в собственно новеллистической сказке представляют добрые советы, приносящие счастье героям.

В большинстве рассмотренных сказок повествование связано с жизнью семьи, взаимоотношениями между ее членами, судьбой новорожденного ребенка как члена семьи. Новеллистические сказки болгар Молдовы включаются в определенный перечень традиционных сюжетно-тематических типов, но наряду с этим содержат этнические маркеры, связывающие сказку с реальной жизнью носителей болгарского фольклора: мифологические элементы (*късмет, орисници*), традиционные (*пристанала, маркиданян),* бытовые *(мамалига, лампа, камъш, бъчва, къшла, кобилица).*

[14] Е. М. Мелетинский. *Историческая поэтика новеллы*. М.: Наука, 1990, с. 10-15.

# КУЛЬТУРНЫЕ ЦЕННОСТИ МОЛОДЕЖИ МОЛДАВАН: МАРКЕРЫ ЭПОХИ ПЕРЕМЕН

Др. Ирина КАУНЕНКО
Институт культурного наследия

## CULTURAL VALUES OF MOLDOVAN YOUTH: MARKERS OF THE EPOCH OF CHANGE

**Abstract:** *The article analyzes the empirical data of the study on cultural values of Moldovan students. The Schwartz questionnaire was used in studying the cultural values on a sample of 200 students aged 19–25 years from universities in Chisinau. The study period was March–June, 2019. The best preferred cultural values among Moldovan youth are the ones that are included in the Affiliation (Conservatism), Craftsmanship, Harmony, Intellectual Autonomy blocks. The least preferred values among Moldovan youth are included in the Hierarchy block. The largest scatter of points was revealed in the relation to the "Power" value. Five factors of values were distinguished: the first – "Prototypical personality"; the second – "Cultural Crossroads"; the third – "Leadership", the fourth – "Harmony with oneself and the world"; the fifth –"Cultural identity". The results of the study of the sphere of values of young Moldovans indicate its desire for subjectivity in the society.*

**Keywords**: *cultural values, youth, situation of uncertainty, change, culture.*

Значительную роль в становлении социальной и личностной идентичности молодежи играют культурные ценности, потому что чем успешнее они могут их реализовать, тем более они приобретают собственное творческое своеобразие, тем успешнее происходит их социализация.

Целью нашего исследования было эмпирическое изучение культурных ценностей молдавской студенческой молодежи. Выборка составила – 200 респондентов. Возрастной состав – 19–25 лет. Социальный статус: студенты университетов г. Кишинева. Этническая группа – молдаване. Период исследования: март – июнь 2019. Нами был проведен факторный анализ полученных данных по группе студентов-молдаван (методом главных компонент путем вращения корреляционной матрицы по типу vary-max в программе SPSS. Statistics. 23).

***Методический инструментарий***

Для исследования культурных ценностей был применен опросник Ш. Шварца[1]. В настоящее время одним из самых разработанных теоретических и методических подходов к изучению ценностей является теория культурных ценностных ориентаций Ш. Шварца, профессора факультета психологии Иерусалимского университета. Он разработал два подхода к изучению ценностей – индивидуальный и культурный. Мы исследовали культурные ценности молодежи.

*Культура* рассматривается Ш. Шварцем как широкий *комплекс смыслов, убеждений, символов, норм и ценностей*, доминирующих среди людей в обществе, на которые они ориентируются в повседневном поведении.

Ш. Шварц выявил три основных оси измерения ценностей культуры и опреде-

[1] А. Н. Татарко, Н. М. Лебедева. *Методы этнической и кросскультурной психологии*. М.: Изд-во Высшая школа экономики, 2011, с. 98-105.

лил семь ценностных ориентаций, проявляющихся в той или иной мере во всех странах мира.

1. *Автономия – Включенность.* Ось характеризует психологическую природу границ между индивидом и группой. Показывает, в какой мере люди автономны или, наоборот, включены в группы.

*2. Равенство – Иерархия.* Важнейшая проблема общества – обеспечить ответственное социальное поведение, побуждать людей учитывать благополучие других и координировать с ними свои действия. Ценность *Равенство* предполагает, что люди должны рассматривать других в качестве человеческих индивидов, морально равных и имеющих такие же базовые потребности. Ценность *Иерархия* отражает иерархические системы предписанных ролей, которые обеспечивают ответственное поведение. Считается, что неравное распределение власти, ролей и ресурсов логично и разумно.

*3. Гармония – Овладение.* Данная ценность характеризует то, как люди регулируют свои отношения с миром природы и социальным миром. Ценность *Гармония* подчеркивает необходимость быть в ладу с другими людьми и физическим окружением. *Овладение* предполагает противоположный взгляд общества на данную проблему. Поощряется активное самоутверждение, направленное на овладение природным и социальным окружением[2].

Согласно подходу Шварца, все общества сталкиваются с определенными базовыми проблемами регулирования человеческой деятельности. Культурные ценности группового уровня (культурные ценностные ориентации, по Шварцу) определяют способы, которыми разные общества решают базовые проблемы регулирования человеческой деятельности. Шварц выделил три основные проблемы, с которыми сталкиваются все общества:

***1. Природа отношений между личностью и группой***. Шварц назвал полюса этого измерения ***Автономия*** и ***Принадлежность*** (ранее – ***Консерватизм***). Он выделяет два вида автономии: *Интеллектуальная автономия* (*широта взглядов, любознательность, творчество)* и *Аффективная автономия (удовольствие, разнообразие, наслаждение).* В культурах, основанных на ценностях ***Принадлежности***, люди рассматриваются как принадлежащие коллективам. Важные ценности в таких культурах: *социальный порядок, уважение традиций, безопасность, долг, мудрость.*

***2. Обеспечение социально-ответственного поведения***. Полюса данного измерения ***Равноправие – Иерархия***. ***Равноправие*** побуждает признать моральное равенство всех людей. Важные ценности: *равенство, социальная справедливость, ответственность, помощь и честность.* Альтернативный полюс – ***Иерархия*** – основан на иерархической системе ролевых предписаний, обеспечивающих социально-ответственное поведение. Она считает неравное распределение власти, ролей и ресурсов легитимным, правильным, законным. Ценности: *социальная власть, авторитетность, подчинение и богатство*.

***3. Регулирование отношения людей к своему природному и социальному окружению.*** Культурное решение этой проблемы – ***Гармония*** – требует принимать мир таким, какой он есть, пытаясь понять и оценить, а не изменить его. Важнейшие ценности в таких культурах – *мир на земле*, *единство с природой* и *защита окружающей среды.* Противоположный полюс – ценности ***Мастерства***.

---

[2] В. Н. Карандышев. *Концепция ценностей культуры Ш. Шварца*. В: Вопросы психологии, 2009, № 1, с. 81-96.

В таких культурах поощряется активное самоутверждение, изменение природной и социальной среды. Ценности: *амбиции, успех, дерзость и компетентность*.

Акцент общества на одном полюсе культурного измерения обычно сопровождается игнорированием другого полюса, что чревато внутренними конфликтами. Теория Шварца выделяет три биполярных измерения культуры, представляющих альтернативные решения каждой из трех проблем, с которыми сталкиваются общества: ***Принадлежность*** против ***Автономии***, ***Иерархия*** против ***Равноправия***, ***Мастерство*** против ***Гармонии***[3].

Теория культурных ценностных ориентаций Шварца прошла проверку на 233 выборках (72 страны и 81 культурная группа).

«Адаптация общества к эпидемиям, технологическому развитию, росту благосостояния, контакту с другими культурами, войнам и другим экзогенным факторам ведет к изменениям в ценностных установках культуры»[4]. Так, например, отмечает Ш. Шварц, для культуры Западной Европы характерны ***равноправие, интеллектуальная автономия, гармония*** и самые низкие показатели по ***иерархии*** и ***принадлежности.*** Этот культурный профиль подходит для демократических регионов с серьезной заботой об окружающей среде[5].

*Результаты эмпирического исследования*

Первоначально мы выделили наиболее и наименее предпочитаемые ценности молодежи молдаван. В таблице 1 представлены средние значения наиболее предпочитаемых ценностей, а также указаны блоки, к которым они относятся.

**Таблица 1.** Наиболее предпочитаемые ценности молодежи молдаван

| Ценность | M (ср. знач.) | δ |
|---|---|---|
| Защита семьи | 6,54 | 0,66 |
| Здоровье | 6,53 | 0,72 |
| Уважение старших | 6,37 | 1,01 |
| Смысл жизни | 6,24 | 1,08 |
| Самоуважение | 6,16 | 0,90 |
| Право на уединение | 6,15 | 0,98 |
| Достижение успеха | 6,11 | 1,03 |
| Выбор собственных целей | 6,1 | 0,95 |
| Интеллект | 6,09 | 0,87 |
| Мир на земле | 6,08 | 1,24 |
| Чистоплотный | 6,04 | 0,96 |
| Свобода | 6,01 | 1,00 |
| Независимость | 5,87 | 1,17 |

Анализ ценностей, наиболее предпочитаемых студентами-молдаванами, выявил значимость ценностей как индивидуалистической направленности, так и коллективистической. Ценности индивидуалистической направленности – *самоува-*

[3] Н. М. Лебедева, А. Н. Татарко. *Культура как фактор общественного прогресса*. М., 2009, с. 48-49.

[4] Ш. Шварц. *Культурные ценностные ориентации: природа и следствия национальных различий*. В: Психология. Журнал Высшей школы экономики, 2008. Т. 5, № 2, с. 39.

[5] Там же, с. 52.

*жение, независимость, достижение успеха, свобода, выбор собственных целей.* Данные ценности служат личностному росту, развитию. Это, по Шварцу, блоки ценностей ***Мастерства, Интеллектуальной автономии***. В то же время есть ценности, входящие в блоки коллективистической направленности – ***Принадлежность (Консерватизм), Гармония.*** Как можно видеть, наиболее предпочитаемые ценности у молодежи молдаван входят в противоположные блоки, согласно Шварцу: ***Автономия – Принадлежность (Консерватизм); Гармония – Мастерство.*** Уже по иерархии предпочитаемых ценностей можно отметить, что ее составляют как ценности, направленные на установление и поддержание группового единства и групповой гармонии – блоки ценностей ***Гармония, Принадлежность (Консерватизм),*** так и ценности, индивидуалистической направленности.

И еще можно видеть, исходя из таблицы 1, что наибольшее согласие у молодежи молдаван выявлено по ценностям *защита семьи, здоровье*, и по остальным ценностям разброс достаточно низкий.

В таблице 2 выделены блоки ценностей, наименее предпочитаемые студентами-молдаванами. Но сразу оговоримся: их значение у большинства находится на уровне «имеет некоторую важность» до «важна». Наименее предпочитаемые ценности – это те, которые относятся к блоку ***Иерархия*** – *власть, авторитетный, скромный*. Это ценности, которые входят в измерение ***Равноправие – Иерархия,*** решающие проблему *обеспечения социально ответственного поведения.* Блок ценностей ***Иерархия*** «основывается на иерархической системе ролевых предписаний, обеспечивающих социально-ответственное поведение. Она определяет неравное распределение власти, ролей, ресурсов как легитимное, правильное, законное. Такие ценности, как *социальная власть, авторитетность* очень важны в иерархических культурах»[6].

**Таблица 2**. Наименее предпочитаемые ценности молодежи молдаван

| Ценность | M (ср. знач.) | δ |
|---|---|---|
| Власть | 3,09 | 2,10 |
| Влияние | 3,99 | 1,79 |
| Единство с природой | 4,41 | 1,40 |
| Благочестие | 4,47 | 1,99 |
| Разнообразие жизни | 4,65 | 1,36 |
| Чувство принадлежности | 4,65 | 1,67 |
| Духовная жизнь | 4,72 | 1,64 |
| Умеренный | 4,75 | 1,40 |
| Авторитетность | 4,78 | 1,76 |
| Скромный | 4,81 | 1,50 |
| Уважение традиций | 4,89 | 1,41 |
| Мир прекрасного | 4,9 | 1,38 |
| Творчество | 4,99 | 1,39 |

[6] Н. М. Лебедева. *Этническая и кросс-культурная психология*. Учебник для высших учебных заведений. М.: МАКС Пресс, 2011, с. 84.

Также существуют менее предпочитаемые ценности, входящие в блок ***Принадлежность (Консерватизм), Автономия,*** которые включаются в измерение ***Автономия – Принадлежность (Консерватизм),*** смысл которого состоит в *природе отношений между личностью и группой.* В культурах, ценящих автономию, люди рассматриваются как независимые и самостоятельные (***Интеллектуальная Автономия*** – *широта взглядов, любознательность, творчество;* ***Аффективная Автономия*** – *удовольствие, разнообразие жизни, наслаждение*). В культурах, основанных на ***Принадлежности,*** люди рассматриваются как принадлежащие к коллективам. Смысл их жизни, по большей части, видится в социальных отношениях, в идентификации с группой, разделении ее образа жизни и стремлении к групповым целям. Как можно видеть, ценности из обоих этих блоков присутствуют в данном списке. Видно, что из блока ценностей ***Автономия*** менее предпочитаемые – *творчество, разнообразие жизни.* Надо сказать, что данные ценности чрезвычайно важны при реализации различных реформ.

Наибольшее расхождение мнений молодежи молдаван выявлено по ценностям *власть, благочестие.* Иными словами, молодые люди расходятся во мнении относительно доминирования, контроля над другими, следования религиозным убеждениям. Большой разброс относительно стремления влиять на события, людей; чувство принадлежности к группе – все это может свидетельствовать об изменениях, происходящих в ментальной сфере студентов-молдаван, и в первую очередь это касается коллективистической направленности.

В таблице 3 отражены данные по блокам ценностей на культурном уровне. Можно видеть, что все блоки ценностей молодежи молдаван на культурном уровне находятся на отметке «важно», и только блок ***Иерархия*** – «относительно важно». Данные вызывают некоторое удивление, так как они находятся практически на одном уровне, что может свидетельствовать либо о слабой дифференциации (падение рефлексии), либо о базовых изменениях, происходящих сегодня в самосознания молодежи (когда есть значимая ее диффузность).

**Таблица 3.** Блоки ценностей молодежи молдаван

| | |
|---|---|
| Иерархия | 4,49 |
| Мастерство | 5,48 |
| Аффективная автономия | 5,3 |
| Интеллектуальная автономия | 5,35 |
| Равноправие | 5,51 |
| Гармония | 5,25 |
| Принадлежность | 5,39 |

Показатели по блоку ценностей ***Иерархия*** у студентов-молдаван ниже, чем по остальным, а у противоположного ему блока – ***Равноправие*** – самые высокие показатели, то есть происходит рост автономности, индивидуализации. Это, с одной стороны, можно объяснить переходом страны на рыночную экономику, а с другой – высоким уровнем трудовой миграции всех возрастных трудоспособных групп (когда дети трудовых мигрантов приезжают к родителям не только на каникулы, но и порой сами сезонно включаются в работу, приобретая опыт инокультурного взаимодействия; это касается как европейской части, так и российской).

Нами был проведен факторный анализ полученных данных по группе студен-

тов-молдаван (методом главных компонент путем вращения корреляционной матрицы по типу vary-max в программе SPSS. Statistics. 23). В группе молодежи молдаван выделилось 5 факторов, описывающих 35% дисперсии. Представим данные факторы.

***В первый фактор*** молодежи молдаван (вес – 5,07), вошли такие переменные: скромность (0,66), честность (0,65), ответственность (0,56), умение прощать (0,54), умеренность (0,48), обязательность (0,46).

