

Ministerul Educației, Culturii și Cercetării al Republicii Moldova  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

ISSN 2345-1408  
Categoria C

# STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: istorie, teorie, practică

Nr. 2 (35), 2019



NOTOGRAF PRIM  
Chișinău

Revistă științifică, categoria C

## COLEGIUL DE REDACȚIE

**Redactor-șef:** Victoria MELNIC, prof. univ., dr. în studiul artelor, Maestru în Artă, rector, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AMTAP)

**Redactor responsabil:** Tatiana COMENDANT, conf. univ., dr. în sociologie, prorector activitate științifică și de creație, AMTAP

**Redactor coordonator:** Angela ROJNOVEANU, conf. univ., dr. în studiul artelor, AMTAP

**Redactor responsabil Artă muzicală:** Irina CIOBANU-SUHOMLIN, prof.univ., dr. în studiul artelor, AMTAP

**Redactor responsabil Artă teatrală, coregrafică, multimedia:** Angelina ROȘCA, prof. univ., dr. în studiul artelor, AMTAP

**Redactor responsabil Arte plastice, decorative și design:** Ala STARȚEV, conf. univ., dr. în studiul artelor, AMTAP

**Redactor responsabil Științe socio-umanistice și culturologie:** Tatiana COMENDANT, conf. univ., dr. în sociologie, AMTAP

### MEMBRI:

**Viorel MUNTEANU**, prof. univ., dr., Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

**Gheorghe MUSTEA**, prof. univ., membru titular al Academiei de Științe a Moldovei, Artist al Poporului

**Victor MORARU**, prof. univ., dr. hab., membru corespondent al Academiei de Științe a Moldovei

**Miloš MISTRİK**, prof. univ., dr. hab., membru al Academiei de Științe al Slovaciei, Institutul de Teatru și Film, Bratislava, Slovacia

**Atena Elena SIMIONESCU**, prof. univ., dr., Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

**Miruna RUNCAN**, prof. univ., dr., Universitatea *Babeș-Bolyai*, Cluj-Napoca, România

**Elena CHIRCEV**, prof. univ., dr.hab., Academia de Muzică *Gheorghe Dima*, Cluj-Napoca, România

**Andriej MOSKWIN**, conf. univ., dr. hab., Universitatea din Varșovia, Polonia

**Veronica DEMENESCU**, conf. univ., dr., Universitatea de Vest, Timișoara, România

**Enio BARTOS**, prof. univ., dr., Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

**Tatiana BEREZOVICOVA**, prof. univ., dr., prim-prorector activitate didactică, Maestru în Artă, AMTAP

**Rodica AVASILOAIE**, lect. univ., director al Bibliotecii AMTAP

**Redactori literari:** Galina BUDEANU, membru al Uniunii Artiștilor Plastici, Republica Moldova

Eugenia BANARU, conf. univ., AMTAP

**Asistență computerizată:** Angela ROJNOVEANU, conf. univ., dr.

**Tehnoredactare:** Dragomir ȘARBAN

*Articolele științifice sunt recenzate și recomandate spre publicare de Consiliul Științific al AMTAP*

ISSN 2345-1408

e-ISSN 2345-1831

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Tiraj: 200 ex.

# CUPRINS

## Artă muzicală

<b>VICTORIA MELNIC</b> <b>SISTEMUL FORMELOR MUZICALE ÎN TRATATUL DESPRE ÎNALTA COMPOZIȚIE MUZICALĂ A LUI A. REICHA</b> <b>THE SYSTEM OF MUSICAL FORMS IN A. REICHA'S TRAITÉ DE HAUTE COMPOSITION MUSICALE</b> .....	6
<b>ГАЛИНА КОЧАРОВА</b> <b>ДМИТРИЙ КИЦЕНКО. ДВЕ ПЬЕСЫ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ ДЛЯ СТРУННОГО ОРКЕСТРА:</b> <b>ПОЭТИКА «МУЗЫКИ ДНЯ И НОЧИ»</b> <b>DMITRY KITSENKO. TWO PIECES OF THE RECENT YEARS FOR STRING ORCHESTRA:</b> <b>POETICS OF „MUSIC FOR DAY AND NIGHT”</b> .....	13
<b>ВАЛЕРИЙ МОЗГОТ, СВЕТЛАНА МОЗГОТ</b> <b>К ПРОБЛЕМЕ ДИХОТОМИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ МИРЕ ЧЕЛОВЕКА</b> <b>ON THE DICHOTOMY PROBLEM IN THE MUSIC WORLD OF THE PERSON</b> .....	21
<b>КОНСТАНТИН БАЦАК</b> <b>ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ИТАЛЬЯНСКИХ ВОКАЛЬНЫХ ПЕДАГОГОВ В УКРАИНЕ. ТРИ ПОРТРЕТА</b> <b>ACTIVITIES OF ITALIAN VOCAL TEACHERS IN UKRAINE. THREE PORTRAITS</b> .....	24
<b>ШУШАН АЙВАЗЯН</b> <b>ИЗУЧЕНИЕ ВОСТОЧНЫХ КУЛЬТУР В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВУЗОВ</b> <b>THE STUDY OF EASTERN CULTURES AT THE INSTITUTES OF HIGHER EDUCATION</b> .....	30
<b>PETRU HĂRUȚĂ</b> <b>ORCHESTRA DE JAZZ: EVOLUȚIA ȘI ROLUL TROMPETEI</b> <b>JAZZ ORCHESTRA: THE EVOLUTION AND ROLE OF THE TRUMPET</b> .....	35
<b>ВЯЧЕСЛАВ ДАШЕВСКИЙ</b> <b>СПЕЦИФИКА ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ В РАЗЛИЧНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ СИТУАЦИЯХ:</b> <b>КОНЦЕРТНЫХ, СТУДИЙНЫХ, В УСЛОВИЯХ JAM SESSION</b> <b>SPECIFICITY OF JAZZ IMPROVISION IN VARIOUS EXECUTIVE SITUATIONS: CONCERT, STUDIO, IN THE</b> <b>CONDITIONS OF JAM SESSION</b> .....	40
<b>ДМИТРИЙ КАБАКОВ</b> <b>ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ ХОРАЛА И.С. БАХА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО КАК ОБРАЗЕЦ РАННЕГО</b> <b>ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА С. ПЫСЛАРЬ</b> <b>VARIATIONS ON A THEME OF J.S. BACH'S CHORAL FOR PIANO AS EXAMPLE OF EARLY INSTRUMENTAL</b> <b>CREATION BY S. PÍSLARI</b> .....	45
<b>ANGELA CORJAN-COLESNIC</b> <b>UN FULG DE SOARE PENTRU VOCE ȘI PIAN DE LAURENȚIU GONDIU: FUZIUNI STILISTICE ȘI DE GEN</b> <b>UN FULG DE SOARE FOR VOICE AND PIANO BY LAURENȚIU GONDIU: STYLE AND GENRE FUSIONS</b> .....	49
<b>NATALIA COSTICOVA</b> <b>КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТРИО № 2 ДЛЯ СКРИПКИ, ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО</b> <b>Г. НЯГИ</b> <b>COMPOSITION PECULARITIES OF TRIO NO 2 FOR VIOLIN, CELLO AND PIANO BY GH. NEAGA</b> .....	53

## Artă teatrală, coregrafică și multimedia

<b>ANA GHILAȘ, LUDMILA ALEXEI,</b> <b>DRAMATURGIA NAȚIONALĂ LA TEATRUL RADIOFONIC ÎN ANII 1950—1960</b> <b>NATIONAL DRAMATURGY AT THE RADIO THEATER IN THE 1950S—1960S</b> .....	58
<b>DUMITRU OLĂRESCU</b> <b>SPRE O ESTETICĂ A DOCUDRAMEI CINEMATOGRAFICE</b> <b>TOWARD A DOCUDRAMA CINEMATOGRAPHY AESTHETICS</b> .....	63

<b>TIBERIUS VASINIUC</b> <b>DIALOG ȘI DIALOGISM ÎN ARTA ȘI PEDAGOGIA TEATRULUI</b> DIALOGUE AND DIALOGISM IN THE THEATRE ART AND PEDAGOGY .....	71
<b>IRINA CATEREVA</b> <b>TENDINȚELE DEZVOLTĂRII EXPRESIVITĂȚII TRANSCENDENTALE ACTORICEȘTI ÎN TEATRUL CONTEMPORAN MOLDOVENESC</b> TENDENCIES IN THE DEVELOPMENT OF THE TRANSCENDENTAL EXPRESSIVENESS IN THE MOLDOVAN CONTEMPORARY THEATRE .....	76
<b>CĂLIN CIOBOTARI</b> <b>PENTRU CINE CERCETEAZĂ CEI CE CERCETEAZĂ TEATRUL?</b> WHOM DO THOSE WHO CARRY OUT THEATRE STUDIES RESEARCH FOR?.....	82
<b>MARIANA STARCIUC</b> <b>RADIOGRAFIEREA TEATRULUI POLITIC DOCUMENTAR AMERICAN DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX</b> RADIOGRAPHY OF THE AMERICAN POLITICAL DOCUMENTARY THEATRE FROM THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY .....	84
<b>ELEONORA VARNACOVA</b> <b>TEHNICA ȘI TRĂSĂTURILE CARACTERISTICE DE INTERPRETARE ALE DANSULUI PASSO DOBLE</b> THE TECHNIQUE AND THE CHARACTERISTIC FEATURES OF INTERPRETATION OF THE PASSO DOBLE DANCE...92	
<b>IRINA FOTESCU</b> <b>ASPECTE TEORETICE ALE FILMULUI-PORTRET DIN PERSPECTIVA FILMOLOGIEI CONTEMPORANE</b> ASPECTS THÉORIQUES DU FILM-PORTRAIT DE LA PERSPECTIVE DE FILMOLOGIE CONTEMPORAINE.....	96
<b>LUCIA CIOBANU</b> <b>VORBIREA DEFINITORIE SAU CARACTERIZAREA VERBALĂ A PERSONAJULUI SCENIC</b> DEFINING SPEECH OR VERBAL CHARACTERIZATION OF A SCENIC CHARACTER .....	101
<b>MARIANA STARCIUC</b> <b>PROBLEME SOCIALE ÎN DRAMATURGIA DOCUMENTARĂ AMERICANĂ DIN ULTIMELE DECENII ALE SECOLULUI XX</b> SOCIAL PROBLEMS IN THE AMERICAN DOCUMENTARY DRAMATURGY FROM THE LAST DECADES OF THE 20 <sup>TH</sup> CENTURY .....	104
<b>ION USATĂI</b> <b>PROBLEMELE SINCRONIZĂRII REALITĂȚII CU EXPRESIA EI ARTISTICĂ PE ECRAN</b> PROBLEMS OF SYNCHRONIZING REALITY WITH ITS ARTISTIC EXPRESSION ON THE SCREEN .....	108
<b>ANGELA BEȚIȘOR</b> <b>FUNȚIA ȘI ROLUL OBIECTULUI ÎN FORMAREA COMPOZIȚIEI COREGRAFICE</b> THE FUNCTION AND ROLE OF THE OBJECT IN FORMING THE COREGRAPHIC COMPOSITION.....	112

## **Arte plastice, decorative și design**

<b>ALA STARȚEV</b> <b>BAUHAUS: CONSTITUIRE, DEZVOLTARE, IMPACT</b> BAUHAUS: ESTABLISHMENT, DEVELOPMENT, IMPACT.....	116
<b>ELEONORA FLOREA</b> <b>PARADIGME EVOLUTIVE ALE DESIGNULUI CONTEMPORAN: ASPECTE CONCEPTUALE ESTETICO-FILOSOFICE</b> EVOLUTIVE PARADIGMS OF CONTEMPORARY DESIGN: CONCEPTUAL AESTHETICAL AND PHILOSOPHICAL ASPECTS .....	123
<b>ANA MARIAN</b> <b>GENUL ANIMALIER ÎN CREAȚIA SCULPTORILOR NAUM EPELBAUM ȘI NICOLAE GABZULIN</b> ANIMALISTIC GENRE IN THE CREATIVE ACTIVITY OF THE SCULPTORS NAUM EPELBAUM AND NICHOLAI GABZULIN.....	128

LILIANA PLATON

MODELAREA CADRULUI ARTISTIC AL IMAGINII FIGURATIVE PRIN METAFORA PLASTICĂ (ANII 1975-1980)  
 MODELING OF THE ARTISTIC FRAME OF THE FIGURATIVE IMAGE THROUGH THE PLASTIC METAPHOR (1975-1980)..... 132

VICTORIA ROCACIUC

MOTIVUL PASTORAL ÎN GRAFICA DE CARTE MOLDOVENEASCĂ (1945-2010)  
 PASTORAL MOTIF IN THE MOLDOVAN BOOK GRAPHICS (1945-2010) ..... 138

### Științe socio-umanistice și culturologie

TATIANA COMENDANT

CULTUROLOGIE VERSUS STUDIUL ARTELOR: ASPECTE DE CUNOAȘTERE ȘTIINȚIFICĂ  
 CULTUROLOGY VS THE STUDY OF THE ARTS: ASPECTS OF SCIENTIFIC KNOWLEDGE..... 143

SERGHEI SPRINCEAN

CULTURA SECURITARĂ CA FUNDAMENT AL BUNĂSTĂRII SOCIETĂȚII  
 THE SECURITY CULTURE AS A FOUNDATION OF THE SOCIETY'S WELFARE ..... 148

LIDIA CAZACU

PARTICULARITĂȚI LEXICO-SEMANTICE ALE LIMBAJULUI MUZICAL ÎN ITALIANĂ  
 LEXICO-SEMANTIC PARTICULARITIES OF MUSICAL LANGUAGE IN ITALIAN..... 153

OLGA OLEKSIUK

OPTIMIZING STUDENTS' COOPERATION WITHIN AN INTERCULTURAL ENVIRONMENT: COMPETENCY DISCOURSE  
 OPTIMIZAREA INTERACȚIUNII DINTRE STUDENȚI ȘI MEDIUL INTERCULTURAL: DISCURS DE COMPETENȚĂ 157

ELEONORA FLOREA

ARTA CA FENOMEN SOCIO-CULTURAL  
 ART AS SOCIAL-CULTURAL PHENOMENON ..... 162

NICOLAE NEGRU

MODELUL COGNITIV *BLAGA - POPPER*  
 THE COGNITIV MODEL *BLAGA - POPPER* ..... 167

VASILE COMENDANT

SALVGARDAREA PATRIMONIULUI CULTURAL NAȚIONAL ÎN PRACTICA EST-EUROPEANĂ  
 SAFEGUARDING THE NATIONAL CULTURAL HERITAGE IN EAST-EUROPEAN PRACTICE ..... 172

EUGENIA DODON

REFLECȚII DESPRE PLEONASM ȘI TAUTOLOGIE  
 REFLECTIONS ON PLEONASM AND TAUTOLOGY..... 178

RODICA AVASILOAIE

RESURSE ELECTRONICE CREDIBILE PENTRU PROCESUL DE STUDII ȘI CERCETARE  
 CREDIBLE ELECTRONIC RESOURCES FOR THE STUDY AND RESEARCH PROCESS..... 187

## Artă muzicală

### SISTEMUL FORMELOR MUZICALE ÎN TRATATUL DESPRE ÎNALTA COMPOZIȚIE MUZICALĂ A LUI A. REICHA

#### THE SYSTEM OF MUSICAL FORMS IN A. REICHA'S TRAITÉ DE HAUTE COMPOSITION MUSICALE

VICTORIA MELNIC<sup>1</sup>,

doctor în studiul artelor, profesor universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 781.5

781.6

78.071.1(437.1/.2)

Articolul ce urmează este consacrat descrierii și analizei componentelor sistemului formelor muzicale din „Traité de haute composition musicale” (1824-1826) de A. Reicha. Din acest sistem fac parte principalele forme utilizate în practica muzicală a timpului: formă bipartită mare (care corespunde, de fapt, formei de sonată), forma tripartită mare, rondo, variațiunile, forma liberă sau fantezia, menuetul, introducția și preludiul. Un mare interes prezintă observațiile autorului referitor la fenomenul creativității, meditănd asupra procesului de naștere a ideilor muzicale, reflectând despre expunerea și dezvoltarea acestora. Pe lângă teoria formelor propriu-zisă, în partea a X-a din „Tratat” găsim și câteva capitole în care Reicha își împărtășește viziunea asupra stării actuale a muzicii europene, dar și pune în discuție unele probleme care nu au fost abordate anterior în tratate similare. Aceste capitole demonstrează orizontul foarte vast al intereselor autorului, atitudinea lui nonconformistă vizavi de multe fenomene, gândirea creativă și căutarea neobosită a noutăților care ar fi putut îmbogăți arsenalul mijloacelor de expresie ale muzicii.

**Cuvinte-cheie:** A. Reicha, dezvoltare, formă bipartită mare, formă muzicală, idee muzicală

The article is devoted to the description and analysis of the components of the system of musical forms in A. Reicha's "Traité de haute composition musicale" (1824-1826). This system includes the main forms used in the musical practice of the time: large binary form (which actually corresponds to the sonata form), large ternary form, rondo, variations, fantasy form, minuet, introduction and prelude. Of great interest are the author's observations regarding the phenomenon of creativity, meditating on the process of birth of musical ideas, reflecting on their exposure and development. In addition to the theory of musical forms in Part 10 of the Treatise, we find several chapters in which Reicha shares his vision on the current state of European music, but also discusses some issues that have not been addressed previously in similar treatises. These chapters demonstrate the very broad horizon of the author's interests, his nonconformist attitude to many phenomena, his creative thinking and his relentless pursuit of news that could enrich the arsenal of music expression.

**Keywords:** A. Reicha, development, large binary form, musical forms, musical idea

#### Introducere

Antonin Reicha a fost un profesor cunoscut și apreciat care a activat în cadrul Conservatorului din Paris în perioada anilor 1818-1836 și a modernizat sistemul de studiu al compoziției muzicale, câștigându-și reputația unuia dintre cei mai buni profesori de compoziție din Europa. Printre elevii săi se numără așa personalități celebre ale culturii muzicale universale ca Franz Liszt și Hector Berlioz, Charles Gounod și Cesar Franck.

1 E-mail: vicamelnic@yahoo.fr

Prezentul articol continuă publicațiile noastre anterioare<sup>1</sup> dedicate activității lui A. Reicha și analizei *Tratatului despre înalta compoziție muzicală* [4], considerat, pe bună dreptate, unul din cele mai importante tratate de compoziție ale timpului său. Ultima, a zecea parte din acest *Tratat*, intitulată sugestiv *Arta de a beneficia de ideile sale sau de a le dezvolta*, este consacrată examinării principalelor forme muzicale care au atras atenția autorului anume prin posibilitățile de dezvoltare a temelor muzicale. Printre asemenea forme se numără așa-numita formă bipartită mare (care corespunde, de fapt, formei de sonată), forma tripartită mare, rondo, variațiunile, forma liberă sau fantezia, menuetul, introducția și preludiul. Observăm că în această enumerare sunt prezenți termeni ce se folosesc atât în domeniul formelor (formă bipartită, tripartită) cât și în cel al genurilor muzicale (preludiu, fantezie). Aceasta se explică prin faptul că în perioada respectivă încă nu se stabiliseră definitiv principiile teoretice ale studiului genurilor și formelor autonome ale muzicii instrumentale, dar nici terminologia în acest domeniu.

### 1. Câteva repere terminologice: formă, idee, expunere, dezvoltare

În *Tratatul* lui Reicha nu întâlnim noțiunea de formă muzicală. După cum relevă muzicologul H. Preda-Schimiek „pentru a defini organizarea evenimentelor muzicale într-un cadru prestabilit el folosește termenul *coupe* care este foarte apropiat noțiunii de schemă formală” [5, p. 65]<sup>2</sup>.

Înainte, însă, de a descrie toate formele muzicale autorul își expune observațiile referitor la fenomenul creativității, meditănd asupra procesului de naștere a ideilor muzicale, reflectând despre expunerea și dezvoltarea acestora. Reicha menționează că, pe de o parte, pare că toți compozitorii profesioniști nu au nevoie să li se explice ce este o idee muzicală, dar totodată fiecare dintre ei ar întâmpina o dificultate dacă i s-ar cere să formuleze „o definiție exactă și precisă a ideii și să arate cu claritate în ce constă natura ei” [4, p. 1109]. Din acest motiv autorul consideră necesar să abordeze problema naturii ideilor muzicale și să dezvolte procesul misterios al nașterii lor. Noțiunea de idee muzicală din *Tratatul* lui Reicha corespunde de fapt noțiunii de temă în terminologia actuală. Autorul numește idee în muzică „orice, mai mult sau mai puțin, vorbește sentimentelor noastre, ce este plăcut auzului nostru, ce vom reține fără dificultate în memorie și cu plăcere vom recunoaște, orice am dori să auzim din nou, orice oferă posibilități imaginației noastre și interesează sentimentele noastre” [4, p. 1100]. Reicha scrie că și un motiv melodic pregnant, și o succesiune armonică expresivă, și, bineînțeles, o îmbinare reușită de melodie și armonie poate servi drept idee muzicală. Observăm că, spre deosebire de definițiile tradiționale structural-funcționale ale temelor întâlnite în alte tratate și manuale ale timpului, în definiția ideii propusă de Reicha predomină caracteristicile artistice, ideatice și emoționale. O asemenea abordare constituie, în opinia noastră, una din caracteristicile specifice ale *Tratatului*.

Autorul diferențiază șapte tipuri de idei [4, p. 1100-1101]: ideea-mamă (ideea principală, cea mai expresivă și cea mai pregnantă), ideea accesorie (subordonată, plasată, de regulă, între ideile-mame, făcând legătura între acestea), fraza (care este o parte a perioadei și care expune, de regulă, o idee accesorie), perioada (forma în care se expune o idee-mamă), ideea melodică, ideea armonică, ideea melodico-armonică (ultimele trei pot fi atât idei-mame cât și idei-accesorii). Această tipologie, de fapt, îmbină trei tipologii – una funcțională (idee-mamă și idee accesorie), una formal-structurală (frază și perioadă) și una constructivă (idee melodică, armonică și melodico-armonică).

În procesul de lucru cu ideile muzicale autorul evidențiază în mod special două faze: expunerea și dezvoltarea. După cum menționează muzicologul P.M. Landey, Reicha a fost unul din primii teoreticieni care au pus în discuție dezvoltarea tematică în muzică [6, p. 3571]. Diversele modalități de succesiune și îmbinare a acestor faze pe parcursul lucrării muzicale constituie principalele caracteristici determinante care permit diferențierea formelor muzicale. Autorul menționează, pe bună dreptate, că

1 A se vedea: [1], [2] și [3].

2 Aici și în continuare traducerea din limbile străine ne aparține.

oricare dezvoltare este precedată de expunerea ideilor muzicale. „Este important, notează Reicha, ca în expoziție ideile să sune clar și să fie bine diferențiate, în caz contrar, dezvoltarea lor ulterioară va fi confuză și lipsită de sens” [4, p. 1104]. Totodată, autorul atrage atenția cititorilor asupra importanței dezvoltării care, în opinia lui, este definitorie pentru reușita lucrării. El scrie: „Arta compoziției constă nu doar în capacitatea de a genera idei muzicale, ci și de a le dezvolta. O expoziție reușită e fructul unui hazard, a inspirației de moment, a căldurii sau a efervescenței tinereții; însă pentru a dezvolta aceste idei trebuie să fi un maestru abil, iscusit și experimentat” [4, p. 1129]. Reicha descrie cele mai reușite și mai promițătoare procedee de dezvoltare, accentuând că acestea diferă în funcție de genul, forma și dimensiunile piesei. Autorul menționează că „deoarece sunt supuse dezvoltării ideile expuse anterior, impresia generală în mare măsură depinde de calitatea și caracterul acestor idei”. Ideile muzicale care apar pe parcursul unei piese sau a unei părți dintr-o lucrare mai mare trebuie, în opinia autorului, să se deosebească după caracter pentru ca piesa în întregime sau o parte a ei să nu pară monotone și neinteresante. Pentru aceasta nu este necesară o abundență de idei, ci este suficientă dezvoltarea iscusită a unor idei pregnante și individualizate. Evident, în pofida caracterului contrastant, ideile trebuie să fie compatibile, să urmeze firesc una după alta, altfel apare riscul unei succesiuni de teme ce va aminti, mai curând, un discurs dezorganizat, lipsit de sens.

Fără a diminua importanța dezvoltării, Reicha menționează și faptul că există mai multe piese muzicale (ca, de exemplu, aria, nocturna sau unele genuri dansante), în care dezvoltarea temelor în forma în care aceasta este prezentă în forma de sonată sau în cea tripartită mare nu-și găsește justificarea. Pentru aceste genuri sunt mai convenabile așa procedee ca dezvoltarea factuală sau cea armonică. Autorul își exemplifică observațiile prin câteva variante de expunere a temelor, urmate de dezvoltarea acestora, notând că procedeele de dezvoltare trebuie să difere în funcție de genul și forma pieselor. Astfel, spre exemplu, pentru primele părți din simfonii, cvartete sau sonate, dar și pentru uverturi este mai indicată expunerea succesivă a tuturor temelor fără dezvoltarea lor, care ulterior va fi realizată într-un compartiment separat. Totodată, în părțile lente este mai convenabilă dezvoltarea ideilor muzicale imediat după expunerea lor. În opinia lui Reicha, pentru a exploata cât mai eficient ideile compuse, trebuie:

1. Să posezi măiestria armoniei la 2, 3 și 4 voci.
2. Să cunoști la perfecție regulile contrapunctului dublu.
3. Să știi să modulezi cu ușurință.
4. Să folosești abil secvențele.
5. Să poți îmbina 2, 3, 4 și mai multe teme.
6. Să studiezi, cum o făceau Haydn și Mozart.

Pentru a fi mai convingător și pentru a atribui o valoare utilitară sporită reflecțiilor sale teoretice, Reicha include două exemple muzicale însoțite de analiza detaliată a expunerii și dezvoltării tematiche. Autorul menționează importanța deosebită a acestor cunoștințe și abilități pentru arta compoziției, regretând faptul că anterior aceste probleme nu au fost reflectate în lucrările didactice ale altor autori și argumentând astfel noutatea mai multor postulate din *Tratatul* său, precum și accentuând o dată în plus orientarea practică a acestuia.

Pare destul de plauzibilă afirmația autorului că „cele mai notabile modele și realizări în domeniul dezvoltării ideilor muzicale le găsim în muzica instrumentală” și că „în muzica vocală încă nu au fost găsite modalitățile de aplicare a dezvoltării active” [4, p. 1184]. Totodată, Reicha consideră că în scenele de ansamblu sau în cele corale, dar mai ales în marile finaluri din opere dezvoltarea poate oferi posibilități destul de interesante, însă pentru asta, după cum notează autorul, „compozitorul trebuie să fie un bun maestru al artei sale și să știe să găsească situațiile scenice cele mai potrivite, precum și textele convenabile” [4, p. 1184]. El consideră că dezvoltarea tematică are mai multe avantaje față de tehnica contrapunctică, imitativă sau fugată care adesea pot părea prea severe, prea sofisticate, fără a oferi libertate fanteziei creatoare a compozitorilor și, respectiv, nelalocul lor în anumite lucrări muzicale.



Printre metodele de dezvoltare autorul relevă următoarele:

- 1) transpoziția frazelor;
- 2) secvențele;
- 3) imitațiile;
- 4) expunerea dialogată a două sau trei fraze muzicale;
- 5) utilizarea contrapunctului dublu cu permutarea ulterioară a vocilor;
- 6) varierea melodică sau armonică a frazelor;
- 7) schimbarea succesiunii ideilor muzicale.