Мы обозначили данный фактор как **«Прототипическая личность».** Это то, чего ожидает социум и что показывают представления молодежи, какой должна быть личность в настоящем социуме. Интересно, что сюда входят как ценности блока ***Принадлежность*** (***Консерватизм***) (обязательность, умеренность, умение прощать), ***Иерархия*** (скромность), так и блока ***Равноправие*** (ответственность, честность). Эти типы ценностей основаны на преодолении эгоизма, равенстве перед моралью и разделении основных человеческих интересов. Мы предполагаем, что в представлениях молодежи молдаван это то, какой должна быть личность, ожидаемые приоритеты в системе отношений с социумом. *Это сочетание традиционных ценностей и социально ответственного поведения.*

***Во второй фактор*** у молодежи молдаван (вес – 4,97) вошли такие переменные: *уважение родителей* (0,68), *интеллект* (0,61), *выбор собственных целей* (0,59), *здоровье* (0,60), *чистоплотность* (0,56), *достижение успеха* (0,55), *защита семьи* (0,49), *самоуважение* (0,45). Этот фактор мы обозначили как **«Культурное перепутье»**. В него включены как традиционные ценности – *уважение родителей, старших; чистоплотность* (***Принадлежность (Консерватизм)***); *здоровье, защита семьи,* так и индивидуалистические – *достижение успеха, выбор собственных целей* (***Мастерство***).

Как можно видеть, во второй фактор вошли ценности, которые направлены как на поддержание традиционного общества, так и на активное преобразование и изменение мира, активное самоутверждение. Это вполне соответствует сегодняшним вызовам общества, когда от человека требуется, чтобы он сам «достраивал свой мир», а также находил свое место в ситуации длительной неопределенности.

**В *третий фактор*** (вес – 4,17) вошли следующие ценности*: власть* (0,64), *влияние* (0,64), *авторитетность* (0,63), *независимость* (0,51), *социальное признание* (0,49).

Данные ценности входят в следующие блоки:

– *власть, влияние, авторитетность* – ***Иерархия***;

– *авторитетность* – ***Принадлежность (Консерватизм)***;

– *социальное признание, независимость* – **Мастерство**.

Этот фактор мы назвали **«Лидерство».** Получается, что для субъектности, активности необходима, в представлениях молодежи молдаван, иерархически построенная система ролевых ожиданий. Хотя по средним показателям блоков ценностей блок ***Иерархия*** демонстрирует самые низкие показатели в сравнении с другими. Возможно, это говорит о потребности в стабильности и предсказуемости настоящего.

Ценности блока ***Мастерство*** можно предположительно объяснить тем, что переход к рыночным отношениям на нашем пространстве проявляется через напористость, прагматичность и даже порой авантюризм по отношению к природному и социальному окружению. И в то же время общество молодыми людьми воспринимается через сильные социальные связи, на основе идентификации с группой и разделения общего образа жизни, что характерно для коллективистических

культур.

Итак, студенты-молдаване ориентированы на активное самоутверждение и в то же время – на группу, сильные социальные связи как на основу поддержки себя.

***Четвертый фактор*** (вес – 4,00) мы обозначили как «**Гармония с собой и миром».** В него вошли следующие ценности: *интересная жизнь* (0,61), *потакание себе* (0,52), *творчество* (0,52), *любознательность* (0,49), *внутренняя гармония* (0,49), *удовольствие* (0,48), *наслаждение жизнью* (0,46).

Данные ценности входят в следующие блоки: *интересная жизнь, потакание себе, удовольствие, наслаждение жизнью* (***Аффективная автономия*)**; *творчество, любознательность* (***Интеллектуальная автономия***); *внутренняя гармония*.

В данном факторе доминируют ценности ***Автономии,*** которые предполагают независимость, уверенность в себе. Молодые люди – молдаване ориентированы на переживание позитивных эмоций (***Аффективная автономия***) и стремление следовать своим интеллектуальным путем, независимость идей. Смысл этого фактора больше ассоциируется с мечтой, желанием, идеалом, и он носит более личностный характер. Нам представляется, что это те ожидания, притязания, которые (при возможности их реализации или, по крайней мере, при создании условий для их частичной реализации) способны остановить стремительно «молодеющую» миграцию и включить молодежь в реформирование социально-экономической структуры общества.

***В пятый фактор*** (вес – 3,83) молодежи молдаван вошли такие ценности, как *уважение традиций* (0,53), *равенство* (0,51), *чувство принадлежности* (0,49), *единство с природой* (0,48), *зрелая любовь* (0,47), *мир на земле* (0,46), *национальная безопасность* (0,45). Данный фактор мы назвали **«Культурная идентичность»**. Эти ценности входят в следующие блоки: *уважение традиций, национальная безопасность (**Принадлежность (Консерватизм))***; *равенство (**Равноправие)***; *единство с природой, мир на земле, мир прекрасного (**Гармония)***; *чувство принадлежности, зрелая любовь.*

Можно видеть, что эти блоки отражают как ценности общества с коллективистической направленностью (***Принадлежность (Консерватизм))***; так и ценности, которые очень важны для поддержания демократии. С нашей точки зрения, данный блок ценностей демонстрирует единение молодежи молдаван со своим народом, то есть это те ценности, которые объединяют их на групповом уровне в «Мы». Это, скорее, желательное «Мы», которое проистекает из молдавского менталитета. Это мирное сосуществование с окружающими и единение со своим национальным пространством.

Итак, анализ ценностной сферы студентов-молдаван выявил как направленность молодежи на активное включение в рыночную экономику, так и культурные традиционные ценности, которые являются базовой поддержкой в сохранении своей идентичности. Необходимо создать социально-экономические условия, при которых молодые люди могли бы реализовать свою субъектность и стремление к свободе, на основе которой может осуществляться самореализация личности.

# ТРАДИЦИОННЫЕ ФОРМЫ ПРИВЕТСТВИЯ КАК ВАЖНАЯ ЧАСТЬ ГАГАУЗСКОГО ЭТНОЭТИКЕТА

Др. хаб. Елизавета КВИЛИНКОВА
Институт культурного наследия

## TRADITIONAL GREETING FORMS AS AN IMPORTANT PART OF THE GAGAUZ ETHN0-ETIQUETTE

**Abstract**: *This article explores the non-verbal forms of greeting adopted by the Gagauz. The author has based the research on both her own field material and on the data contained in historiography. It is noted that greetings are a system of customs and traditions, the observance of which is mandatory. Based on the study, it is shown that in the culture of everyday life of the Gagauz people, a special place is given to the tradition of kissing the hands of older relatives. This tradition is part of ethno-etiquette. It is a significant component of family and calendar ceremonies. It is shown that the rules of treatment and greeting reflect the system of kinship, age and social status. The traditional forms of greetings are considered in the article as the basis of ethnopedagogy. They characterize the ethnic system of attitude and values. In conclusion, it is established that such a traditional greeting system existed in many Gagauz villages of Moldova until the 90s of the XX century. With some changes, it continues to persist nowadays.*

**Keywords**: *ethno-etiquette, ethnopedagogy, greetings, traditions, custom.*

Формулам взаимного приветствия в гагаузском этикете придается большое значение. Они являются способом демонстрации уважения и включают в себя благопожелания. В зависимости от места и времени их можно употреблять не только как приветствия, но и как поздравления. Не меньшее, а, может быть, даже большее внимание гагаузы уделяют невербальным формам приветствия, которые строго регламентируют модель поведения человека в обществе, взаимоотношения между членами родственной группы и сельского сообщества. В этих правилах обращения и приветствия отражается система родства, возраст и социальный статус. Они представляют собой систему обычаев и традиций, следование которым являлось обязательным.

Отметим, что традиции и обычаи рассматриваются современными исследователями как основа этнопедагогики, поскольку с их помощью, в том числе, осуществляется процесс воспитания и формирования подрастающего поколения. Они – составная часть характерной для этноса системы мироощущения и ценностей. Важной функцией традиции выступает наследование и передача накопленного этносом социального опыта в области воспитания.

Целью данной статьи является изучение (на основе полевого материала автора и содержащихся в историографии данных) традиционных невербальных форм приветствия у гагаузов, которые занимают важное место в их этноэтикете.

В культуре повседневности гагаузов выделяется традиция целования руки старшим – близким и дальним родственникам, являясь частью этноэтикета (форма приветствия при встрече), а также значимой составляющей семейной (свадебной, родильной) и календарной обрядности.

Прежде всего отметим, что данная традиция представляет собой одну из форм традиционного приветствия. О том, что «у гагаузов чрезвычайно сильно распространен обычай целования рук», писал еще в конце XIX – начале XX в. русский исследователь В. А. Мошков: «Если в дом приходит гость, хотя бы и молодой, но уже женатый, то все холостые парни в доме, девушки и дети без исключения целуют у него руку, если же гость холостой, то руку его целуют только маленькие дети. Если гагауз сам приходит в чужой дом, то он также целует руки у всех старше себя, хотя бы даже своих старших братьев[1].

Сведения о сохранности у гагаузов этой традиции приводятся в работах исследователей более позднего времени: «Отношения в гагаузской семье строились на строгом подчинении младших старшим. Младшие должны были при встрече не только приветствовать старших, но и целовать им руки. В торжественных случаях целование рук было обязательным»[2].

Традиционная система старшинства основывается на следующем принципе: большей властью обладает тот, кто старше по возрасту. Символика руки связывается учеными со знаком власти, с идеей принадлежности к ней «(власть – от владеть)»[3]. Совершение ритуала целования руки символизировало уважение и подчинение власти старшего.

Одно из главных правил в гагаузском кодексе взаимоотношений с родственниками сводится к необходимости не только учитывать возраст, родство, пол, место встречи и т. д., но и исходить из социального статуса человека – состоит ли он / она в браке (женат / замужем). На данном принципе основывается и вся система взаимных посещений и одариваний, что свидетельствует о значимости семьи как института брака.

Согласно нашим полевым материалам, придя в гости, младший брат целовал руку не только старшему брату, но и его жене. То есть принцип главенства мужчины сохранялся, но роль и значение женщины не игнорировались. Если встречались две золовки, из которых младшая по возрасту вышла замуж раньше, то руку должна была поцеловать та, которая вышла замуж позже, хоть она и старше по возрасту. В 80-е гг. XX в. при традиционной форме приветствия пожилые женщины-родственницы демонстрировали «для приличия» некоторое смущение, тем самым как бы указывая на необязательность совершения данного ритуала, но при этом все же протягивали руку для поцелуя[4]. Приведенные данные свидетельствуют о том, что в гагаузской традиции большей властью обладает тот, кто старше и по возрасту, и по социальному статусу.

Известно, что в гагаузских селах большинство жителей находятся между собой в более и менее близком родстве. Поэтому «строго разграничить их отношения семейные, родственные и соседские очень трудно, почти невозможно»[5]. Сформировавшийся кодекс взаимоотношений с соседями, односельчанами и вообще представителями своего этноса учитывает возможное имеющееся отдаленное

---

[1] В. А. Мошков. *Гагаузы Бендерского уезда. Этнографические очерки и материалы*. (Переизд. с сокращениями). Кишинев: Tipog. Centrală, 2004, с. 179.

[2] Маруневич. М. В. *Социалистические преобразования в быту и культуре гагаузского населения МССР* [переиздание из книги: Курогло, Маруневич, 1983]. В: Мария Маруневич: ученый, педагог, общественный деятель. Т. 2. Гагаузия, 2018, с. 212.

[3] А. К. Байбурин, А. Л. Топорков. *У истоков этикета.* М.: Наука, 1990. В: http://do.gendocs.ru/docs/index-306188.html?page=2 (дата обращения – 15.04.2019).

[4]. Полевые материалы автора – Е. Н. Квилинковой, г. Чадыр-Лунга.

[5] В. А. Мошков. *Указ. раб.*, с. 174.

родство, что проявляется в форме приветствия и общения. Так, при обращении к кому-либо из старших по возрасту односельчан или соплеменников их приравнивают к одному или другому поколению своих ближайших родственников, например, к поколению своего отца и матери, брата и сестры или к своему поколению, но опять же с учетом старшинства. При почтительном обращении к старикам добавляют слова *бай* или *мош*, которые употребляются в сочетании с именем собственным: *бай Коле, мош Иванчу*.

Большое уважение гагаузы демонстрируют по отношению как к отцу и матери, так и к крестным / посаженым (саадычам), которые приравниваются к родителям. Это указывает на особую роль в их системе духовных ценностей института крестного родства. Если у всех других родственников руку целовали, как правило, только тогда, когда к ним приходили в гости, то целование рук у крестных и саадычей происходило всегда, независимо от места встречи (даже в поле). «Если встреча произошла в поле, на работе, то крестник должен оставить свою работу и подойти к крестным к ручке»[6].

Отметим, что в гагаузском традиционном обществе существовало еще две категории людей, которым всегда при встрече целовали руку, – это священники и *хаджы* (люди, совершившие паломничество в Иерусалим)[7]. В некоторых селах гагаузы пожилого возраста и сейчас целуют на улице батюшке руку. А в с. Копчак, по нашим наблюдениям, проходящие мимо священника сельские дети, в том числе школьного возраста, прямо на улице подходили к нему для благословления и целовали руку[8].

Традиция целования руки близким и дальним родственникам при встрече, кое-где сохраняющаяся и в настоящее время среди старшего и среднего поколения сельчан, воспринимается не только как демонстрация доброго отношения и глубокого уважения к человеку, но и подчеркивает особую значимость у гагаузов системы родства: «Этот обычай жив и сегодня во многих семействах, потому в них родственные узы крепки, люди друг другу близки и родня сплочена»[9].

Отметим, что у разных народов ритуал приветствия имеет свои особенности. Так, приветственный поцелуй в губы, характерный, например, для славянских народов и грузин, выражает в первую очередь чувство приязни и дружеского единения. В связи с такой традицией заметим, что у гагаузов при приветствии не принято целоваться в губы, в том числе между женщинами. Этот обычай считается не только странным, но и неприличным, предосудительным и даже греховным. Хотя негласный запрет «мотивируется тем, что Иуда предал Спасителя целованием»[10], тем не менее, думается, что он связан с традиционными установками, которые предписывали уважительное, но сдержанное отношение друг к другу как в обще-

---

[6] Там же, с. 179.

[7] Е. Н. Квилинкова. *Хаджылык у гагаузов как религиозный и этнокультурный феномен: от прошлого к настоящему.* Кишинев: Tipogr. Centrală, 2017. 424 с.; Е. Н. Квилинкова. Комрат–София: Tip. Centrală, 2013. 872 с.; Е. Н. Квилинкова. *Гагаузы в этнокультурном пространстве Молдовы (Народная культура и этническое самосознание гагаузов сквозь призму связи времен).* Кишинев: Tipogr. Centrală, 2016. 732 с.

[8] Полевые материалы автора – Е. Н. Квилинковой, с. Копчак.

[9] И. Д. Банкова. *Традиционные ценности гагаузов и их роль в социализации личности.* В: Курсом развивающейся Молдовы. Т. 2. Материалы II-го Российско-Молдавского симпозиума «Трансформационные процессы в Республике Молдова. Постсоветский период», посвященного проблеме «Адаптация культуры и культура адаптации». г. Комрат, 20–21 апреля 2007 г., М.: Старый сад, 2007, с. 414.

[10] В. А. Мошков. *Указ. раб.*, с. 179.

стве, так и дома.

По нашему мнению, традиция приветствия друг друга поцелуями не характерна для гагаузов еще и потому, что при этом люди просто демонстрируют свое взаимное расположение, а ритуал целования руки четко фиксировал субординацию в обществе, где младшие подчеркивали свое уважение, почтение и подчинение старшим, независимо от пола.

Если говорить об отношении гагаузов к родителям и старшим по возрасту, то оно представляет собой форму культа. Эта традиция культивируется не только в семье, но и в обществе в целом. О ней писали как исследователи начала XX в., так и современные. «Молодые гагаузы очень почитают отца, мать, дедов и всех старых людей»[11]. «Гагаузы очень чтят пожилых людей (а раньше вообще вся жизнь сообщества была построена на уважении и почитании старших). Особым почетом и уважением пользуются старики, которые поистине являются совестью народа и главными хранителями его обычаев и традиций. Принцип старшинства проявляется практически во всем: нельзя переходить старшему дорогу, самого старшего сажают на самое почетное место, а уж за ним следуют молодые. <…> Младший всегда должен быть готов выполнить любое поручение и любую просьбу со стороны старшего. <…> В присутствии старших молодые люди должны во всем сдерживать себя и всячески проявлять скромность: не хвастаться, не грубить, не сквернословить, громко не разговаривать. Младшие и молодые всегда и во всем должны уступать старшему: выслушивать и не перечить, не оспаривать, не возражать (Olmaz *büüklerä geeri laf* çevirmää – старшим нельзя перечить и т. д.)»[12].

Традиция уважительного и почтительного отношения к людям старшего возраста, при обращении к которым употребляются термины родства (*како, булю, батю, чичу* и т. д.), а также слова *бай*, *мош*, является составной частью культуры повседневности. Это в известной степени связано с представлениями гагаузов о том, что в столь небольшой по численности этнической общности почти всегда действительно присутствует данное родство.

У мужчин при встрече с односельчанами кроме рукопожатий использовалась и другая форма приветствия – это собственноручное снятие шапки с головы. Обычно гагаузы «шапку при встречах не снимают, разве только тогда, когда встречающиеся находятся так далеко друг от друга, что голос их не достает, тогда они подают друг другу сигналы, снимают шапку и поднимают ее вверх»[13]. Такая форма приветствия сохраняется до настоящего времени. Так, например, когда гагауз сидит на лавочке возле дома, а мимо по дороге на определенном расстоянии проезжает машина или телега со знакомыми колхозниками, которые приветствуют его криками: «Селям, бай Коле», то он в ответ снимает свою шапку с головы и поднимает ее вверх[14].

В гагаузском этикете шапка / шляпа (*калпак, паралия*) – это значительно больше, чем просто головной убор. В связи с вопросом относительно данной части костюма как элемента соционормативной культуры отметим, что несанкционированное снятие шапки с головы хозяина рассматривалось у гагаузов как унижение или насмешка. В конфликтных же ситуациях собственноручное снятие шапки с

[11] М. М. Чакир. *История гагаузов Бессарабии.* В: Страницы истории и литературы гагаузов. XIX – нач. XX вв. Кишинэу: Pontos, 2005, с. 98.

[12] И. Д. Банкова. *Указ. раб.*, с. 413.

[13] В. А. Мошков. *Указ. раб.*, с. 179-180.

[14] Полевые материалы автора – Е. Н. Квилинковой, г. Чадыр-Лунга.

головы обозначало проявление покорности и почтения[15].

Сведения о двойственном значении снятия мужчиной своего головного убора представлены в гагаузском словаре: калпааны чыкармаа – а) ’приветствовать, снимать шляпу’; 2) ’лебезить, унижаться, пресмыкаться’; калпаа чыкармаа – а) ’снимать шапку, б) преклоняться перед кем-либо’[16].

Мужской головной убор довольно часто использовался как вещественное доказательство / подтверждение взятого на себя хозяином обязательства, например, при заключении сделки. Так, беря взаймы большую сумму денег или что-либо значимое, мужчина мог оставить в залог свою шапку. И этого было достаточно, чтобы его слову поверили.

Помимо рассмотренных выше форм приветствия, в работе В. А. Мошкова упоминается еще об одной. По приводимым им данным, мужчина при встрече подавал руку женщине: «Так, равный с равным подают друг другу правую руку, причем мужчины должны первые подать руку женщине. Исключение составляет только тот случай, когда парень приходит к девушке в ее дом. Тогда она уже первая протягивает ему руку»[17]. Отметим, что данную форму приветствия у гагаузов, относящуюся к повседневной жизни, мы не зафиксировали.

Что касается традиционных форм вербального приветствия, то многие из них и в настоящее время в обиходе у гагаузов. Лицо, которое приветствовали таким образом, должно ответить установленной этикетом формой.

В продолжение вопроса о традиции целования руки в народной культуре гагаузов отметим, что она является обязательной составляющей свадебной обрядности. Этот ритуал, описанный еще В. А. Мошковым, представляет собой не только форму уважительного приветствия молодоженами гостей, но и выражение их признательности, благодарности всем родственникам и односельчанам, пришедшим на торжество. «Невесте приходится непрестанно целовать руки ей благодетельствовавших, хотя бы благодетель был маленький ребенок, а благодеяние его ограничивалось одной копейкой». Согласно гагаузской традиции, «на свадьбе все „изметчи” при каждой встрече целуют руки у всех женатых участников свадьбы»[18].

Кроме традиции целования рук, В. А. Мошков упоминает еще об одном архаичном обычае – «целования женихом и невестой у их родителей коленей и подошв сапога»[19], который в середине XX в. уже не встречался. Этот ритуал является одной из форм выражения особого почитания родителей. Он как бы подчеркивал отношение к родителям как к чему-то святому, а также демонстрировал их высшую власть и полное подчинение молодых родителям. Помимо этого, указанный ритуал являлся, видимо, формой благодарности родителям за то, что они их вырастили. Его можно рассматривать также и как символическое извинение молодых перед родителями невесты за то, что их дом теряет рабочие руки.

Целование руки является обязательной составляющей ряда календарных праздников. Перед началом Великого поста – на Масленицу, в Прощеное воскресенье, а также на Пасху обязательно ходили в гости к родителям, посаженым,

---

[15] *Забытые страницы истории Южной Бессарабии (1856–1861)*. Chişinău, 2012, с. 105.

[16] *Гагаузско-русско-молдавский словарь*. М., 1973, с. 237, 555.

[17] Мошков. *Указ. раб.*, с. 179.

[18] Там же.

[19] Там же, с. 180.

старшим родственникам: у них просили прощения и целовали руку[20]. В данном контексте в обычае целования руки, помимо выражения почитания и уважения, на первый план выходит функция раскаяния и всепрощения, которая составляет важную часть христианского учения. Кроме того, перед тем как женщина отправлялась в церковь, она целовала руку всем членам семьи, прося у них прощения.

Таким образом, важной частью культурного наследия гагаузов являются традиционные нравственные ценности и установки, выступающие в качестве социальных стереотипов. Они представлены в повседневной жизни в качестве модели поведения, зафиксированной в традиционном этикете. Их соблюдение способствует поддержанию хороших и бесконфликтных отношений в семье и в обществе. Это, в свою очередь, не только подчеркивает значимость для гагаузов наследия предков и их бережное отношение к народной культуре, но и демонстрирует преемственность поколений.

Благодаря действенности соционормативных механизмов (в том числе этикету), способствовавших сохранности семейно-брачных и общественных отношений, осуществляется процесс трансмиссии этнической культуры и моделей поведения. Известно, что детей по большей части воспитывают не словами, а собственным примером, отношением к труду, почтением к старшим, уважением к традициям и нравственным ценностям. Именно через такие механизмы в гагаузской среде не только транслируется, но и продолжает воспроизводиться этнокультурная самобытность.

Если говорить о данной традиции в целом, то целование рук или ног является особым знаком подчинения, почтительности и уважения. Согласно приводимым учеными данным, «в России, как и на Востоке, у тех, кто пользовался особым уважением, целовали руку или даже ногу. Более низкий в социальном плане человек мог поцеловать более высокого также в плечо, а более высокий более низкого – в голову»[21]. В европейских странах в древности и в средневековье также бытовал обычай целования рук и даже ног, однако в последние столетия он сохранился лишь в виде поцелуя руки у священнослужителя и у женщины. А в арабских странах, в Турции, а также у крымских татар традиция целования руки родителям была широко распространена до недавнего времени; частично она сохраняется и сегодня[22].

Несмотря на происходящие трансформационные процессы, традиция целования рук сохраняется у гагаузов и в наши дни. При этом в свадебной обрядности круг лиц, включенных в данный ритуал, значительно сузился. Он очерчен только самыми близкими кровными родственниками – родителями и посаженными. Характерное же для гагаузов главенство и субординация внутри родственного коллектива традиционно подчеркивается как при помощи употребления терминов родства,

---

[20] Е. Н. Квилинкова. *Гагаузский народный календарь.* Chişinău: Pontos, 2002. 184 с.; Е. Н. Квилинкова. *Традиционная духовная культура гагаузов: этнорегиональные особенности.* Кишинев: Buziness-Elita, 2007. 840 с.; Е. Н. Квилинкова. *Гагаузский песенный фольклор – «Грамматика жизни»*. Кишинев: Elan Inc, 2011, 568 с.; Е. Н. Квилинкова. *Гагаузы Молдовы и Болгарии (Сравнительное исследование календарной обрядности, терминов родства и фольклора)*. Chişinău: Pontos, 2005. 308 с.; Е. Н. Квилинкова. *Курбан у гагаузов (Архаическая современность)*. Кишинев: Tip. Centrală, 2015. 488 с.

[21] А. К. Байбурин, А. Л. Топорков. *Указ. раб.*

[22] *Мыть мужу ноги – хороший обычай крымских татар, – мнение*. В: https://newdaynews.ru/crimea/407098.html/amp; http://tutubes.info/onlain/newsvideocHJodjlhdFMzTVU (дата обращения – 15.04.2019).

так и через этикет, в котором важное место отводится обычаю целования руки.

Таким образом, обычай целования руки старшим родственникам остается живой традицией, что свидетельствует о ее особой значимости в менталитете гагаузов, у которых почитание родителей, крестных, а также представителей своего рода занимает одну из верхних строк в национальной системе моральных ценностей. Такая традиционная система приветствия просуществовала во многих селах вплоть до 90-х гг. XX в. С некоторыми изменениями она продолжает сохраняться и в наши дни.

# ИСТОЧНИКОВАЯ БАЗА ИССЛЕДОВАНИЯ ДИНАМИКИ ДВИЖЕНИЯ УКРАИНСКОГО НАСЕЛЕНИЯ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА В КОНЦЕ XX – НАЧАЛЕ XXI в.

Др. Виктор КОЖУХАРЬ
Институт культурного наследия

## SOURCE BASE FOR STUDYING THE DYNAMICS OF THE UKRAINIAN POPULATION OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE LATE XX – EARLY XXI CENTURY

**Abstract:** *The article discusses the main sources of information for studying the dynamics of the number and migration of Moldovan Ukrainians in the late XX – early XXI century (population censuses, state information resources, annual statistical compilations, center data Civil registry, military credentials, etc.). Their characteristic is given, the requirements that demographic information must meet in order to be used for analysis (completeness, detail and multi-aspect, reliability, consistency in the collection, generalization, publication and analysis of demographic data). We consider data from sources that can be used for research on this topic.*

*The importance of using a system of accounting and collection of demographic data (accounting for the state of the population at a particular point in time and accounting for demographic events (births, deaths, marriages, divorces, as well as moving from place to place) for a given time period is noted.*

**Keywords:** *Ukrainians, Republic of Moldova, traffic dynamics, migration, main sources, system of accounting and collection of demographic data.*

Исследование демографических процессов и явлений, выявление их тенденций и закономерностей, а также осуществление различных практических разработок (прогнозов, программ) требует использования значительных объемов информации о населении. Демографическая информация в первую очередь подразделяется на первичную и вторичную. Первичная информация представляет собой непосредственно собранные статистические данные о населении. Вторичная информация – это уже обработанные определенным образом исходные данные. Она может быть представлена в виде статистических справочников, рабочих таблиц, научных публикаций, аналитических web-страниц и т. д. По своей сути вторичная информация является результатом соответствующей аналитической обработки первичных данных.

Специфичность населения заключается в том, что способом его существования и самосохранения является постоянная изменчивость, текучесть, переход из одного состояния в другое. Характеристики населения в целом как совокупности людей меняются за определенный период времени в результате демографических событий (рождение, смерть, заключение / расторжение брака, миграция), происходящих с отдельным индивидом в конкретный момент.

Этим обусловливается необходимость применения соответствующей системы учета и сбора демографических данных. Существующая практика различает «учет состояния населения на определенный момент времени и учет демографических событий (рождений, смертей, браков, разводов, а также переездов с места

на место) за тот или иной период времени»[1].

В первом случае источниками демографических данных служат переписи населения и специальные выборочные, в том числе и социологические, обследования, осуществляемые научно-исследовательскими, проектными, общественными организациями. Во втором – используются данные о регистрации демографических событий, в частности записи в метрических книгах, акты гражданского состояния.

Данные о населении можно получить также из избирательных, военно-учетных и других списков. К источникам демографической информации причисляют и реестры населения, которые сочетают в себе свойства переписей и текущего учета населения.

Таким образом, основными источниками первичных демографических данных являются: переписи населения, текущий учет демографических событий, специальные выборочные обследования, списки и реестры населения**.**

По мнению специалистов, демографическая информация должна соответствовать определенным требованиям, чтобы ее можно было использовать для анализа.

Первым таким требованием является полнота. Например, данные об общем количестве населения и общем количестве демографических событий должны быть дополнены показателями, характеризующими их распределение по ряду признаков (по определенным периодам времени, по семейному положению, по возрасту, уровню образования и т. д.).

Второе требование – детальность и многоаспектность, то есть необходимость фиксации как можно большего количества признаков, которые характеризуют индивида.

Третьим требованием является достоверность: в информации нельзя допускать искажений демографических данных (сознательных или неосознанных). При использовании недостоверной информации неизбежны ложные выводы и ошибки при принятии проектных решений.

Четвертое требование заключается в обеспечении систематичности в сборе, обобщении, публикации и анализе демографических данных, то есть накопление демографической информации должно осуществляться в соответствии с установленной для каждого ее вида периодичностью[2].

Наиболее полным и комплексным источником демографической информации являются переписи населения. Именно они в наибольшей степени отвечают (по крайней мере, должны) всем четырем требованиям.

Исходя из четвертого требования и учитывая то, что заявленная тема предполагает исследование именно динамики движения украинского населения Республики Молдова, мы будем проводить сравнительный анализ демографической информации, полученной из материалов переписей населения 1959, 1979, 1989 и 2004 гг. (итоги «переписи» 2014 г. мы учитывать не будем, об этом – ниже).

Остановимся подробнее на последней из них (2004). Для нас самой важной является информация об этническом составе населения. Здесь мы находим данные об общей численности украинского населения – 282 406 человек (их доля значительно снизилась по сравнению с предыдущей переписью), их распределении по

---

[1] В. М. Медков. *Демография*. Для студентов вузов. Ростов-на-Дону: Феникс, 2002, с. 35.

[2] Л. С. Дорошенко. *Демографія*. Навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ: МАУП, 2005, с. 36-37.

местности (городская и сельская), о родном языке украинцев (среди украинцев 64,1% родным языком назвали украинский язык, а 31,8% – русский), о языке, на котором они обычно разговаривают (каждый второй украинец обычно разговаривает на русском языке, и 6,2% – на румынском) и др.[3]

Важно для нас и то, что этнический состав населения представлен по районам и отдельно по каждому населенному пункту. Исходя из этой информации, мы выделили три группы населенных пунктов, где:

1) украинцы составляют менее 30% жителей;

2) от 30 до 50%;

3) свыше 50%.

Это позволяет нам конкретно определить регионы компактного и дисперсного расселения украинцев, количество украинцев, проживающих в городской и сельской местности, и т. д.

Можно также в территориальном разрезе проследить соотношение численности украинцев, определивших в качестве родного языка украинский, с тем, на каком языке они обычно разговаривают.

Однако соблюдение четверного требования (достоверность) в данном статистическом источнике вызывает у ряда ученых серьезные сомнения[4].

Но, тем не менее, это пока единственный официальный документ по переписи населения в Республике Молдова за время независимости, и нам приходится его использовать.

Теперь о переписи 2014 г. По мнению специалистов, данное мероприятие было однозначно провалено. Об этом, в частности заявил Глава Ассоциации социологов и демографов Молдовы Виктор Мокану. По его словам, более 70 миллионов леев, выделенных на перепись, улетели на ветер. И произошло это потому, что власти Молдовы не заинтересованы в получении и тем более публикации достоверных данных о демографическом положении в Молдове. У людей могут появиться «неудобные» для власти вопросы. Кроме того, не имея такой информации, можно легко манипулировать результатами выборов и т. п. И непонятно при этом, как без точных сведений о численности, составе и движении населения можно планировать масштабные проекты по развитию страны. Но, добавлю от себя, такие проекты, судя по всему, и не планировались. Видимо, власть предержащие и так чувствовали себя вполне комфортно.