Muzicologul canadian Peter M. Landey menționează că în lucrările teoretice ale lui Reicha se relevă două viziuni contare asupra dezvoltării muzicale. Una este concentrată în noțiunea de „melodie continuă sau temă, care este tonal închisă, însă prelungită printr-o serie de întreruperi melodice și/sau armonice și trebuie înțeleasă în termeni de inter-conexiune a ritmurilor frazelor” [6, p. 3571]. A doua viziune reiese din opoziția noțiunilor de expunere și dezvoltare a materialului tematic. „Dezvoltarea are loc, în principal în compartimentele dezvoltatoare. Acestea se caracterizează prin fragmentare, sunt tonal deschise și sunt consacrate recombinației materialului” [6, p. 3572]. Putem afirma cu certitudine că anume procedeul de dezvoltare prezintă fundamentul sistemului de forme muzicale elaborat de A. Reicha.

## 2. Principalele forme muzicale în viziunea lui A. Reicha

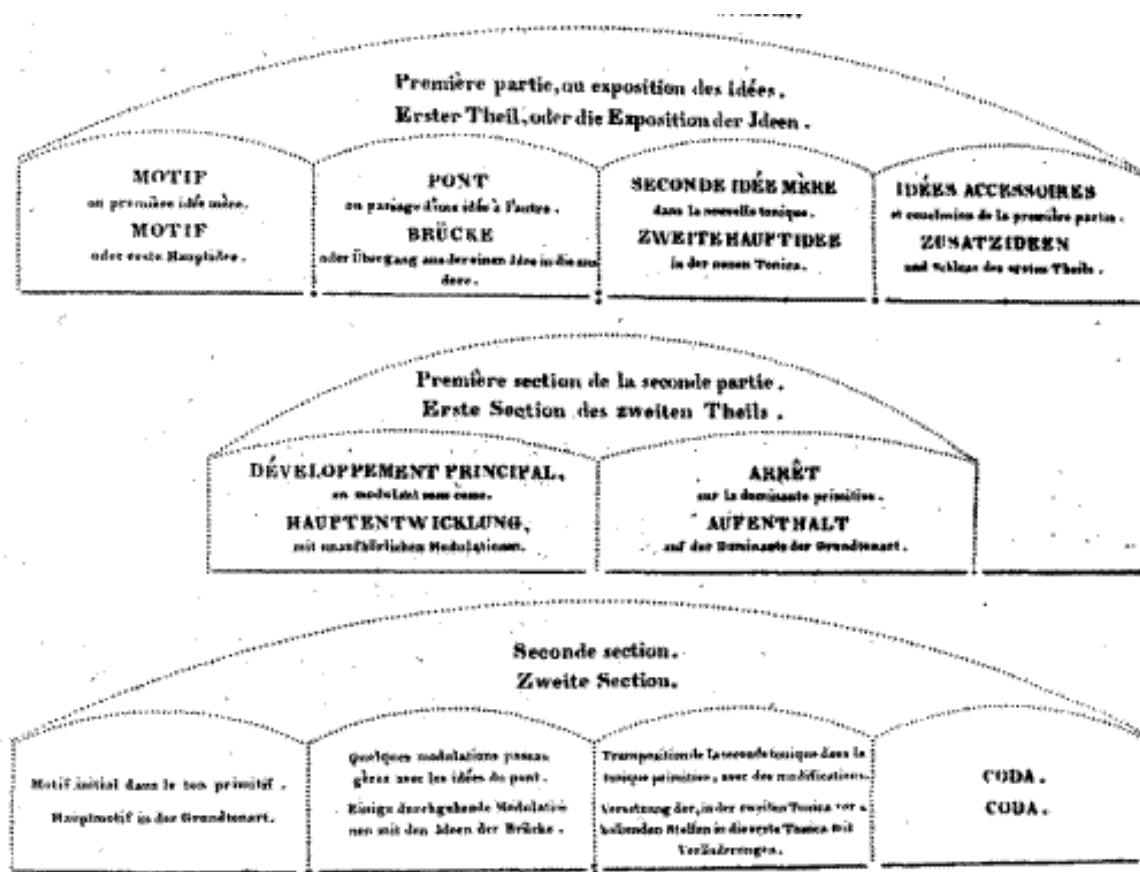
Reicha nu-și pune drept scop descrierea tuturor formelor muzicale existente în practica muzicală a timpului său, ci se concentrează doar asupra formelor care, în opinia lui, oferă posibilități sporite pentru dezvoltarea ideilor muzicale. Acestea sunt, după cum am menționat și anterior, forma bipartită mare, forma tripartită mare, rondo, variațiunile, forma liberă sau fantezia, menuetul, introducția și preludiul.

Expunerea formelor muzicale începe cu prezentarea formei bipartite mari care, de fapt, este una din primele descrieri teoretice ale formei de sonată. Dorim să menționăm că, spre deosebire de teoria modernă a formelor muzicale în care forma de sonată se prezintă ca una ce constă din trei compartimente de bază (expoziția, tratarea și repriza), în tratatul lui Reicha această formă apare ca una formată din două părți, având și denumirea de *formă mare bipartită (le Grande Coupe binaire)*. O asemenea abordare este în consonanță cu tradițiile teoretice ale timpului. Cele două secțiuni ale formei se deosebesc prin modalitatea de prezentare a ideilor muzicale, prima cuprinzând expunerea acestora (ea corespunde expoziției în teoria actuală), cea de-a doua, construită din două compartimente destinate, respectiv, dezvoltării (primul din ele) și reluării modificate a primei secțiuni a formei, adică a expoziției (cel secund).

Faptul că autorul nu diferențiază tratarea (sau dezvoltarea) în calitate de compartiment separat al formei poate fi parțial explicat prin rolul încă nu prea important ce revine dezvoltării în creația lui Haydn și Mozart, a predecesorilor și contemporanilor acestora, la care tratările încă nu au căpătat acea pondere în structura formei pe care o vor avea în lucrările lui Beethoven și a compozitorilor romantici, adesea fiind destul de modeste ca dimensiune, prezentând frecvent o punte cu elemente de dezvoltare ce leagă expoziția de repriză.

La o analiză mai atentă se relevă, totuși, o structură generală tripartită a formei, deoarece singur autorul diferențiază cele trei secțiuni distincte: „Prima parte a formei servește pentru expoziția ideilor inventate. A doua parte se divizează în două secțiuni, prima din ele folosind la dezvoltarea ideilor, iar a doua – la transpoziția lor” [4, p. 1159].

Chiar și schema prezentată de Reicha conține trei compartimente:



Pentru ca repriza să nu pară neinteresantă și să se deosebească de expoziție, autorul propune următoarele soluții:

1. Schimbarea ordinii de expunere a temelor.
2. Modificarea dinamicii: ceea ce a sunat *piano* să sune *forte* și viceversa.
3. Schimbarea cu locul a vocilor.
4. Varierea armoniei.
5. Ornamentarea melodiei.
6. Dezvoltarea continuă a ideilor muzicale.

Planurile tonale ale formelor citate de Reicha sunt absolut tradiționale: dacă lucrarea este scrisă în tonalitate majoră, a doua temă (secundară) în expoziție va suna în tonalitatea dominantei, iar în repriză – în cea a tonicii; dacă lucrarea este realizată în tonalitate minoră, tema secundară va fi expusă inițial în tonalitatea paralelă și ulterior, în repriză, transpusă în tonică.

În linii mari, majoritatea formelor examinate în *Tratat* apar într-o viziune destul de tradițională, reflectând practica artistică de la confluența secolelor XVIII-XIX și creația clasicilor vienezi, în special Haydn și Mozart. Forma tripartită, cea de rondo, menuetul, fantezia și variațiunile sunt expuse destul de succint și nu prezintă nici un fel de abateri nici față de tradițiile timpului, nici față de teoria actuală a formelor.

Un capitol aparte este consacrat introduției și preludiului. În descrierea acestor forme Reicha face trimiteri la creația marelui Bach, menționând că acest maestru ne-a lăsat numeroase exemple minunate în aceste genuri [4, p. 1186]. Aceste observații sunt foarte importante, ținând cont de faptul că în timpul elaborării *Tratatului* (1824-1826) opera marelui cantor german încă nu era accesibilă unor cercuri largi de muzicieni și melomani (după cum se știe, redescoperirea lui Bach avea să aibă loc abia în 1829, după interpretarea *Pasiunilor după Matei* de către F. Mendelssohn). Pare destul de curioasă și sugestia autorului de a folosi preludiile în calitate de acompaniament pentru ariile declamative și coruri, dacă situația scenică favorizează acest lucru. În asemenea cazuri preludiile vor fi orchestrale și compozitorul trebuie să reușească să transmită prin muzică toate suferințele și emoțiile eroului sau să reflecte evenimentele ce se petrec în scenă.

### 3. Gânduri și idei ce nu se referă la formele muzicale

În afară de teoria formelor propriu-zisă, în partea X din *Tratat* găsim și câteva capitole în care autorul își împărtășește viziunea asupra stării actuale a muzicii europene, dar și pune în discuție unele probleme care nu au fost abordate anterior în tratatele similare. Aceste capitole demonstrează o dată în plus orizontul foarte vast al intereselor autorului, atitudinea lui nonconformistă față de multe fenomene, gândirea creativă și căutarea neobosită a noutăților care ar fi putu îmbogăți arsenalul mijloacelor de expresie ale muzicii.

Unul din cele mai interesante capitole din aceasta parte a *Tratatului* este denumit *Despre crearea temelor muzicale*. Aici Reicha descrie cu lux de amănunte psihologia procesului creativ, examinând așa-numita capacitate creativă a omului sau *Geniu*, cum o numește el (de la latinescul *Geni*, ceea ce înseamnă „a naște”, „a crea”). Reicha evidențiază câteva faze sau stări ale spiritului creator care pot influența capacitatea creatoare a omului, caracterizându-le pe fiecare dintre acestea. El scrie: „Atunci când capacitatea creatoare se află în faza de maximă activitate temele abundă cu o ușurință extraordinară, însă nu întotdeauna în ordinea necesară. Aceste teme pot fi asemănată unor diamante brute care necesită doar a fi șlefuite” [4, p. 1101]. Facultatea creativă ne este dată de la natură, fiind prezentă într-o măsură mai mare sau mai mică în fiecare dintre noi și ca orice altă capacitate necesită antrenament și exerciții permanente pentru a o menține în plină formă. Autorul este de părere că abilitățile formate prin exerciții pot oferi facultății creative momente de răgaz pentru ca aceasta să nu se epuizeze înainte de termen. Aceste momente de răgaz pot fi utile pentru studierea diferitor domenii ale artei muzicale sau pentru obținerea unui profesionalism care ulterior va contribui la folosirea cât mai productivă a perioadelor de inspirație și de activitate creatoare. Pentru a calma efervescenta unei imaginații ardente care, de regulă, este însoțită de dureri acute de cap și dăunează concentrației și întregului proces creator, Reicha sugerează „studierea, deopotrivă cu arta, a geometriei și algebrei. Grație acestor două științe, notează autorul, imaginația mea a devenit mai bine definită, mai docilă și mai productivă” [4, p. 1102]. Autorul atenționează tinerii compozitori asupra forțării capacității creative și asupra excesului de stimulenți exteriori ai acesteia ca, de exemplu, băuturile alcoolice, dorința de faimă sau dragostea pentru femei. El notează că aceste modalități de activizare a facultății creative sunt iluzorii și de scurtă durată. Menționăm că, în opinia autorului, dispoziția proastă, irascibilitatea, supărările, clima rece și ploioasă, activitățile care nu sunt pe placul artistului, excesele de tot felul sau circumstanțele adverse pot acționa negativ asupra capacității creatoare, diminuând-o sau chiar distrugând-o.

Ultimele pagini ale *Tratatului* abundă de idei ce pot părea absolut surprinzătoare și de propuneri cu totul neașteptate în contextul unui tratat de compoziție. Spre exemplu, autorul descrie aici așa-numitele *coruri vorbite* utilizate în tragediile grecești și romane și propune reînvierea lor în condițiile teatrului dramatic contemporan, ceea ce ar fi destul de simplu prin utilizarea mijloacelor muzicale. „Pentru aceasta trebuie doar de a ritma și de a prosodia corect versurile care urmează să fie interpretate de cor și de a nota această prosodie în tempoul potrivit” [4, p. 1193].

Autorul își exprimă regretele referitor la faptul că până în prezent încă nu au fost descoperite modalitățile pentru notarea declamației, ceea ce ar fi permis să reproducem în original felul în care Demostene sau Cicero își declamau raționamentele sau cum Roscius, Garrick sau Lekain<sup>1</sup> își interpretau rolurile. Din păcate, Reicha nu propune nimic constructiv în acest sens și până astăzi problema enunțată rămâne nesoluționată.

Merită atenție propunerea autorului de a calcula fluxul de aer emis de instrumente pentru a stabili numărul ideal de interpreți pentru a asigura sunarea perfectă în diferite spații.

Reicha afirmă că „sunetul, punând în mișcare fluxul de aer care înconjoară corpurile sonore, trasează desene. Acestea pot fi linii, pătrate, cercuri, elipse etc.” [4, p. 1194]. Autorul este nedumerit de lipsa de cercetări ale fizicienilor sau ale matematicienilor în acest domeniu, care, în opinia lui, „ar putea aduce la noi descoperiri în ceea ce privește raportul între cele două simțuri: văzul și auzul”. Grație acestui nou gen de desen, s-ar găsi modalitatea de fixare vizuală a imaginilor muzicale care, după cum se știe, „nu sunt întotdeauna pe înțelesul

1 Actori celebri din sec. XVIII.

chiar și celor inițiați”. Prin aceste desene s-ar putea facilita simțirea și înțelegerea muzicii. Totodată, ele ar permite, în opinia autorului, „de a fixa diferitele nivele de complexitate care există în muzică” [4, p. 1195].

Tot în acest capitol Reicha propune introducerea în limbajul muzical a sferturilor de ton – intervale folosite cu succes în muzica Greciei Antice. Aceste intervale ar lărgi considerabil, în opinia autorului, paleta expresivității muzicale și „ar permite notarea cu o precizie mai mare a declamației, ar diversifica infinit cântul și ar îmbogăți armonia” [4, p. 1195].

Încă o idee aparent extravagantă și îndrăzneță a autorului *Tratatului* este propunerea de a interpreta acorduri multisonore la timpane. „Pentru aceasta, scrie Reicha, este nevoie de un număr suficient de timpane acordate pe înălțimi diferite care interpretează succesiuni armonice” [4, p. 1195]. Pare o propunere ademenitoare și, probabil, efectul sonor obținut este unul impunător. Ulterior, celebrul elev al lui Reicha – compozitorul francez H. Berlioz – a folosit acest efect în renumita *Tuba Mirum* din grandiosul său *Requiem*.

Câteva pagini din acest ultim capitol sunt consacrate meditațiilor autorului asupra stării actuale a muzicii europene. Reicha relevă locul important ce revine muzicii în viața societății, atrage atenția asupra unor realizări mărețe ale artei muzicale europene, asupra nivelului profesionist foarte înalt al muzicienilor etc. Totodată, autorul menționează că „anume acum când arta muzicală a atins un asemenea nivel de perfecțiune, când a devenit atât de populară încât aproape toți doresc să se ocupe cu muzica, ea s-a pomenit în pragul regresului și degradării [4, p. 1192]. Aceasta s-a întâmplat, în opinia lui Reicha, din cauza dorinței multor compozitori de a fi pe placul publicului, sacrificând principiile veritabile ale artei sublime în favoarea modei și opiniei mulțimii. Majoritatea operelor muzicale devin doar marfă, valoare căreia este una efemeră și de scurtă durată. Pentru a depăși aceste lacune care împiedică apariția unor capodopere artistice de mare valoare este necesar nu doar de a avea capacități excepționale și cunoștințe profunde în domeniul artei muzicale, ci și de a poseda un spirit elevat, capabil să ignore opinia mulțimii și a criticii care nu caută altă recompensă decât sentimentul propriei superiorități [4, p. 1193]. Aceste cuvinte ale lui Reicha sună extrem de actual și astăzi.

Concluzionând cele expuse, putem afirma cu certitudine că mersul teoriei muzicale în mod firesc, de regulă, rămâne puțin în urma practicii artistice și, după cum menționează și Reicha, „toate regulile sunt formulate pe baza observațiilor asupra creației marilor maeștri”. În *Tratatul* său autorul nu-și propune reformularea întregului set de reguli de compunere a canoanelor, fugilor sau succesiunilor armonice, ci încearcă să reflecte evoluția practicii muzicale din ultimii aproximativ 50 de ani, propunând unele modalități de ajustare a formelor și genurilor vechi la condițiile stilistice ale timpului său. El era ferm convins că toate stilurile, genurile și formele anterioare pot fi cu succes utilizate de compozitori, fiind îmbogățite cu niște procedee și mijloace de expresie noi.

### Referințe bibliografice

1. MELNIC, V. Antonin Reicha – un spirit inovator paneuropean. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2013. Chișinău: Grafema Lidris, 2013, nr. 1(18), pp. 5–13. ISSN 1857-2257.
2. MELNIC, V. Teoria contrapunctului în *Tratatul despre înalta compoziție muzicală* de A. Reicha. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2014. Chișinău: Grafema Lidris, 2014, nr. 2 (22), pp.6–13. ISSN 1857-2257.
3. MELNIC, V. Teoria fugii în „*Tratatul despre înalta compoziție muzicală* a lui Antonin Reicha”. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2015. Chișinău: Valinex, 2015, nr. 3 (26), pp. 6–12. ISSN 1857-2257.
4. REICHA, A. *Curs de compoziție muzicală (Cours de composition musicale ou Traité complet d'harmonie pratique, de mélodie, de haute composition musicale, de l'emploi des voix et des instruments, de contrepoints, canones et fugue etc.* Wien, bei Diabelli und Comp, Graben № 1133.
5. PREDA-SCHIMEK, H. Regard sur la genèse des théories de la forme, entre classicisme et romantisme (1790-1845). In: *Musurgia. Analyse et Pratique Musicales*. Paris. 2003, vol X/2, pp. 63–76.
6. LANDEY, P.M. Issues in the development of Anton Reicha's theory of „grande coupe binaire”: del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales Del Mediterráneo y sus Ramificaciones. In: *Revista de Musicología*. 1993, vol. 16, no. 6, pp. 3568–3577.

**ДМИТРИЙ КИЦЕНКО. ДВЕ ПЬЕСЫ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ ДЛЯ СТРУННОГО ОРКЕСТРА: ПОЭТИКА «МУЗЫКИ ДНЯ И НОЧИ»****DMITRI CHIȚENCO. DOUĂ PIESE PENTRU ORCHESTRA CU COARDE DIN ULTIMII ANI: POETICA TEMATICII „MUZICA ZILEI ȘI NOPTII”****DMITRY KITSENKO. TWO PIECES OF THE RECENT YEARS FOR STRING ORCHESTRA: POETICS OF „MUSIC FOR DAY AND NIGHT”****ГАЛИНА КОЧАРОВА<sup>1</sup>,**doctor în studiul artelor, profesor universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 785.16.04:781.61

Articolul este dedicat creației compozitorului Dmitri Chițenco și prezintă analiza a două piese (din patru) pentru orchestră cu coarde care au apărut în ultimii ani – „Fantasia Diatonica” și „Lux Aeterna”. Aceste două miniaturi au titluri aparte, fiecare reprezentând o idee programatică, ultima conținând și un epigraf bazat pe poezia omonimă a lui K. Slucevski. Ambele piese sunt realizate într-o formă audiovizuală și tratează tematica „muzica zilei și nopții”, ceea ce le unește într-un fel de ciclu – diptic de tablouri audiovizuale. Sub aspect de gen și concept general, autoarea propune atât ideile proprii cât și opiniile compozitorului. Analiza concepției de imagini este însoțită de investigarea unor metode de dezvoltare muzical-dramaturgică.

**Cuvinte-cheie:** Dmitri Chițenco, orchestră cu coarde, diptic audiovizual, „Fantasia Diatonica”, „Lux Aeterna”, K. Slucevski, idee programatică, formă audiovizuală, „muzica zilei și nopții”, concept ecologic

This article is dedicated to the creation of Dmitry Kitsenko for string orchestra and presents the analysis of the two pieces of four that have appeared in recent years. These two miniatures have titles, each representing a programmatic idea: Diatonic Fantasy and Lux Aeterna (the last one also has an epigraph based on K. Slucevsky's homonymous poetry). Both miniatures also are made in an audiovisual form and deal with a theme of „day and night music” that unites them as a kind of diptych of audiovisual pictures. In aspects of genre and general concept, the author proposes both her own ideas and composer's views. The analysis of the image conception is accompanied by the investigation of methods of the musical-dramaturgical development.

**Keywords:** Dmitry Kitsenko, string orchestra, the audiovisual diptych, Diatonic Fantasy, Lux Aeterna, K. Slucevsky, a programmatic idea, the audiovisual form, „music for the day and night”, ecological conception

**Введение**

Дмитрий Киценко – композитор, хорошо известный в Молдове и за рубежом, обладающий обширным количеством жанрово разнообразных музыкальных сочинений, после долгих лет преподавания в неоднократно переименовывавшейся Молдавской консерватории уехав сначала в Киев, а затем в Канаду, и сегодня не порывает связи с Кишиневом. Значимость его творческой деятельности для истории молдавской музыки трудно переоценить: он всегда был очень любознательным и требовательным к себе, тщательно обдумывал свои художественные концепции, одновременно вписываясь в общую тенденцию поиска современных средств выражения. Контакты с яркими музыкантами-исполнителями позволяют ему с успехом представлять премьеры своих произведений на сценах концертных залов, включая Молдову, Украину, Румынию и т. д., участвуя в фестивалях, проходящих в разных странах (в том числе – и в фестивалях Дни новой музыки)<sup>2</sup>.

1 E-mail: galkocharova@gmail.com

2 Дмитрий Киценко изучал композицию с Соломоном Лобелем и Тиберием Олахом, статьи о нем помещены в: Musik Gesellschaft und Gegenwart (Германия), New Grove of Music and Musicians (Англия), в полном биографическом справочном труде „International Who's Who в классической музыке 2003”, в Энциклопедии Современной Украины и Украинской музыкальной энциклопедии. Мастер искусств (2000). (Прим.: Здесь имеется в виду почетное звание Maestru în Artă). Цит. по: file://15-Minutes-of-Fame\_Javier\_Perez\_Garrido-Suenos\_y\_Agitaciones.pdf (электронное письмо Д. Киценко от 10.05.2019, пер. с англ. Д. Киценко с оригинала афиши 2014 г.).

Не обделен его труд и вниманием со стороны музыковедов: достаточно назвать защищенную в Молдове в 2014-м году докторскую диссертацию Натальи Озаренской Духовная проблематика камерного творчества Дмитрия Киценко [1], сослаться на сведения о нем в авторитетных справочниках и энциклопедиях, а также на статьи и упоминания о нем как об авторе и о его произведениях в обзорах композиторского творчества в Молдове, выполненных, в частности, В. Аксеновым в ряде его работ, Еленой Мироненко в ее монографии [2], или на статьи той же Натальи Озаренской, с ее пятью опубликованными материалами по теме диссертации [см. список в: 1, с. 24]. В список публикаций о Д. Киценко входят многочисленные статьи и рецензии музыковедов-критиков, опубликованные в газетах, журналах и сборниках, но мы остановимся на работах Елены Самбриш, написавшей научную статью об Альтовом концерте Плач Иеремии [3; 4], а также автора этих строк с материалами об Органном концерте [5; 6] и об особенностях аудиовизуальных версий, созданных Д. Киценко на основе более ранних произведений [7; 8]. Полагаю, что следует включить в этот список также Климентину Запеска – автора дипломной работы о Бабьем Яре (статья на ее материале была опубликована в Краснодаре [9]) и мастерантского исследования об *In imo pectore*, завершившегося, в том числе, отмеченным наградой ректората выступлением на конференции, а затем – и участием, в качестве моего соавтора, в публикации статьи, посвященной аудиовизуальной версии последнего из названных выше произведений [10].

К сожалению, ограниченный объем данной статьи не позволяет включить в нее информацию о других материалах, красноречиво свидетельствующую о продуктивности и многообразии творческих интересов Дмитрия Киценко, а также о высокой общественной оценке его труда. Именно поэтому объектом нашего внимания станут пока только две пьесы для струнного оркестра, недавно созданные и характеризующие, на наш взгляд, особую сложившуюся в его творчестве ситуацию, побудившую композитора к новым поискам в жанровом и концептуально-содержательном отношении.

Две пьесы, избранные для нашего анализа в данной статье, появились на свет в Канаде, где возможности исполнения его музыки оказались очень ограниченными, и вошли в группу сочинений для струнных, получивших программные названия: *Joyland* (Страна радости, 2016), *Light from Ancient Stars* (Сиянье древних звезд, 2017), *Fantasia Diatonica* (Диатоническая фантазия, 2017), *Lux Aeterna* (Вечный свет, 2017). Не останавливаясь на первых двух из них, более развернутых и требующих отдельного рассмотрения в самостоятельных исследованиях, обратимся к последним двум – тем более, что после их сочинения Д. Киценко, дополнив их видеорядом, создал своего рода диптих картин, сочетающих с музыкальным рядом визуальный, где пьеса *Fantasia Diatonica* представляет, если можно так выразиться, «дневную» тему, а *Lux Aeterna* – «ночную».

### Глава I. *Fantasia Diatonica* – замысел сочинения и грани его воплощения

Для вхождения в настроения дня в Диатонической фантазии композитор избирает картины художницы *Bente Hansen*<sup>1</sup>, отобрав для этого 17 ее работ, ярких по колориту и общему настрою, и затем неоднократно возвращаясь к некоторым из них в определенном им самим порядке. Ощущение необходимости обращения к визуальным впечатлениям не сразу сформировалось у Д. Киценко, так и не имевшего возможности услышать свое сочинение в обычном концертном исполнении Национальным ансамблем солистов Украины Київська камерата под управлением дирижера Валерия Матюхина<sup>2</sup>. Начатое 7 февраля и законченное 16 февраля

1 О ней можно прочитать здесь: <<http://bentecreates.fineartstudioonline.com/about>>, картины взяты с ее сайта: <<https://www.dailypainters.com/paintings/281858/Daylight/Bente-Hansen/>>.

2 Композитор пишет об этом: «У меня совсем не было возможности услышать это сочинение в исполнении оркестра. Я просил прислать запись, но, как понял, записи не существует (или моя просьба проигнорирована

2017 г., впервые оно прозвучало в Киеве, в Концертном зале Национального Союза композиторов Украины 8 июня 2017 года, встретив теплый прием публики.

Пьеса эта, отвечая символике ее названия, приобретающего в контексте всего сочинения программную функцию, по словам автора, воплощает «жанровую игру, демонстрирующую безмятежность». Диатоника, характеризуя музыку, в ней сопровождается главным образом, картинами полной спокойствия лишенной людского присутствия природы, представляющими, по выражению самой художницы, «интуитивные ландшафты». Она пишет о своих методах работы: «Вдохновение приходит ко мне от рисования и живописи на улице. Мои наброски «на пленэре» привносят идеи в то, что я называю своими «Интуитивными ландшафтами», которые могут начинаться с нескольких простых цветных штрихов и заканчиваться воспоминаниями о местах, где я побывала»<sup>1</sup>. Эти «пленэрные» земные пейзажи, пусть иногда даже с «холодными нотками» в их сюжетах, дополняются в визуальном ряде Диатонической фантазии видами по-разному освещенного дневного неба.