Подтверждению слов демографа и социолога служат и те немногие данные переписи, которые были опубликованы[5]. Например, в соответствии с этими данными численность украинцев за 10 лет сократилась с 282 тыс. до 181 тыс., то есть более чем на 100 тыс. человек. Подобная информация даже неспециалиста поставит в тупик.

И даже мониторинговая миссия Совета Европы заявила о том, что треть населения страны вообще не была переписана. Были и претензии к переписчи-

---

[3] *Перепись населения 2004 г. Демографические, национальные, языковые, культурные характеристики*. Статистический сборник. Т. 1. Кишинев, 2006, с. 52-89.

[4] С. Г. Суляк. *Этносы и языки Молдавии по результатам переписи 2004 г. и данным ГП «Центр государственных информационных ресурсов „Registru"»*. В: Русин. Международный исторический журнал. Отв. ред. С. Г. Суляк. Кишинев, 2013, № 3 (33), с. 96-97; В. А. Тишков. *О Всероссийской переписи населения 2010 года: разъяснения для ретроградов и националистов и предупреждения для чиновников и политиков*. В: Этнополитический мониторинг переписи населения. Под ред. В. В. Степанова. М.: ИЭА РАН, 2011, с. 17 и др.

[5] *Перепись населения и жилищ в Республике Молдова*, 12–25 мая 2014 года. http://www.statistica.md/pageview.php?idc=479&l=ru (дата обращения – 24.05.2020).

кам, которые, согласно информации европейских экспертов, в некоторых случаях сами заполняли опросники, исходя из собственных предположений, основанных на информации о респонденте или его внешности. Кроме того, в Совете Европы высказали недоверие в отношении заполнения опросников по вопросам, касающимся этнической принадлежности и религии, которые не считались обязательными (!), и для ввода информации было оставлено пустое место.

В Национальном бюро статистики назвали дезинформацией данные Совета Европы, хотя были вынуждены признать, что в Кишиневе переписчики столкнулись с рядом трудностей. Из 48,9 тыс. домашних хозяйств около 20,5 тыс. отказались участвовать, и в этом случае для оценок использовались данные административных источников[6].

Обсуждение данной темы быстро прекратили, не было озвучено никаких выводов, как будто и не было проведено никакой «переписи».

К основным дополнительным источникам можно отнести данные «Центра государственных информационных ресурсов „Registru”» (ГП «ЦГИР „Registru”») (в процессе документирования информация о национальности и материнском языке декларируется и перепроверяется самими гражданами при заполнении форм на выдачу удостоверения личности или заграничного паспорта); ежегодные статистические сборники Национального бюро статистики (правда, данные об этнической принадлежности почти не приводятся, видимо, по уже указанным причинам, но можно косвенно вычислить сведения относительно украинцев по их доле в общей массе населения); данные центров Записи актов гражданского состояния; военно-учетные данные и др.

Достаточно серьезный сравнительный анализ данных переписи населения 2004 г. и «Центра государственных информационных ресурсов „Registru”» (ГП «ЦГИР „Registru”») провел С. Г. Суляк. В вопросе указания этнической принадлежности и других параметров он предпочитает больше доверять данным ЦГИР „Registru” (как отмечалось, информация о национальности и материнском языке декларируется и перепроверяется самими гражданами при заполнении форм на выдачу удостоверения личности или заграничного паспорта), тем самым ставя под сомнение достоверность данных переписи 2004 г.[7]

Учитывая, что в нашем исследовании речь идет именно об этнической демографии, следует выделить такой важный источник информации, как материалы этнографических исследований, в первую очередь полевые материалы, которые мы собираем уже 27 лет. Они позволят выявить причины некоторых демографических процессов, исходя из особенностей национальной традиционной культуры (семейные традиции, народная медицина, народная педагогика и др.).

Таким образом, источников достаточно, чтобы представить определенную картину этнодемографических процессов в среде украинцев Молдовы, в первую очередь – динамики движения населения.

А учитывая то, что украинское население практически за всю историю его существования на землях Молдовы не являлось объектом специальных демографических исследований, а упоминалось, как правило, только в контексте (среди прочих), фрагментарно и эти данные не подвергались серьезному научному анализу, полагаем, что наши научные поиски являются достаточно актуальными, в

---

[6] *Как власти намерены решать проблему дискриминации нацменьшинств в Молдове?* http://www.noi.md/ru/news_id/218249 (дата обращения – 12.05.2020).

[7] С. Г. Суляк. *Указ. раб.*, с. 96-97.

том числе и для создания общей картины демографического состояния и развития нашего общества. Это, в свою очередь, позволит сделать прогнозы и дать конкретные рекомендации для властных структур по стабилизации и достижению положительной динамики демографических процессов в нашей стране.

# ВЫЯВЛЕНИЕ «ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИХ МАКСИМ» КАК ИННОВАЦИОННЫЙ ВКЛАД ЭТНОЛОГИИ В РАЗВИТИЕ КОНЦЕПТА «НОВЫЙ ГУМАНИЗМ В XXI ВЕКЕ» (ЮНЕСКО)

Др. хаб. Жозефина КУШНИР
Институт культурного наследия

## DETECTION OF "HERMENEUTIC MAXIMS" AS AN INNOVATIVE CONTRIBUTION OF ETHNOLOGY TO THE DEVELOPMENT OF THE CONCEPT "NEW HUMANISM IN THE XXI CENTURY" (UNESCO)

**Abstract:** *The ethnocultural specificity of shaping the epoch of "new humanism in the 21st century" (the comprehension of the concept of "new humanism in the 21st century" was initiated by UNESCO) is implicitly present in such narratives as folklore, memoirs, etc., as we have revealed. We have developed an innovative ethnological and hermeneutic approach to identifying the above specificity where the achievements of interpretive anthropology by C. Geertz, the concept of "mythological consciousness" (according to J.J. Wunenburger), the concept of humanization of myth developed by us, and the concept of megamodern we have been working on are applied. A "hermeneutic maxim" can be defined as a description of an element of the world image shaped by mythological consciousness in the narrative under consideration (a fragment of the narrative) which is structured according to the hermeneutical expression stating, "The universe is such that...".The relevant interpretative ethnological model suggested by us can be briefly described in the following way. Hermeneutic maxims are revealed, comprehended, and correlated with special ethnocultural constants-concepts. The indicated constants-concepts – which must be preliminarily identified by the researcher in folklore texts by the ethnos under consideration – have the following characteristics: 1) they are axiological constants of the relevant folklore; 2) they fulfill one of the basic functions of mythological consciousness – implementation of ethicizing harmonization of the Universe. Each of the hermeneutic maxims is characterized by means of its correlation with a particular ethnocultural constant-concept, which allows identifying relevant fragments of the content of the latter and enriches them. Those hermeneutic maxims which are shaped by mythological consciousness in accordance with its function that implements ethicizing harmonization of the Universe are identified as ethnocultural specificity of shaping the epoch of "new humanism in the 21st century".*

**Keywords**: *interpretative ethnological model of hermeneutic maxims' revealing; "new humanism in the 21st century"; mythological consciousness; ethnocultural constants-concepts; concept of humanization of myth; concept of megamodern; ethnology of Jews.*

ЮНЕСКО, инициируя (2010) осмысление путей, которые могут привести к «новому гуманизму в XXI веке», и призывая к «всеобщей моральной и интеллектуальной поддержке» решения этой глобальной задачи, подчеркивает следующее. Искомое решение должно опираться «на общечеловеческие ценности и, в первую очередь, – на интеллектуальный потенциал». Речь идет о таком «построении глобального сообщества людей», или «нового всемирного сообщества взаимного понимания и уважения», где «универсальность достигается признанием общих ценностей под знаком культурного разнообразия». Предлагается создавать проекты, которые соответствуют тезису: в основе планетарного сообщества людей

находятся «культуры, а точнее, проявления духа»[1].

Этнология может внести вклад в решение указанной задачи, создав такую модель исследования конкретных компонентов культуры этноса, которая интерпретирует их именно как «проявления духа».

Мы разработали интерпретативную модель, удовлетворяющую этому требованию. Она осуществляет выявление «герменевтических максим» – особых компонентов этнокультуральной конкретики, устремленных к гармонизации Универсума, которые таким образом имплицитно формируют эпоху «нового гуманизма в XXI веке». А научное осмысление подобных имплицитных процессов и активная популяризация его результатов (создание ситуации, когда те станут привычным достоянием культурного пространства) предоставят разноаспектные возможности интенсифицировать формирование этой эпохи.

«Герменевтической максимой» мы называем такое описание элемента картины мира, формируемой мифологическим сознанием в рассматриваемом нарративе (фрагменте нарратива), которое структурировано в соответствии с герменевтической синтагмой: «Универсум таков, что…». Указанная *интерпретативная модель выявления герменевтических максим* базируется на ряде достижений современной научной мысли; прежде всего – на интерпретативной антропологии Клиффорда Гирца (влиятельном направлении в современной этнологии США, иногда обозначаемом как «герменевтическая антропология»)[2].

Напомним: по формулировке К. Гирца – в присущем ему парадоксально-ироническом стиле, – «интерпретативное объяснение» есть «систематические распаковки концептуального мира», где «живет» та или иная группа людей[3].

Он характеризует свой подход («общий феноменологический подход к культуре»[4]) как особый «разбор смысловых структур», а именно: «…Это все равно что пытаться читать манускрипт (в смысле „пытаться реконструировать один из возможных способов его прочтения") – манускрипт иноязычный, выцветший, полный пропусков, несоответствий, подозрительных исправлений и тенденциозных комментариев»[5].

Гирц подчеркивает: осуществляющий подобное выявление смыслов «анализ

---

[1] Подробнее см.: И. Бокова. *Новый гуманизм в XXI веке: Выступление Генерального директора ЮНЕСКО Ирины Боковой в Милане 7 сентября 2010 года*. http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001897/189775r.pdf.

[2] Согласно «Энциклопедии эпистемологии и философии науки», «интерпретативная антропология – влиятельное направление в культурной антропологии последней четверти 20 – начала 21 вв., представляющее собой синтез идей, методов, традиций американской антропологии с идеями символического, феноменологического, аналитического и герменевтического направлений в философии». См.: С. Матисов. *Интерпретативная антропология*. В: Энциклопедия эпистемологии и философии науки. М. «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2009. http://www.endic.ru/enc_epist/Interpretativnaja-antropologija-167.html.

[3] «Interpretive explanation – and it is a form of explanation, not just exalted glossography – trains its attention on what institutions, actions, images, utterances, events, customs, all the usual objects of social-scientific interest, mean to those whose institutions, actions, customs, and so on they are. As a result, it issues not in laws like Boyle's, or forces like Volta's, or mechanisms like Darwin's, but in constructions like Burckhardt's, Weber's, or Freud's: systematic unpackings of the conceptual world in which condottiere, Calvinists, or paranoids live». См.: Cl. Geertz. *Local knowledge: further essays in interpretive anthropology*. New-York: Basic Books, 1983, p. 22.

[4] A. Micheelsen. *"I Don't Do Systems": An Interview With Clifford Geertz.* In: Method & Theory in the Study of Religion. Journal of the North American Association for the Study of Religion, no. 1, vol. 14, 2002, p. 2-20. http://hypergeertz.jku.at/GeertzTexts/Interview_Micheelsen.htm.

5. К. Гирц. *Интерпретация культур*. М.: РОССПЭН, 2004, с. 17.

культуры отличается характерной неполнотой. И, <…>, чем глубже он уходит, тем менее полным он предстает. <…> Эту проблему можно обойти разными способами – подменять культуру фольклором и собирать его; подменять ее характеристиками и подсчитывать их; подменять ее институтами и классифицировать их; подменять ее структурами и играть с ними. Но все это попытки обойти проблему. В действительности же, принять семиотическую концепцию культуры и интерпретативный подход к ее изучению – значит принять точку зрения на этнографические выводы как на <…> „по существу спорные”»[6]. Отметим: в частности, это следствие многозначности смысла как такового.

Специфика нашего использования достижений интерпретативной антропологии Клиффорда Гирца определяется следующими двумя аспектами.

Во-первых, акцентируя сущностную соотнесенность между герменевтикой этнологии и мифологическим сознанием представителей рассматриваемого этноса, мы системно выявляем имплицитное содержание деятельности мифологического сознания.

Одновременно мы фактически следуем направлению, заданному парадоксальным высказыванием Х. Ортеги-и-Гассета: «Важно, чтобы человек в каждом конкретном случае думал то, что он действительно думает»[7]. При этом мы используем и одновременно разрабатываем концепт «мифологическое сознание» по Ж.-Ж. Вюнанбурже и К. Хюбнеру (далее концепт охарактеризован посредством их высказываний).

Во-вторых, мы исследуем проявления такой базовой функции мифологического сознания, как этизирующая гармонизация Универсума. В качестве инновационного инструментария широко используются компоненты концепции гуманизации мифа (разработана нами[8]), а также концепции мегамодерна (разрабатывается нашей творческой группой[9]).

Концепт «мифологическое сознание» можно вкратце охарактеризовать, процитировав Ж.-Ж. Вюнанбурже: «<…> оно обнаруживает <…> способ коагуляции общего смысла, еще до любой концептуализирующей объективации. Так, миф конституирует форму „композиции” смысла <…>; он также устанавливает дорациональное понимание, более точное, более интенсивное и, наконец, более универсальное, чем аналитическое мышление <…>». Философ подчеркивает: «Мифическое немыслимое не является зародышем иррациональности, местом ошибки или ошибочности, но, напротив, становится целью герменевтики, поскольку речь

[6] Там же, с. 38.

[7] Х. Ортега-и-Гассет. *Избранные труды*. М.: Весь Мир, 1997, с. 313.

[8] Одним из истоков этой концепции также является интерпретативный подход Клиффорда Гирца; подробнее см. раздел «„Интерпретативный подход” Клиффорда Гирца как основа для целостного осмысления гуманизации мифа (этизирующей гармонизации Универсума мифологическим сознанием)». В: Ж. Кушнир. *Феномен гуманизации мифа в интеллектуальной прозе XX века*. Chișinău: Pontos, 2017, с. 17-19. См. также: J. Cușnir. *The Concept of Humanization of Myth as a Polydisciplinary Innovative Structure*. In: Un-Bordering Disciplinarity. Trans-/Cross-/Post-Disciplinary Approaches to Linguistic and Literary Research. II Edition. Conference proceedings. Milano: Redidiva Edizioni, 2019, p. 35-48.

[9] “The creative group consisting of Jozefina Cușnir, PhD Habilitat, writer, Vladimir Șimanschi, stage director, actor, Elena Cușnir, stage director, writer, and Andrei Șimanschi, painter, actor, implements these developments both theoretically <...> and practically, by means of art projects, including ImproTheatre Studio ZaO; Chisinau Summer Annual Carnival (status: “tourist destination of the RM”), etc.”. См.: J. Cușnir. *The Megamodern Epoch: Developing the Concept of the Meaning.* In: 6th Central and Eastern European LUMEN International Scientific Conference NASHS2019. Program & Working Papers. Iaşi: LUMEN, 2019, p. 34.

идет о том, чтобы, исходя из мифа и с его помощью, охватить метаэмпирическую и сверхтемпоральную полноту смысла, для которой миф служит отправителем и косвенным свидетелем», причем «миф принимает реальное и вписывает его в континуум, где видимое имеет смысл лишь как связанное с невидимым, от которого оно составляет частичную, локальную и преходящую манифестацию»[10]. А по К. Хюбнеру, «именно в нашем экзистенциальном опыте мы неизменно думаем мифически: в нашем отношении к рождению и смерти, в любви, в отношении к природе, в восприятии искусства и религии»[11].

В своих этнологических разработках мы исходим из того, что когнитивный опыт, имеющийся у этноса, далеко не в полном своем объеме формулируется логически.

Таков, в частности, и накопленный этносом опыт этических интенций: они далеко не всегда выводятся сознанием на уровень интеллектуальных обобщений, а нередко и вовсе не вербализуются непосредственно.

Значит, одна из актуальных задач этнологии – **выявление герменевтических смыслов этической эмпирики этноса, имплицитно транслируемой в рамках разнообразных нарративов его представителей**. Подобная имплицитная трансляция присутствует, как мы обнаружили, в таких нарративах, как фольклор, семейные истории, мемуары etc.[12].

Итак, мы ставим своей целью **герменевтическое выявление именно этизирующей составляющей этнологической эмпирики**.

Этизирующая функция мифологического сознания проявляет себя, с нашей точки зрения, в особой триаде характерных для него этизирующих интенций и действий:

1) имманентная устремленность к этизирующей гармонизации Универсума[13];

2) имманентная «убежденность»: этизирующая гармонизация какого-либо фрагмента Универсума – например, в рамках конкретного нарратива или его части – осуществляет реальную гармонизацию Универсума в его целом (вариант: победоносно ей способствует); эта «убежденность», мы полагаем, и определяет собой существование катарсиса[14];

---

[10] Ж.-Ж. Вюнанбурже. *Принципы мифопоэтического воображения*. В: http://www.bim-bad.ru/biblioteka/article_full.php?aid=884&binn_rubrik_pl_articles=121 (дата обращения – 26.06.2020).

[11] К. Хюбнер. *Прогресс от мифа, через логос, к науке? Вопрос теории науки*. 1996. В: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/nau_anti/03.php.

[12] См., напр.: Ж. Кушнир. *Гармонизация Универсума мифологическим сознанием в нарративе Ады Зевиной*. В: Simpozionul naţional de studii culturale, dedicat zilelor europene ale patrimoniului cultural. Ed. I. Chişinău: Institutul Patrimoniului Cultural; Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu". Chişinău, 2019, p. 61-62; J. Cuşnir. *World Image Elements in A. Wilderman's Family Stories: Ethnocultural Aspect in the Context of the "Third Axial Age"*. In: Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare, conferinţa ştiinţifică internaţională. Programul şi rezumatele comunicărilor, Ed. a IX-a. Chişinău: IPC al AŞM, 2017, p. 88-89; Ж. Кушнир. *Выявление элементов картины мира, формируемых мифологическим сознанием, как инновационный подход к исследованию мемуаров*. В: Yesterday's cultural heritage – contribution to the development of a sustainable tomorrow's society. Conferinţă ştiinţifică internaţională dedicată zilelor europene ale patrimoniului. Program şi rezumatele comunicărilor, Chişinău. Chişinău: BNRM, 2019, p. 101.

[13] Подробнее см.: Ж. Кушнир. *Феномен гуманизации мифа в интеллектуальной прозе XX века*. Chișinău 2017, с. 19-37.

[14] Подробнее о «феномене „убежденности" мифологического сознания, что осуществляемая им гармонизация Универсума (картины мира) равнозначна этизирующему преображению реальности как таковой», – феномене, тесно связанном с общеизвестной метонимичностью мифологического сознания, – см.: там же, с. 21.

3) соответствующее осуществление этизирующей гармонизации некоего фрагмента Универсума, специально зачастую с этой целью и создаваемого[15].

Данную триаду, которая характеризует указанные действия мифологического сознания в их триединстве, мы обозначили как «триада „Устремленность-убежденность-осуществление (этизирующей гармонизации Универсума)"».

Отметим: понятие «этика» здесь соответствует его трактовке Альбертом Швейцером, согласно которой «основной этический принцип» таков: «добро есть сохранение, помощь и поддержание жизни, а уничтожать жизнь, вредить или препятствовать ей есть зло»[16]. Как можно убедиться, этот принцип является неосознаваемой вербализацией предписания, которое сформировало древнейшее мифологическое сознание: «„Стремись служить жизни и отменять смерть" (дихотомия „*тотем*-жизнь/*не-тотем*-смерть")[17].

Имманентное наличие этизирующей функции мифологического сознания, разумеется, вовсе не означает, что человек автоматически «предопределен» к этичному выбору. «Снятие» парадоксальности соответствующей проблематики очень точно, с нашей точки зрения, осуществлено Н. Бердяевым: «В смерти, в убийстве, в ненависти есть предел чуждости. Зло может быть очень свойственно человеку, но в зле есть чуждость. Человек, одержимый злой страстью, в сущности, одержим силой, чуждой ему, но глубоко вошедшей в него и ставшей как бы его природой. Зло есть самоотчужденность человека»[18]. Иначе говоря, человек волен следовать собственной сущности[19], но волен и предаваться самоотчужденности (злу). А его мифологическое сознание будет служить его выбору, в случае самоотчужденности человека целенаправленно «отключая» свою функцию этизирующей гармонизации Универсума.

Информация о триаде «Устремленность-убежденность-осуществление (этизирующей гармонизации Универсума)» помогает понять, что именно – причем зачастую имплицитно – осуществляет человек (представитель этноса), рассказывая ту или иную историю.

Разработанную нами интерпретативную этнологическую модель можно вкратце описать следующим образом.

1. Осуществляется интерпретативное выявление и осмысление той *г*ерменевтической максимы – их может быть и несколько, – которую формирует выбранный исследователем фрагмент нарратива (нарратор принадлежит к рассматриваемому этносу).

2. Выявленная *г*ерменевтическая максима соотносится с особыми этнокуль-

---

[15] Конкретику того, как это происходит, см., напр.: там же, с. 61-316.

[16] A. Schweitzer. *The Spiritual Life: Selected Writings of Albert Schweitzer*. Hopewell, NJ: The Ecco Press, 1947, p. 262. Перевод наш.

[17] Кушнир Ж. *Феномен гуманизации мифа в интеллектуальной прозе XX века*. Chișinău, 2017, с. 24.

[18] Н. Бердяев. *Самопознание (опыт философской автобиографии)*. Москва: МО, 1990, с. 312.

[19] Используемые в данной статье понятия «сущность» и «смысл» соответствуют их рабочим определениям, сформулированным нами в рамках концепции *мегамодерна* (на основании достижений современной философии): «Сущность есть то, что человек ощущает как основу своей индивидуальности и Универсума, – основу, которая существует в качестве некоей скрытой бесконечности, позитивной „тонкой реальности" (она ощущается как любовь, созидание, свобода и т. д.). <...>. При этом на уровне сущности есть и неповторимость каждого человека, и общность всех. Смысл как таковой – это проявление сущности, присутствие бесконечного, притом позитивного, в индивидуальном и конкретном». Ж. Кушнир. *Мегамодерн как система транслируемых интеркультуральных смыслов*. В: Intertext. Chişinău, ULIM, nr. 3/4, 2019, p. 87.

туральными константами-концептами, причем характеризуется по признаку ее корреляции с теми или иными из них; это позволяет выявить соответствующие фрагменты содержания последних и обогащает их.

(Примечание. Указанные *константы-концепты* – они должны быть заранее выявлены исследователем в фольклорных текстах рассматриваемого этноса – характеризуются тем, что: а) представляют собой аксиологические константы соответствующего фольклора; б) реализуют базовую функцию мифологического сознания – осуществление этизирующей гармонизации Универсума.)

3. Если данная герменевтическая максима сформирована мифологическим сознанием в соответствии с его функцией осуществлять этизирующую гармонизацию Универсума, то она идентифицируется в качестве этнокультуральной конкретики формирования эпохи «нового гуманизма в XXI веке» (ЮНЕСКО).

4. Герменевтические максимы, идентифицированные в указанном качестве, могут быть объединены в *Каталог герменевтических максим*, представляющий собой материал для дальнейших исследований и выводов.

Соответствующий *Каталог*, составленный нами в ходе исследований по этнологии евреев (исследуемый материал – повествования нарраторов-евреев, XX–XXI век), насчитывает на данный момент около 80 *герменевтических максим*.

Гармонизирующие этнокультуральные *константы-концепты*, выявленные нами в еврейском фольклоре, мы обозначили как «бештовские константы-концепты» – по имени Исроэля (Исраэля) Бешта – Баал Шем Това, – «доброго чудотворца» и религиозного мыслителя, чья личность определила собой специфику хасидских историй.

Бештовские константы таковы: сакральный гуманизм, Диалог-Встреча, метафизика поступка, симха. «Сакральный гуманизм постулирует сакральность индивидуального начала: Бог и человек – единосущностное целое, и эта общая сущность есть любовь-радость. Метафизика поступка описывается максимами „Все не напрасно” и „Спасти все”, причем постулирует: напрасных усилий не бывает; самое небольшое, тонкое движение человека к свету является решающим, изменяя мир к лучшему. Диалог-Встреча описывается максимами „Все не случайно” и „Все живое”. Константа симха описывает радость приникновения к истинной сущности мира и постулирует: все сущее в мире – Бог, а Бог – это любовь и радость; зло не имеет сущности и настоящей власти над людьми, оно иллюзорно; Рай существует здесь и сейчас; долг человека – сделать это явным, приложив усилия, на духовном уровне в том числе; эффективны чувство радости и смех»[20].

Продемонстрируем использование данной интерпретационной модели на конкретном примере – фрагменте из воспоминаний Израиля Львовича Кушнира (1922–2006):

**Я хочу быть**

*Израиль Львович Кушнир*

Сестер и братьев у мамы было восемь человек. Меня, ее первенца, вся наша обширная родня очень любила. Какой-то дальний родственник, уже пожилой человек, часто прогуливался со мной по улицам Смелы. Ему нравилось, шагая по тенечку, вести длинные разговоры. Мои ответы очень его забавляли, а между тем

[20] Ж. Кушнир. *Гармонизирующие константы хасидского фольклора, или «бештовские константы», в контексте концепта «Achsenzeit»*. В: Patrimoniul etnologic: concepte, tendințe și abordări, conferinţa ştiinţifică internaţională: Programul și rezumatele comunicărilor, 23–24 mai 2017. Chişinău, 2017, p. 70-71.

я только старался быть вежливым. Но одну такую беседу мы оба запомнили надолго. Она касалась моей будущей профессии.

– Ну, Монечка, кем ты хочешь быть? – покровительственно поглядывая на меня, спросил родственник. Судя по тону, он был готов в ту же минуту раскрыть передо мной любые горизонты. Но даже вежливость не могла научить меня лжи – во всяком случае, тогда. Поэтому я честно ответил:

– Не знаю.

– Как? Неужели ты никогда об этом не думал? (Мне было лет семь).

– Думал, но пока ничего не решил.

– Как – не решил? Ты что, не хочешь быть… ну, например, пожарным?

Вот уж чего я решительно не хотел. Я даже попытался ему объяснить, насколько это опасная профессия.

– Ну ладно, а пограничником?

– И пограничником тоже не хочу.

– Как не хочешь?! Ты видел, какая у пограничников форма?

Я согласился, что форма у них впечатляющая. Но это не меняет дела.

– А летчиком?! Ты что, и летчиком не хочешь быть?

Честное слово, любопытно, какая, собственно, профессия была у моего родственника. Я этого не знал, а уж после такого разговора и спросить неловко. Как бы там ни было, я вежливо, но твердо отказался быть летчиком.

Мой собеседник долго не мог прийти в себя. Он извел всю мышпуху[21] разговорами о том, что я не хочу быть ни пограничником, ни летчиком. Как будто среди нас каждый третий летал или охранял рубежи.

И он-таки накликал мне летчика! Вскоре после этой прогулки нашему классу объявили, что двоих лучших учеников ожидает фантастическая награда: их покатают на самолете. Это был видавший виды кукурузник, зато летчик действительно смотрел орлом, вот-вот расправит крылья: я бы предпочел полетать с ним без всякого самолета, а нет – так и не надо. Дело в том, что одним из этих счастливцев-отличников был я, а вторым – мой друг Коля. Не знаю, как относились к воздухоплаванию остальные: им-то ничего не угрожало, и они могли в свое удовольствие проявлять бурную зависть, которая полагается детям.

В общем, мышпуху и школу я не посрамил. Весь полет мы с Колей продержались со всей возможной стойкостью, хотя летчик под конец исполнил что-то вроде фигур высшего пилотажа, без которых я мог бы обойтись. И когда мы вылезли наконец из тесного кукурузника, у нас обоих был именно такой счастливый вид, какой мог бы растрогать моего почтенного родственника. Мы и правда были счастливы ощутить любимую землю под ногами, а чудесное небо – высоко над головой»[22].

Можно не знать, что Израиль Львович Кушнир, автор нарратива, – заслуженный учитель Молдовы, о котором даже через много лет после его смерти с восторженной благодарностью вспоминают его ученики; что он – человек на редкость высокой этики, разнообразно и в течение всей своей жизни это доказавший; что, наконец, он один из воинов, чьей отвагой остановлен смертоносный фашизм. Всего этого можно не знать – но отлично ощутить смеховой катарсис, который возникает при восприятии этого текста. Сам этот катарсис и оказывается одним из имплицитных смыслов данной истории.

---

[21] Ашкеназский вариант произношения слова «семья» (иврит).

[22] Архив автора. Из воспоминаний Израиля Львовича Кушнира. 2001.

Ребенок не знает, кем он хочет быть. Но главное он знает. Знает, что не хочет гибели. Знает, что не хочет чужого пути, каким бы завлекательным социум ни старался его представить. Знает, что не хочет обидеть собеседника («старался быть вежливым»), хотя, кажется, догадывается о его добровольной глупости. Возможно, он имплицитно знает и более того – обладает тем знанием, которое демонстрирует взрослый нарратор. А именно – знает о том, что смех властен этизирующе гармонизировать Универсум. А значит, его смеховая гармонизация имплицитно является призванием человека.

Данный тезис неявно транслируется нарративом мифологическому сознанию. Вследствие своей метонимичности оно отнюдь не как случайность воспринимает тот факт, что обстоятельнейший текст, посвященный вопросу о призвании человека, не дает на него иного ответа, кроме формирования именно смехового катарсиса, сопровождаемого концептами «дети», «любимая земля», «чудесное небо». Смех – этот моцартовский атрибут – явным образом сопровождает в исследуемом нарративе И. Кушнира концепт «жизненный путь».

Нарратив формирует герменевтическую максиму: «*Универсум таков, что его смеховая гармонизация имплицитно является призванием человека*».

Данная максима, коррелируя с такими *бештовскими константами-концептами*, как Диалог-Встреча и симха, обогащает их содержание особой смеховой составляющей (подробности не приводим из-за ограниченного объема статьи), причем может быть идентифицирована как особое проявление этнокультуральной конкретики формирования эпохи «нового гуманизма в XXI веке».

Итак, разработанная нами «интерпретативная модель выявления *герменевтических максим*» – инновация в области интерпретитивной этнологии[23] – одновременно представляет собой вклад в развитие концепта «новый гуманизм в XXI веке», а также в осмысление путей к его осуществлению.

[23] Как следствие использования инновационного инструментария – компонентов концепции гуманизации мифа (*бештовских констант-концептов* в том числе) и концепции мегамодерна.

# МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД В ИЗУЧЕНИИ КУЛЬТУРНЫХ ТЕРМИНОВ

Др. Евдокия СОРОЧЯНУ
Институт культурного наследия

## INTERDISCIPLINARY APPROACH TO THE STUDY OF CULTURAL TERMS

**Abstract:** *The article "Interdisciplinary approach to the study of cultural terms" substantiates the relevance and prospects of the ethnolinguistic approach, which allows applying the methods of linguistic research to the material of traditional culture. An analysis of the cultural terms çörek, pita and kolaç in the Gagauz family and calendar rituals made it possible to reveal the semantics and symbolism of ritual actions with dough products denoted by these cultural terms and to determine their ritual meaning.*

***Keywords*****:** *cultural terms, çörek, pita, kolaç, Gagauz language, interdisciplinary approach, ethnolinguistic analysis.*

Культурные термины, принадлежащие одновременно и языку, и культуре и называющие значимые ее компоненты, в закодированном виде сохраняют и транслируют следующим поколениям социально значимую культурную информацию[1]. Исследование обрядовой терминологии позволяет реконструировать фрагменты традиционной народной культуры и восстановить древнейшие мировоззренческие представления, стоящие за этими названиями.