Соответственно и диатоника, выражая возникающие в душе человека настроения, трактуется как атрибут вечной и незыблемой красоты Земли, полной света и добра – подобно той, что в древности определяли как страну-Аркадию. Именно поэтому, думается, композитор избирает в качестве модуса – звуковой среды этого своего сочинения не диатонику вообще, а особую, старинную диатонику. Помимо того, что открывается пьеса простыми как истина – иначе говоря, «аксиоматическими» представителями диатоники – ходами по «белоклавишному» звукоряду, она и далее основана на комбинировании его форм в разных высотно-ладовых позициях – ионийского До, миксолидийского Соль, фригийского ми, дорийского ре, что словно напрямую унаследовано как прием подчеркивания качеств музыкальной архаики от Шостаковича, с его *C-dur*-ной фугой из ор. 87. Не забудем и о том, что у самого Д. Киценко не раз проявлялась эта особая склонность к диатонике – например, как в *Concerto grosso* № 1. А в доказательство приведем здесь собственные слова самого композитора: «Объяснить возврат к диатонике не могу однозначно, скорее всего, интерес к ней присутствовал всегда – если вспомнить ту же симфонию в Д, а также Второй струнный квартет. Если же вспомнить, как развивалась история музыки, с чего она начиналась, как постепенно усложнялась, и так почти до полного распада, когда уже композиторам было недостаточно тонов и полутонов, и они расщепляли звук на более мелкие части. И как здесь не вспомнить пословицу или поговорку: суха теория, мой друг, а древо жизни пышно зеленеет... Пусть будет и тональная музыка, и хроматическая, размывающая эту тональность – все-таки главное – это создание музыкального образа».

2. Думается, имеет значение и то, что сфера диатоники сохраняет свое значение и для народного ладового мышления. Это подчеркнuto в пьесе четко очерченным с самого начала ясным народно-жанровым характером музыки, представляющим чисто инструментальные, плясовые мотивы. Они звучат уже в ее первом разделе, начинающемся после небольшого вступления, где шел процесс накопления имитационно добавляющихся поначалу нисходящих гамм, с завоеванием звукового пространства от верхнего слоя фактуры к нижнему. Позже, в еще одной теме плясовой (с т. 35), идущей у первых и вторых скрипок (у первых – *divisi*, что придает звучанию большую легкость и прозрачность) использован такой игровой эффект, как несовпадение границ составляющих синтаксических единиц-мотивов в разных голосах. А в конце построений к этому добавятся забавные, по-настоящему скерцозные – едва ли не

---

– что для меня в этом случае одно и то же». Прим.: Здесь и далее выдержки из нашей с Д. Киценко электронной переписки и бесед по скайпу ссылками специально не оговариваются.

В настоящее время посмотреть аудиовизуальную версию Диатонической фантазии Д. Киценко можно здесь: <<https://youtu.be/sCoAcHdZ-MI>>

1 Взято на сайте: <<http://bentcreates.fineartstudioonline.com/about>>, пер. с англ. Д. Киценко.

«ухарские» глиссандирующие «посвисты»-взлеты. Картину этого «перепляса» дополняют также приемы вариантного обновления кратких игровых попевок, а затем (от т. 50) – гармонические обороты в партиях низких инструментов, изобразительно почти точно рисующие «приседания» народных танцоров.

Тремолирующие ми-минорные аккорды, начиная с т. 56, воспринимаются, как грозное предостережение, и развиваются в хорал, разрастаясь в почти органное звучание, начиная от *p* к *f*, а затем и до *ff*. В этом, среднем разделе пьесы тематизм «выпрямляется», он представлен протянутыми крупными длительностями – своего рода сигналами, образующими лишь подобие канонической переключки. Высотные разрывы между отдельными тонами затрудняют их восприятие как мелодических элементов темы, однако общее резонирующее пространство они очерчивают довольно эффективно.

А с т. 94, где прекращается вибрирующая «колокольность», одновременно со сменой темпа на более подвижный, вновь возвращается поступенно нисходящее движение, реализованное у скрипок в виде канона с темой из мерно идущих на *f* половинных нот, ограниченной квинтовым диапазоном. Канонически изложена у альтов и контрапунктирующая ей тема в том же ритме, но очерчивающая вращение в узком диапазоне. Достигаемая за счет подобного упорного повторения динамика словно воплощает неотвратимость некоего события, собирания общих сил, и лишь в конце раздела, где у контрабасов появляются пиццикатные дублировки поступенно нисходящих виолончельных ходов, напряжение постепенно снимается и после столь долгого накопления энергии возникает пауза, означающая момент отдыха и ожидания одновременно.

И это ожидание вполне себя оправдывает: открывается новый раздел, устанавливающий смену жанра и типа музыкального движения: здесь появляется имитационно разрабатываемая веселая песенка-наигрыш. Об этом эпизоде, представляющем своего рода интермедию – вставной номер типа скоморошины – сам автор написал в своем письме: «130-й такт – опять жанровая игра. Основная тема начинается с 134-го такта. Это воспоминания детства, учеба в музыкальной школе. Возможно, вариативное изложение русской народной песни „Как у наших у ворот” – детский музыкальный репертуар».

Еще одна аллюзия, о которой пишет сам композитор – краткий намек на тему из песни Дубинушка, а, точнее – начальный оборот из ее припева, «Э-эй, ухнем», повторяемый с разным продолжением и в контрапункте с исходной гаммообразной поступенно нисходящей темой, данной одновременно с этим и в увеличении, крупными длительностями (половинными). Игривые глиссандирующие «посвисты» прорезают толщу звучания этого струнного *tutti*, утяжеленного еще и использованием серии акцентированных двойных нот у виолончелей. Автор не случайно, дает здесь ремарку *non div*, прибегая к использованию того же приема для создания эффекта массивности звучания и далее, когда в следующем эпизоде начинается «бег» шестнадцатых, основанный на расширяющихся по диапазону фигурациях, с постепенным наложением фактуры за счет канонической имитации в партиях скрипок и альтов. В свою очередь, несмотря на высокий уровень динамики (*f*), он служит фоном, сопровождением для низких струнных, где двойными нотами у виолончелей (участвующих вместе с контрабасами в параллельно-квинтовых дублировках) излагается, также на *f*, мощной поступью проходящая тема, подводящая к кульминационному проведению в басах восходящей линии крупными длительностями. Здесь контрапунктом к ней служит очень яркое по своему эффекту использование скрипок и альтов: партии всех трех их групп подразделяются попарно, создавая в каждой подгруппе на *ff non divisi* акцентированные аккорды за счет комбинации двойных нот, выполняемых ударами всякий раз идущего вниз смычка. Звучащее как грозный хорал с максимально возможным количеством исполнителей, поначалу это «аккордовое нашествие» формируется также по принципу накопления фактурных слоев, с нисходящим порядком их вступления в общую игру.



Заключение Диатонической фантазии, построенное в основном на обыгрывании постепенных ходов в разных их ритмических вариантах, а также кратких попевок, обнаруживает, наряду с танцевально-игровой, еще и песенную природу лирического характера. Это характеризует коду-*morendo*, погружающую в тишину, умиротворяющую душу своей высокой простотой и светлыми, мягкими звучностями, что приводит к естественному итогу и обобщает всю череду параллельно-переменных ладовых «мерцаний», начатых в пьесе показом миксолидийского Соль и завершенных приходом в элегический фригийский ми.

## Глава II. *Lux Aeterna*; поэтическая программная основа и ее отражение в аудиовизуальном сочинении

Вторая пьеса этого диптиха – *Lux Aeterna*, начатая 20 февраля и законченная 23 мая 2017 года, имеет программу, выраженную вполне конкретно и таящуюся в стихах такого «несвоевременного поэта»<sup>1</sup>, как К.К. Случевский. Вот что пишет в одном из писем сам композитор о своих впечатлениях от одноименного стихотворения, давшего жизнь этой музыкальной миниатюре: «Я представлял себе свет далекой звезды, холодной и с холодным светом, равнодушной и безразличной, если можно говорить о личности. Скорей всего, в философском плане. Но очень близки мне стихи Константина Случевского, которые могут быть программой к моему сочинению»:

### *Lux Aeterna*

Когда свет месяца бесстрастно озаряет  
Заснувший ночью мир и всё, что в нем живет,  
Порою кажется, что свет тот проникает  
К нам, в отошедший мир, как под могильный свод.

И мнится при луне, что мир наш – мир загробный,  
Что где-то, до того, когда-то жили мы,  
Что мы – не мы, послед других существ, подобный  
Жильцам безвыходной, таинственной тюрьмы.

И мы спуем по ней какими-то тенями,  
Чужды грядущему и прошлое забыв,  
В дремоте тягостной, охваченные снами,  
Не жизнь, но право жить как будто сохранив...<sup>2</sup>

Имевший в том числе и философское образование, замешанное на почве немецкой научной и литературной мысли, К. Случевский в этом стихотворении действительно «несвоевремен», он словно предвосхищает настроения, характерные для российских декадентов начала будущего, XX века, одновременно ассоциативно соотнося центральную идею с античными представлениями об Аиде – убежище блуждающих во мраке ночи душ.

В сопоставлении с Диатонической фантазией, наполненной ощущением радости и веселья земного, светлого дня, полного красок и жизненной энергии, программа *Lux Aeterna* составляет разительный контраст, отразившийся как в музыкальном замысле, так и в видеоряде сочинения – тем более, что эта пьеса, пока не нашедшая еще своего исполнителя на концертной эстраде, сразу оказалась представленной в аудиовизуальной версии в Интернете с помощью

1 СМОРОДИНСКАЯ Т. Константин Случевский. Несвоевременный поэт. Издательство: «ДНК», 2008. ISBN: 978-5-901562-94-9. См. по ссылке в Интернете: <<https://dic.academic.ru/book.nsf/65965589/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%>>

2 \* *Lux Aeterna* – Вечный свет (лат.). – Прим. ред. [11]

компьютерной записи<sup>1</sup>, что одновременно и усложняет, и упрощает нашу задачу: с одной стороны, виртуальное воспроизведение музыкального текста, безусловно, не дает впечатления, адекватного звучанию в зале. А, с другой – оно позволяет сконцентрировать основное внимание на художественном замысле нового сочинения.

Комплексный, многослойный, он выявляет земную и небесную сферы бытия, каждую – в своем ключе. Здесь тоже в видеоряде преобладают пейзажи, которые композитор отобрал из числа картин художника с необычной судьбой Мориса Шапиро (в английском произношении – Сапиро). Как указывает в своем письме Д. Киценко, «почитать о нем по-русски можно здесь:<sup>2</sup> Используются его 18 картин, список ниже. Я не даю раскадровку, так как это утомительное и, на мой взгляд, механически-бесполезное занятие». Тем не менее, порой лирические, порой фантастические пейзажи, названия и порядок появления которых на экране мы в этой статье не будем оговаривать в силу ограниченности нашего лимита, оказались в гармонии с трактовкой темы стихотворения К. Случевского. В них присутствуют таинственные блики, призрачные тени, парящие над землей, а очертания изображенных предметов даже в дневных или вечерних, «подлунных» зарисовках несколько размыты, что создает эффект присутствия в некоем потустороннем мире – мире, где не ощущается бег времени... Здесь сошлюсь и на мнение композитора, который полагает, что в тексте стихотворения присутствует и главная мысль о бренности нашего существования – «мы спуем по ней какими-то тенями...». «Эта идея, – пишет он, – мелькает в картинах Шапиро, там есть одна, где склонена размытая фигура человека – я связываю эти два момента».

Музыкальный ряд пьесы, впрочем, отмечен использованием вполне апробированных средств воплощения образов страдания, страстотерпия и агрессии. Это как раз та среда, где представлен человек, но уже показанный не в объективном плане, а в субъективном видении и своего естества, и своего места во Вселенной – вечной и всегда равнодушной, в отличие от переживающей свое одиночество личности.

Пьеса *Lux Aeterna* охватывает почти такой же диапазон времени, что и *Fantasia Diatonica*, но она менее событийна, и потому воспринимается как компактно организованная конструкция, где в первом разделе комбинируются ламентозные интонации альтов с хроматизированными ниспадающими ходами четвертями в верхней линии первых скрипок (остальные три линии этого *divisi* представляют контуры самостоятельных тематических оборотов, однако тоже ориентированных на нисходящее движение). Сложившееся уже к т. 5 оркестровое *tutti* далее более разнообразно развивает контуры голосов, расширяя общий диапазон звучания и накапливая его энергетику, вплоть до первой кульминации в тт.18-19. После нее следует спад, где активный характер сохраняют хроматизированные ходы, переданные альтам и виолончелям, но эффект успокоения все же достигается, за счет использования педалей в нижних голосах и выключения скрипок из теряющего свою объемность звукового пространства.

Смена размера на 2/4 после 6/4 и появление мелких длительностей в последующем разделе, строящемся поначалу на поочередных взлетах гаммообразных хроматизированных пассажей (вначале у нижних струнных, а затем подчеркнутых акцентами-трелями на сильных долях ритмических групп у альтов и, наконец, у первых скрипок) создает картину своего рода нашествия, налета неких враждебных сил, с достижением в результате высокого регистрового и динамического уровня (*sff* и *ff* в тт. 39-41). Исступленное интонирование остинатно повторяемой фигуры тридцатьвторых у первых скрипок, поддержанное фигурациями у вторых

1 <https://www.youtube.com/watch?v=FNumAnAFqIY&feature=youtu.be>  
<https://youtu.be/FNumAnAFqIY>

2 <http://newsland.com/community/5652/content/moris-shapiro-moris-sepiro-khudozhnik-samouchka/6221491>  
<https://faces-places.ru/yavlenie-neyavlennogo-e-femernaya-zhivopis-morisa-shapiro/>  
<https://www.liveinternet.ru/users/aleksyri/post430609589/>

скрипок и альтов, далее словно истощает свою отрицательную энергию, ритмические группы сокращаются, рассыпаются на краткие реплики, разделенные паузами и, наконец, приводят к низкому протянутому Си (т. 55).

Смена размера на 3/4 – метр пассакалии или чаконы – сопровождается в начале этого нового раздела установлением еще и тональности си-минор – тональности траурной, в соответствии барочным принципам ее семантики. Принцип же монолога, излагаемого в басах, с их суровым тембром, помогает создать полную картину образа, связанного с мотивами смерти, скорби. Довольно быстро здесь устанавливается и господство тихих, «бестелесных» звучностей, что при включении высоких струнных подчеркнута еще и ремаркой *con sord.* Тематический материал при этом диатонизируется, входя в ассоциативную связь со стилем как эпохи Барокко, так и романтизма (в частности, вспомним интерес Д. Киценко к Баху и Шуберту). Далее, однако, происходит сдвиг на органнй пункт Фа, устанавливается нюанс *pp*, а затем динамический план всего раздела развивается в кругу приглушенных звучностей: *mp*, *p*, *pp*, *ppp*, *mp*. Нюанс *mf* достигается лишь в т. 103, сразу же сменяясь вновь на *mp* и затем *p*. Нарастание силы звука подкрепляется темброво значимой ремаркой *senza sord.*, *mf*, но затем снова все динамическое развитие идет на спад, приводя от *mp* к *pp* и к возврату приема *con sord.* (т. 131).

Здесь следует обратить внимание на предшествующий этому способ «выхода» из органного пункта Фа с помощью троекратно проведенного (с изменением в четвертый раз) бассо-остинатного оборота у контрабасов, сопровождающих более развернутую тему виолончелей (тт.96-110). Приводя к басу Си-бемоль, она подготавливает альтовую, новую тему – постепенно восходящую, с характерным пунктирным ритмом. Здесь она показана на *mf senza sord.* и идет затем в «диалоге согласия» – в терцовой дублировке, у первых и вторых скрипок. А вот в т. 131, указанном выше, та же альтовая тема проходит вновь, но уже *con sord.*, с последующим наложением на нее канонической имитации у вторых, а затем первых скрипок, после чего в эту игру вступают виолончели и, чуть позже – контрабасы. Этим многоголосным канонем и последующим непосредственно за ним прозрачным аккордом-двузвучием – пустой «многоэтажной» квинтой ре-ля, истаивающей от *p* до *pppp*, и завершается раздел коды-*morendo*, да и, соответственно, вся пьеса *Lux aeterna*.

### Выводы

Остановившись на своем рассказе о своих наблюдениях над двумя проанализированными в нашей статье пьесами для струнного оркестра Дмитрия Киценко, сделаем основной вывод: представляя поэтику «музыки дня и ночи» с двух разных сторон, обе эти миниатюры действительно позволяют, на наш взгляд, несмотря на противоположность лежащих в их основе идей и средств воплощения музыкального и аудиовизуального замысла, трактовать их, как своего рода диптих из аудиовизуальных картин, утверждающий своеобразие взгляда на мир их автора. Воплощенный в программе каждой из составляющих его частей и роднящий эстетическую позицию композитора, поэта и двух разных художников, он на первое место ставит человека, его личность, включенную в богатую впечатлениями среду обитания. В какой-то мере ее одновременно можно оценить и как особую экологическую обстановку, стимулирующую творческое начало в направлении соединения усилий музыкантов, поэтов и художников.

В заключение добавлю: завершая работу над статьей, я обратилась к композитору, в мнении которого о ней отразилась и его собственная концепция поэтики «музыки дня и ночи». И вот что подчеркнул он в своем письме, поддержав сделанные наблюдения: «Вашу идею – экологическую – я принимаю. На примере этих двух сочинений я попытался показать условный контраст между светом и тьмой, в данном случае тьма выражается лунным светом, и хотя это не совсем тьма, может, даже и не тьма, но в световом контрасте есть свет теплый и холодный, как и краски – теплые и холодные. Если это можно отнести к музыке, то скажу: бесконечность

Космоса, в его бесконечном расширении я пытался показать раздвижением изложенного звукооряда, двигая его ввысь. Во втором разделе – вспышки высоких струнных, и затем их отражения в басах. Переход к завершающему канону как невозможность противостоять движению времени, которое может остановиться со смертью человека, но только данного человека, но не для Космоса, так как он вечен. Отсюда бренность нашего существования на Земле».

В этом высказывании заложена еще одна перспектива, определяющая дальнейшее обращение к изучению струнных пьес Д. Киценко: его более крупные сочинения в этом жанре, названные выше – *Joyland* (Страна радости, 2016), *Light from Ancient Stars* (Сиянье древних звезд, 2017) – затрагивают как земные, так и космические мотивы, одновременно намечая и продолжение поисков в области аудиовизуальных жанров, находящих все более широкое распространение в современном информационном поле.

### Библиографические ссылки

1. ОЗАРЕНСКАЯ, Н. *Духовная проблематика камерного творчества Дмитрия Киценко*: автореф. дис. ... докт. искусствоведения и культурологи. Кишинев, 2014. Aceeși [online]. [accesat 12 oct. 2019]. Disponibil: <http://kniga.seluk.ru/k-iskusstvovedenie/1183756-1-natalya-duhovnaya-problematika-kamernogo-tvorchestva-dmitriya-kicenko-65301-muzikovedenie.php>.
2. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Отв. ред. Галина Кочарова. Кишинев: Primex Com, 2014. ISMN 979-0-3480-0189-0. ISBN 978-9975-110-03-7.
3. САМБРИШ, Е. Жанр concerto grosso в творчестве Д. Киценко. В: *Искусство как фактор формирования культурно-исторических традиций*: материалы науч. пед. конф. (Тирасполь, 26 апр. 2012). Тирасполь: Изд-во Приднестровского ун-та, 2013, с. 56–65.
4. САМБРИШ, Е. Плач Иеремии Д. Киценко: пути обновления жанровых канонов. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU, ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. 2012. Chișinău: AMTAP, 2012, nr. 3 (16). pp. 56–63.
5. КОЧАРОВА, Г. Органный концерт Дмитрия Киценко: особенности аудиовизуальной версии. In: „*Învățământul artistic – dimensiuni culturale*: conf. șt. internaț. (Chișinău, 3 apr. 2015). Rezumatele lucrărilor. Chișinău: Notograf Prim, 2015 pp. 3–4. ISBN 978-9975-9617-5-2.
6. КОЧАРОВА, Г. Органный концерт Дмитрия Киценко: авторский взгляд из настоящего в прошлое мировой культуры. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2016. Chișinău: VALINEX SRL, 2015, nr. 2 (25), pp. 51–60. ISSN 2345-1408.
7. КОЧАРОВА, Г. Дмитрий Киценко: поиски на пути создания аудиовизуального произведения и факторы обновления структуры художественного текста. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice*, 2013. Chișinău: Grafema Libris, 2013, nr.1(18), pp.13–19. ISSN 1857-2251. ISBN 978-9975-9925-4-1.
8. КОЧАРОВА, Г. Концепция и структура мультимедийного аудиовизуального произведения в творчестве композитора Дмитрия Киценко. В: *Музыка в пространстве медиакультуры*: сб. ст. по материалам Межд. науч.-практич. конф. (Краснодар, 14 апр. 2014). Краснодар: Издательство КГУКИ 2014, с. 278–287. Aceeși [online]. [accesat 14 sept. 2019] Disponibil: <http://dem-2011.livejournal.com/212727.html>.
9. ЗАПЕСКА, К. «Бабий Яр» Дмитрия Киценко: новое направление поисков в сфере мультимедийности. В: *Музыка в пространстве медиакультуры*: сб. ст. по материалам Межд. науч.-практич. конф. (Краснодар, 4 апр. 2014). Краснодар: Издательство КГУКИ, 2014, с. 294–301.
10. КОЧАРОВА, Г., ЗАПЕСКА, К. Взаимодействие аудио и визуального ряда в imo restore Дмитрия Киценко. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2014. Chișinău: Grafema Libris, 2014, nr. 2 (22), pp. 80–85. ISSN 2345-1408.
11. СЛУЧЕВСКИЙ, К.К. *Стихотворения и поэмы*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2004.

## К ПРОБЛЕМЕ ДИХОТОМИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ МИРЕ ЧЕЛОВЕКА

### PROBLEMA DICHOTOMIEI ÎN SPAȚIUL MUZICAL AL OMULUI

### ON THE DICHOTOMY PROBLEM IN THE MUSIC WORLD OF THE PERSON

**ВАЛЕРИЙ МОЗГОТ<sup>1</sup>,**

доктор педагогических наук, профессор,  
академик Международной академии педагогических и социальных наук,  
Адыгейский государственный университет, Майкоп, Россия

**СВЕТЛАНА МОЗГОТ,**

доктор искусствоведения, доцент,  
Адыгейский государственный университет, Майкоп, Россия

CZU 78.01:159.9

*В статье обсуждается новый понятийный конструкт музыкальной психологической науки – «музыкальный мир человека». Музыкальный мир по нашей идее – это мир музыки в человеке, предназначенный для человека, включающий саморазвитие, самовоспитание, самоопределение личности, представляющий собой открытое рефлексивное пространство психики конкретного человека. Музыкальный мир личности можно условно представить в виде двух взаимосвязанных, взаимозависящих, но разных реальностей. Первая из них – обозначает собственное, субъективное переживание (чувствование) различных модальностей (слуховой, тактильной, зрительной) во время сочинения, исполнения, восприятия и оценки музыкальных произведений как особого состояния организма. Вторая – создание, конструирование художественного образа как поведение субъекта музыкальной деятельности в определенном звуковом пространстве. Возможность построения в психике такого пространства задана человеку от природы, но может и должна быть развита в музыкальной деятельности как жизненно необходимой для него. Изучение особенностей построения и функционирования музыкального мира личности создает возможности для освоения продуктов нашего человеческого сознания, для рождения нового в человеческой музыкальной культуре.*

**Ключевые слова:** музыкальный мир человека, деятельность, дихотомия, пространство музыкального произведения, художественный образ

*Articolul pune în discuție o nouă construcție conceptuală a științei psihologice muzicale – „lumea muzicală a omului”. Lumea muzicală, în opinia noastră, este lumea muzicii interioare a unui om, destinată exclusiv unei persoane aparte, inclusiv dezvoltării proprii, autoeducării, autodeterminării personajului în cauză, care este un spațiu reflector, deschis al psihicului ființei umane. Lumea muzicală a unei personalități poate fi reprezentată, condițional, sub forma a două realități interconectate, interdependente, dar diferite. Prima dintre ele denotă experiența proprie (subiectivă) a diferitelor modalități (auditive, tactile, vizuale) în timpul compoziției, performanței, percepției și evaluării operelor muzicale ca stare specială a corpului. A doua este crearea, construirea unei imagini artistice ca comportament al subiectului activității muzicale într-un anumit spațiu sonor. Posibilitatea de a construi un astfel de spațiu în psihicul omului este oferită acestuia prin natura însăși, dar ea poate și trebuie dezvoltată în activitatea muzicală ca fiind vitală pentru activitatea umană. Studiarea caracteristicilor construcției și funcționării lumii muzicale a fiecărui individ în parte creează oportunități pentru dezvoltarea conștiinței umane, pentru procesul inovator în cultura muzicală umană.*

**Cuvinte-cheie:** lume muzicală umană, activitate, dihotomie, spațiul unei opere muzicale, imagine artistică

*The article discusses the new conceptual construct of musical psychological science - the “music world of the person”. In our opinion, the music world is the world of music in the person and it is intended for the person, which includes self-development, self-education, and self-determination of the personality, and which is an open reflexive space of mentality of the specific*

1 E-mail: prostranstvo30@yandex.ru

person. The music world of the personality can be presented conditionally in the form of two interconnected, interdependent, but different realities. The first of them symbolizes one's own, subjective experience (feeling) of various modalities (hearing, tactile, visual) during the composition, execution, perception and assessment of pieces of music as special condition of an organism. The second identifies the creation and construction of an artistic image as the behaviour of the subject of musical activity in a certain sound space. The possibility of constructing in mentality such a space is set to the person by nature, but can and has to be developed in musical activity as vital for him. Studying the features of construction and functioning of the music world of the personality creates opportunities for the development of human consciousness, and for the birth of the new in human musical culture.

**Keywords:** music world of the person, activity, dichotomy, space of the piece of music, artistic image

**Введение.** В предлагаемом исследовании сделана попытка проанализировать проблему дихотомии в музыкальном мире человека. Музыкальный мир личности – это саморазвивающаяся ментальная структура, которая существует в открытом, рефлексивном пространстве психики как мир музыки в человеке – представителе данного социума. Поэтому все черты и тенденции функционирования и развития современного общества (глобализация, информатизация, усиление энтропийных тенденций и т.д.) вполне естественно и закономерно отражаются на мире музыки, подчас нелинейно и неоднозначно проецируясь во внутренний мир личности [1, с. 284]. Так как музыкальный мир личности представляет собой часть субъективного мира человека, презентующего предмет всей психологической науки, то для него применим принцип соответствия «внешнего» и «внутреннего», когда «внешние для человека причины действуют через внутренние условия» [2, с. 309-310]. Музыкальный мир личности благодаря этому становится с одной стороны динамичным, а с другой стороны социально и культурно обусловленным.

### **Глава 1. Музыкальный мир личности как открытая система.**

Музыкальный мир личности строит себя за счет энергии, получаемой из среды обитания человека. В нем, так или иначе, кристаллизуется опыт художественной и, шире, эстетической деятельности, мировосприятия личности, помещенный в социокультурный контекст эпохи, типа культуры, этнических отношений и т.д. Сам опыт художественной деятельности и взаимоотношений человека с произведениями музыки, других видов искусства становится необходимым условием существования музыкального мира личности как системы.

В данном контексте поиск и получение таких условий рождается только у тех систем, которые находятся в ситуациях неопределенности. Такая неопределенность обусловлена чрезвычайным многообразием современной звучащей музыкальной среды. С одной стороны, это музыка академической традиции, а с другой – музыка «фоновая», не требующая никаких усилий по её восприятию, тем более осмыслению. Все вместе это порождает звучащий музыкальный «хаос». При такой неопределенности у системы появляется задача обеспечения себя нужными условиями и как субъекта общественных отношений (музыкальный мир личности как отражение системы социальных ценностей), и как индивидуального субъекта (уникальности музыкальных потребностей, ценностей, эстетического идеала личности). То есть в музыкальном мире личности реализуется один из ведущих принципов понимающей психологии – создание «эстетического человека» (Э. Шпрангер) живущего в реалиях современности [3]. Этот «эстетический человек» вполне естественно проявляет себя, говоря словами К. Поппера, как активно действующий субъект «мира продуктов нашего человеческого сознания (mind)» [4, с. 19-20]. А сам музыкальный мир также можно отнести к миру продуктов человеческого сознания. И в этом он целостен. Однако в нем мы наблюдаем существование противоречия, дихотомии между чувственным переживанием человеком музыкальных объектов и логическим началом – конструированием в сознании формоструктуры музыкального произведения.