Чтобы раскрыть смысловую нагрузку закодированной культурной информации и ее особенности, необходимо культурные термины исследовать комплексно, используя междисциплинарные подходы. Еще в последней четверти XIX в. румынский языковед, этнограф и фольклорист Б. П. Хаждеу выдвинул новаторскую для того времени концепцию о целесообразности при изучении культуры этноса использования как этнографических, так и лингвистических данных[2]. На комплексном исследовании языка и культуры основывается лингвистический метод «слова и вещи». «Будущее истории культуры, – писал в свое время создатель метода „слова и вещи" Р. Мерингер, – лежит в объединении науки о языке с наукой о вещах»[3]. Русские филологи XIX и XX вв. (А. Н. Афанасьев, А. А. Потебня, Д. К. Зеленин, П. Г. Богатырев и др.) осуществляли параллельное изучение языковых, фольклорных и этнографических явлений.

Как показали исследования последних десятилетий, наиболее удобным инструментом для изучения сложных элементов народной традиции является эт-

---

[1] С. М. Толстая. *Терминология обрядов и верований как источник реконструкции древней духовной культуры.* В: Славянский и балканский фольклор. Реконструкция древней славянской духовной культуры: Источники и методы. М.: Наука, 1989, с. 216.

[2] B. P. Hasdeu. *Columna lui Traian.* 1877, p. 8-11, цит. по: З. Михаил. Этнолингвистические методы в изучении народной духовной культуры. В: Славянский и балканский фольклор. М.: Наука, 1989, с. 176.

[3] Й. Йордан. *Романское языкознание. Историческое развитие, течения, методы*. М.: Прогресс, 1971, с. 106.

нолингвистический подход, позволяющий привлекать для исследования языковые, этнографические, фольклорные данные и использовать комплекс методов, сложившихся в сравнительно-историческом языкознании и в культурологии. По утверждению Н. И. Толстого, основоположника московской этнолингвистической школы, «этнолингвистический подход к материалу требует параллельного, точнее, единовременного и единосущного рассмотрения развития языка и этнического развития его носителей»[4]. Главное положение методологии данной школы основывается на принципиальном родстве культуры и языка как двух сходным образом организованных и одинаково функционирующих систем, что позволяет применить к материалу традиционной духовной культуры концептуальный аппарат и методы лингвистического исследования[5]. С позиции представителей данной школы, народный язык, традиционная духовная и материальная культура, мифологические верования составляют единое целое. Язык и культура рассматриваются в их взаимозависимости и в разных видах корреспонденции[6]. В. А. Маслова, говоря о необходимости изучения культуры через язык, утверждает, что культура формирует и организует мышление языковой личности, языковые категории и концепты и что языковой материал является наиболее весомой, часто самодовлеющей информацией о мире и человеке в нем[7].

В данной статье мы раскроем значения культурных терминов *çörek, pita*, *kolaç* в гагаузских обрядах, их дериватов и словосочетаний, в которые они входят, и представим семантику и символику ритуальных действий с данными изделиями из теста. Термины *çörek*, *pita*, *kolaç* являются ключевыми наименованиями хлебных изделий в семейной и календарной обрядности гагаузов. Они несут особую культурную нагрузку и выражают понятия, которые играют организующую роль в структуре обряда. Среди культурных терминов выделяются обрядовые и общеупотребительные лексемы. Так, названия *çörek* и *pita* (букв. лепешка) являются общеупотребительными лексемами, но в обрядовом контексте они приобретают особые культурные коннотации, которые не всегда получают отражение в языке. Они не фиксируются словарями, но представлены в огромном количестве в народных верованиях и обрядах. Этнолингвистический анализ семантики этих культурных терминов даст возможность определить механизмы, лежащие в основе семантических процессов, структурировать набор значений и раскрыть его внутреннюю иерархию[8].

Лексемой *çörek* в гагаузском языке названа пресная лепешка, выпекаемая в золе или на поду у устья печи[9]. Это слово, несомненно, тюркского происхождения, оно зафиксировано в древнетюркских памятниках в фонетической форме *čöräk* в

---

[4] Н. И. Толстой. *Этнолингвистика в кругу гуманитарных дисциплин*. В: Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995, с. 27-40.

[5] С. М. Толстая. *Постулаты московской этнолингвистики*. В: Семантические категории языка культуры. Очерки по славянской этнолингвистике. М.: Книжный дом «Либроком», 2010, с. 9.

[6] Н. И. Толстой. *Неравномерность развития звеньев языковой и мифологической системы в этнолингвистическом аспекте*. В: Вторая Всесоюзная конференция по теоретическим вопросам языкознания. Диалектика развития языка. Тезисы докладов. М., 1980, с. 150.

[7] В. А. Маслова. *Лингвокультурология*. М.: Академия, 2001, с. 26.

[8] С. М. Толстая. *Пространство слова. Лексическая семантика в общеславянской перспективе*. М.: Индрик, 2008, с. 13.

[9] *Gagauzça-Rusça-Romınca Sözlük = Гагаузско-русско-румынский словарь = Dicţionar găgăuz-rus-român*. Hazirlayannar: P. Çebotar, I. Dron. Chişinău: Pontos, 2002, p. 169.

значениях ‘лепешка (хлеб)’[10], ‘пресная лепешка, пирожок’[11]. Этимологический словарь турецкого языка толкует лексему *çörek* как ‘круглый хлеб’ (*yuvarlak ekmek*), предполагая, что древнетюркское слово *çörek* ‘кругляш’ развилось из древнетюркской глагольной основы çewür- (çevirmek*, yuvarlamak*), обозначающей действие ‘округлять’[12].

Хлеб *çörek* присутствует в различных инициальных обрядах, посвященных рождению ребенка и его развитию до года: появлению первого зуба, празднику первых шагов, первого года рождения. В честь этих событий пекли специальные лепешки из пресного теста, смазывали их медом (*ballı çörek*) и раздавали домашним и соседям. Значение хлеба здесь связано с магией первого числа. Названия обрядовых лепешек образуются при помощи субстантивно-атрибутивных словосочетаний, вследствие чего они и приобретают обрядовую семантику (*ballı çörek*, *diş çörää*, *adım çörää*, *yaş çörää*, *tarla çörää*). Такой способ терминологизации характерен для гагаузского языка. Он проявляется в использовании родовых наименований с добавлением к ним определяющих слов для обозначения ритуальной семантики: *ballı çörek* (букв. лепешка, намазанная медом) применяется в ряде семейных и календарных обрядов; *yaş çörää* (букв. лепешка [первого] года) выпекается к первой годовщине рождения ребенка; *adım çörää* (букв. лепешка [первого] шага) пекут в тот день, когда малыш делает первые шаги; *diş çörää* (букв. зубная лепешка) – специальный обрядовый хлеб, который выпекается при появлении или выпадении первого зуба; *tarla çörää* (букв. полевая лепешка) – специальный обрядовый хлеб, который готовили ко дню первой вспашки (ср.: *kurban ekmää* – хлеб, раздаваемый вместе с мясом жертвенного ягненка, *Panaya ekmää* – хлеб, предназначенный в дар Богородице, *çoban ekmää* – хлеб для пастухов на Касым, *paskellä ekmää* – пасхальный хлеб).

Отметим, что для обозначения хлебной лепешки в гагаузском языке существует несколько лексем – *çörek, pita, pazlama, turta*. Однако обрядовые значения закреплены за словосочетаниями с родовыми наименованиями *çörek* и *pita*[13]*.* Лексема *pita* является родовым понятием в словосочетаниях, обозначающих родинные ритуалы «küçük pita» и «büük pita» и различные виды обрядовых хлебов: 1) лепешка (*ballı pita, Panaya pitası*) в родинных обрядах «küçük pita» и «büük pita»; 2) хлеб (*ballı pita*) в предсвадебном обряде «hamur»; 3) хлеб (*can pitası*), приготовляемый сразу после смерти человека; 4) хлеб, который на Андреев день пекли женщины из принесенной девушками муки (*pita*); 5) лепешки, выпекаемые в день Св. Варвары (*ballı pita, saçak pitası*); 6) новогодний обрядовый хлеб для гадания (*pita*); 7) хлебец для девичьих гаданий под Новый год; 8) хлеб *(Panaya pitası)*, который выпекают на Сретение и раздают соседям во славу Божьей Матери; 9) лепешки (*ballı pita*), раздаваемые в день Св. Харалампия, чтобы умилостивить злые силы, способные навлечь болезнь (чуму, свинку); 10) специальный обрядовый хлеб (*pita*), выпекаемый ко дню первой вспашки; 11) хлебцы, которые разда-

[10] *Древнетюркский словарь*. Л.: Наука, 1969, с. 155.

[11] В. Радлов. *Опыт словаря тюркских наречий*. Т. 3. СПб.: Тип. Императорской академии наук, 1905.

[12] *Türkçe Etimolojik Kelime İncelemeleri*. В: https://www.etimolojiturkce.com

[13] В гагаузском языке лексема *pita*, в отличие от лексемы çörek, многозначна. Она обозначает как пресную лепешку, чурек (çörek *pita*), так и дрожжевой хлебец (*pita*) или сдобу, замешанную на молозиве (*kortmaç pitası*), а также ржаной пряник (çavdar *pitası*); в уменьшительно-ласкательной форме – лепешку для закваски теста и пряник (*pitacık*), в центральном говоре – пряник кольцеобразной формы (*pitiçka*).

ются в день сорока мучеников (*pita*); 12) обрядовый хлеб (*pita*), раздаваемый на Спасов день в память об усопших родственниках; 13) обрядовые лепешки (*pita*), раздаваемые соседям в дни волчьих праздников. Из сказанного следует, что *pita* большей частью употребляется в значении ‘обрядовый хлеб’, нежели в значении ‘просто лепешка’.

С большой долей вероятности можно утверждать, что лексема *pita* попала в гагаузский язык на Балканах, где хлеб в виде лепешки и его наименование *пита* были распространены у всех народов, населяющих Балканский полуостров. В свою очередь, лексема пита в болгарском языке, по утверждению авторов Болгарского этимологического словаря, относится к заимствованиям из греческого языка: ср.-греч. πήττα – пресный хлеб[14]. Впоследствии на базе гагаузских способов терминообразования появились определительные словосочетания, называющие различные виды обрядовых лепешек. Определения указывают на: функцию обрядовой лепешки (*can pitası* – распределение доли умершего между живыми), ее адресата (*Panaya pitası* – лепешка, выпекаемая во славу Божьей Матери); обрядовое местонахождение (*saçak pitası* – лепешки, подвешиваемые к стрехе (*saçak*)); намазанная медом (*ballı pita* – медовая лепешка); цвет, вкус и величину (*boz pitiçka* – серая лепешечка, *kırmızı pitiçka* – красная лепешечка; *tatlı pitacık* – сладкая лепешечка).

Следует отметить, что в различных ритуалах для обозначения обрядовых лепешек закрепились определенные лексемы. Так, в родинной обрядности по случаю рождения младенца используются лексемы *pita* и çörek, реже *pazlama* (*ballı pita, ballı çörek, Panaya pitası, boş pazlama*), для обозначения различных этапов жизни ребенка – çörek (*yaş çörää, adım çörää, diş çörää*) и *turta* (лепешка, которую пекли, когда отлучали ребенка от груди). В большинстве случаев синонимичность терминов обусловлена географией их распространения. Например, наименование *ballı pita* характерно преимущественно для центральных говоров, *ballı çörek, Panaya pitası* – для вулканештского говора, *boş pazlama* – для говора с. Чишмикиой.

Наиболее многозначным и полифункциональным в гагаузской обрядности является культурный термин *kolaç.* Он обозначает обрядовый хлеб круглой формы – калач с отверстием или каравай. Это может быть и плетеный калач с отверстием посередине (выпекаемый на поду и на противне), и большой каравай (плетеный, с различными украшениями из теста), и баранка, бублик, и различные печеные изделия (крендели, «куклы», «восьмерки» и др.). Названия большей части калачей являются терминологическими словосочетаниями, в которых родовым понятием выступает *kolaç*, а определяющее слово конкретизирует его вид по форме, украшениям, величине, способу выпечки, качеству теста, указывает на его обрядовую функцию, на соотнесенность с определенным предметом или с ритуальным лицом, с названием обряда или праздника и др. Рассмотрим для каждого отдельного вида калача мотивировочные признаки, легшие в основу их наименований:

- название праздника, к которому выпекается калач: *kolada kolacı* (букв. рождественский калач) – калачи, которые готовят для колядующих на Рождество

[14] *Български етимологичен речник*. Т. 5. Отг. ред. И. Дуриданов. София: Изд-во на БАН «Проф. Марин Дринов», 1999, с. 264.

Христово (гаг. *Kolada*)[15]; *krêçun kolacı* (букв. рождественский калач) – поминальный калач в виде незавершенной восьмерки, который пекут к Рождеству (рум. *Crăciun*[16]); *eni yıl kolacı – букв.* новогодний калач; kırk *meçik kolacı* (букв. калач сорока мучеников) – поминальные калачики (чаще в виде восьмерки), выпекаемые и раздаваемые в день сорока мучеников; *yaş kolacı* (букв. калач [одного] года) – родинный обрядовый калач, который готовят на первую годовщину рождения ребенка; *düün kolacı* (букв. свадебный калач) – общее название ка*раваев*, выпекаемых для свадьбы;

- название обряда, в «тексте» которого участвуют караваи (калачи): *söz kolacı, goda kolacı* (*букв.* калач [в обряде] сватовства): гаг. *söz* – сватовство, *goda* (от болг. *года, годеж* – сватовство); *steunoz kolacı – букв.* венчальный калач; *proşka kolacı* (*söletmää kolacı*) – каравай в обряде благословения молодоженов посаженными родителями; *prost olmak kolacı* – калач для благословения молодых родителями (*prost olmak* – букв. получать благословение); *kapudan çekmää kolaç* – калач в обряде введения молодоженов в дом свекрови, букв. тянуть за порог / дверь); *gelini konuklamaa kolaç* – каравай в обряде кормления невесты в доме жениха, букв. угощать невесту);
- действие обряда: *söletmää kolacı* (*söletmää – букв. заставить говорить, ответчать)* – в обряде снятия обета молчания с жениха и невесты;
- начало обрядовой песни: *pupalilaysa kolacı* («pupalilaysa, stanule mayka…»); *plugumoşi kolacı* («plug-plugumoşi, doysprezeçe boyle...»); *hêy-hêy kolacı* (возглас в новогодней пастушеской колядке); *trili* – («trili-trili, tri vangeli…»);
- персонаж, которому предназначен калач, или обрядовое лицо, которое его дарит: *naşa kolacı / kresniţa kolacı* – калач для посаженой матери или полученный от нее (слово *naşa* заимствовано из румынского языка – посаженая мать); *gelin kolacı* (букв. невестин калач) – калач, предназначающийся для невесты; *güvää kolaçı* – калач, предназначенный невесте от жениха; *kayınna kolacı* (букв. калач свекрови) – каравай, испеченный свекровью для обряда сватовства; *dever kolacı* – свадебный калач, предназначенный для шафера;
- *обрядовая функция калача*: *kurban kolacı* – калач, раздаваемый в качестве жертвоприношения[17]; üleştirmä / *eleştirmä* / *ileştirmä kolaç* – основной функцией калача является распределение доли (др.-тюрк. ülüş, тур. üleş – ‘часть, доля’);

---

[15] Терминологическое сочетание составлено из заимствованного болгарского (диалектного) термина *Колада* ‘Рождество’, который, в свою очередь, восходит к латинскому *kalendae* (Български етимологичен речник. Т. 2. Съст. В. Георгиев, Й. Заимов, Ст. Илчев, М. Чалъков, Й. Иванов, Д. Михайлова, В. Анастасов, У. Дукова, М. Рачева, Т. Тодоров. София: БАН, 1979, с. 551-552).