## Глава 2. Реальности музыкального мира.

В соответствии с этим музыкальный мир личности можно условно представить в виде двух взаимосвязанных, взаимозависящих, но разных реальностей. Первая из них – обозначает собственное, субъективное переживание (чувствование) различных модальностей (слуховой, тактильной, зрительной) во время сочинения, исполнения, восприятия и оценки музыкальных произведений как особого состояния организма. Вторая – создание, конструирование художественного образа как поведение субъекта музыкальной деятельности в определенном звуковом пространстве. Возможность построения в психике такого пространства задана человеку от природы, но может и должна быть развита в музыкальной деятельности как жизненно необходимой для него.

Активность субъекта музыкальной деятельности проявляется в том, что он в процессе сочинения, исполнения, восприятия чувственно «переживает» образ музыкального произведения. Этот образ создает у человека полную иллюзию реального предмета как объекта, существующего в художественном пространстве произведений «Ночь в Тунисе» Д. Гиллеси, «Туманно» Э.Л. Гарнер, «Караван» Х.Тизола, «Осенние листья» Ж. Косма и т.д. Образ музыкального произведения пространственно, и в силу конкретных физических характеристик (светлота, насыщенность, плотность и др.) кажется субъекту восприятия чувственно близким себе, переживается как «свой». С другой стороны, образ музыкального произведения, из-за тех или иных причин, например разных ценностных предпочтений слушателя и автора музыки, не прочувствованный, не «пережитый» субъектом музыкальной коммуникации будет отторгаться, и воспринят как чуждый, «чужой», далёкий.

Материалом для построения художественного образа служат субъективные предшественники слуходвигательных ощущений в виде особого чувственного языка. При помощи такого «языка» субъект музыкальной деятельности описывает особенности существования образного пространства того или иного музыкального произведения. Это пространство материи музыки может быть выражено на языках разных чувственных модальностей: «теплое, холодное», «доброе, злое», «апатичное», «простое, сложное», «красивое, некрасивое», «понятное, непонятное» и т.д. В процессе построения художественного образа эстетическое сознание слушателя, исполнителя, композитора вступает во взаимодействие с пространством материи музыки.

Результаты исследования. В результате такого взаимодействия человек не только воспринимает пространство музыкальных произведений как поле активного выражения своего отношения к ним, а затем и весь свой музыкальный мир в виде поля деятельности психики, но и оценивает его с позиции собственных потребностей в самоактуализации и самоосуществлении. Превосходный пример такого рода приводит в своей книге «Знание и психофизическая проблема: в защиту взаимодействия» К. Поппер в отношении оратории «Сотворение мира» Й. Гайдна, когда автор, услышав вступительный хор произнес: «Это не я написал. Я не мог этого сделать». Смысл высказывания заключается в том, что «...любое великое творение превосходит своего творца. В процессе его создания он взаимодействует со своим произведением: он постоянно получает предложения от своего произведения, предложения, которые выводят его за предел его первоначальных намерений. Если он сохраняет скромность и самокритичность, чтобы внять этим предложениям и учиться у них, то он создает работу, которая превосходит его собственные силы» [4, с. 59]. В приведенном примере мы видим, как музыкальный мир композитора, становясь живым, осязаемым, реальным для него, побуждает автора произведения творить, зачастую, невзирая на условия окружающей среды, создавая эффект «самопревышения» художника.

### Выводы

Музыкальный мир личности, принадлежащий конкретному живому субъекту музыкальной деятельности – динамичен. Он всегда рождается в действии, в восприятии, исполнении, сочинении, импровизации в диалоге с музыкальными мирами других людей.

Музыкальный мир человека условно может быть представлен в виде двух взаимосвязанных, взаимозависимых, но не идентичных реальностей: собственное, субъективное переживание (чувствование) различных модальностей (слуховой, тактильной, зрительной) во время сочинения, исполнения, восприятия и оценки музыкальных произведений как особого состояния организма. Вторая – создание, конструирование художественного образа как поведение субъекта музыкальной деятельности в определенном звуковом пространстве. Изучение особенностей построения и функционирования музыкального мира личности создает возможности для освоения продуктов нашего человеческого сознания, для рождения нового в человеческой музыкальной культуре.

#### Библиографические ссылки

1. ФЛОРОВСКИЙ, С.Ю. Рецензия на монографию В.Г. Мозгота «Человек в мире музыки: коллективное и индивидуальное» В: *Мир психологии*. 2018, № 1, с. 284–290.
2. РУБИНШТЕЙН, С.Л. *Бытие и сознание: Человек и мир*. СПб.: Питер, 2003.
3. SPRANGER, E. *Lebensformen: Geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit* / 9 aufl. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1969.
4. ПОППЕР, К.Р. *Знание и психофизическая проблема: в защиту взаимодействия*. М.: ЛКИ, 2008.

## ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ИТАЛЬЯНСКИХ ВОКАЛЬНЫХ ПЕДАГОГОВ В УКРАИНЕ. ТРИ ПОРТРЕТА

### ACTIVITATEA PROFESORILOR VOCALIȘTI ITALIENI ÎN UCRAINA. TREI PORȚRETE

### ACTIVITIES OF ITALIAN VOCAL TEACHERS IN UKRAINE. THREE PORTRAITS

#### КОНСТАНТИН БАЦАК<sup>1</sup>,

кандидат исторических наук, доцент,

Институт искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко

CZU 784.071.4(450)

784.95

*В статье исследована педагогическая деятельность в Украине троих итальянских вокальных педагогов – Доменико Дельфино, Федерико Бугамелли и Этторе Гандольфи. Каждый из них после завершения профессиональной карьеры в начале XX века был приглашен для преподавания сольного пения в недавно образованные музыкальные заведения Киева, Одессы и Харькова. Эффективная методика обучения, которой владели итальянские педагоги, позволила каждому из них приобрести известность и создать собственную вокальную школу в Украине. Они подготовили поколение одаренных оперных и концертных певцов, которые блистали на главных сценах бывшего СССР, а часть из них после завершения сценических выступлений, преподавая в консерваториях, эффективно внедряла и дополняла методику обучения вокала своих итальянских учителей. Таким образом достижения итальянской школы классического пения были положены в основу украинской вокальной школы.*

**Ключевые слова:** итальянская вокальная школа, украинская вокальная школа, деятельность Д. Дельфино, деятельность Ф. Бугамелли, деятельность Э. Гандольфи, вокальная методика

*Articolul cercetează activitatea pedagogică a trei profesori vocaliști italieni din Ucraina – Domenico Delfino, Federico Bugamelli și Ettore Gandolfi. După terminarea carierei profesionale la începutul secolului XX, fiecare dintre ei a fost invitat să predea*

1 E-mail: k.batsak@kubg.edu.ua



cântul solo în instituțiile muzicale recent formate din Kiev, Odessa și Harkov. Metodologia de predare eficientă implementată de profesorii italieni a permis fiecăruia dintre ei să devină faimos și să-și creeze propria școală vocală în Ucraina. Ei au pregătit o generație de cântăreți de operă și concert înzestrați, care au strălucit pe cele mai importante arene ale fostei URSS, iar unii dintre ei, după ce au finalizat spectacole de scenă, predând la conservatorii, au introdus și au completat în mod eficient metoda de predare vocală profesorilor lor italieni. Astfel, realizările școlii italiene de canto clasic au stat la baza școlii vocale din Ucraina.

**Cuvinte-cheie:** școală vocală italiană, școală vocală ucraineană, activitatea lui D. Delfino, activitatea lui F. Bugamelli, activitatea lui E. Gandolfi, tehnica vocală

*The pedagogical activities of three Italian vocal teachers – Domenico Delfino, Federico Bugamelli and Ettore Gandolfi in Ukraine have been investigated in the present paper. After finishing their professional career, each of them was invited to teach solo singing at the newly founded music institutions in Kyiv, Odessa, and Kharkov at the beginning of twentieth century. Effective teaching methods, used by the Italian teachers, allowed each of them to gain fame and create their own vocal school in Ukraine. They trained a generation of gifted opera and concert singers who shone on the main stages of the former USSR, and some of them, having completed their stage performances, while teaching in conservatories, effectively introduced and supplemented their Italian professors' vocal training methods. Thus, the achievements of the Italian school of classical singing became the basis of the Ukrainian vocal school.*

**Keywords:** Italian vocal school, Ukrainian vocal school, D. Delfino's activity, F. Bugamelli's activity, E. Gandolfi's activity, vocal technique

## Введение

Формирование традиций вокального образования в Украине происходило под влиянием итальянской школы классического пения и своими корнями уходит вглубь веков. Серьезным фактором влияния стала итальянская опера, которая обосновалась с начала XIX века в Одессе, позже в других больших городах черноморского побережья юго-западной и кавказской части Российской империи, а также в Харькове и Киеве. В условиях отсутствия профессиональных музыкальных учебных заведений итальянские певцы и музыканты, выступавшие в составе оперных трупп, давали уроки музыки и пения, и потом, после окончания артистической карьеры, основывали частные музыкальные школы, преподавали в гимназиях, лицеях и институтах благородных девиц.

Во второй половине XIX века, с момента распространения в губернских городах отделений императорского Российского музыкального общества (ИРМО), основания под их опекой музыкальных училищ, началось становление национальных вокальных школ в европейской части Российской империи. В это время чувствовался огромный дефицит преподавателей сольного пения – педагоги из числа местных оперных исполнителей, прошедших стажировку в Италии, не могли восполнить потребность в квалифицированных кадрах. Такая ситуация сложилась, в частности, в Одесском, Киевском и Харьковском музыкальных училищах, что побудило их руководство пригласить преподавателей из Италии. В 1901 году дирекция Харьковского музыкального училища ИРМО приглашает на работу итальянца Федерико Бугамелли, с 1904 года в Одесском музыкальном училище ИРМО начинает педагогическую деятельность Доменико Джованни Б. Дельфино (сценический псевдоним – Менотти), а спустя некоторое время, с 1908 года, в числе преподавателей Киевского музыкального училища работает Этторе Гандольфи.

## Деятельность итальянских вокальных педагогов в Украине

Каждый из названных педагогов сольного пения получил профессиональное музыкальное образование в Италии и имел за плечами немалый опыт сценических выступлений. К примеру, Ф. Бугамелли закончил музыкальный лицей в Пезаро и консерваторию в Болонье, среди его учителей называют П. Маскани и У. Мазетти. Фундаментальное образование позволило Ф. Бугамелли развиваться в широком поле музыкальной деятельности: он проявил себя не только как неплохой певец-тенор, но, в большей степени, обнаружил композиторский и дирижерский талант.

Д. Дельфино учился пению в школе А. Санджованни в Милане и у Дж. Рота в Триесте. Он успешно дебютировал в 1879 году во Флоренции в «Линде ди Шамуни», и до приезда в соста-

ве итальянской труппы в Одессу выступил в ряде итальянских (Павии, Венеции, Милане (Ла Скала), Падуе) и зарубежных (Берлине, Буэнос-Айресе (Театр Колон), Монтевидео, Рио-де-Жанейро, Вальпараисо, Петербурге, Мадриде, Лиссабоне (Сан Карло) и Каире) театров.

Об Э. Гандольфи известно, что он закончил консерваторию в Неаполе, где учился игре на виолончели и пению (педагоги Ф. Скафати и Дж. Мичели), с 1882 года начал выступать в опере и на концертной эстраде в амплуа баса-кантанта. На протяжении творческой карьеры он пел во многих театрах Италии (Неаполе, Генуе, Пизе, Асти, Тренто, Вогере, Ферраре, Удино, Венеции, Роверето) и за рубежом (Кордове, Бухаресте, Москве, Вильнюсе, Хельсинки, Кракове, Москве, Лондоне и Вене).

В Украине Э. Гандольфи впервые побывал в августе-сентябре 1897 года, когда в составе итальянской оперной труппы Луковича выступал на гастролях в Киеве [1, с. 82]. Д. Дельфино впервые посетил Украину как оперный певец в конце 1896 года – он приехал в Одессу, будучи ангажированным в состав итальянской труппы городского театра на зимний сезон [1, с. 104].

Таким образом, из троих итальянцев лишь Ф. Бугамелли изначально приехал в Украину в качестве преподавателя вокального искусства. Новый педагог быстро приобрел авторитет и известность в среде культурной элиты города: кроме педагогической деятельности он как дирижер муниципального оркестра принимал участие во многих концертах, праздниках, организованных местными властями совместно с отделением ИРМО. В 1906 году, когда артист выезжал по семейным делам в Италию, местная газета «Южный край» с воодушевлением сообщала о его скором возвращении в связи с продлением контракта на преподавание вокала в музыкальном училище [2].

В Одесском музыкальном училище (Музыкальных курсах) ИРМО с 1904 года начинает работу Д. Дельфино. К этому времени он завершил вокальную карьеру вследствие болезни голосовых связок. Последний свой оперный сезон 1899-1900 годов артист провел в Миланском Ла Скала вместе с выдающимся тенором Ф. Таманьо под дирекцией А. Тосканини (пел в «Отелло» Дж. Верди и «Антоне» Ч. Галеотти). В первый год преподавательской деятельности в Одессе Д. Дельфино подружился с выдающимся баритоном Тито Руффо, который в 1904 году был ангажирован для выступлений в городском театре в антрепризе М. Лубковской. В своих воспоминаниях Тито Руффо отмечает, что Дельфино, «один из самых знаменитых баритонов предыдущего поколения», «отличался еще незаурядной разносторонней культурой, соединяя в себе качества выдающегося певца с художником, чтецом и красноречивым оратором» [3, с. 202-203]. Когда Ф. Дельфино был свободен от занятий, оба баритона «часами беседовали об искусстве пения и о наиболее значительных явлениях в театральном мире» [3, с. 203].

Предложение Э. Гандольфи занять вокальную кафедру в Киевском музыкальном училище получил в 1908 году. Тогда он, после четырехлетнего преподавания в Берлинской академии пения, посетил Киев с концертами. Вероятно, творческое турне артиста было инициировано Киевским отделением ИРМО, поскольку приглашение для преподавания сольного пения артисту поступило от его председателя О. Виноградского и директора Киевского музыкального училища В. Пухальского. 21 января 1908 года с Э. Гандольфи был заключен первый преподавательский контракт, составленный на русском и французском языках, который через три года был продлен [4].

В дальнейшем, после основания консерваторий, итальянцы были зачислены в штат их преподавателей: с 1913 года Э. Гандольфи начинает работать в Киевской консерватории, а Д. Дельфино – в Одесской.

Кроме работы в музыкальных учебных заведениях итальянские педагоги занимались частным обучением вокалу, давая уроки на дому. До начала преподавания в консерватории, после возвращения из США, где он на протяжении нескольких лет был режиссером оперного театра в Бостоне, Д. Дельфино в частном порядке давал «уроки пения», преподавал «поста-

новку голоса», «уроки сцены» и «итальянскую декламацию» [1, с. 104]. Издаваемые ежегодно городские адресные книги кроме прочего содержат информацию о месте жительства итальянских вокальных педагогов: жалающие брать уроки могли найти «профессора консерватории Д. Ю. Менотти-Дельфино» в Одессе по адресу ул. Елизаветинская, 17 [5, с. 182], а «преподавателя пения Федора Александровича Бугамелли» – в Харькове на ул. Сумской, 82-а [6, с. 71]. Ученик Ф. Бугамелли, известный оперный и концертный певец М. Рейзен, вспоминал: «Он имел еще частные уроки, которые давал богатым барынькам, и такой урок стоил по тем временам баснословные деньги – десять рублей золотом!» [7, с. 28].

О первых результатах работы итальянских педагогов активно писали в местной и центральной прессе. В 1902 году в статье, посвященной концерту, данному в пользу малообеспеченных учеников в зале Харьковского музыкального училища, особо отметили успех воспитанников Ф. Бугамелли. В тот вечер на сцену вышли шесть учеников и учениц маэстро. В их исполнении прозвучала ария Микаэеллы из «Кармен» (Гончарова), ария Герцога Альвизо Бадозеро из «Джоконды» (Линицкий), «Bagatella» из «Паяцев» (Пилар фон Пильхау), дуэт из «Фаворитки» (Голубев и Крайнюкова), трио «Не томи, родимый» из «Жизни за царя» (Гончарова, Ольхов, Линицкий). Высоко оценивая результаты работы Ф. Бугамелли, корреспондент «Южного края» отметил отличное владение голосом, филировку звука и отчетливую дикцию в пении сопрано Гончаровой, «полный и благородный звук» баса Линицкого, а выступление учеников Голубева и Ольхова, по мнению автора рецензии, показало «что может сделать хорошая школа даже из материала не особенно благодатного» [8]. Приятно удивил критика результат подготовки ученицы Пилар фон Пильхау. «Слушая ее раньше, – писал он, – нельзя было отделаться от досадного ощущения нечистоты звука и неправильности интонации. Теперь эти недостатки исчезли, и нежный голос молодой певицы доставил большое удовольствие...» [8].

В 1906 году, перед окончанием первого контракта, вокально-педагогическая деятельность Ф. Бугамелли получила положительную огласку в профессиональном музыкальном сообществе. 7 мая на концерте в зале Дворянского собрания выпускники класса маэстро (Мамонова, Монтвид, Пушечникова, Амелин, Голубев, Муравьев, Ольхов и Шульман) выступили с сольными и ансамблевыми номерами. По итогам концерта у всех исполнителей были отмечены черты хорошей школы, качественно поставленный голос, в достаточно степени выровненные регистры и выразительная дикция [9, с. 11-12].

В конце 1909 года, в рецензии на концертное выступление ученика Ф. Бугамелли баритона Толстопята критик Р. Геника отметил у него «редкий по силе и красоте тембр баритона, чудесную дикцию, фразировку» [9, с. 12]. Автору импонировало, что маэстро «в полном смысле стремится воспитать в своих учениках то, что необходимо для современной оперной сцены: силу звука, драматизм, порой возвышенную патетичность, страстность, нервную подвижность передачи», все то, что, по мнению критика, «приближало к веризму Пуччини и Леонкавалло» [9, с. 12].

Более сдержанно оценивали критики результаты первого выпуска студентов вокального отделения Одесской консерватории в 1916 году. Тогда закончили обучение 12 будущих певцов, среди которых были студенты класса Д. Дельфино. Местный корреспондент «Одесского листка», пишущий под псевдонимом «Садко», в пространном анализе выступлений всех выпускников-вокалистов мягко критикует учеников профессора-итальянца, отмечая только отдельные положительные стороны их подготовки [10, с. 248].

Среди воспитанников Д. Дельфино-Менотти – первых выпускников Одесской консерватории называют одаренного певца-баса А. Швачко. К сожалению, о других одесских учениках этого педагога история умалчивает, сам же Д. Дельфино уехал из Одессы в 1919 году, во время революции и гражданской войны. Он поселился в Триесте, где до преклонных лет преподавал в консерватории и руководил художественной частью театра Верди.

В Триесте Д. Дельфино встретил своего коллегу Ф. Бугамелли, который там обосновался годом ранее, спасаясь от ужасов «красной диктатуры» в Харькове, и возглавил консерваторию. За восемнадцатилетний период работы в Харьковском музыкальном училище Ф. Бугамелли подготовил множество одаренных певцов, среди которых артистка оперы и камерная певица (лирико-драматическое сопрано) К. Воронец-Монтвид; певец (бас) харьковской оперы, участник дягилевских сезонов в Париже Н. Гуляев; певец (тенор) В. Муравьев; оперный и камерный певец (тенор) и композитор О. Чишко, выдающийся певец (бас), народный артист СРСР М. Рейзен; камерная певица В. Пушечникова; артистка оперы и оперетты (лирико-колоратурное сопрано) З. Мамонова; артистка оперы (лирико-драматическое сопрано) Н. Сыроватская (урожденная Нечаева). Педагогическую школу Ф. Бугамелли в Харьковской консерватории продолжил его ученик, вскоре ассистент, выдающийся вокальный педагог, один из основателей украинской вокальной школы, профессор П. Голубев [9, с. 14-15].

Иначе сложилась судьба Э. Гандольфи, который после прихода к власти большевиков остался в Киеве. В 1923 году он, вслед за Р. Глиэром, Б. Яворским, Ф. Блюменфельдом, Г. Нейгаузом и др., был приглашен на преподавательскую работу в Московскую консерваторию [11, с. 383], где работал до 1927 года, одновременно обучая учащихся музыкальных техникумов имени Скрябина и имени Гнесиных. Среди известных учеников Э. Гандольфи имена вокального педагога Г. Адена, оперной и концертной певицы Е. Ахматовой, вокального педагога, оперной певицы и пианистки Д. Белявской, оперного и эстрадного певца, актера И. Голянда, вокального педагога А. Гродзинского, певицы (сопрано) и вокального педагога В. Гужевой, камерной и концертной певицы, вокального педагога М. Калиновской, певца (тенора) С. Капара, певца (лирического тенора), режиссера и вокального педагога А. Колодуба, оперного певца Н. Середы, оперного певца (баса), режиссера М. Стефановича, певца (баритона), вокального педагога Г. Тица, оперного певца (тенора) С. Ценина, певца (лирического баритона), исполнителя еврейских песен на идише С. Любимова [12, с. 131].

### **Вокально-педагогическая деятельность итальянских преподавателей**

Высокие результаты, которые показывали ученики Э. Гандольфи, достигались благодаря эффективной вокальной методике маэстро. Хотя педагог часто шел эмпирическим путем, отдавая преимущество показу, но, благодаря его безупречному музыкальному вкусу и необычайно тонкому слуху, внимательному и терпеливому подходу к каждому ученику, его педагогическая работа давала высокие результаты.

Основной методический принцип Э. Гандольфи – абсолютная естественность исполнения, отрицание любого напряжения. Не фиксируя специально внимание ученика на дыхании, он в процессе работы развивал у студентов правильное певческое дыхание. Он требовал миксировать головное и грудное резонирование на всем диапазоне голоса, особенно в средних нотах – это способствовало сглаживанию регистров и обеспечивало красивое, насыщенное обертонами звучание голоса. «Он умел добиться исполнения *riano* на микстовом звучании и считал, что фальцет можно употреблять в пении только как необходимую для выразительности краску, – вспоминал его московский ученик Г. Тиц. – Поэтому фальцетному звуку он нас никогда не учил» [13, с. 70].

Особенное значение итальянец придавал обучению круглому крытому звуку. Соединение его с пением на хорошей опоре дыхания Э. Гандольфи считал основой пения, но при этом следил за тем, чтобы не терялась близость и яркость звучания [14, с. 35-36]. По словам Г. Тица, «если Гандольфи слышал, что ученик излишне глубит или излишне закрывает звук, особенно на гласном «а», то говорил: «Улибка, улыбка, улыбка». Причем под улыбкой подразумевалось не специальное, искусственное растягивание губ в стороны, а так называемая внутренняя улыбка» [13, с. 71].

Итальянец абсолютно не признавал пения вне образа, выступал против внешних эффектов, добивался выразительности, основанной на естественных эмоциях. Культуре пения он обучал на лучших исполнительских образцах своего времени. В тяжелые 1920-е, когда консерватория не имела возможности приобретать грампластинки, он обратился за помощью к известному коллекционеру С. Оголевцу. Случалось, он приводил с собой к нему на квартиру весь свой класс – сорок будущих вокалистов. Разместить всех в небольшой комнате было невозможно: «некоторым приходилось слушать записи через открытую дверь, стоя в коридоре. После каждой прослушанной арии профессор подробно объяснял все достоинства и недостатки исполнения» [15, с. 277].

Маэстро бережно относился к голосам учеников – он никогда не разрешал им петь верхние ноты без контроля педагога, начинал с двух-трех средних нот, постепенно расширяя диапазон. Сам итальянец сохранил голос до преклонных лет. В 1921 году, во время празднования своего 60-летия, он, выступая вместе с учениками, искусно исполнил концертную арию Моцарта, арию Марселя из «Гугенотов» Дж. Мейербера, стансы из «Лакме» Л. Делиба и вальс Л. Венцано [14, с. 36].

В работе с учениками Э. Гандольфи придерживался принципа движения от простого к сложному, начиная с простых упражнений (гаммы из пяти нот на одну гласную, трезвучия, гаммы с названиями нот, выдержанные ноты и т.п.), на завершающих этапах обучения много работая над техникой. О сложности учебного репертуара студентов консерватории класса Э. Гандольфи можем судить по программам оперных концертов, в которых они принимали участие. 17 февраля 1915 года в концерте в зале купеческого собрания выступила его ученица Лащенко-Огнева (меццо-сопрано), которая спела арию Принцессы Эболи из «Дон Карлоса» Дж. Верди, а 5 апреля того же года в городском театре прозвучали отрывки из первого и второго действий «Аиды» Дж. Верди, где партию Аиды спела воспитанница маэстро Свиридова [14, с. 33-34].

Резюмируя методические приемы Ф. Бугамелли, описанные его учеником М. Рейзенем, отметим его основные приемы работы с учениками: категорическое избегание форсирования звука, на первых порах, вплоть до отказа от пения на форте, развитие прежде всего среднего регистра певца с осторожным расширением диапазона, отказ от взятия граничных нот, особое внимание к выравниванию тембра во всех певческих регистрах, пение, для преодоления зажимов, на полуулыбке, экономное распределение дыхания при любой силе звука («надо петь на процентах, ... капитал должен быть неприкосновенным»), округление звучания, избегание плоского, вульгарного, открытого звука, самоконтроль пения и самоанализ ошибок [7, с. 29-31].

В начале обучения Ф. Бугамелли предлагал своим студентам работу над гаммами, арпеджио и вокализациями, таким образом достигая правильной позиции, плавного голосоведения, способствуя выравниванию регистров. Используя опыт работы с маэстро, М. Рейзен в собственной вокально-педагогической практике придерживался традиции «держат студента исключительно на упражнениях и вокализациях» на протяжении первого года обучения, впоследствии усложняя их в зависимости от успеваемости [7, с. 177].

### **Выводы**

Сравнивая методические подходы к обучению пению Э. Гандольфи и Ф. Бугамелли, можно найти много общего, что, по-видимому является отличительными признаками итальянской вокальной школы.

Плеяда учеников итальянских маэстро, часть из которых стала преподавателями консерваторий и других музыкальных учебных заведений, продолжила традиции подготовки оперных и концертных исполнителей в Украине и за её пределами. Таким образом, вокально-педагогические принципы Д. Дельфино, Ф. Бугамелли и Э. Гандольфи были положены в основу украинской вокальной школы, которая в довоенное время начала развитие в стенах Киевской, Одесской и Харьковской консерваторий.

**Библиографические ссылки**

1. ВАРВАРЦЕВ, М. *Италійці в культурному просторі України (кінець XVIII – 20-ті рр. XX ст.)*. Історико-біографічне дослідження (Словник). Київ, 2000.
2. Г. Бугамелли вновь приглашен... В: *Южный край*. 1906, № 8892, 19 сент.
3. ТИТТА, РУФФО. *Парабола моей жизни*. Ленинград: Музыка, 1974.
4. *Российский государственный архив литературы и искусств*. Ф. 729. Оп. 1. Д. 3.
5. *Вся торгово-промышленная Одесса. Адресно-справочная книга на 1914 год*. Одесса: Издание И.Е. Моргулиса, 1914.
6. МОСКОВКИН, В. К истории Харьковского музыкального образования: опыт систематического исследования (1910-1940 гг.). В: *Научный результат*. 2015, т.1, № 4(6), с. 69-90.
7. РЕЙЗЕН, М. *Автобиографические записки: Статьи. Воспоминания*. М.: Советский композитор, 1986.
8. Дон-Диэз [СОКАЛЬСКИЙ, В.И.]. Музыкальное училище. В: *Южный край*. 1902, № 7569, 30 нояб.
9. ЩЕПАКИН, В. Харківський період (1901-1918 рр.) Федеріко Алессандро Бугамеллі. В: *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Науковий збірник. 2012, вип. 36, с. 6–20.
10. ДИКИЙ, Ю. Genius loci Святослава Рихтера. В: *Дерибасовская-Ришельевская: Одесский альманах*. 2015, № 61, с. 243–254.
11. ТАМАРОВ, И. Что сохранила память. В: *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського*. 2013, вип. 101, кн. 2, с. 372–388.
12. ЗІЛЬБЕРМАН, Ю. *Київське музичне училище. Нарис діяльності 1868-1924 роки*. Київ: Клякса, 2012.
13. ТИЦ, Г. Мой учитель Э. Гандольфи. В: *Вопросы вокальной педагогики*. 1984, вип. 7, с. 66–72.
14. МИХАЙЛОВА, Т. *Виховання співаків у Київській консерваторії. Хронологічний огляд з 1863 по 1963 рік*. Київ: Музична Україна, 1970.
15. ЖЕЛЕЗНЫЙ, А.И. *Наш друг – грампластинка: Записки коллекционера*. Київ: Музична Україна, 1989.

## ИЗУЧЕНИЕ ВОСТОЧНЫХ КУЛЬТУР В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВУЗОВ

### STUDIAREA CULTURILOR ORIENTALE ÎN SISTEMUL EDUCAȚIONAL AL INSTITUȚIILOR MUZICALE DE ÎNVĂȚĂMÎNT SUPERIOR

#### THE STUDY OF EASTERN CULTURES AT THE INSTITUTES OF HIGHER EDUCATION

**ШУШАН АЙВАЗЯН<sup>1</sup>,**

кандидат искусствоведения,

Ереванская государственная консерватория, Армения

CZU 78(07)

78.036(479.5:55)

В статье рассматриваются тенденции изменений учебных программ в музыкальных вузах, связанные, с одной стороны, с очевидным расширением кругов исследовательских интересов и внесения новых междисциплинарных предметов, а с другой, с вовлечением новых регионов и национальных культур. Схожие изменения в последние десятилетия происходят в области музыкознания, соответственно, и в принципах преподавания в музыкальных вузах. Вследствие взаимопроникновения музыкознания и гуманитарных наук актуальность получила “музыкальная культурология”, а также вопросы систематизации и сравнительного анализа музыкальных культур. Особый интерес представляют культуры Восточного ареала в силу их своеобразия и исследовательских методов. Интересные факты прослеживаются при рассмотрении деятельности и творчества армянских композиторов, проживающих в Иране. Изучение культуры армянской диаспоры, как своеобразной ветви армянского научного знания, может стать основой для обработки специального курса в программах истории и теории музыки.

<sup>1</sup> E-mail: ayvazyanshushan@yahoo.com

**Ключевые слова:** музыкальное образование, культурология, сравнительный метод, взаимодействие культур, Армения, Иран

Articolul pune în discuție tendințele de reformare a programelor de studii în instituțiile muzicale de învățământ superior, care sunt în concordanță, pe de o parte, cu extinderea vădită a intereselor de cercetare și introducerea subiectelor interdisciplinare novatoare, iar pe de altă parte, cu antrenarea în acest proces a unor regiuni noi și a culturilor naționale ale acestora. În ultimele decenii au avut loc modificări de aceeași natură în domeniul științelor muzicale, care s-au răsfășurat, desigur, și asupra principiilor de predare în instituțiile muzicale de învățământ superior. În rezultatul întrepătrunderii reciproce dintre științele muzicale și umanitare, a căpătat relevanță și actualitate atât „culturologia muzicală” cât și problemele de sistematizare și analiză comparată a culturilor muzicale.

Un interes deosebit prezintă culturile din spațiul oriental, datorită trăsăturilor originale și metodelor de cercetare pe care le comportă. În acest sens, putem observa situații interesante, dacă cercetăm activitatea de creație a compozitorilor armeni, care trăiesc în Iran. Studiarea culturii diasporei armenice, din punct de vedere a cognoscibilității științifice a acestei ramuri, poate sta la baza implementării unui curs special în programele de istorie și teorie muzicală.

**Cuvinte-cheie:** educație muzicală, culturologie, metodă comparativă, interacțiunea culturilor, Armenia, Iran

The article discusses the trends of changing the curricula in music universities, associated, on the one hand, with the obvious expansion of research interests and the introduction of new interdisciplinary subjects, and on the other hand, with the involvement of new regions and national cultures. Similar changes have occurred in the field of musicology and in the principles of teaching at musical universities respectively in the recent decades. Due to the interpenetration of musicology and the humanities “musical culturology” has gained relevance, as well as the issues of systematization and comparative analysis of musical cultures. The cultures of the Eastern area are of particular interest due to their originality and research methods. Interesting facts can be seen when considering the activity and work the Armenian composers living in Iran. Studying the culture of the Armenian diaspora as a branch of Armenian scientific knowledge can become the basis for working up a special course in the programs of the History and Theory of music.

**Keywords:** musical education, cultural studies, comparative method, interaction of cultures, Armenia, Iran

Развитие научной мысли естественным образом отражается на учебных программах, системы образования в целом. Современное образование можно охарактеризовать как целевое и мобильное, поэтому оно предоставляет большие возможности для развития молодого специалиста. С одной стороны, очевидна тенденция расширения междисциплинарных учебных курсов, которые объединяют разные сферы науки, а с другой – вовлечение в учебную практику ранее не интегрированных регионов национальных культур. Каждое новое явление в музыкальной культуре приносит новый исследовательский уровень, качества, которые должны адаптироваться в образовательной системе, совмещаться с традиционными академическими дисциплинами. В свою очередь малоизученные, но значимые исторические факты нуждаются в рассмотрении в контексте новых критериев и актуального мышления. Таким образом, можно сказать, что образование - это сложный, живой процесс, главная задача которого построение вариантов многопланового учебно-методического материала и мобильной вузовской работы, совмещающей на современном уровне национальные особенности истории и развития культуры.

Музыковедение в последние два десятилетия развивается не только в академических рамках. Параллельно с актуализацией в искусстве гуманитарного и социального понимания, музыковедение сближается с гуманитарными науками, двигаясь по пути их интеграции в единый комплекс гуманитарных наук: музыка как общекультурный объект исследования. В итоге взаимопроникновения музыкознания и гуманитарных наук в последние десятилетия сформировался междисциплинарный предмет “Музыкальная культурология”, который по справедливому мнению уральского специалиста И. В. Безгиновой, “может быть закреплен как специализированный курс не только для музыковедов, но и для исполнителей”. Далее автор объясняет суть предмета: “Опора на культурологическую методологию обнаруживается прежде всего в том, что любое исследование подобного типа, так или иначе, имеет культурный контекст. Этим обусловлено обращение к элементам компаративного (сравнительно-исторического) анализа, позволяющего выявить и осмыслить механизмы взаимосвязи, нити сходства (тождества) рассматривае-

мых музыкальных явлений с кругом других, принадлежащих определенной эпохе, стилю, группе артефактов и т. д.” [1, с. 325]. Этот вопрос вдвойне усложняется, когда исследованию подлежат одновременно две и более культуры, в частности, композиторы, представляющие две разные культуры и разные традиции, что является основой для нашей темы. Их творческие проявления различны, поскольку они несут на себе следы двух разных культур. В этой связи можно вспомнить интересные наблюдения А. С. Алпатовой, рассматривающей музыкальную культурологию не только с исторической, но и с теоретической стороны: “Музыкальная культурология как теоретическое направление современного музыкознания основана на системном и комплексном подходах и объединяет музыковедческие и культурологические методы исследования. Именно они являются основными при изучении традиционной музыки народов мира” [2, с. 329]

Перед исследователем всегда встают вопросы нахождения обобщений и систематизации. Эти вопросы важны для науки, а также для образования в целом. В первом случае уместно упомянуть содержательную статью С. К. Саркисян, касающуюся проблемы универсализма как методического принципа вузовского обучения музыковедов, необходимого на современном этапе. Универсализм, по мнению автора, “отвечает интеллектуальным запросам сегодняшнего времени – времени интегративных моделей, интегративных музыкальных систем, интегративных культур. Универсализм как ступень аналитико-синтетического мышления поможет формирующейся на данном этапе истории личности острее осознать внутренние связи и целостность многоликого мира музыки” [3, с. 81].

Вопрос систематизации и сравнительного анализа музыкальных культур является одним из самых востребованных в современной науке, хотя каждый из ученых находит свои акценты при изучении избранной темы. Как правило, наиболее часто встречается подход, когда отдельные явления сопоставляются с общей музыкальной картиной мира. Такого же мнения придерживается А. С. Алпатова в упомянутой статье, где проблема культурологического исследования рассматривается с позиции “системы и раскрытие смысла музыкальных явлений и процессов, происходящих в музыкальной культуре. Основные задачи музыкальной культурологии включают изучение отдельных составляющих музыкальной культуры – музыкальных традиций народов мира. Весьма важным является метод сравнительного анализа музыкальных культур” [2, с. 331].

Иное имеет место, когда сопоставляются не профессиональные, а народные искусства, шире – весь комплекс проблем, связанных с психологией и бытованием народного творчества и религиозной практики. Не случайно, системный подход в изучении этнической музыки в программах музыкальных вузов В. И. Лисовой рассматривает с позиции междисциплинарной методологии, то есть объединяя музыкальные явления с религией, этнологией, психологией и другими знаниями. При изучении этнической музыки автор предлагает использовать такие методы, как “сравнительно-типологический, историко-типологический, контекстуальный, источниковедческий, текстологический” [4, с. 341]. По нашему убеждению, аналогичные методы особенно уместно использовать при изучении профессионального творчества, тем более, если речь идет о сопоставлении культур с разным историческим прошлым.

Особый интерес представляют культуры Ближневосточного ареала, сравнительное изучение которых выявляет моменты общности, а также различия каждой отдельной национальной традиции. Сравнительно-типологический метод исследования представляется результативным и открывает широкие возможности для создания общей картины данного культурного региона. В этой связи хотелось бы отметить труды армянского музыковеда, многолетнего специалиста восточных культур, в частности Ирана – Л. В. Ернджакян: “Искусство мугамата в аспекте армяно-иранских музыкальных связей”, (Ташкент, 1982) [6] и “Ашугский любовный сказ в контексте ближневосточных музыкальных взаимосвязей” (Ереван, 2009) [7], “Armenian-Iranian musical Interrelations in Historical Context” (Москва, 2013) [8]. Из последних работ, касающихся музыкального востоковедения, стоит назвать статью московского специалиста В.



Н. Юнусовой, в которой внимание уделяется вопросам формы в профессиональной музыке устной традиции. Автор обобщает тот факт, что разными учеными определяется стремление “найти некие универсальные общие закономерности формы, понять и выявить систему этих форм, основные принципы формообразования” [5, с. 311].

Естественно, наблюдения в области этнического или народно-профессионального творчества нельзя не учитывать, хотя каждый ученый ставит перед собой вполне конкретную задачу, в нашем случае – это изучение композиторского творчества армян, проживающих в Иране.

Известно, что на протяжении истории не все армяне творчески продуцируют на родине, поэтому для восстановления исторической панорамы всеобщей армянской культуры необходимо соответствующим образом сопоставить местную культурную деятельность с наследием многонаселенной армянской диаспоры. После распада Советского Союза, особенно в последнее десятилетие, важным стало восстановление и развитие связей с очагами диаспоры, изучение ее специфики.

В силу исторических обстоятельств ирано-армянская община выделяется среди других общин армянской диаспоры. Имеющая богатые историко-культурные традиции, армянская община сыграла важную роль в развитии культуры Ирана, способствуя взаимовлиянию и взаимообогащению культур двух народов. Несмотря на то, что вековые культурные связи между двумя народами почти не прерывались, историко-политические и экономические обстоятельства постоянно диктуют новые культурологические подходы, выдвигают новые исследовательские задачи. Беспрецедентное развитие культурной жизни ирано-армянской общины в конце XIX – начале XX веков создало благоприятные условия для подъема образования и распространения профессиональной музыки как в армянской общине, так и в персидской среде в целом.

Ирано-армянская община со своими музыкально-культурными традициями – тема специального исследования автора этой статьи [9]. При изучении творческого наследия армянских композиторов Ирана нами была предпринята попытка систематизации стилевых и жанровых интересов различных поколений в историческом контексте соответствующих периодов истории, а также анализа их наиболее значимых произведений. Всестороннее исследование архивных материалов, нововыявленных фактов и неопубликованных сочинений привело нас к главному выводу, что значение и вклад армянских композиторов выходит за рамки общины: развернувшееся в указанный период музыкально-общественная и просветительская деятельность иранских армян имело важное значение для прогресса профессионального музыкального искусства Ирана. Усилиями армянских композиторов были заложены основы симфонического, камерного, инструментального, хорового, оперного жанров. Одновременно с этим значительна их роль в деле записи, обработки народных песен и их использования в композиторском творчестве. Имена Никол Галандерян, Левон и Рубен Григоряны, Эммануэл Мелик-Асланян, Людвиг Базиль, Аветис Джамбазян, Сергей Агаджанян, Лорис Чкнаворян и многие другие представляют плеяду музыкантов, оставивших свой след в музыкальной культуре Ирана. За армянскими профессиональными музыкантами признаётся почетная инициатива осуществления первых оперных спектаклей в Иране, создания первого симфонического оркестра, струнного квартета, а также первых учебников, разработка новаторских теорий для преподавания игры на скрипке и фортепиано, формирования классических критериев в исполнительском творчестве. Армянские композиторы принимали активное участие в работах по созданию в разных городах Ирана детских музыкальных школ и консерваторий. Армянам принадлежит также первая многоголосная и оркестровая обработка национального гимна Ирана. Тем не менее многие из армян ввиду неблагоприятных условий после Иранской Исламской революции 1979 года, были вынуждены покинуть Иран, переехав в Армению, США и страны Европы.

Исследовав доступный нам музыкальный материал и архивные источники, мы можем сказать, что деятельность ирано-армянской общины с начала XX века выступает как значимое явление армянской музыкальной культуры – со своеобразным характером формирования ее

историко-культурных традиций и творческих направлений, в то же время как деятельность, направленная на становление и творческое развитие в Иране традиций профессионального музыкального искусства. О высоко оценимой деятельности армян в становлении культурной жизни и творческих традиций в Иране в XX веке писали не только армянские исследователи (Цициля Брутян, Алис Навасаргян, Лида Берберян, Анна Асатрян, Анаид Чтян и др.), но и знаменитые иранские специалисты: Э. Райн (Rain I., *Iranian-e Armani*. Tehran: Amir Kabir Publishers. 1349 (1970).), Х. Чакеи (Chaqueri C., *The Armenians of Iran, The paradoxical of a Minority in a Dominant Culture: Articles and Documents*, ed. by Chaqueri C., Harvard Center for Middle Eastern Studies, 1998); в своих трудах они подчеркивают, что армяне проявляли себя как силу, способствующую развитию иранской цивилизации. Из работ последнего времени отметим диссертацию Хаида Аскари «Хоровые обработки народных песен в музыке XX века» [10], защищенную в Ереване в Институте искусств Национальной Академии Наук, в которой особо оценивается культурная деятельность армян в становлении и развитии классической музыки Ирана. Интересно, что воспитанник Ереванской государственной консерватории Аскари в своей работе указывает на значение творческих принципов Комитаса при обработке им иранских мелодий.

Явления, происходящие в диаспоре в историческом прошлом и теперь, нуждаются в сравнительном и комплексном изучении, поскольку ценны для осмысления своеобразия путей развития обеих национальных культур. Научно-исследовательский интерес вызывают музыкальные образцы, вобравшие обоюдное взаимовлияние.

Вне сомнения, что изучение культуры армянской диаспоры, актуальное на данном историческом этапе, происходит не только на уровне научно-исследовательской мысли. Надеемся, что в недалеком будущем эта ветвь армянского научного знания найдет свое достойное место в программах общей истории искусств, в частности истории и теории музыки.

### Библиографические ссылки

1. БЕЗГИНОВА, И. В. Музыказнание и культурология: традиции и перспективы взаимодействия. В: *Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории*. Екатеринбург: УГК, 2015, вып. 9: Музыкальная наука в начале XXI века: достижения, проблемы, перспективы: сб. материалов межд. науч. конф. Ред.-сост. А. Г. Коробова, М. В. Городилова,
2. АЛПАТОВА, А. С. Проблемы изучения традиционной музыки народов мира: музыкальная культурология В: *Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии: материалы межд. науч. конф.* Сост. Л. С. Дьячкова. М.: РАМ им. Гнесиных, 2009.
3. САРКИСЯН, С. К. Об одном методологическом принципе вузовского обучения музыковедов. В: *Проблемы современного музыкального образования и воспитания: по материалам Межд. науч.-практ. конф. в Московской консерватории*: сб. ст. Ред.-сост. Е. А. Доленко. М.: Издатель Доленко, 2010.
4. ЛИСОВОЙ, В. И. Место «Современной этнической музыки» в программе музыкального вуза: к проблеме межпредметных связей В: *Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии: материалы межд. научной конф.* Сост. Л. С. Дьячкова. М.: РАМ им. Гнесиных, 2009.
5. ЮНУСОВА, В. Н. Музыкальная форма глазами исполнителя: о методах музыкального востоковедения. В: *Жизнь музыки*. К 110-летию со дня рождения В. П. Бобровского: материалы Межд. науч.-практ. конф. Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Уфимский гос. ин-т искусств им. З. Г. Исмагилова / ред.-сост. К. В. Зенкин, Е. Р. Скурко, В. А. Шуранов. – М.: Московская консерватория, 2018, вып. 2.
6. ЕРНДЖАКЯН, Л. В. *Искусство мугамата в аспекте армяно-иранских музыкальных связей*: автореф. дис.... канд. искусствоведения. Ташкент, 1982.
7. ЕРНДЖАКЯН, Л. В. *Ашугский любовный сказ в контексте ближневосточных музыкальных взаимосвязей*. Ереван: НАН РА, 2009. (На арм. яз.)
8. ЕРНДЖАКЯН, Л. В. *Armenian-Iranian musical Interrelations in Historical Context* В: *Армения-Иран: История. Культура. Современные перспективы взаимодействия*. Московский гос. университет им. М. В. Ломоносова, Институт стран Азии и Африки, Русско-Армянское содружество. М., 2013.
9. АЙВАЗЯН, Ш. Г. *Творчество ирано-армянских композиторов XX века*: дис.... канд. искусствоведения. Ереван: НАН РА, 2017. (На арм. яз.)
10. АСКАРИ, Х. *Хоровые обработки народных песен в музыке XX века*: автореф. дис.... канд. искусствоведения. Ереван, 2012.

## ORCHESTRA DE JAZZ: EVOLUȚIA ȘI ROLUL TROMPETEI

### JAZZ ORCHESTRA: THE EVOLUTION AND ROLE OF THE TRUMPET

PETRU HĂRUȚĂ<sup>1</sup>,

lector universitar, doctorand,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 785.161.036.9

780.8:780.646.1.036.9

780.8:780.646.1.071.2

*Trompeta ocupă un loc de frunte în componența orchestrelor de jazz, începând cu primele banduri apărute la sfârșitul sec. XIX până în zilele noastre. De-a lungul anilor atât orchestra de jazz cât și partida trompetei în cadrul acesteia au evoluat permanent, încorporând caracteristicile diverselor stiluri și curente muzicale. În articolul de față este trasată evoluția istorică a orchestrelor de jazz reflectată în activitatea celor mai cunoscute formații, fiind menționați conducătorii lor, precum și trompetiștii celebri care au influențat dezvoltarea artei orchestrale în domeniul jazzului.*

**Cuvinte-cheie:** band-lider, bebop, big band, grupul trompetelor, orchestră de jazz, swing, trompetă

*The trumpet has occupied a leading place in the composition of jazz orchestras, starting with the first bands that appeared at the end of the 19th century to the present day. Throughout these years, both the jazz orchestra and the trumpet part within it have evolved permanently, incorporating the characteristics of various styles and musical currents. The present article traces the historical evolution of the jazz orchestras reflected in the performances of the most famous bands, mentioning their conductors, as well as the famous trumpeters who influenced the development of the orchestral art in the jazz field.*

**Keywords:** band leader, bebop, big-band, trumpet group, jazz orchestra, swing, trumpet

#### 1. Orchestrele de jazz din prima jumătate a secolului al XX-lea

Trompeta a fost inclusă în diverse ansambluri de jazz și componente orchestrale încă de la apariția lor. Premisele au fost create la sfârșitul secolului al XIX-lea în America în cadrul orchestrelor de amatori, precum *country-bands*, *marching-bands*, *street-bands*, în care, printre celelalte instrumente de alamă, au fost adesea folosite două trompete ce cântau în terță. Tradițiile acestei forme de muzică pre-jazz au fost ulterior adoptate și dezvoltate de orchestrele de jazz din New Orleans, unde trompeta ocupa un loc important. Luptând în „bătăliile” orchestrelor de stradă, evoluând în teatrele și dancing-urile din New Orleans, Chicago, Kansas-City, Charleston, Memphis, St. Louis și alte orașe, muzicienii cizelau un nou stil muzical numit *New Orleans*.

Printre orchestrele din prima generație, care au stat la originea jazzului orchestral, a fost formația *Buddy Bolden's Ragtime Band* creată de trompetistul virtuoz, „regele cornetului”, „Buddy” Bolden. Cu band-ul lui concura orchestra creolă *Olympia Band* în care au lucrat cornetiștii Freddie Keppard și Joe „King” Oliver. Dezvoltarea muzicii jazzistice din această perioadă a fost influențată de formația *King Oliver's Creole Jazz Band*, cu participarea cornetiștilor Joe „King” Oliver și a viitoarei stea a jazz-ului mondial Louis Armstrong. O mare faimă a căpătat trupa albă *Original Dixieland Jass Band* condusă de trompetistul Nick La Rocca – anume acestei formații îi aparțin primele înregistrări ale muzicii de jazz în istorie efectuate în 1917.

Treptat, în orchestre au început să fie formate secțiile instrumentale: mai întâi cea ritmică, apoi secția instrumentelor melodice. Astfel a apărut un trio de aerofone – cornet (trompetă), clarinet și trombon. În acest tip de ansamblu cornetului sau trompetei, de regulă, i se încredința expunerea melodiei principale, iar clarinetul și trombonul interpretau diverse contrapuncte: trombonistul cânta o variantă mai simplificată a temei, iar clarinetistul reda în registrul acut linia melodică ondulată, înfrumusețând-o cu pasaje.

<sup>1</sup> E-mail: trompetru@gmail.com

Marele trompetist L. Armstrong a fost inițiatorul noului concept al interpretării în ansamblu în cadrul curentului nou numit *Hot Jazz* („jazzul fierbinte”). „Anume în „jazzul fierbinte, – scrie V. Konen, – s-a format o uimitoare factură polifonizată care a îmbogățit în mod semnificativ arsenalul modern al consunărilor muzicale” [1, p. 240]. Sonoritatea polifonică se crea datorită faptului că unul dintre instrumentele melodice (de obicei, trompeta) interpreta variațiuni pe temă, iar celelalte instrumente (cel mai frecvent clarinetul și trombonul) cântau improvizații. Printre procedeele specifice folosite de trompetiști se remarcă „unele vibrato rapide la sfârșiturile frazelor, foarte caracteristice pentru modul de interpretare din New Orleans” [2, p. 36]. Stilul orchestral timpuriu mai este cunoscut ca *dixieland* – cuvânt folosit pentru prima dată în denumirea lui *Original Dixieland Jass Band*.

Începând cu anii 1920 și-au făcut apariția formații noi numite *big band*-uri – orchestre de jazz mari. După cum afirmă W. Sargent, „...pentru acest tip de orchestră – nordică (sau occidentală) – căreia i-a fost destinat să devină etalonul componenței instrumentale a *jazz-band*-ului din anii 1920 și până în prezent, a fost caracteristic un număr de participanți mai mult sau mai puțin stabil – de la opt până la cincisprezece persoane, în cazuri rare depășindu-se aceste limite. Componența completă a orchestrei presupunea prezența a trei grupuri instrumentale <...>. Orchestra de jazz cuprindea: grupul de alamă, grupul instrumentelor cu ancie și ritm-grupul. Grupul de alamă includea, de obicei, două-trei trompete și două-trei tromboane; grupul instrumentelor cu ancie – de la două la patru (mai des – un cvartet) saxofoane și clarinet” [3, p. 184]. În creația *big band*-urilor se maturiza treptat un nou stil – *swing*.

Anii 1930 au adus modificări semnificative în componența orchestrelor și distribuția funcțiilor instrumentelor. Unul dintre primele *big band*-uri a fost cel creat în 1923 de pianistul și aranjorul afro-american Fletcher Henderson. Vorbind despre etapa inițială a evoluției orchestrei lui Fletcher Henderson, J. Collier observă că în primele aranjamente ale lui Don Redmen, făcute pentru această orchestra, predominau „succesiunile solo-urilor și expunerilor simple ale melodiei în diferite grupuri orchestrale, fiind bazate pe armonii tradiționale. Dar, în curând, Redmen a elaborat un principiu esențial care funcționează până în prezent în *big band*-uri: împărțirea orchestrei în grupul de saxofoane și grupul instrumentelor de alamă și contrapunerea lor (mai târziu, când componențele orchestrelor au devenit mai mari, grupul de alamă uneori se împărțea în trompete și tromboane) <...>. Esența modelului propus de Redmen consta în faptul ca un grup să țină linia melodică principală sau *riff*-ul principal, iar celălalt grup să-i răspundă în pauze sau să sublinieze melodia prin figuri ritmice scurte <...>. Mai mult decât atât, Redmen a scris unele „solo” deja nu pentru un singur instrument, ci pentru grupuri orchestrale – acestea au fost variațiuni pe temă principală sub formă de chorus-uri improvizate pe care el le-a armonizat pentru grupul de saxofoane și pentru cel de alamă” [2, p. 95].

Anul 1935 a fost marcat de creșterea bruscă a popularității orchestrei „regelui *swing*-ului”, clarinetistului Benny Goodman – primul *band*-lider alb care a deschis, de fapt, epoca orchestrelor de *swing*. Potrivit caracterizării lui V. Ovcinnikov, „Benny Goodman a reușit să creeze o orchestră excelentă, în interpretarea căreia se îmbinau o concordanță uimitoare în *tutti*, finețea nuanțelor și a frazării, simțul *swing*-ului, *drive*-ul, tehnica *riff*-urilor, *off-beat*” [4, p. 203-204]. După cum scrie M. Stearns, B. Goodman a folosit în mod activ competiția între secțiile instrumentale, sistemul „apel – răspuns” care a devenit o parte importantă a facturii orchestrale din era *swing*-ului. „Grupurile de alămuri și saxofoane în „*swing-band*-ul” lui Benny Goodman din anii 1930 în mod constant făceau schimb de fraze muzicale” [5, p. 8].

Vorbind despre orchestrele din epoca *swing*-ului, nu se poate ignora *big band*-urile sub conducerea pianistului și compozitorului Duke Ellington, care a început activitatea sa în calitate de pianist și conducător al formației *Washingtonians* la începutul anilor 1920. În prima componență a trupei lui D. Ellington s-au evidențiat doi interpreți la instrumente aerofone, precum clarinetistul Sidney Bechet și trompetistul James „Bubber” Miley. Miley a însușit de la Sy Oliver maniera de blues, *growl*-efecte (*growl* înseamnă „hârâit”), folosind și surdine – aceste procedee el le-a transmis și tromboniștilor

Charlie Irvis și Joe „Tricky Sam” Nanton, după care sunarea orchestrei a fost supranumită „efectul lui Ellington” [2, p. 123].

În 1928 componența ansamblului său, care deja purta denumirea *Duke Ellington and His Orchestra*, a fost reînnoită, în special prin introducerea suplimentară a doi trompetiști în grupul aerofonilor. În opinia lui J. Collier, aceasta a fost posibil, deoarece pe atunci D. Ellington „era pasionat de acorduri disonante care au necesitat aproape întotdeauna patru voci”, iar prezența a trei trompete, „cu adăugarea trombonului, permitea instrumentelor de alamă să ia acorduri mai complexe din patru sunete” [6, p. 105].