[16] Подробнее о гагаузских терминах *Kolada* и *Krêçun* см. в нашей статье: Е. С. Сорочяну. *Наименования церковных праздников и хрононимов в гагаузском народном календаре*. В: Revista de Etnologie şi Culturologie. Vol. III. Chişinău, 2008, p. 115-122.

[17] Лексема *kurban* арабского происхождения: араб. ḳurbān قربان [ḳrb отглаг.сущ.] – ‘обещанная жертва Богу’ от др.-евр. *ḳrb* קרב, употреблявшемся в значении: 1. быть рядом, приблизиться; 2. дарить, дать обет. Впервые данное слово было зафиксировано в турецком языке в словаре *Mukaddimetü'l-Edeb*, предназначенном для обучения турок арабскому языку (Türkçe Etimolojik Kelime İncelemeleri. В: https://www.etimolojiturkce.com/kelime/kurban). Лексема *kurban* через турецкий язык была заимствована другими балканскими языками: болгарским, сербским, македонским, румынским, арумынским, албанским, греческим и др. (*Български етимологичен речник*. Т. 3. Съст. Р. Бернар, Ст. Илчев, Й. Н. Иванов, Д. Михайлова, В. Анастасов, Г. Риков, О. Младенова, У. Дукова, М. Рачева, Л. Димитрова-Тодорова, Т. Ат. Тодоров. София: БАН, 1986, с. 144). В гагаузский язык лексема могла попасть как через турецкий, так и через болгарский язык.

*pomana kolacı* – поминальный калач (рум. *pomană* – поминальные дары);

- качество теста, из которого выпекаются калачи: *ekmek kolacı* – калач из хлебного теста; *paska kolacı* – калач из пасхального теста; *tatlı kolaç* – букв. сладкий калач;
- способ приготовления: *sinidä kolaç* – калач, испеченный (в отличие от подового хлеба) в форме для выпечки (*sini* – большая круглая металлическая форма для выпечки); *sinidä örülü kolaç* – букв. плетеный калач в форме для выпечки; *sulu kolac, sulu kolaççık* – букв. калачики на воде, калачики-баранки получили название по обварному тесту, из которого они выпекаются (их сначала обваривали в воде, а затем сажали в печь);
- размер: büük kolaç – букв. большой калач; *küçük kolaç* – букв. маленький калач;
- форма и украшения калачей: örülü kolaç – букв. плетеный калач; *delikli örülü kolaç* – букв. плетеный калач с отверстием; *sekizlik* (букв. восьмерка) – поминальный калачик в форме цифры 8, раздаваемый на день сорока мучеников, а также участникам новогодних обходов с плугом; *merdiven kolacı* – поминальный калач в виде лестницы (*merdiven* – букв. лестница); *kúkla* – обрядовый плетеный хлеб *антропоморфной формы, выпекаемый на различные праздники: в форме куколки на Новый год и на Пасху, в форме цифры 8 (или незавершенной восьмерки) в день сорока мучеников, по субботам Великого поста, на* праздник дня Св. Лазаря, на Малую Пасху и др.; *gúguşçuk* (букв. голубок) – булочка в форме голубка (*gúguşçuk* – уменьшительно-ласкательная форма лексемы *gúguş*, употребляемой в гагаузском языке в значении ‘голубь, голубка’; *alma kolaç* (букв. *похожий на яблоки калач) – каравай, составленный из узелков теста,* напоминающих по форме яблочки, которые при раздаче легко отрываются; *varaklı kolaç* (букв. позолоченный сусальным золотом) – свадебный каравай, украшенный цветами, покрытыми позолотой;
- атрибут, которым сопровождается калач: гостей гагаузы встречают хлебом-солью, отсюда наименование калача – *tuz-ekmek kolaç* (*tuz-ekmek* – букв. хлеб-соль); *süüş tauk üstünde kolaç* (букв. каравай с вареной курицей сверху); *kırk kaşık kolaççıı* (*kırk kaşık* – букв. сорок ложек) – в день сорока мучеников вместе с обрядовыми калачами раздавали сорок ложек;
- место, где раздавался обрядовый калач: *mezarlık kolaççıı* (букв. кладбищенский калач) – поминальные калачики, раздаваемые на кладбище (*mezarlık*); *yol kolacı* (букв. дорожный калач) – погребальные калачи, раздаваемые по дороге (*yol*) на кладбище; *köşä kolacı* (букв. угловой калач) – погребальные калачи, раздаваемые по дороге на кладбище на перекрестках (köşä); *köprü kolacı* (букв. мостовой калач) – погребальные калачи, раздаваемые по дороге на кладбище на мостах (*köprü*);
- количество раздаваемых калачей: *dokuz kolaç* (букв. девять калачей). В Вулканештах погребальные «дорожные калачи» названы по их количеству. На кладбище несли девять калачей (согласно народным представлениям путь в загробный мир лежит через девять мостов), сложив в узелок из головного платка или продев этот платок через калачи, и там их раздавали.
- предмет, частью которого является калач: *aarlık kolacı* – большой каравай, с вареной курицей сверху, который при крещении дарится крестной матери вместе с другими дарами, уложенными в узел (*метонимический перенос названия одного явления на другое: aarlık – букв. тяжесть, бремя); boşçalık kolacı* – каравай с дарами (свадебными, пасхальными), завернутыми в вышитую

салфетку (*boşça*). В некоторых селах наименование салфетки (*boşça, bohça*)[18] было перенесено на название всего дара (синекдоха).

Для производных единиц, называющих различные виды калачей, важным представляется изучение принципов и способов их номинации, так как в них кроется экстралингвистическое содержание термина. Например, семантика производного термина *kaniska*[19] (от греч. *κανισκι* – ‘еда и питье, с которыми приходят приглашать на свадьбу’, соотносящееся также с болг. *каня* ‘приглашать’) раскрывает обрядовое значение свадебного калача, которым гагаузы торжественно приглашают на свадьбу самых важных свадебных чинов – посаженых родителей, родителей жениха и невесты, шафера (*dever*).

Интересна этимология названия поминального калача *üleştirmä / ileştirmä / eleştirmä kolaç*. В Гагаузско-русско-румынском словаре зафиксирован глагол *üleştirmää*[20] в значении ‘угощать, раздавать угощение (за чье-либо здоровье или поминовение)’, и нет других слов с данным корнем[21]. Однако в народном сознании это угощение (обрядовый калач вместе с едой или сладостями) имеет особый символический смысл. Глубинную семантику обрядовой раздачи калачей помогает раскрыть древнетюркский корень *ülä-* ‘делить, распределять’ и совм.-побуд. от него формы *üläştür-* в значении ‘поделить, дать часть’, а также существительное *ülüş*, употреблявшееся в значении ‘часть, доля’[22]. В фонетически измененной форме эти древнетюркские слова употребляются в современном турецком языке: *üleş* ‘часть, доля’ и *üleştirmek* ‘раздавать, распределять’[23]. В гагаузском языке и его диалектах нет лексемы *ülüş / üleş* в значении ‘часть, доля’, но в обрядовом действии *üleştirmää / eleştirmää / ileştirmää*, как и в обозначении хлеба (*üleştirmä / eleştirme / ileştirmä kolaç*), отражена символика ритуала – распределение доли: приготовленное обрядовое угощение распределяется между присутствующими или раздается по частям родным и близким, соседям в память об умерших родственниках.

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о значимости ритуального использования лепешек *çörek / pita* и калачей (караваев) *kolaç* в семейной и календарной обрядности гагаузов, об их полисемантичности и полифункциональности, о необходимости применения приемов языковой реконструкции (внутренней и внешней) при реконструкции их культурной семантики, использования комплекса методов, сложившихся в культурологии и в сравнительно-историческом языкознании. При изучении культурных терминов наиболее перспективным является этнолингвистический анализ, позволяющий применять методы лингвистического исследования к материалу традиционной культуры.

---

[18] Форма *boşça* является фонетическим вариантом лексемы *bohça* < др.-тюрк. *boğ* (узел с вещами) + суффикс -ça, который, возможно, указывает на уменьшительно-ласкательный оттенок (*Türkçe Etimolojik Kelime İncelemeleri*. В: https://www.etimolojiturkce.com/kelime/bohça). Ср.: *bohçalamak* (завязывать в узел).

[19] *Kaniska* – свадебный каравай с вареной курицей сверху.

[20] В диалектах употребляются и формы *eleştirmää / ileştirmää*.

[21] *Gagauzça-Rusça-Romınca Sözlük = Гагаузско-русско-румынский словарь = Dicţionar găgăuz-rus-român*. Hazirlayannar: Petri Çebotar, Ion Dron. Chişinău: Pontos, 2002, p. 691.

[22] *Древнетюркский словарь*. Л.: Наука, 1969, с. 624-625.

[23] *Турецко-русский словарь*. Сост. А. Н. Баскаков и др. М.: Русский язык, 1977, с. 887.

# ОСВЕЩЕНИЕ ПРАЗДНОВАНИЯ ТАТЬЯНИНОГО ДНЯ В МОЛДОВЕ В ГАЗЕТЕ «РУССКОЕ СЛОВО»

Сергей СЫЧЁВ
Институт культурного наследия

## COVERAGE OF THE CELEBRATION OF TATIANA'S DAY IN MOLDOVA IN THE "RUSSKOE SLOVO" NEWSPAPER

**Abstract:** *This article analyzes the content of the Chisinau newspaper "Russkoe slovo", which covered the annual celebration of January 25 in the Republic of Moldova as Tatiana's day or the day of Russian students. The materials of this newspaper for 2013–2020 were taken as the basis. The article also discusses the components of the celebration of Tatiana's day. The background of the holiday was given: the life and activity of St. Tatyana and the creation of Moscow University in 1755 were highlighted. Special attention was paid by journalists to carrying out the rituals prescribed for this holiday. The publications of the "Russkoe slovo" reflecting the celebration of Students' Day contained several main thematic elements: 1) Organization of events in Chisinau, Balti and Tiraspol by the Russian Community and the Russian Center of Science and Culture in different years; 2) The priest's story about the life of the Holy Martyr Tatiana; 3) A theatrical performance dedicated to the establishment of the Russian Empress Elizabeth I Moscow University and the life of students; 4) The content of the concert music program; 5) Honoring girls named Tatiana and a festive tea party.*

**Keywords**: *Tatyana's Day, the Day of Russian students, the newspaper "Russkoe slovo", Republic of Moldova, event.*

Ежегодно 25 января празднуется день российского студенчества, или Татьянин день. Именно на него в 1755 г. пришлось учреждение российской императрицей Елизаветой I Московского университета. Также эта дата связана со святой великомученицей Татьяной, которая, по поверью, благоволит студентам в их учебных делах. С 2005 г. в России официально празднуется День студенчества. Данный праздник отмечается и в Республике Молдова. Это мероприятие не осталось незамеченным в масс-медиа и было освещено на страницах кишиневской газеты «Русское слово» в период 2013–2020 гг., которая была взята за основу для данного исследования. Целью статьи является анализ газетных публикаций «Русского слова», в которых освещалось проведение праздника Татьянин день в Молдове и рассмотрение его составных частей.

Прежде чем преступить к анализу печатных материалов, следует упомянуть о том, кем была святая Татьяна. Будущая святая мученица родилась в III в. нашей эры в знатной и богатой римской семье, отец трижды становился консулом. В данный исторический период язычество еще оставалось доминирующей религией, а последователи христианства преследовались. Родители втайне верили в христианского Бога и в таком же духе воспитывали маленькую Татьяну. Начиная с 18 лет, она отказалась выходить замуж и решила полностью посвятить себя служению Богу в одном из римских храмов, выполняя работу диакониссы. При императоре Александре Севере гонения на христиан усилились. Татьяна была схвачена язычниками и приведена в храм Аполлона для поклонения ему, но отка-

залась от совершения ритуала. Именно в этот момент произошло землетрясение, в ходе которого фигура Аполлона раскололась на куски, а часть храма обрушилась, погребя под обломками жрецов. Вскоре начались истязания Татьяны язычниками, в ходе которых происходило много чудес. Не добившись от нее отречения от христианской веры, язычники казнили ее 12 января 226 года. Позже она была возведена в лик святых и стала великомученицей[1]. Именно 12 января (25 января по новому стилю) 1755 г. при покровительстве графа И. И. Шувалова российской императрицей Елизаветой Петровной был подписан указ о создании Московского университета, что позже послужило основанием для празднования дня российского студенчества. Также считается, что святая Татьяна является покровительницей всей студенческой молодежи. Помимо этого, имя Татьяна носит символический характер для этого праздника, так как в переводе с латинского означает «основательница» либо «учредительница»[2]. Эти два исторических события и легли в основу нового праздника.

Перейдем непосредственно к тому, как освещалось данное мероприятие в разные годы в газете «Русское слово». Исходя из имеющихся материалов, можно заметить, что празднование Татьяниного дня из года в год имело определенную структуру, характерную для студенческих фестивалей.

В разные годы торжественные мероприятия проходили в различных местах. Так, в 2013 г. хозяевами события стали ученики столичного лицея им. Н. Гоголя. В следующие два года празднества в честь студенчества в Кишиневе проходили в Доме национальностей. В 2017 г. событие было организовано в претуре сектора Буюкань. Начиная с 2018 г. и по сей день традиционной площадкой для студенческих встреч в Татьянин день стал Российский центр науки и культуры (РЦНК). Постоянным организатором встреч стала Русская община Республики Молдова при поддержке РЦНК. Помимо Кишинева мероприятия прошли в таких городах, как Бельцы и Тирасполь[3].

Начало празднованию данного дня в РМ было положено в 2010 г. Русской общиной, когда в Бюро межэтнических отношений собрались студенты из разных городов Молдовы, где присутствовало в том числе 175 Татьян[4]. Также одним из инициаторов Татьяниного дня в Приднестровье является епископ Дубоссарский и Тираспольский Савва[5].

Особенностью организации праздника в 2017 г. стало то, что соорганизатором стал Национальный союз студентов и молодежи Молдовы, который решил прове-

---

[1] Н. Калиновская. *Татьянин день.* В: Высшее образование в России, № 1, 2000, с. 129.

[2] Там же.

[3] *Татьянин день прекрасный*. В: Русское слово, № 4 (410), 1 февраля 2013, с. 10; *Песни для Татьяны*. В: Русское слово, № 4 (455), 31 января 2014, с. 12-13; *Главные героини – Татьяны*. В: Русское слово, № 3 (398), 30 января 2015, с. 16; *Сближая берега.* В: Русское слово, № 4 (543), 5 февраля 2016, с. 5; *Татьянин день в Русском центре БГУ им. А. Руссо отметили студенческим праздником.* В: Русское слово, № 3 (587), 27 января 2017, с. 13; *В Молдове широко отметили Татьянин день*. В: Русское слово, № 3 (587), 27 января 2017, с. 12; *В честь милых Татьян*. В: Русское слово, № 4 (633), 2 февраля 2018, с. 9; *«Татьянин день» в Российском центре науки и культуры*. В: Русское слово, № 5 (670), 1 февраля 2019, с. 9; *Как мы отмечали Татьянин день*. В: Русское слово, № 5 (717), 31 января 2020, с. 13; *День студенчества в Приднестровье*. В: Русское слово, № 5 (717), 31 января 2020, с. 11; *Татьянин день в Бельцах*. В: Русское слово, № 5 (717), 31 января 2020, с. 11.

[4] *«Татьянин день» в Российском центре науки и культуры*. В: Русское слово, № 5 (670), 1 февраля 2019, с. 9.

[5] *Татьянин день прекрасный*. В: Русское слово, № 4 (410), 1 февраля 2013, с. 10.

сти студенческий день в одном из торговых центров Кишинева. Если мероприятия Русской общины помимо развлекательного характера носили в себе просветительский смысл, о чем пойдет речь далее, то событие, организованное союзом студентов, являлось лишь увеселительным[6].

Был подчеркнут консолидирующий характер торжеств. Как заявила председатель Русской общины РМ Людмила Лащёнова, прекрасным является то, что «Татьянин день объединяет и верующих, и нерелигиозных людей, не ущемляя ничьих чувств»[7]. Корреспондентом были выделены две основополагающие категории праздника, в которых проявляется единство Татьяниного дня – как светского (день студентов) и религиозного (день памяти святой великомученицы Татьяны). Также была отмечена объединительная роль мероприятия для представителей разных поколений[8].