În afară de orchestra lui Duke Ellington, la sfârșitul anilor 1950 – începutul anilor 1960 pe scena de jazz evolua un alt *big band* celebru, precum orchestra pianistului Count Basie, unul dintre cele mai deosebite *band*-uri ale negrilor din epoca *swing*-ului. În 1935, Count Basie a creat un grup din nouă muzicieni, însă în scurt timp a extins componența până la cincisprezece oameni, punând un accent deosebit pe grupul instrumentelor de alamă. „Am vrut, – a spus C. Basie într-un interviu, – ca 15 oameni să se gândească și să cânte la fel, astfel încât aceste 4 trompete și 3 tromboane să înțepă cu adevărată putere și foc. Dar am vrut, în același timp, ca acest sunet ascuțit să fie la fel de frumos și mlădios ca și cum în locul lor erau doar 3 instrumente de alamă pe care le-am folosit în Kansas City. Și vreau să spun că dacă fiecare notă la alămuri nu are propriul ei sens exact și clar, dacă ei doar țipă și deranjează auzul, atunci trebuie făcute imediat unele schimbări” [cit. după: 5].

După sfârșitul epocii *big band*-urilor, în lumea muzicii ușoare au început să se producă unele schimbări stilistice. Au apărut componente mici – *combo*-uri, în cadrul cărora era încă practicat *swing*-ul, dar deja se pregătea apariția unui nou stil – *bebop*. La sfârșitul anilor 1930 a fost observată renașterea *dixieland*-ului. În același timp, *big band*-urile nu au dispărut complet din scena mondială. Și-au continuat activitatea orchestrele lui Duke Ellington, Count Basie, Glenn Miller. Tot atunci, în 1946, a fost organizat primul *big band* al trompetistului Dizzy Gillespie. „El a mers împotriva curentului, – scrie J. Collier, – la acea vreme epoca unor orchestre mari de jazz deja a trecut. Cu toate acestea, Gillespie a reușit să mențină existența colectivului său timp de patru ani, reușind să facă mai multe înregistrări care sunt exemple excelente de *bebop* pentru o orchestră mare” [2, p. 168].

Una din particularitățile stilului orchestral al *big band*-ului lui Dizzy Gillespie a fost combinarea orchestrației de jazz, improvizației în stil *bebop* și ritmurilor afro-cubaneze. El a adus în orchestră pe Chano Pozo – un interpret la tobele latino-americane conga, după care curentul latinoamerican în jazz a înflorit, iar partidele de bongos și conga au fost adesea folosite în partiturile *big band*-urilor. În compozițiile celebre ale orchestrei, precum *Night In Tunisia*, *Con Alma*, *Bebop*, *Salt Peanuts*, *Dizzy Atmosphere*, *Groovin' High*, *Woody'n You*, *Blue N'Boogie* ș.a., accentul nu era pus pe grupurile instrumentale, ci pe măiestria interpretativă a unor soliști-improvizatori, cum ar fi saxofoniștii James Moody, Cecil Payne, Yusef Lateef, John Coltrane, Jimmy Heath, Paul Gonsalves, trombonistul Jay Jay Johnson, vibrafonistul Milt Jackson, precum și trompetiștii Jon Faddis, Arturo Sandoval, Wynton Marsalis, pe care maestrul i-a considerat, nu fără motiv, drept discipolii săi. Dizzy Gillespie însuși, ca trompetist, a fost renumit pentru interpretarea unor fraze lungi cu mișcarea uniformă a optimilor, expunerea virtuoză a liniei melodice de către el adesea „tăia” respirația altor interpreți la instrumentele de suflat.

În cadrul tendințelor globale este imposibil să nu menționăm primele experimente de jazz din Rusia și din alte republici ale fostei URSS. Enumerăm doar cele mai semnificative: anii 1920 – orchestra din Moscova *AMA-Jazz* a pianistului A. Țfasman, orchestra din Leningrad a lui L. Teplițki, *Jazz-capela* din Leningrad a lui G. Landsberg și B. Krupîșev, *TEA-Jazz*, organizat de L. Utiosov și trompetistul Ia. Skomorovski; anii 1930 – orchestra compozitorului și aranjorului A. Varlamov, *Jazz-orchestra* de Stat a lui M. Blanter și V. Knușevițki, orchestra Comitetului Radiodifuziunii Unionale sub conducerea lui A. Varlamov și apoi A. Țfasman, Orchestra Radiodifuziunii din Leningrad condusă de N. Minh.

În 1939, în Bielorusia, s-a stabilit orchestra lui Eddie Rozner, care a fugit din Polonia. În același timp, în Lvov (Ucraina) a apărut orchestra lui Henryk Wars. La sfârșitul anilor 1930, au apărut orchestre și în alte republici: *Jazz-orchestrele* de Stat din Azerbaidjan (T. Kuliev), din Armenia (A. Aivazian), din

Georgia (R. Gabicivadze). Muzicienii din URSS erau dornici să învețe din experiența occidentală, dar ei nu puteau depăși barierele stabilite de politica dură a statului în domeniul artei, ceea ce a influențat repertoriul și stilul orchestrelor: în prima jumătate a secolului al XX-lea aici, în cea mai mare parte, activau colective ce aveau un repertoriu de cântece și dansuri, a căror creație se încadrează în așa-numitul „simfojazz”. Cea mai aproape de standardele *big band*-urilor a fost orchestra trompetistului Eddie Rozner care a lucrat înainte de război în Germania și Polonia.

## 2. *Big band*-urile din a doua jumătate a secolului al XX-lea

Noile condiții economice, sociale și culturale care s-au format după cel de-al Doilea Război Mondial au afectat situația din domeniul orchestrelor mari de jazz. Unele dintre ele și-au încetat activitatea, altele au încercat să supraviețuiască, adaptându-se noilor cerințe ale managerilor și ale publicului. În același timp, în ciuda dificultăților, la începutul anilor 1950 se remarcă unele semne de renaștere a *big band*-urilor. În aceste împrejurări au continuat să activeze orchestrele lui Benny Goodman, Count Basie, Dizzy Gillespie, Duke Ellington, Glenn Miller, Lionel Hampton, au apărut și noi colective (de exemplu, orchestra celebrului baterist Buddy Rich – *Buddy Rich Big Band*) care au continuat tradițiile genului. Alături de ele au apărut trupe tinere al căror stil era diferit de stilul predecesorilor săi. Tine-rele *big band*-uri se caracterizau printr-o nouă calitate a sunării, datorită atât complexității limbajului muzical cât și noilor abordări în domeniul aranjamentului și utilizării instrumentelor. Un exemplu este *big band*-ul condus de unul dintre fondatorii *cool-jazz*ului – pianistul Gil Evans care a fost inspirat din experimentele inovatoare cu muzica modală și elementele *jazz-rock*-ului. Un alt exemplu ar fi orchestra lui Don Ellis care a utilizat unele măsuri netradiționale pentru jazz (5/4, 7/8, 9/4 și chiar 19/8 și 27/16), trompetele cu efecte speciale electronice, precum și trompetele special construite cu o supapă suplimentară pentru emiterea intervalului de pătrimi de ton – în toate acestea se resimte pasiunea muzicianului pentru muzica greacă, bulgară și indiană. Apar orchestre a căror componență se completează din nou pentru fiecare turneu – de exemplu, orchestra *George Gruntz Concert Jazz Band* care combina formele muzicale europene cu jazzul tradițional și modern, precum și cu muzica etnică afro-asiatică. O linie specifică a fost prezentată de orchestra bateristului și cântărețului Phil Collins care între anii 1996 și 1998 a interpretat muzica trupei *Genesis* în prelucrare jazzistică. Un proiect original a devenit orchestra *The GRP All-Star Big Band*, creată la începutul anilor 1990 de Dave Gruzin și Larry Rosen, care s-a specializat în interpretarea standardelor de jazz clasice.

Este important să menționăm că în anii 1960-1970 ies pe prim-plan un șir de orchestre conduse de trompetiști: Maynard Ferguson, Don Ellis, Thad Jones, Wynton Marsalis. Remarcabilul trompetist de jazz canadian Maynard Ferguson (1928-2006) și-a început cariera în 1950 în orchestra nou formată a lui Stan Kenton care a acordat o mare importanță sonorității instrumentelor aerofone de alamă. Ferguson nu a fost trompetist nr. 1 în secție, dar de multe ori a interpretat solo-uri, încântând publicul prin tehnica sa excelentă și sunetul clar, uneori depășind înălțimea-limită, pentru care a fost numit „trompetistul stratosferei”.

Unii *band*-lideri au schimbat mai multe orchestre și stiluri de-a lungul deceniilor. Astfel, în componența primului *big band* (1941) al lui Stan Kenton intrau trei trompete, trei tromboane, cinci saxofoane și *rhythm-section* (mai târziu secțiile trompetelor și tromboanelor au crescut până la patru instrumente fiecare). A doua componență, *Progressive Jazz Orchestra* (1947), și-a căpătat o sonoritate mai puternică: secțiile trompetelor și tromboanelor au crescut până la cinci instrumente fiecare, uneori două tromboane erau de bas, iar alt-saxofonul ceda locul celui de-al doilea bariton. Grație aranjamentelor lui Pete Rugolo (discipolul lui Darius Milhaud), armonia și factura au devenit mai sofisticate, iar introducerea percuției și angajarea chitaristului brazilian Laurindo Almeida a asigurat muzicii un colorit latino-american. Noul *big band* al lui S. Kenton, *Innovations In Modern Music Orchestra* (1950), a inclus deja 44 de muzicieni, inclusiv grupul complet al instrumentelor cu coarde, oboae și corni (anume cu această componență și a evoluat trompetistul M. Ferguson). În 1952 Stan Kenton, din mo-

tive economice, a revenit la orchestra din 19 persoane, creând un nou proiect *New Concepts of Artistry in Rhythm Orchestra*. Următoarea componentă, *Mellophonium Orchestra* (1961), avea un caracter experimental, incluzând patru instrumente de alamă recent inventate – melofoane, ce îmbinau calitățile sunetului trompetei, trombonului și cornului. În 1965, Stan Kenton a organizat așa-numita *Orchestra Neofonică* a cărei repertoriu a fost format din lucrările „celui de-al treilea curent”, combinând caracteristicile jazzului și muzicii academice. Fiind implicat în activități educaționale în anii 1970, Stan Kenton își schimba permanent componența orchestrei prin introducerea unor muzicieni tineri.

Vorbind despre a doua jumătate a secolului al XX-lea, nu putem să nu menționăm câteva orchestre simfonice de jazz și *big band*-uri care au activat în țările Europei de Est și în republicile URSS. Astfel, în Germania s-a evidențiat compozitorul și *band*-liderul Erwin Lehn care a fondat în 1951 la Stuttgart *Orchestra de Dans a Radioului din Germania de Sud* (SDR), transformat în curând într-un *big band* modern de *swing*. Sub denumirea *SWR Big Band* orchestra activează cu mare succes și în zilele noastre, practicând atât jazz cât și *fusion*, *world music* etc. Un rol deosebit în dezvoltarea jazz-ului german l-a avut Kurt Edelhagen care a condus în 1947 *big band*-ul Radioului din Frankfurt pe Main. Din 1957 a fost în fruntea Orchestrei Radioului din Köln (în prezent *WDR Big Band Köln* care activează sub conducerea lui Manfred Schoof – trompetist, cornetist și compozitor, unul dintre fondatorii avangardei europene). Din anii 1960 în Germania activează *Klaus Lenz Modern Jazz Big Band* sub conducerea trompetistului Klaus Lenz.

În România, în 1949, a fost înființată orchestra Radioului *Electrecord* condusă de Alexandru Imre care în afară de muzica de dans a înregistrat și jazzul clasic orchestral. Mai târziu la pupitrul dirijoral au fost maeștri importanți, dirijori și compozitori, precum Sile Dinicu, Cornel Popescu, Ion Cristinoiu. Actualmente reprezintă *Big Bandul Societății Române de Radiodifuziune* condusă de pianistul și dirijorul Ionel Tudor.

În anii 1950-1960 în Rusia au apărut colective care au preluat standardele *big band*-urilor tradiționale, deși au fost nevoite să se supună politicii repertoriale a statului. În 1956, la Moscova, a fost înființată Orchestra de Stat a Teleradiodifuziunii sub conducerea lui Vadim Liudvikovski care a activat anterior în orchestra lui E. Rozner. Printre *big band*-uri trebuie remarcată orchestra lui Oleg Lundstrem, mutată în Rusia din Harbin, care a fost inițial stabilită în Kazan, iar de la sfârșitul anilor 1950 s-a transferat la Moscova, devenind unul dintre cele mai importante colective jazzistice din țară. Una dintre cele mai profesioniste trupe a fost Orchestra de Jazz *Современник* (*Contemporanul*) condusă de Anatolii Kroll.

În anii 1941-1947, 1956-1963 și 1967-1969, în Moldova, activa orchestra de jazz a Filarmonicii din Moldova (din 1956 cunoscută sub numele de *Bucuria*) a cărei organizator și conducător a fost Șico Aronov – un talentat trompetist, compozitor și dirijor care a stat la originile muzicii ușoare orchestrale din Moldova. În componența orchestrei în diferiți ani au fost incluși saxofoniștii Boris Legun, Max și Gustav Saulescu, Semion Stratulat, Alexandr Hristoforov, Ghenadie Dobrov, Ruven Caplanschi, Charles Breitburd, Garry Shirman (acesta din urmă a fost și conducător muzical al orchestrei); trompetiștii Moisei Goldman, Gheorghe Grossu, Nicolae Grecul, Constantin Bonza, Iacov Caplun, Osip Vulfzon, Nicolai Cladivov; tromboniștii Ivan Dobrunov, Stepan Julea, Gheorghe Papaborș, Iurie Vindeleanu, Boris Gheinic; pianistul, acordeonistul și compozitorul David Fedov; violoniștii Naum Loznic, Marc Cojușner, Oscar Dain. Cu orchestra au colaborat compozitorii Vladimir Slivinschi, Oleg Negruța, Valentin Vilinciuc, Semion Șapiro, Eugen Doga, cântăreții Dorica Roșca, Efim Bălțeanu, Ion Bass ș.a. [7; 8].

În 1964, în Moldova, a fost fondată Orchestra Simfonică și de Estradă a Radioteleviziunii de Stat care a activat sub bagheta dirijorilor Vladimir Rotaru (1962-1971), Pavel Goia (1979-1989), Alexandru Vasecikin (1964-1989).

În concluzie menționăm că în zilele noastre există numeroase *big band*-uri ce reprezintă cel mai înalt nivel al măiestriei interpretative și a celei de aranjament. Utilizând terminologia istoricului și criticului de jazz L. Auskern, le putem diviza în două ramificații de bază: „păstrători” și „căutători”

[9]. Primul tip este legat de orientarea către jazzul tradițional (*swing, bebop*), celălalt diferă printr-o paletă stilistică mai diversă în care se sesizează căutarea intensă a noi mijloace de expresivitate. Prima linie este reprezentată, în special, de colective, precum *Lincoln Center Jazz Orchestra* sub conducerea lui W. Marsalis; *The London Big Band Orchestra*; *Horia Brenciu & HB Orchestra Big Band*; *Christian McBride Big Band*; *Orchestra de Jazz din Moscova* sub conducerea lui Igor Butman ș.a. În cea de-a doua linie se remarcă astfel de orchestre, cum ar fi, de exemplu, *The Mingus Big Band*, *Dave Slonaker Big Band*, *Brussels Jazz Orchestra*, *Darcy James Argue's Secret Society*, *MONK'estra* sub conducerea lui John Beasley, *Bob Mintzer Big Band*, *WDR Big Band*, *Chuck Owen and The Jazz Surge*, *Alan Ferber Big Band*, *Gordon Goodwin's Big Phat Band* etc.

### Referințe bibliografice

1. КОНЕН, В. *Пути американской музыки*. Москва: Советский композитор, 1977.
2. КОЛЛИЕР, Дж. *Становление джаза*. Москва: Радуга, 1984.
3. САРДЖЕНТ, У. *Джаз. Генезис. Муз. язык. Эстетика*. Москва: Музыка, 1987.
4. ОВЧИННИКОВ, Е. *История джаза*, вып. 1. Москва: Музыка, 1994. Aceeasi [online]. [accesat 6 apr. 2019]. Disponibil: <https://ale07.ru/music/notes/song/jazz/ovchinnikov.htm>.
5. СТЕРНС, М. *История джаза*. Пер. Ю. Верменича. Oxford University Press, 1956 / 1958 / 1963/1970. Aseeasi [online]. [accesat 6 mar. 2019]. Disponibil: <http://www.twirpx.com/file/1331807/>.
6. КОЛЛИЕР, Дж. *Дюк Эллингтон*. Москва: Радуга, 1991.
7. СОЛОВЬЕВА, Т. Повторение: Шестидесятые годы Молдовы: взлёт и закат «Букурии» [online]. В: *Press обозрение: интернет газета*: портал. 14 июл. 2019. [accesat 5 mar. 2019]. Disponibil: <https://press.try.md/item.php?id=134793>.
8. ХАХАМ, Д. *Молдавский джаз и евреи* [online]. [accesat 7 apr. 2019]. Disponibil: <https://www.soroki.com/en/node/culture/moldavian-jaz.html?page=0,3>.
9. АУСКЕРН, Л. Stan Kenton – музыкант, устремленный в будущее [online]. В: *Jazz-квадрат*. 1 янв. 2000. [accesat 1 mar. 2019]. Disponibil: <http://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=80>.

## СПЕЦИФИКА ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ В РАЗЛИЧНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ СИТУАЦИЯХ: КОНЦЕРТНЫХ, СТУДИЙНЫХ, В УСЛОВИЯХ JAM SESSION

SPECIFICUL IMPROVIZAȚIEI JAZZ ÎN DIVERSE SITUAȚII DE  
INTERPRETARE: CONCERT, STUDIO, ÎN CONDIȚIILE JAM SESSION

SPECIFICITY OF JAZZ IMPROVISION IN VARIOUS EXECUTIVE  
SITUATIONS: CONCERT, STUDIO, IN THE CONDITIONS OF JAM SESSION

**ВЯЧЕСЛАВ ДАШЕВСКИЙ<sup>1</sup>,**

преподаватель,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

CZU 785.161:781.65

В предлагаемой статье рассматриваются различные игровые ситуации, в которых джазовый исполнитель реализует свое мастерство: публичное выступление в концерте, запись в студии и участие в *jam session*. Каждая ситуация имеет свою специфику, свои законы и правила. В статье раскрываются основные особенности игровых ситуаций, их преимущества и недостатки, обращается внимание на то, какое значение они имеют для джазового музыканта, практикующего импровизацию.

**Ключевые слова:** джаз, импровизация, концертное выступление, студийная запись, *jam session*

1 E-mail: dashinn777@yahoo.com



*În acest articol sunt abordate diverse situații interpretative în care un muzician de jazz își realizează măiestria: evoluare în public într-un concert, înregistrare într-un studio și participare la jam session. Fiecare situație are propriile sale particularități, propriile legi și reguli. Articolul dezvăluie principalele caracteristici ale diverselor situații interpretative, avantajele și dezavantajele acestora, atrage atenția asupra importanței lor pentru un muzician de jazz care practică improvizația.*

**Cuvinte-cheie:** jazz, improvizație, evoluare în concert, înregistrare în studio, jam session

*This article discusses various performance situations in which a jazz artist realizes his skill: a public performance in a concert, recording in a studio and participating in a jam session. Each situation has its own specifics, its own laws and rules. The article reveals the main features of performance situations, their advantages and disadvantages, draws attention to how important they are for a jazz musician practicing improvisation.*

**Keywords:** jazz, improvisation, concert performance, studio recording, jam session

Любой джазовый музыкант-импровизатор должен всегда быть готов к демонстрации своего искусства в реальных игровых ситуациях, будь то публичное выступление в концерте, запись в студии или участие в неформальных встречах джазовых музыкантов, так называемых *jam sessions*. С точки зрения профессиональных требований, предъявляемых к джазовому музыканту, выступления в различных коммуникативных условиях ничем не отличаются друг от друга: все они предполагают умение импровизировать. Но все же каждая ситуация имеет свою специфику, свои законы и правила. Рассмотрим основные игровые ситуации, обратив особое внимание на то, какое значение они имеют для джазового музыканта, практикующего импровизацию.

Концертные выступления. Игра в концертных условиях всегда была приоритетной формой деятельности, излюбленной формой музицирования в джазе. Выдающиеся джазовые исполнители – такие, как Чарли Паркер, Майлс Дэвис, Джон Колтрейн, Телониус Монк – широко практиковали подобные выступления в своем творчестве. Более того: именно на концертах нередко делаются высококлассные записи, о чем свидетельствуют джазовые альбомы Джона Колтрейна (*Impressions*), Майлса Дэвиса (*My funny Valentine*), Телониуса Монка (концерт Монка и Колтрейна в Карнеги Холл) и многие другие. Возможно, они уступают студийным по техническим параметрам, но зато передают непосредственность момента, фиксируя как «дыхание» и реакцию зала, так и психоэмоциональное состояние исполнителей. По словам Дэйва Либмана, «Джазовое выступление концентрируется на творческом процессе. Его цель не только конечный продукт, но и то, как он достигается» [1, с. 134-135].

В процессе живых выступлений музыкант-импровизатор имеет достаточно большую степень свободы для самовыражения. Обычно это сказывается как на длине отдельных композиций, ограниченной лишь общей продолжительностью всей концертной программы, так и на количестве импровизаций, предоставляемых участникам концерта. Длина импровизаций при живых выступлениях, как правило, намного больше, чем та, что записывается в студии на компакт-диск, когда большой объем наработанного материала остается «за кадром». В качестве примера можно привести альбом пианиста Херби Хэнкока *The New Standards*: студийная версия этого альбома занимает на компакт-диске примерно 50 минут времени, в то время как одна из видеoverсий живого выступления в Японии с тем же набором композиций разворачивается в течение более полутора часов.

На ход импровизации и ее развитие, применение тех или иных приемов большое влияние оказывает реакция зала. При наличии живого контакта, высокого уровня взаимопонимания между музыкантами и аудиторией, в зале возникает особая атмосфера, когда музыканты и публика ощущают себя неким единым организмом, что в свою очередь влияет на игру. В качестве примера можно привести концерт Майлса Дэвиса, изданный на диске *My Funny Valentine*. Это высококачественная запись одного из концертных выступлений музыканта, где мы можем услышать не только прекрасные импровизации, в первую очередь самого Майлса Дэвиса, но и

реакцию зала на его игру и на исполнение других солистов. Судя по реакции слушателей, по аплодисментам после каждого соло, можно с уверенностью говорить об абсолютном единении исполнителей и аудитории.

Следует заметить, что концертные выступления бывают разными – соответственно, разной бывает и возникающая на них атмосфера. Не всегда на долю музыкантов приходится горячий прием, какой обычно бывает в клубах или на джазовых фестивалях. Иногда музыканты на сцене не ощущают отклик аудитории, особенно если концерт проходит в строгом академическом зале; далеко не всегда публика адекватно реагирует на выступления джазовых музыкантов, будучи не подготовленной к такому типу музыки, и т. д. Умение собраться и показать свои возможности в любой концертной ситуации – одна из важных психологических задач, стоящих перед исполнителем. От этого зависит стабильность его творческих проявлений, являющаяся одним из показателей профессионализма.

Студийная запись. Этот вид исполнительской деятельности является, пожалуй, наиболее ответственным, будучи сродни кино съемкам или фотосессии, которые делаются «на века», оставляя свой след в истории. Как пишет Дэйв Либман, «Искусство студийной записи – это проблема, которая абсолютно отличается от любых других проблем, возникающих перед джазовым музыкантом» [1, с. 101]. Не все музыканты приемлют джаз в записи, считая истинной музыкой только ту, что играется *live* («вживую», «в режиме реального времени») и несет в себе заряд непосредственности концертных выступлений, в отличие от той, что прошла этап студийной обработки.

При планировании студийной записи принимаются в расчет два важнейших фактора. Первый фактор – технические условия, дающие возможность зафиксировать подготовленный материал. Далеко не в любом помещении (студии или концертном зале) есть возможность качественно записать выступление, для этого нужны соответствующая акустика, а также наличие высококлассной аппаратуры и опытного профессионального звукорежиссера. Помимо прочего, студия дает возможность использовать специфические приемы работы: наложение треков (*overdubbing*), специальную звуковую обработку, звуковые эффекты и др. – в зависимости от того, к какому джазовому стилю принадлежат композиции, в какой степени в них могут быть задействованы электронные инструменты, особые приборы обработки звука и др.

Второй фактор – объем материала (количество композиций и их длина), необходимого для проекта, который ограничивается объемом виниловой пластинки или компакт-диска. Со времени появления звукозаписи музыканты сталкивались с постоянно меняющимися условиями, которые диктовались объемом звукового носителя. Ситуация существенно изменилась с введением в оборот долгоиграющих виниловых пластинок. «Раньше, – пишет Дж. Коллиер, – все джазовые записи подгонялись под трехминутное звучание пластинки диаметром 10 дюймов со скоростью вращения 78 об/мин или, реже, под пластинки диаметром 12 дюймов с продолжительностью звучания чуть более четырех минут. Теперь исполнители получили возможность при записи импровизировать на протяжении 25-ти минут. Некоторые воспользовались этим в полной мере, и соло стали более продолжительными <...>. Таким образом, благодаря появлению долгоиграющей грампластинки, у музыкантов во время записи появилась возможность невиданного прежде самовыражения» [2, с. 187]. Еще больше возможностей предоставляют компакт-диски – оптические информационные носители высокой плотности, существенно расширившие (в особенности DVD-Audio) объем записываемого материала.

Итак, работа в студии предполагает заранее обусловленную длину каждой композиции, что, в свою очередь, обуславливает количество импровизаций солиста. При этом, выстраивая свои импровизации, желательно иметь в виду не только технические рамки, которые ставит перед солистом студийная запись, но и проблему разумного самоограничения длины импровизационных соло. «С одной стороны, – замечает Дж. Коллиер, – долгоиграющая пластинка

расширила возможности солиста. С другой стороны, некоторые музыканты стали злоупотреблять солированием. На мой взгляд, лишь редкие исполнители способны «держат» внимание слушателя к своему соло более одной-двух минут <...>. В конце концов, в основе джаза лежит искусство импровизации, которое сильнее воздействует в небольших дозах. Да и можно ли требовать от исполнителей интенсивной работы воображения в течение продолжительного отрезка времени? Конечно, существуют исключения. Но их немного» [2, с. 187].

С точки зрения импровизации, запись на студии имеет ряд удобств и преимуществ по сравнению с живым выступлением. Положительным моментом является то, что на студии всегда есть возможность сделать несколько дублей, попробовать разные подходы к построению своего соло. Хотя надо признать, что для выдающихся джазовых музыкантов-импровизаторов данный факт никогда не имел большого значения: в одном из документальных фильмов о Телониусе Монке хозяин студии рассказывает о том, что Монк записывал обычно один или два дубля, крайне редко три, и при этом очень часто лучшим был самый первый дубль.

Работа в студии имеет и свою отрицательную сторону, выражающуюся в отсутствии публики. Некоторые исполнители не испытывают дискомфорта в связи с этим, но есть и такие, для которых контакт с залом играет большую эмоциональную роль, являясь важным вдохновляющим стимулом. Например, лидер и основатель группы *Weather Report* Джо Завинул старался стереть границу между студийной и сценической деятельностью, приглашая на студию слушателей и создавая таким образом атмосферу живого концерта.

В подтверждение того факта, что разные игровые ситуации по-разному влияют на игру музыкантов, приведем слова Дж. Коллиера об Арте Тейтуме, который, по свидетельству современников «демонстрировал свою лучшую форму лишь в предутренние часы в ночных клубах», где «он играл божественно» [2, с. 177], в то время как в других ситуациях его игра мало чем отличалась от его же исполнения в студиях грамзаписи.