Праздник объединил представителей этносов Молдовы. В разные годы во время его проведения выступали коллективы русских, молдавских, украинских, белорусских, гагаузских этнокультурных организаций из Кишинева, Бельц, Страшен, Пырлицы и других населенных пунктов. Необходимо также добавить, что праздник Татьянин день проходил в рамках проекта «Два берега одной реки». Как отметил руководитель представительства Россотрудничества в РМ Валентин Рыбицкий, «проект призван сплотить жителей обоих берегов Днестра, и Татьянин день служит этому как нельзя лучше»[9]. Автором статьи была проведена аналогия названия проекта со словами из популярной песни «Мы с тобой два берега у одной реки»[10].

Как было отмечено выше, мероприятия содержали просветительскую часть. Вошло в традицию начинать праздничную программу с повествования истории возникновения праздника Татьянин день. Так, в 2020 г. о житии святой мученицы Татьяны поведал настоятель Свято-Георгиевской церкви протоиерей Николай Флоринский[11].

В газете указывалось, что кульминацией празднования становилась встреча со студентами из разных высших учебных заведений Молдовы[12]. Также они могли ознакомиться с организованной выставкой художников[13].

Другой составной частью мероприятия стало театрализованное представление, которое является еще одной характерной чертой, сформировавшейся за годы проведения праздника. Подобные постановки проводились как в Кишиневе, так и в Бельцах. Театральные мотивы отразили тему студенчества и зарождения университетских традиций. Например, представители театрального факультета Славянского университета Молдовы поставили сценку подписания Указа об учреждении 25 января 1755 г. Московского университета. Будущие актеры предстали в образе российской императрицы Елизаветы Петровны, Михаила Ломоносова и графа Ивана Шувалова. Репортером было подмечено отличие бельцкого спек-

---

[6] *В Молдове широко отметили Татьянин день*. В: Русское слово, № 3 (587), 27 января 2017, с. 12.

[7] *Главные героини – Татьяны*. В: Русское слово, № 3 (398), 30 января 2015, с. 16.

[8] *В честь милых Татьян*. В: Русское слово, № 4 (633), 2 февраля 2018, с. 9.

[9] *Главные героини – Татьяны*. В: Русское слово, № 3 (398), 30 января 2015, с. 16; *В Молдове широко отметили Татьянин день*. В: Русское слово, № 3 (587), 27 января 2017, с. 12.

[10] *Как мы отмечали Татьянин день*. В: Русское слово, № 5 (717), 31 января 2020, с. 13.

[11] *В честь милых Татьян*. В: Русское слово, № 4 (633), 2 февраля 2018, с. 9; *Как мы отмечали Татьянин день*. В: Русское слово, № 5 (717), 31 января 2020, с. 13.

[12] *Татьянин день в Русском центре БГУ им. А. Руссо отметили студенческим праздником*. В: Русское слово, № 3 (587), 27 января 2017, с. 13.

[13] *Главные героини – Татьяны*. В: Русское слово, № 3 (398), 30 января 2015, с. 16.

такля от кишиневского. В Бельцах состоялся подобный спектакль, но в него было включено представление жизни студента-филолога Бельцкого государственного университета на сегодняшний день. Особенностью стало то, что вечный студент Шурик вел оживленную дискуссию с именитыми основателями Московского университета. Также в театральное представление были вовлечены актеры, сыгравшие роли Антона Чехова, поэтов Серебряного века (Саши Черного и Осипа Мандельштама), которые демонстрировали зрителям то, с какими проблемами сталкивается студент-филолог во время педагогической практики[14].

Музыкальная программа состояла из самых разнообразных произведений – от гимна студентов «Гаудеамус» до русских народных песен, а также из композиций советской эстрады и современных мелодий[15].

Еще одним кульминационным моментом Татьяниного дня стало чествование именинниц, которым дарились розы, праздничные открытки либо памятные знаки[16]. Необходимо выделить присутствие на Татьяниных вечерах большого числа девушек по имени Татьяна, которых, к примеру, в 2020 г. было не менее трети. Развлекательная часть мероприятий содержала в себе тему имени Татьяна. Была исполнена песня «Студентка-практикантка Таня», звучали строки из пушкинского произведения «Евгений Онегин», посвященные одной из главных героинь романа – Татьяне Лариной. Также на сцене появлялись ученики столичных лицеев в образах Татьяны Лариной и Евгения Онегина[17].

Завершение мероприятия ознаменовалось чаепитием. Автор статьи отметил, что обретенная на встрече «духовная сладость» была закреплена материально в виде сладкого стола[18].

В конечном итоге анализ номеров «Русского слова», выходивших в период 2013–2020 гг., показал, что ключевыми точками, вокруг которых строился газетный репортаж, являлись темы студента и студенческой жизни, духовный путь святой Татьяны, празднование именин девушек по имени Татьяна. Также в газете нашла свое отражение детальная процедура проведения мероприятий.

---

[14] *Главные героини – Татьяны*. В: Русское слово, № 3 (398), 30 января 2015, с. 16; *Татьянин день в Русском центре БГУ им. А. Руссо отметили студенческим праздником*. В: Русское слово, № 3 (587), 27 января 2017, с. 13.

[15] *Главные героини – Татьяны*. В: Русское слово, № 3 (398), 30 января 2015, с. 16.

[16] *Главные героини – Татьяны*. В: Русское слово, № 3 (398), 30 января 2015, с. 16; *В Молдове широко отметили Татьянин день*. В: Русское слово, № 3 (587), 27 января 2017, с. 12; *Как мы отмечали Татьянин день*. В: Русское слово, № 5 (717), 31 января 2020, с. 13.

[17] *Песни для Татьяны*. В: Русское слово, № 4 (455), 31 января 2014, с. 12-13; *Главные героини – Татьяны*. В: Русское слово, № 3 (398), 30 января 2015, с. 16; *Как мы отмечали Татьянин день*. В: Русское слово*, № 5 (717), 31 января 2020, с. 13.*

[18] *В честь милых Татьян*. В: Русское слово, № 4 (633), 2 февраля 2018, с. 9; *Как мы отмечали Татьянин день*. В: Русское слово, № 5 (717), 31 января 2020, с. 13.

**CUPRINS**

ARGUMENT ..... 5
**I. CONSERVARE, VALORIFICARE ȘI PROMOVARE A PATRIMONIULUI CULTURAL ..... 7**
Elena ARDELEAN, Mina Adriana MOȘNEAGU
ABORDĂRI MODERNE ÎN CONSERVAREA COLECȚIILOR DE CARTE VECHE DIN BIBLIOTECI ..... 8
Victor GHILAȘ
HORA SATULUI DE PAȘTE – MARCĂ PURTĂTOARE DE CULTURĂ ȘI TRADIȚIE NAȚIONALĂ ..... 15
Elena PLOȘNIȚA
MUZEIFICAREA – OPORTUNITATE DE VALORIFICARE A PATRIMONIULUI IMOBIL ..... 22
Valentina URSU
VALORIFICAREA PATRIMONIULUI ETNOGRAFIC PRIN INTERMEDIULANSAMBLURILOR DE MUZICĂ ȘI DANS POPULAR PENTRU COPII ȘI TINERET ..... 30
Olena FEDORCHUK
НАСЛЕДИЕ И ПРОБЛЕМЫ ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ В УКРАИНЕ ..... 38

**II. ARTE AUDIOVIZUALE** ..... 47
Svetlana BADRAJAN
TATĂL NOSTRU PENTRU COR A CAPPELLA DE GHENADIE CIOBANU: PARTICULARITĂȚI STRUCTURALE ȘI COMPOZIȚIONALE ..... 48
Violina GALAICU
EPOCA BRÂNCOVENEASCĂ ÎN ISTORIA MUZICII PSALTICE ROMÂNEŞTI ..... 54
Vladimir KRAVCHENKO
THE ART OF POSTAGE STAMP AND THE MOLDAVIAN PRESENCE IN THE UNESCO REPRESENTATIVE LIST OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE OF HUMANITY ..... 60
Dumitru OLĂRESCU
PRIMELE FILME AUTOHTONE, DEDICATE UNOR PERSONALITĂȚI REMARCABILE ..... 68
Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ
RECONSIDERAREA PONDERII NEOROMANTISMULUI ÎN DEVENIREA CELEI DE A ȘAPTEA ARTĂ ..... 73
Svetlana TALPĂ
DANSUL TRADIȚIONAL, FOLCLORIC (POPULAR) ȘI ACADEMIC: PROBLEME DE ACTUALITATE ȘI DE CERCETARE A TRĂSĂTURILOR CARACTERISTICE CULTURII REPUBLICII MOLDOVA ..... 81
Violeta TIPA
UNIVERSUL CRENGIAN: ABORDĂRI CINEMATOGRAFICE ..... 90

**III. ARHITECTURĂ** ..... 97
Alla CEASTINA
CLĂDIRI PENTRU SPECTACOLE ÎN BASARABIA DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-lea – 1917 (CONFORM DOCUMENTELOR DIN ARHIVA NAȚIONALĂ A REPUBLICII MOLDOVA) ..... 98
Mariana ŞLAPAC
DIN NOU DESPRE CITADELA CETĂŢII ALBE ..... 104
Aurelia TRIFAN
IDENTITATEA ARHITECTURALĂ A COMPLEXURILOR VITIVINICOLE MODERNE ..... 113
Юрий ПИСЬМАК
ЗНАЧИМОСТЬ УСИЛЕНИЯ КОНСТРУКЦИЙ И РЕСТАВРАЦИИ ФАСАДОВ ДОМА РУССОВА В ОДЕССЕ ..... 121
Ольга ПЛАМЕНИЦКАЯ
ГОРОДА-КРЕПОСТИ КАК МУЛЬТИКОМПОНЕНТНЫЕ АРХИТЕКТУРНО-ГРАДОСТРОИТЕЛЬНЫЕ КОМПЛЕКСЫ (РЕСТАВРАЦИОННЫЙ АСПЕКТ) ..... 130

**IV. ARTE PLASTICE** ..... 139
Vitalie MALCOCI
PRINCIPII DE ORGANIZARE A DECORULUI SCENIC ÎN CREAȚIA SCENOGRAFULUI ANATOLII ȘUBIN ..... 140
Ana MARIAN
SOLUŢII COMPOZIŢIONALE ALE „POVESTIRILOR ÎN PIATRĂ” DE SCULPTORUL VALERIU BÂTCA ..... 147
Olguța PÂȚU
INTERFERENȚE CULTURALE ÎN ARTA NAȚIONALĂ ..... 152

Victoria ROCACIUC
GRAFICA DE CARTE ÎN CREAȚIA ARTISTULUI PLASTIC OLEG COJOCARI ..... 158
Constantin SPÎNU
ETAPE ȘI OPȚIUNI ARTISTICE ÎN CREAȚIA PLASTICIANULUI FILIP NUTOVICI ..... 164
Василий САКОВИЧ
ДОСТОЙНОЕ МЕСТО ДИНАСТИИ ОКУШКО В КУЛЬТУРЕ И НАУКЕ МОЛДОВЫ ..... 169

**V. ETNOLOGIE: PROBLEME GENERALE ŞI ABORDĂRI INTERDISCIPLINARE .....** 177
Valentin ARAPU
STARE DE SPIRIT ȘI FOBII PE TIMP DE CIUMĂ: ASPECTE ISTORICE ȘI ETNOPSIHOLOGICE ..... 178
Maria AXENTI
„CE-I DE VĂZUT LA CHIȘINĂU?" LOCURI DRAGI VS. LOCURI REPREZENTATIVE DIN CHIȘINĂU ÎN VIZIUNEA TINERILOR DE ETNIE RUSĂ .....187
Adrian DOLGHI
VIZIUNI ȘI CONCEPTE ASUPRA COPILĂRIEI SOVIETICE CA ETAPĂ A FORMĂRII UNEI NOI IDENTITĂȚI ..... 194
Irina IJBOLDINA
PARTICULARITĂȚILE ETNO-CULTURALE ALE POPULAȚIEI RUSE A BASARABIEI EPOCII ȚARISTE (ASPECTUL STUDIULUI SURSELOR) ..... 206
Angela OLĂRESCU
ROLUL BIBLIOTECII „HRISTO BOTEV" ÎN CERCETAREA ISTORIEI ȘI CULTURII BULGARILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA ..... 213
Iulii PALIHOVICI
OCUPAȚIILE TRADIȚIONALE ALE COMUNITĂȚII EVREIEȘTI DIN SATUL VADUL RAȘCOV, RELATATE DE LOCALNICI ..... 219
Svetlana PROCOP
PIESA LUI M. STARITSKY „ȚIGANCA AZA" PE SCENĂ TEATRALĂ DIN CHIȘINĂU (DIN MATERIALELE PRESEI REPUBLICANE) ..... 228
Irina ȘIHOVA
SITURI DE COMEMORARE A HOLOCAUSTULUI ÎN REPUBLICA MOLDOVA ..... 237
Емилия БАНКОВА
МЕТАЛЛИЧЕСКИЕ УКРАШЕНИЯ В НАРОДНОМ КОСТЮМЕ БОЛГАР МОЛДОВЫ ..... 247
Ольга ГАРУСОВА
РУССКАЯ ПРЕССА МЕЖВОЕННОЙ БЕССАРАБИИ КАК ЭТНОЛОГИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК ..... 252
Татьяна ЗАЙКОВСКАЯ
ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТА КАК ЗАКОДИРОВАННОГО СООБЩЕНИЯ, СОДЕРЖАЩЕГО ЭТНОКУЛЬТУРНУЮ ИНФОРМАЦИЮ ..... 258
Нина ИВАНОВА
ГОРОДСКАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ ЖИТЕЛЕЙ КИШИНЕВА: ЭТНОКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ ..... 267
Надежда КАРА
ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ КОМПОНЕНТЫ В НОВЕЛЛИСТИЧЕСКОЙ СКАЗКЕ БОЛГАР МОЛДОВЫ ..... 274
Ирина КАУНЕНКО
КУЛЬТУРНЫЕ ЦЕННОСТИ МОЛОДЕЖИ МОЛДАВАН: МАРКЕРЫ ЭПОХИ ПЕРЕМЕН ..... 281
Елизавета КВИЛИНКОВА
ТРАДИЦИОННЫЕ ФОРМЫ ПРИВЕТСТВИЯ КАК ВАЖНАЯ ЧАСТЬ ГАГАУЗСКОГО ЭТНОЭТИКЕТА ..... 288
Виктор КОЖУХАРЬ
ИСТОЧНИКОВАЯ БАЗА ИССЛЕДОВАНИЯ ДИНАМИКИ ДВИЖЕНИЯ УКРАИНСКОГО НАСЕЛЕНИЯ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА В КОНЦЕ XX – НАЧАЛЕ XXI в. ..... 295
Жозефина КУШНИР
ВЫЯВЛЕНИЕ «ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИХ МАКСИМ» КАК ИННОВАЦИОННЫЙ ВКЛАД ЭТНОЛОГИИ В РАЗВИТИЕ КОНЦЕПТА «НОВЫЙ ГУМАНИЗМ В XXI ВЕКЕ» (ЮНЕСКО) ..... 300
Евдокия СОРОЧЯНУ
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД В ИЗУЧЕНИИ КУЛЬТУРНЫХ ТЕРМИНОВ..... 308
Сергей СЫЧЁВ
ОСВЕЩЕНИЕ ПРАЗДНОВАНИЯ ТАТЬЯНИНОГО ДНЯ В МОЛДОВЕ В ГАЗЕТЕ «РУССКОЕ СЛОВО»..... 315

CONFERINȚA ȘTIINȚIFICĂ INTERNAȚIONALĂ

# PATRIMONIUL CULTURAL

- CERCETARE
- VALORIFICARE
- PROMOVARE

28–29 MAI 2020

www.ich.md