Участие в *jam sessions*. *Jam session* – это издавна практикуемая джазовыми музыкантами традиция периодически встречаться друг с другом для совместного музицирования. Такие встречи происходят в удобное для всех, часто вечернее или ночное время, как правило, в клубной обстановке. *Jam session* – вероятно, самая непринужденная игровая ситуация, в принципе ни к чему не обязывающая музыкантов, которые формально не ограничены в выборе программы и способов ее воплощения. Вместе с тем, в *jam sessions* существуют неписанные правила, которые должен знать каждый музыкант, желающий подтвердить свою «классность» участием в подобных встречах.

Прежде всего, отметим, что готовиться к импровизации в рамках *jam sessions* практически не имеет смысла, так как программа встреч не формируется изначально, и исполнительские задачи носят спонтанный характер. Здесь могут возникнуть различные неожиданные игровые ситуации, в том числе и некомфортные, в которых музыкант должен показать все, на что он способен. Следовательно, речь может идти лишь о степени общей подготовки: чем больше джазовых стандартов знает музыкант, чем солиднее его опыт импровизирования (сольного и в ансамбле), тем лучше он будет готов к процессу музицирования. Но следует понимать, что его не спасет никакое заранее заученное соло. Нужно уметь использовать давние, прочные накопления, на которые в любой момент можно положиться, необходимо знать стилистику и быть морально готовым к необходимости выйти из сложного положения. В принципе, для участия в подобных мероприятиях музыкант должен обладать одним важным качеством: он должен импровизировать. Для исполнителей на гармонических инструментах при этом обязательно умение аккомпанировать, причем навыки в этом плане не менее востребованы, чем навыки мелодического импровизирования.

Подчеркнем очень важный момент: при совместном музицировании в рамках *jam session* нужно уметь слышать и понимать партнеров по игре. Поскольку речь идет о коллективной

импровизации, то помимо общих требований, предъявляемых к участникам ансамбля (стилевое соответствие, разделение функций, метроритмическая слаженность и т.д.), необходима обостренная интуиция, помогающая предвидеть направление развертывания композиции, улавливать какие-то внезапные отклонения от нормы, случающиеся во время игры. Говоря о трудностях ансамблевой импровизации, С. Мальцев отмечает два случая: первый – когда неопытный участник ансамбля неверно истолковывает смысл поданной ему реплики и «предлагает, соответственно своему пониманию, совершенно неожиданное для партнера и не вытекающее из воспринятой реплики продолжение. Во втором случае ансамблист (на этот раз мастер) хорошо понимает подразумевающийся и тривиальный смысл поданной ему реплики и предлагает неожиданное остроумное и нетривиальное продолжение» [3, с. 36]. В любом случае выйти из затруднения исполнителю поможет опыт, приобретенный в ансамблевом общении с разными музыкантами: на уроках, в студии, в процессе репетиций, на концертной сцене.

Несмотря на вроде бы ни к чему не обязывающую атмосферу *jam sessions*, участие в них несет в себе некоторую опасность, ведь именно такое неформальное профессиональное общение формирует негласный рейтинг джазменов. В подобных «состязаниях» музыкант предстает перед коллегами и слушателями таким, какой он есть, без прикрас. Кроме того, выступления могут быть записаны и опубликованы, например, в Интернете. Музыкант, принимающий участие в *jam session*, должен осознавать ответственность при выходе на сцену, так как своей игрой он формирует о себе определенное мнение, от которого может зависеть его дальнейшая исполнительская карьера.

И все же нельзя не отметить огромную практическую пользу *jam sessions* для импровизирующих музыкантов. Это великолепная возможность оттачивания своего мастерства в ситуации, максимально приближенной к концертной или студийной. Такие игровые ситуации дают импровизатору шанс собрать воедино разрозненные крупинки информации, которые он получает в процессе своих занятий, и практически заставить их работать – ведь все те навыки, которые приобретаются в процессе индивидуальной подготовки, не имеют смысла до тех пор, пока не будут «запущены» в реальную игру. Кроме того, неформальное музицирование позволяет музыканту послушать коллег, пополнить свои знания, получить ответы на интересующие его практические вопросы. Пытливый музыкант всегда обнаружит импровизатора более опытного, чем он сам, у которого можно чему-то научиться. Поэтому *jam session*, при условии правильного отношения к этой форме деятельности, может стать хорошей школой для роста, для совершенствования импровизационных навыков. Результатом этого будут уверенность в себе, абсолютно необходимая для качественной, профессиональной игры в любой игровой ситуации.

#### Библиографические ссылки

1. ЛЕВМАН, D. *Self-Portrait of a Jazz-Artist*. Published by Advance Music, Rottenburg N., Germany, 1996.
2. КОЛЛИЕР, Дж.-Л. *Становление джаза*. Москва: Радуга, 1984.
3. МАЛЬЦЕВ, С. *О психологии музыкальной импровизации*. Москва: Музыка, 1991.

**ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ ХОРАЛА И.С. БАХА  
ДЛЯ ФОРТЕПИАНО КАК ОБРАЗЕЦ РАННЕГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО  
ТВОРЧЕСТВА С. ПЫСЛАРЬ**

**VARIAȚIUNI PE TEMA CORALULUI DE J.S. BACH  
PENTRU PIAN CA MOSTRĂ DE MUZICĂ  
INSTRUMENTALĂ ÎN CREAȚIA TIMPURIE A S. PÎSLARI**

**VARIATIONS ON A THEME OF J.S. BACH'S CHORAL FOR PIANO AS EXAMPLE  
OF EARLY INSTRUMENTAL CREATION BY S. PÎSLARI**

**ДМИТРИЙ КАБАКОВ<sup>1</sup>,**

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств,  
преподаватель,

Приднестровский государственный институт искусств

CZU [780.8:780.616.433.083.21]:781.61

*В статье анализируются средства музыкальной выразительности и форма сочинения Снежаны Пысларь «Вариации на тему хорала И.С. Баха» для фортепиано. Делается вывод о том, что музыкальный язык и композиционно-драматургическая специфика данного произведения обусловлены его художественным замыслом, связанным с реализацией вариационного принципа.*

**Ключевые слова:** Снежана Пысларь, вариации, хорал, фортепиано, форма, жанр, фактура

*În articol se analizează mijloacele de expresie și forma piesei „Variațiuni pe tema coralului de J.S. Bach” pentru pian de Snejana Pîslari. Se concluzionează că limbajul muzical și specificul compozițional-dramaturgic ale lucrării sunt determinate de originalitatea ideii artistice asociate cu realizarea procedurii variațional.*

**Cuvinte-cheie:** Snejana Pîslari, variațiuni, coral, pian, formă, gen, textură

*In the article we analyze the means of musical expression and the form of composition «Variations on J.S. Bach's choral» for piano by Snejana Pîslari. The conclusion is made that the musical language and the specifics of composition and dramaturgy of this work are determined by its artistic idea related to realization of variational principle.*

**Keywords:** Snejana Pîslari, variations, choral, piano, form, genre

Вариации на хорал Баха «Nicht so traurig, nicht so sehr» – самое первое консерваторское произведение С. Пысларь, возникшее на I курсе. Премьера сочинения состоялась в 1992 г. в Союзе композиторов и музыковедов Молдовы, Вариации исполнила пианистка Юлия Ривилис. В 2016 г. произведение было опубликовано в сборнике педагогического репертуара для старших классов ДМШ Полифонические пьесы. Крупная форма из серии Музыка в твоих руках [1].

Выбор материала для вариационных преобразований принадлежит самой Снежане Ильичне. Примечательно, что она избрала хорал религиозно-философского плана, в котором содержится призыв возлюбите Господа, ибо в этой любви – главный смысл жизни человека. Приводим перевод слов хорала со старонемецкого, выполненный А. Короид<sup>2</sup>:

1 E-mail: demondic@mail.ru

2 Данный перевод текста был прислан Снежане Пысларь ее коллегой, композитором и певицей Аллой Короид по электронной почте и в настоящее время хранится в личном архиве композитора.

«Не печалься так, не печалься, душа моя, что тебе не дал Господь счастья, чести и добра, как некоторым. Возлюби Господа, и в его любви найдешь все, и не узнаешь нужды... Ты не затем, душа, здесь, чтоб владеть земным. Взгляни: на небе твое злато, там честь и радость тебе, радость без конца и честь без зависти... Взгляни на все то, что ты мнишь богатством. Ничто не уйдет с тобой в мир иной – лишь то, что питает душу твою... Взгляни на члены свои, которые ты ни за какое злато не отдашь, а теперь в душу свою – и увидишь, сколько бесценного добра получил ты с небес. Бог полнится твоей любовью и видит твои желанья. Если тебе будет суждено благо, Он говорит: «Да». Если нет, так скажет Он: «Нет». Подними лицо опечаленное свое, забудь ночные печали свои. Поставь меру и цель желаниям своим и дай струнам твоим петь хвалу Господу. Живи своей жизнью. Это подарок, обдуманый Господом. Дай пройти сложностям. Небо и Бог будут для тебя навечно».

В одном из писем автору данной статьи С. Пысларь написала, что в консерватории существовала традиция – композиторам первого курса писать строгие вариации на хорал Баха. Конкретный хорал студенты выбирали самостоятельно. Задача состояла в том, чтобы в вариациях придумать для хорала разные фактурные „одеяния”, поэтому нахождение фактурных образцов тоже входило в задачу авторов: виды фактуры определяли они сами. Условием написания строгих вариаций было то, что, кроме звуков хорала Баха – аккордовых либо неаккордовых – студенты не имели права добавить от себя ни одного нового тона. Смысл написания вариаций состоял в работе над деталями компонентов фактуры... Сам хорал не дает ключа к каким-либо фактурным или формообразующим решениям вариаций, но проясняет некоторые жизненные принципы, побудившие к выбору именно данного образца.

По форме произведение представляет собой тему с девятью фактурными вариациями, которые объединены общей тональностью *c-moll*, одинаковыми для всех вариаций формой, гармоническим планом и мелодическими контурами, контрастным чередованием медленных и более быстрых разделов, и в целом – движением от простого к сложному (схема 1):

Тема, изложенная в форме простого квадратного периода неповторного строения (8 т. + 8 т.), звучит размеренно, аскетично и возвышенно, как бы абстрагируясь от личного, эмоционального начала и обращаясь к общечеловеческому, духовному. В ней использован четырехголосный аккордовый склад, при котором амбитус каждого голоса совпадает с удобной для пения тесситурой. Хоральный жанр влияет на наличие глубоких цезур-остановок, которые объясняются переходом от одной строки текста к другой и взятием в этот момент дыхания (пример 1).

Схема 1. Форма Вариаций для фортепиано на тему хорала И.С. Баха:

Раздел	тема	I вар.	II вар.	III вар.	IV вар.	V вар.	VI вар.	VII вар.	VIII вар.	IX вар.
Темп	<i>Adagio</i> (четверть = 80)	<i>Moderato</i>	<i>Moderato (poco piu mosso)</i>	<i>Moderato (четверть = 108)</i>	<i>Tempo comodo (четверть = 60)</i>	<i>Allegretto capriccioso</i>	<i>Allegretto</i>	<i>Andante con moto</i>	<i>Moderato</i>	<i>Allegro moderato</i>
Метр	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	6/8	4/4	15/16
Динамика	-	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>mp</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	-

## Пример 1. Вариации для фортепиано на тему хорала И.С. Баха:

Adagio  $\text{♩} = 80$

Сравнивая данную тему с примерами других вариационных тем из мировой музыкальной классики, отметим, что в хоральной фактуре, в темпе медленного шага, четырехдольном метре и минорном ладе изложена также тема Симфонических этюдов Р. Шумана. Правда, жанровая специфика шумановской темы вбирает в себя еще признаки траурного марша-шествия, что создается отсутствием остановок-цезур между фразами.

Эмоциональный аспект темы Вариаций С. Пысларь в целом сохранен и в вариациях (за исключением пятой), временами лишь высвечиваются новые стороны образного плана. Такая стабильность достигается различными средствами, главнейшими из которых являются сохранение композиционной формы, опорных мелодических точек и гармонического плана темы. Ладофункциональное решение всех вариаций представлено следующим образом:  $t - VII_6 - t_6 - t - II_5^6 - D^6 - s_6 - D \mid t_6 - D_4^6 - t - S = II (Es-dur) - T_6 - D - D - T \mid T - T_6 = S_6 (B-dur) - D - D_2 - T_6 - II_7 - D^6 - T \mid T = VII^m (c-moll) - S_6 - D - D_2 - t_6 - K_4^6 - D_7 - t$ .

Как уже было сказано, основным средством развития в произведении является фактура. В первой вариации тема дана в ритмическом увеличении, в ней ускоряется темп (*Moderato*) и учащается доля пульса – основной единицей времени становится восьмая длительность, что усиливает ощущение движения. Аккордовый склад наполняет собой средний пласт, а два крайних голоса образуют самостоятельные мелодические линии, которые по ритму отличаются от средних голосов. Четырехдольный метр, упругий ритм крайних голосов в сочетании с равномерной аккордовой поступью средних и ясная синтаксическая структура придают вариации маршевые черты, но это не торжественный марш, а скорее скорбно-патетическое шествие. Такое же фактурное и образное решение можно обнаружить во втором номере из Симфонических этюдов Р. Шумана, где также наблюдается эффект диминуирования и интенсификации поступательного процесса. Вот как описывает данную вариацию Д. Житомирский: «Во втором этюде прорывается сильное, ничем не сдерживаемое чувство скорби. Широкая патетическая мелодия этого этюда воспринимается как новая и, вместе с тем, ощущается ее тесная связь с предшествующим» [2, с. 299].

Во второй вариации продолжена идея учащения пульса: при сохранении размера 4/4 и темпа *Moderato* (но более подвижного, на что указывает обозначение *poco piu mosso*) на первый план выступают шестнадцатые. Без изменений остается также форма и гармонический план, удержаны крайние голоса фактуры. Середина музыкальной ткани решена в виде фигураций: в партии правой руки повторяется один тон из аккорда, а в левой – звуки раскладываются в арпеджио. Таким образом, средний пласт текстуры как бы расчленяется на два: первый приобретает качество остинатности, а второй несет в себе идею звуковысотного движения. Иными словами, если в первой вариации гармоническое заполнение аккордов было моноритмическим, то во второй по горизонтали наблюдается разнообразие ритмических рисунков.

Третья вариация демонстрирует значительный контраст по отношению к предыдущему, что проявляется в динамике (вторая вариация проходит на *mf*, а третья – *mp*). При темпе *Moderato* здесь замедляется пульсация – время «размечается» восьмыми вместо шестнадцатых. Движение средних голосов построено преимущественно на восходящем развертывании гармонической фигурации.

В фактуре четвертой вариации четко выделяются два пласта: верхний, образующий аккордовые дублировки сопранового голоса, и нижний, представленный отдельными звуковыми точками. Мелодия пятой вариации членится на краткие мотивы, оформляется ритмическим рисунком острого пунктира, который, с одной стороны, воспринимается как нечто неожиданное (*Allegro capriccioso*), а, с другой стороны, придает музыке волевой характер наподобие призыва к активности. Эта вариация очень далеко отходит от хорального изложения темы (нет выраженной мелодии и линии баса), приближаясь к жанру этюда, где явно видны два ритмических «персонажа» – выровненная линия верхнего голоса и пунктирное движение в нижнем. В целом мелодия словно теряется, растворяется в общем звуковом потоке, на слух ощущаются лишь смены гармонических комплексов. Тем самым основной акцент в данном участке формы переносится на ритм и гармонию.

Шестая вариация продолжает линию фигурационной техники, начатую в пятой. Здесь на тему «намекуют» лишь отдельные мелодические точки в мелодии и в басу, а внимание привлечено к разработке фактуры. В этой вариации можно обнаружить связь с фактурными приемами Л. Бетховена, в частности из шестой вариации его фортепианного цикла Тридцати двух вариаций *c-moll*. У венского классика указанный раздел формы выполнен в аналогичном триольном ритме, где на опорных долях тактов помещены звуки, образующие нисходящее хроматическое движение.

Седьмая вариация перекликается с шестой, но она изложена в размере 6/8 и в медленном темпе – *Andante con moto*, основное движение развертывается шестнадцатыми длительностями. Лирический характер этой вариации подчеркивается такой фактурой, когда мелодическая линия «вытянута» в сплошную одноголосную горизонталь, а ее опорные точки обрисовывают гармонические функции.

Восьмая вариация по фактуре напоминает третью и четвертую (разными параметрами, в том числе и триольным движением). Она играет роль фактурной репризы, так как в ней можно проследить встречавшиеся ранее типы изложения.

Последняя, девятая вариация выполняет функцию коды. В ней наблюдается противопоставление партий двух рук: в левой использованы октавы, а в правой – другие интервалы (подобно второй вариации из первой части Сонаты № 12 *As-dur* Л. Бетховена). Но это противопоставление диалектическое, поскольку эти созвучия принадлежат к общей аккордовой вертикали.

Таким образом, каждая вариация отмечена индивидуальными фактурными чертами, но все разделы формы в целом объединены господствующим формообразующим принципом – классических строгих фактурных вариаций, что при общей идее постепенного усложнения музыкальной ткани создает линию динамического нарастания и способствует цельности вариационной конструкции. Данное произведение свидетельствует о тщательной работе композитора над фортепианной фактурой, которая несет на себе отпечаток традиций классической (Бетховен) и романтической (Шуман) стилистики.

#### Библиографические ссылки

1. PÎSLARI, S. Variatiuni pe tema coralului de J. S. Bach „Night so traurig, night so sehr”. In: *Muzica este în mâinile tale: Piese polifonice. Forma amplă. Clasele mari*. Chișinău: Foxtrot SRL, 2016, pp. 150–161.
2. ЖИТОМИРСКИЙ, Д. *Роберт Шуман*. Москва: Музыка, 1964.



## UN FULG DE SOARE PENTRU VOCE ȘI PIAN DE LAURENȚIU GONDIU: FUZIUNI STILISTICE ȘI DE GEN

### UN FULG DE SOARE FOR VOICE AND PIANO BY LAURENȚIU GONDIU: STYLE AND GENRE FUSIONS

ANGELA CORJAN-COLESNIC<sup>1</sup>,  
lector universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 784.3:781.61

Articolul vizat este dedicat creației cameral-vocale „Un fulg de soare”, scrisă în 2001 și semnată de Laurențiu Gondiu, compozitor talentat din Republica Moldova, stabilit în România.

Pe baza unei analize detaliate, se fac precizări privind limbajul muzical al acestei miniaturi care se deosebește printr-un caracter sintetic, îmbinând firesc tradiția academică, elementele muzicii pop, specificul metro-ritmic al jazzului, păstrând concomitent individualitatea limbajului muzical al lui L. Gondiu. Sub aspect arhitectonic, se depistează o formă individualizată bazată pe fuziunea unui rondo clasic cu forma tripartită complexă, ale cărei secțiuni sunt supuse principiului variațional, tipic pentru creația cameral-vocală a compozitorului.

**Cuvinte-cheie:** Laurențiu Gondiu, Republica Moldova, creația cameral-vocală, miniatură, „Un fulg de soare”

The article is dedicated to the chamber-vocal creation by Laurențiu Gondiu, talented composer from the Republic of Moldova, established in Romania. The chamber-vocal miniature „Un fulg de soare” (A sun flake) written in 2001 is in the centre of the author's interest. On the basis of a detailed analysis, the author draws the conclusion about the musical language of this miniature that is distinguished by its synthetic character, combining naturally the academic tradition, elements of popular music, the metro-rhythmic specificity of jazz, and, at the same time, preserving the individuality of L. Gondiu's musical language. From the point of view of the architectural aspect, an individualized form is found that is based on the fusion of classical rondo with the complex tripartite form, whose sections are subject to the variation principle, typical of the chamber-vocal creation of the composer.

**Keywords:** Laurențiu Gondiu, Republic of Moldova, chamber-vocal creation, miniature, „Un fulg de soare”

Laurențiu Gondiu este un renumit compozitor din Republica Moldova, stabilit în România. S-a născut la 15 octombrie 1968 în Chișinău. Fiind absolvent al Colegiului de Muzică „Ștefan Neaga”, clasa de teorie a muzicii, cu Loghin Țurcanu, el își continuă studiile la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași, clasa de compoziție, cu profesorul Vasile Spătăreanu (1996), iar apoi își perfecționează aptitudinile sale componistice la Universitatea Națională de Muzică din București, cu compozitorul Dan Dediu (1997).

Laurențiu Gondiu este membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova, deținător al Premiului Municipiului Chișinău pentru Tineret (2002). În plus, L. Gondiu este un participant frecvent la festivaluri de muzică contemporană. Printre ele putem menționa: „Două zile și două nopți de muzică nouă”, Odesa, Ucraina (1999), festivaluri de muzică contemporană din Bacău și Brăila, România (2002), diferite ediții ale festivalului de muzică contemporană „Zilele Muzicii Noi” din Chișinău, Republica Moldova (2001-2002).

Laurențiu Gondiu este autor de muzică vocal-sinfonică, muzică instrumentală de cameră, precum și muzică pentru spectacole, inclusiv cele televizate. În afară de ariile deja menționate, are o experiență de creare a muzicii de film [1]. Lucrările compozitorului au fost înregistrate de companiile „Teleradio România” și „TVR Moldova”. *Simfodoina* a fost interpretată de Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale, cond. V. Doni. Printre creațiile sale instrumentale de cameră menționăm ciclul

1 E-mail: angelinaviva@mail.ru

*Un 8* pentru pian: (*Clopote; Descântec; Bipol, La Putna; Obsesie; Doinind; Diptych*), semnat în 1998; *Rural* pentru cvartet de coarde, 2001; *Sonată* pentru violoncel, 2002; *Bicordie* pentru ansamblu instrumental, 2004 ș.a. Muzica corală a compozitorului este prezentată de miniatura *Unde ești, bade Mihai* pentru cor feminin *a cappella*, apărută în 2000 [2, p. 147-150].

O importanță deosebită are muzica vocală de cameră a lui L. Gondiu. Deși numărul de piese vocale create de compozitor este destul de mic, fiecare din ele merită o atenție deosebită. Este vorba de romanțe pentru soprană și orchestră, șase la număr: *Un fulg de soare; Ave Maria; Stau la geam...; Nostalgic de ploaie; Cântec de leagăn ș.a., care există și în altă versiune – pentru voce și pian. Toate acestea au apărut la începutul secolului XXI, în 2001. Una dintre cele mai poetice și frumoase miniaturi vocale ale compozitorului este *Un fulg de soare*. Lui Laurențiu Gondiu îi aparține nu doar muzica, dar și textul. Versurile compuse dezvăluie o lume complexă, vastă, plină de concepții filosofice privind viața, revelații spirituale, viziuni transcendente. Aceste imagini creează anumite aluzii cu stilul poetic al lui Lucian Blaga. Sub aspect arhitectonic, miniatura vocală are o structură destul de tradițională (vezi tabelul ce urmează):*

Figura 1.

preludiu	A		interludiu 1	A1		interludiu 2	A2 redus
	<i>a</i>	<i>B</i>		<i>a1</i>	<i>b1</i>		<i>a2</i>
mm. 1-3	mm. 4-15	mm. 16-26	mm. 27-28	mm. 29-40	mm. 41-54	mm. 55-56	mm. 57-72
	<i>Dimineață gingașie</i>	<i>Du-mă de mă-nvață a purta lumina</i>		<i>Dar atunci când voi cu ochiul</i>	<i>Du-mă de mă-nvață a purta lumina</i>		<i>Când abia deschid eu ochii</i>
<i>D dur-A dur</i>	<i>D dur-A dur</i>	<i>D dur-A dur</i>	Punctul de orgă pe <i>D</i>	<i>D dur-A dur</i>	<i>D dur-A dur</i>	Punctul de orgă pe <i>D-T</i>	Punctul de orgă pe <i>T</i>

După cum se vede din tabelul de mai sus, construcția miniaturii vocale tinde spre o formă destul de individualizată, care îmbină diferite principii arhitectonice. Pe de o parte, aici găsim legitățile unui rondo clasic de tip *a b a1 b1 a2*, unde secțiunea *a* seamănă cu refrenul, iar secțiunea *b* – cu epizoadele. Concomitent, dacă ne vom adresa la nivelul superior, putem afla trăsăturile unei construcții tripartite complexe *A A1 A2 (reduș)*, bazate pe principiul variațional, tipic pentru creația cameral-vocală a compozitorului.

Sub aspect armonic această miniatură se bazează pe armonia de tip clasic-romantic, fiind îmbogățită cu unele trăsături care își au originea în muzica ușoară, argumentele în favoarea acestei afirmații fiind: principiul terțar de construire a verticalei, acordurile (trisonuri și septacorduri) tonicii, treptei a VI-a, inflexiunile în tonalitățile de gradul I de înrudire și alte procedee. Totodată, se observă abundența acordurilor cu tonuri adăugate, cum ar fi trisonul tonicii cu secundă, cvartă și sextă în calitate de sunete neacordice (m. 3) sau septacordul treptei a II-a cu cvartă și secundă (m. 10-11) și alte exemple.

Dacă ne referim la asimilarea trăsăturilor jazzistice în cadrul miniaturii vizate, merită de subliniat gândirea metro-ritmică a compozitorului care, fără îndoială, poate fi privită ca o amprentă a stilului jazzistic. Compozitorul îmbină diferite forme de divizare ritmică, cum ar fi cea binară (duolette) cu gândirea ternară (trei optimi în cadrul măsurii de bază 12/8) expuse simultan. Drept exemplu servește preludiul instrumental:

Muzica și text e Laurenția Gondiu

Un alt exemplu al fuziunii gândirii metro-ritmice binare cu cea ternară apare puțin mai târziu în cadrul aceleiași secțiuni:

S  
gă - le și a - li - năli Toa - te

Pno.

Redarea corectă a acestor formule ritmice, schimbul instantaneu de măsură (12/8, 9/8, 6/8), precum și implicarea foarte activă a diferitor forme de divizare ritmică creează o factură instabilă și fluentă. Elementele pentatonicii des folosite în cadrul acestei miniaturi de asemenea pot fi privite ca un element tipic pentru gândirea modală a jazzului, mai ales a blues-ului. De exemplu, structura melodică din măsura 3 poate fi tratată fie ca un acord cu tonuri adăugate, fie ca o structură modală de natură pentatonică de la sunetul re: *re - mi - sol - la - si*.

S  
Di - mi - nia - ță gin - ga - și - - - e Soa - re - le in - cet a -

Pno.

Un alt procedeu care, ipotetic, își are originea sa în practica jazzului din anii 1950-1960 reprezintă factura multistratală, o anumită polifonie a straturilor, alcătuită din diferite linii, inclusiv și de punctul de orgă pe prima tonicii, care produce senzația unei stări extatice, acordurile tipice pentru acest fragment fiind T, S<sub>64</sub>, T, întârzierile cu rezolvare de tip „cvarta-terța” în tonică, inflexiune în treapta a VI-a (m. 9) și alte procedee.

Spunem în paranteze, că întârzierile pe timpii tari din cadrul măsurii susținute de salturi pe intervale mari, linia melodică construită pe pentatonică, începutul frazelor pe sunete instabile ale modului pe timpul tare, creează un efect al zborului, al „imponderabilității” sonore. Sub aspect sintactic, compozitorul utilizează abundența secvențelor: acest procedeu seamănă cu principiile de construire a liniei melodice în opusurile lui R. Wagner – așa-numita „melodie infinită”.

De fiecare dată melodia (atât în partida vocală cât și în cea instrumentală) se încheie cu triluri și parcă dispăre, se dizolvă în aer (mm. 14-15).

Unul din cele mai răspândite procedee din cadrul miniaturii vizate constă în dublarea partidei vocale de către partida instrumentală. Acest procedeu are legături cu tradiția veristă și subliniază farmecul melodiei, amplificându-l. În continuare apare paralelismul terțelor care nu doar îmbogățește factura pianistică pe plan armonic, dar și îi redă calitățile unei cantilene.

Mai târziu sunt implicate și sexte paralele tratate ca o altă postură a paralelismului terțelor. Fatura și linia melodică a acestei miniaturi seamănă cu cântecul final *Alliluja* din opera rock *Junona și Avosi* semnată de compozitorul rus A. Ribnikov. În ambele exemple se evidențiază trăsăturile genului de imn – solemn, senin, interpretat în tempo moderat, în tonalitatea majoră.

Facem unele concluzii pe marginea analizei miniaturii vocale *Un fulg de soare*. Limbajul muzical al acestei miniaturi cameral-vocale semnate de L. Gondiu este unul sintetic și asociază într-un mod armonios tradiția academică, elementele muzicii pop, specificul metrou-ritmic al jazzului, păstrând, totodată, individualitatea sa componistică.

Reieșind din aspectul ideatic al miniaturii vocal-camerale studiate, stilistica ei de sinteză, fuziunea organică a straturilor muzicii academice și non-academice, putem afirma cu certitudine că și specificul interpretării trebuie planificat și respectat foarte atent. O interpretare vocală pur academică aici nu este una potrivită: vocea trebuie să fie mai lejeră, cu *vibrato* minim sau (în unele cazuri) fără *vibrato*, cu sonoritatea vocii foarte senină, limpede, frumoasă, cu articulație perfectă. Nu e cazul exagerării vocalistei cu procedee agogice, deoarece gândirea ritmică în cadrul acestei piese se apropie la muzica ușoară și, prin urmare, cere o pulsație destul de regulată. Trecerea de la un registru la altul, folosirea registrului de cap, accentul pus pe culoarea sunetului, păstrarea uneia și aceleași stări în cadrul piesei – toate aceste procedee sunt adecvate pentru redarea conceptului sonor zămislit de compozitor.

Dacă ne vom adresa la partida pianului și aici găsim unele sarcini similare: cultura ritmică, mai ales în secțiunile bazate pe îmbinarea gândirii binare cu cea ternară, atenție deosebită față de culoarea sunetului instrumental, sublinierea bogăției armonice, timbrale și registrale a partidei pianistice, cerința unui *touché* impecabil – toate aceste procedee trebuie rediate foarte precis și delicat.

Un aspect aparte constă în crearea la nivel sonor a unor aluzii cu stilurile muzicii academice care au influențat piesa respectivă. Este vorba de factura pianistică din epoca romantismului sau stilistica impresionismului muzical, precum și de unele elemente ale muzicii pop (elementele *baladei*).

În contextul analizei influenței muzicii pop asupra creației componistice a lui Laurențiu Condiu trebuie să remarcăm că creația studiată demonstrează o tendință mai generală a culturii muzicale moderne, când muzica pop este privită ca o parte a moștenirii culturale universale.

### Referințe bibliografice

1. Condiu Laurențiu, compositor [online]. In: *Chișinău musical: blogul Bibliotecii de Arte "Tudor Arghezi"* [accesat 1 mart. 2019]. Disponibil: <https://bibliomusic.wordpress.com/2015/10/15/gondu-laurentiu-compozitor/>
2. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. ISBN 978-9975-60-047-7.

## КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТРИО № 2 ДЛЯ СКРИПКИ, ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО Г. НЯГИ

### PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIONALE ALE TRIOUULUI NR. 2 PENTRU VIOARĂ, VIOLONCEL ȘI PIAN DE GH. NEAGA

#### COMPOSITION PECULARITIES OF TRIO NO 2 FOR VIOLIN, CELLO AND PIANO BY GH. NEAGA

NATALIA COSTICOVA<sup>1</sup>,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 785.73:781.61

Г. Няга – один из наиболее значимых молдавских композиторов XX века, внесших значительный вклад в развитие национальной композиторской школы. Трио № 2 для скрипки, виолончели и фортепиано композитора – крупное одночастное произведение, состоящее из контрастных блоков: *Lento – Allegro con brio – Lento*. Логика сонатной формы здесь синтезируется с полифоническими принципами, создавая индивидуализированную композиционную структуру. Отметим большую роль полифонических приемов во всех разделах произведения, высокую степень интонационной и стилистической цельности опуса.

**Ключевые слова:** Г. Няга, трио, fuga, полифония, сонатная форма

Gh. Neaga este unul dintre cei mai remarcabili compozitori moldoveni din secolul XX care a contribuit semnificativ la dezvoltarea școlii naționale de compoziție. „Trio nr. 2 pentru vioară, violoncel și pian” este o lucrare mono-partită alcătuită din secțiuni contrastante *Lento – Allegro con brio – Lento*. Logica formei de sonată este sintetizată aici cu principiile polifonice, creând o structură compozițională individualizată. Observăm rolul important al procedeeilor polifonice în toate secțiunile lucrării, un grad sporit de integritate intonațională și stilistică a opusului vizat.

**Cuvinte-cheie:** Gh. Neaga, trio, fugă, polifonie, forma de sonată

Gh. Neaga is one of the most important Moldovan composers of the 20<sup>th</sup> century, who contributed significantly to the development of the national school of composition. Trio no 2 for violin, cello and piano is a one-part work composed of contrasting sections *Lento - Allegro con brio - Lento*. The logic of the sonata is synthesized here with polyphonic principles, creating an individualized compositional structure. We observe the important role of polyphonic methods in all the sections of the work, a greater degree of the intonation and style integrity of this piece.

**Keywords:** Gh. Neaga, trio, fugue, polyphony, sonata form

1 E-mail: natali-costicova@mail.ru

Г. Няга – один из наиболее значимых молдавских композиторов XX века, внесших значительный вклад в развитие национальной композиторской школы. Эволюция композиторского языка Г. Няги не была типичной для своего времени. Он часто бывал в странах Европы, был знаком со многими западными композиторами и их сочинениями, с инновациями в сфере композиторских техник своего времени. И. Чобану-Сухомлин утверждает, что, по сравнению с другими молдавскими композиторами в 1980-х годов, чье творчество колеблется между неоромантизмом и неофольклоризмом, Г. Няга выделяется «благодаря более экспериментальному характеру своего творчества» [1, с. 14].

Трио № 2 для скрипки, виолончели и фортепиано Г. Няги представляет собой крупное одностанное произведение, состоящее из трех разнотемповых блоков: *Lento* (т. 1-77), *Allegro con brio* (т. 78-291), *Lento* (т. 292-341), неравноценных по своим масштабам. С точки зрения пропорций разделов, создается впечатление, что средний раздел – основной, а обрамляющие его разделы в медленном темпе выполняют композиционную функцию вступления и завершения.

Начальная тема проводится в низком регистре на фоне педали фортепиано на звуке *до* в партии виолончели.

18-тактовая тема построена на элементах двенадцатитоновой хроматики, основанной преимущественно на полутоновом движении, дополненной целотоновыми ходами. Несмотря на использование хроматики, построение мелодической линии в партии виолончели очень естественно и логично и основано на приеме секвенцирования, а педаль на выдержанном звуке уравнивает общее звучание. Структура темы немного напоминает тему фуги, в которой есть выразительное ядро (тт. 1-2) и его развертывание (тт. 3-6), а второе проведение темы от звука *фа* напоминает соотношение пропоста-риспоста в фуге.

Условно назовем этот тематический материал *темой* (Т). В дальнейшем эта тема точно проводится в партии фортепиано (тт. 18-34), на фоне педали в правой руке, то время, как в партии скрипки излагается контрапунктирующий материал. Первоначально партия скрипки построена на параллельных секстах в нисходящем движении, которые используют те же полутоновые соотношения, которые доминировали в начальной теме в партии виолончели. Благодаря консонирующим интервалам, общая фактура достаточно благозвучна и лишена интонационной остроты. Обозначим их как конструктивный элемент № 2 (КИ 2).

Начиная с 18 такта, мелодия в партии скрипки строится на кратких мотивах в амбигусе малой терции; этот же интервал выдержан между звеньями секвенции, придавая музыке ла-

ментозный характер. В дальнейшем в партии скрипки объединяются по вертикали два элемента – сектовый параллелизм и малотерцовые попевок, вновь подчеркивая линейную природу ансамблевой фактуры. Обозначим их как конструктивный элемент № 3 (КИ 3).

Если принять в качестве гипотезы идею, что в основе этой формы – принципы построения трехголосной фуги (по числу участников трио), то в т. 35 (*a tempo*) начинается разработка фуги, связанная с изложением темы от звука *ми бемоль – ля бемоль* в партии фортепиано, в то время как струнники исполняют КИ 3 в интервале малой терции, что также соответствует природе этого элемента. У фортепиано в это время излагаются Т и КИ 2. Тот же прием используется от звука *ля бемоль*, подобно исходной теме. Таким образом, темы излагается трижды: единожды в партии виолончели и дважды в партии фортепиано, в то время как два других элемента используются в качестве противосложения. С точки зрения тонального плана этот раздел формы тонально разомкнут.

В следующем разделе (тт. 52-63) использован контрастный материал: это гомофонно-гармоническая фактура в партии фортепиано при паузирующих струнных инструментах. Она достаточно выразительна, хотя и не виртуозна, как традиционная каденция, и имеет другой образный строй (ремарка автора: *poco scherzando piu mosso cresc*). Здесь происходит смена размера: 4/4 вместо  $\frac{3}{4}$ , параллелизм хроматических секст заимствован из КИ 2, а прием секвенцирования в партии фортепиано произведен от КИ 3. С точки зрения пропорций, раздел достаточно краткий.

Следующий раздел *Tempo I* (тт. 64-77) возвращает слушателя к полифоническим принципам: новая тема также использует малотерцовые ходы и нисходящие хроматические секунды. Тема проводится у виолончели. Начиная с т. 71, в партии скрипки доминируют диссонирующие интервалы и сходные ритмические рисунки в мелодии, а двухголосие струнных инструментов динамизируется за счет синкопирования.

Таким образом, первый раздел имеет трехчастное строение: крайние части – полифонические, а средняя – гомофонно-гармоническая и сольная (фортепиано). С точки зрения пропорций, они неравны: 51 тт. – 11 тт. – 15 тт. Если опираться на масштабно-синтаксический критерий, первый раздел воспринимается как основной, а два последующих – как две контрастные связки ко второму разделу.

И в следующем разделе формы, занимающем такты с 78 по 291, полифонические принципы построения ансамблевой фактуры и полифонические формы выходят на первый план. Новая тема излагается первоначально в партии фортепиано (тт. 78-88): она динамична, моторна, с элементами скерцозности.

Allegro con brio

The image shows a musical score for measures 77-88. It consists of three staves: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The tempo is marked 'Allegro con brio'. The key signature has one sharp (F#). The Vln. and Vc. parts are mostly rests with some notes in measure 78. The Pno. part starts in measure 77 with a forte (f) dynamic and features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a chromatic descending line in the bass staff.

Поначалу тема излагается в басу одногласно, поддерживаемая резкими аккордами в правой руке, а затем фактура становится целиком аккордовой, гомофонно-гармонической (тт. 81-83). В тт. 84-87 линейное мышление возвращается, фактура становится двухголосной с неточной ритмической дублировкой в партиях левой и правой руки. Отметим также появление мелизматика: хроматические форшлагги придают движению еще большую стремительность, подчеркнутую также сменой размера (4/4 вместо 3/4). В дальнейшем музыкальный материал подвергается интенсивному развитию: композитор использует ритмические дробление, трехтактовая фраза сжимается до 1 такта и секвенцируется, из гомофонно-гармонического фрагмента вычленяются отдельные элементы (тт. 88, 90). Два основных элемента как бы сталкиваются друг с другом, обеспечивая неустойчивый, разработочный характер того раздела, в котором единицей измерения становится двухтакт. Данный раздел завершается в т. 103. Его характер и масштабы позволяют говорить о нем как о главной партии основного раздела. В т. 10 возникает контрастный музыкальный материал, определяемый нами как побочная партия. Это певучая мелодия в размере  $\frac{3}{4}$  излагается первоначально в партии скрипки (тт. 104-107), затем у фортепиано (тт. 108-111), вновь напоминая о приеме имитации. В дальнейшем этот материал развивается на мотивных элементах побочной партии, но без изложения последней, напоминая о принципах построения интермедии в фуге.

Разработка начинается с изложения темы главной партии в т. 145 в левой руке фортепиано: здесь имитируется в верхнюю квинту начальный мотив темы в партии фортепиано. Этот раздел (т. 145-202) можно расценивать как первый этап разработки, в котором развивается основной тематический элемент главной темы. С точки зрения ансамблевой фактуры, автор прибегает к октавным унисонам в партиях струнных инструментов (тт. 155-156), ритмической имитации (тт. 159-160) и др.

Второй этап разработки связан с побочной партией (тт. 202-219): здесь применяются такие приемы, как неточная дублировка темы в партиях струнных инструментов, внедрение основного тематического элемента главной темы (тт. 209-211). В целом, характер фортепианного аккомпанемента – гомофонно-гармонический, а струнники образуют соединение двух линий, по-разному взаимодействующих: они либо дублируют партии друг друга, либо выстраивают контрастное или имитационное двухголосие.

Третий этап разработки (тт. 220-261) снова строится на втором элементе главной партии (форшлагги и хроматические мотивы). С точки зрения динамики, этот раздел менее напряжен и драматичен, чем предыдущие и подготавливает появление репризы. В репризе (тт. 262-291) процесс развития не прекращается, о чем свидетельствует иной характер фактуры главной темы, появление новых элементов в партиях струнных инструментов, фактически новая побочная тема (тт. 279-291).

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The score begins at measure 279. The Violin and Viola parts are marked with a forte (*f*) dynamic and feature a melodic line with chromaticism and slurs. The Piano part is marked with a piano to mezzo-forte (*p mf*) dynamic and features a more complex, rhythmic accompaniment. The score is written in 3/4 time and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.



Заключительный раздел произведения возвращает слушателя к медленному темпу (*Lento*) и экспонирует новый музыкальный материал: появляется тональность си бемоль минор, тема широкого дыхания звучит в партии виолончели. В партии фортепиано мелодические линии дублируются в октаву, тем самым создавая линейную фактуру и напоминая о монодии как принципе музыкального мышления. Протяженность, медитативность этой темы позволяет предположить, что этот раздел – своеобразный философский итог произведения, эпилог, осмысление борьбы, произошедшей в основном разделе. Лишь в последних тактах произведения отдельными «всполохами» возникают реминисценции основного мотива главной темы (тт. 335 и 337).

С точки зрения композиционной логики, этот раздел приближается к двухчастной простой развивающей форме (границы разделов соответственно: тт. 292-316 и 317-341), первый раздел которой основан на монодийном движении, а второй – на контрастном двухголосии в партиях струнных. Следует отметить появление активного мотива из темы главной партии (т. 335), который воспринимается как отголосок основного конфликта произведения.

Суммируем изложенное. Трио № 2 для скрипки, виолончели и фортепиано Г. Няги отражает характерные черты творчества композитора. Так, по сравнению с первым трио для кларнета, скрипки и фортепиано, написанном в 1976 году, здесь концепция отбора тематического материала принципиально иная. Если в более раннем сочинении автор опирается на разножанровый материал, принадлежащий сфере академической, фольклорной и массовой музыки (известно, что в данном произведении были использованы „Rondo alla inghareză quasi un cântec popular” Л. ван Бетховена, молдавская народная песня „Am un leu și vreau să-l beu” и массовая песня из солдатского фольклора советского периода „Почта полевая”) [3, с. 104], то в анализируемом нами трио природа тематического материала более однородна и связана с академической музыкальной культурой, линейностью фактуры и др. принципами академического генезиса. С точки зрения выбора музыкально-выразительных средств и приемов развития, обращает на себя внимание большой удельный вес полифонических приемов, что, впрочем, является характерной чертой камерно-инструментальной музыки композитора, о чем пишут многие музыковеды, например, Н. Кичук [2, с. 42]. Присутствие полифонических приемов во всех композиционных разделах произведения способствует интонационной и стилистической цельности опуса, что, впрочем, также характерно для камерно-инструментального творчества композитора. Как отмечают В. Мельник и Н. Кичук, «контрапунктическая техника наряду с интонационными связями между разными разделами формы вносит вклад в единство композиции» (перевод наш. – Н.К.) [5, с. 96]. Что касается композиционных особенностей анализируемого сочинения, тяга к одночастной, слитно-циклической форме, внутри которой намечается разделение на контрастные эпизоды, также вполне типична для творчества композитора. Если, к примеру, в Сонате для фортепиано (1979) угадываются контуры сонатно-симфонического цикла, то здесь речь идет о более индивидуализированной структуре: драматургически главенствующий крупный раздел в быстром темпе, подобный сонатной форме, обрамляется медленными разделами. Отметим, что в этом плане структура трио отличается от трио 1976 года, написанного в форме 4-х-частного цикла.

#### Библиографические ссылки

1. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
2. CHICIUC, N. *Ipoteze ale tratării polifonice în muzica instrumentală de cameră a lui Gheorghe Neaga*. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2016. Chișinău: Valinex, 2016, nr. 1, pp. 42–45.
3. MELNIC, V., CHICIUC, N. *Tradiții și inovații în sonata pentru pian de Gheorghe Neaga*. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2013. Chișinău: Grafema Libris, 2013, nr. 3(20), pp. 96–106.

# Artă teatrală, coregrafică și multimedia

## DRAMATURGIA NAȚIONALĂ LA TEATRUL RADIOFONIC ÎN ANII 1950—1960

### NATIONAL DRAMATURGY AT THE RADIO THEATER IN THE 1950S—1960S

**ANA GHILAȘ<sup>1</sup>,**

doctor în filologie, cercetător științific coordonator,  
Institutul Patrimoniului Cultural

**LUDMILA ALEXEI,**

redactor coordonator teatru, Radio Moldova

CZU 792.096(478)

*Obiectul cercetării îl constituie evoluția Teatrului radiofonic din Republica Moldova, începând cu anii '50 ai secolului XX, specificându-se rolul dramaturgiei naționale în dezvoltarea acestui gen artistic în contextul timpului (anii 1950-1960), dar și în educarea cultural-estetică a receptorului. Demersul este unul introductiv la tema respectivă și se bazează, în principiu, pe metoda istorică de investigare, cu elemente de analiză estetică a discursului teatral de acest tip.*

*Anticipând cu o scurtă caracteristică a radio-teatrului, se evidențiază contextul apariției și activității Teatrului radiofonic la Radioul Național în anii 1950-1960, când se manifesta o „descătușare” creativă și spirituală, specifică perioadei respective. Actorii de la Teatrul Dramatic „A.S. Pușkin” și de la Teatrul „Luceafărul” au interpretat roluri în spectacolele „Copiii și merele” de C. Condrea, „Două vieți și a treia” de F. Vidrașcu, „Casa Mare” de I. Druță ș.a., care au contribuit la afirmarea acestei arte dramatice verbal-sonore.*

**Cuvinte-cheie:** Teatru radiofonic, context sociocultural, dramaturgie națională, conflict moral-psihologic

*The object of the present research is the evolution of the radio theater in the Republic of Moldova, starting with the 50s of the 20th century, but also in the cultural-artistic education of the receiver. The approach is an introduction to the respective theme and it is based, as a rule, on the historical method of investigation with elements of aesthetic analysis of the theatre discourse of this type.*

*Anticipating with a brief characteristic of the radio-theater, emphasis is laid on the context of the appearance and activity of the Radio Theater on the national radio in the years 1950-1960, when a creative and spiritual “disengagement”, specific to the respective period, was manifested. Actors from the “A.S.Pushkin and the “Luceafărul” Theatres performed the roles in the plays “Children and Apples” by C.Condrea, “Two Lives and the Third One” by F.Vidrascu, “Casa Mare” by I.Druta etc. that contributed to the affirmation of this dramatic verbal-phonic art.*

**Keywords:** radio-theater, socio-cultural context, national drama, moral-psychological conflict

### Introducere

În acest articol ne-am propus drept obiect de cercetare un aspect al evoluției *Teatrului radiofonic* din Republica Moldova, în special, rolul dramaturgiei naționale în dezvoltarea acestui gen artistic în contextul timpului (anii 1950-1960), dar și în educarea cultural-estetică a receptorului prin intermediul artei teatrale. Cercetarea se bazează, în principiu, pe metoda istorică de investigare, pe istoriografia teatrală (interviuri, recenzii, înregistrări audio și video ș.a.), cu elemente de analiză estetică a discursului teatral de acest tip.

1 Email: ana\_ghilas@yahoo.com

Se impune, mai întâi, specificarea a două aspecte într-un asemenea discurs: 1) teatrul radiofonic ca mod de comunicare și 2) contextul sociocultural în care a apărut *Teatrul la microfon* la Radio Moldova.

### **Teatrul radiofonic – varietate a artei verbal-sonore**

*Teatrul radiofonic* (numit și *Teatrul la microfon*, radio-teatru), ca varietate a artei dramatice verbal-sonore, are propriile mijloace de expresie artistică, condiții specifice de creație și de receptare. Imaginea artistică în acest tip de discurs teatral este una sintetică, asemenea celei din film sau din teatrul dramatic, însă natura sintezei este una specifică. Astfel, arta radio-teatrului este receptată doar auditiv și, în acest context, un rol important revine „cuvântului și sunetului simțite și înțelese de către actor în toată diversitatea acestora: sunete reale și sunete artificiale, emise special pentru crearea veridică/autentică a imaginii auditive, ce au valențe vizuale; sau muzica, pauzele ș.a.”[1]. De aceea, *Teatrul radiofonic* solicită mai mult imaginația, atenția receptorului, iar la nivel de acțiune artistică prezintă „lumea spirituală”, conflicte moral-psihologice, un rol esențial revenindu-i monologului-confesiune și dialogului ca modalități de expunere. În asemenea mod, discursul teatral la microfon este mai aproape de lirică, de muzică, de dramă.

În așa-numita artă radiofonică sunt incluse nu doar textele dramaturgice propriu-zise, ci și transformarea, adaptarea operelor literare, a operelor scenice muzical-verbale, care, în rezultatul utilizării unor procedee artistice radiofonice și a celor tehnice, capătă noi caracteristici, calități artistice și, evident, noi posibilități de comunicare estetică.

La abordarea temei, ne-am orientat și la teoria receptării a lui Hans Robert Jauss, care pune în lumină funcția comunicativă a discursului artistic la nivelul conștiinței sociale, în sensul că există o relație dintre textul artistic și „orizontul de așteptare” al receptorului în orice etapă a evoluției artei [2]. Fiecărui gen literar îi corespunde un anumit tip de așteptare, iar „în cazul teatrului, durata așteptării se circumscrie duratei reprezentației” [3, p. 11], radio-teatrul fiind un exemplu elocvent, aici așteptarea se declanșează, în primul rând, datorită fondului sonor, stimul premergător dialogului sau monologului din acțiunea dramaturgică.

### **Începuturile Teatrului radiofonic la Radio Moldova: contexte socioculturale**

Până la introducerea benzilor de stocare a informației, în anul 1949, la Radioul Național reprezentațiile teatrale se transmiteau în direct. *Teatrul la microfon*, ca mod de comunicare artistică, își are începutul în anul 1950, când pe banda magnetică a fost imprimat primul spectacol radiofonic – *Piatra din casă* de Vasile Alecsandri, cu actorii Teatrului Moldovenesc Muzical-Dramatic „A.S. Pușkin”: Valeriu Cupcea, Eugeniu Ureche, Vladimir Cocot, Ecaterina Cazimirova, Iosif Leveanu, Alexandra Iurceac și Arcadie Plăcintă, regia artistică Victor Gherlac, regia de studio Margareta Javroțchi (data difuzării în premieră nu se cunoaște).

În emisiunea „Prin ani cu *Teatrul la microfon*” din 29 mai 2016, actorul Vladimir Cobasnean menționa că regizorul anticipa repetițiile printr-o „analiză profundă a textului, lucra cu actorii, analiza relațiile dintre personaje, de aceea actorii își interpretau cu ușurință rolurile, erau veridici”[4]. Acest prim spectacol radiofonic, *Piatra din casă*, are o calitate impecabilă a înregistrării, având în vedere posibilitățile tehnice primitive din anii '50 și din anii premergători. Actorii veneau la radio, intrau în studioul de imprimare cu rolurile bine însușite, ei interpretau la microfon și piese muzicale, iar efectele sonore le realizau utilizând diverse obiecte: carton, scânduri, veselă. În timpul montajului regizorul de sunet corecta și retușa înregistrarea.

Un rol important în evoluția artei teatrale sonore l-a avut realizarea spectacolelor după textele semnate de Ion Luca Caragiale, Ion Creangă și Mihai Eminescu, precum și difuzarea, în 1954, a spectacolului *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian, realizat la Teatrul Radiofonic București. Astfel, repertoriul cu tematică ideologică, specifică timpului, a fost completat, la insistența unor actori și regizori (E. Ureche, V. Cupcea ș.a.) cu opere de valoare din cultura românească.

Odată cu apariția și evoluția *Teatrului radiofonic* în Moldova, concomitent, se dezvoltă și ia amploare dramaturgia națională, care va deveni cunoscută maselor largi, nu doar celor de la oraș cu preponderență, ci și oamenilor de la sate, acolo unde exista „o foame culturală” și era mult mai necesară educarea cultural-estetică a receptorului/ascultătorului. Acest „altfel de teatru” îi avea în centru, pe parcursul unui deceniu, pe actorii unicului teatru al vremii, dacă vorbim de perioada anilor 1950-1960, Teatrul Academic Moldovenesc Muzical-Dramatic „A.S. Pușkin”: Eugeniu Ureche, Gheorghe Hasso, Arcadie Plăcintă, Trifon Gruzin, Valeriu Cupcea, Petru Baracci, Constantin Constantinov, Ecaterina Cazimirova, Victor Gherlac, Domnica Darienco și alții. Vocile lor au cucerit ascultătorul prin dicție, rostire corectă, românească, muzicalitate a vorbirii, au captivat prin firesc, sinceritate și mesaj emoțional desprins din operele literare. Astfel, discursul dramatic din spectacolele de teatru sonor își va găsi locul în sufletul receptorului, în contextul situației socioculturale a timpului, care impunea, totuși, o varietate de texte de valoare artistică diferită, în funcție de anumite circumstanțe politico-ideologice.

În acest sens, actorul Grigore Rusu își amintea cu nostalgie în cadrul aceleiași emisiuni radiofonice menționate anterior (redactor: Ludmila Alexei): „În copilărie nu aveam televizor, dar ascultam radioul și atunci când știam ca va fi difuzat vreun spectacol, ne adunam toți copiii din mahala și ascultam cu sufletul la gură, pentru că teatrul era unica posibilitate pentru copiii de la sate să audă vorba românească curată, să facă cunoștință cu operele lui Creangă sau Alecsandri. Peste un deceniu, când am înființat Teatrul „Lucașfărul” și mergeam prin localități cu spectacole, oamenii ne recunoșteau după voci, după spectacolele de la radio. În genere, *Teatrul la microfon* a avut un rol, în primul rând, educativ, moral și estetic” [4].

Referindu-se la apariția dramaturgiei naționale postbelice, criticul de teatru, cercetătorul Leonid Cemortan observa: „Dacă în poezie mai apăreau, totuși, anumite lucrări de artă veritabilă, atunci scrierile de proză și dramaturgie contemporană, de cele mai multe ori, se reduceau la niște încercări rudimentare de a umplea formele prestabilite și deja recunoscute cu „material local” și „colorit național”. Doar cu apariția primei drame a lui I. Druță, *Casa Mare* (1959), „s-a simțit o înprospătare a atmosferei literar-artistice și teatrale”, cercetătorul evidențind noutatea viziunii artistice a discursului druțian prin conflictul psihologic, prin lirism, prin abordarea unor probleme general-umane și prin relevarea specificului național al demersului artistic [5, p. 362]. Chiar dacă în teatrele dramatice și la radio-teatru prevalau încă textele din dramaturgia universală, alături de spectacole cu tematică ideologică, specifică timpului, s-a observat, totuși, manifestarea unei „descătușări” creative și spirituale, specifice perioadei așa-numitului „dezgheț”, prin schimbări de paradigmă ale dramaturgiei și ale codurilor teatrale, precum și la nivelul formelor de reprezentare teatrală. Unele dintre aceste trăsături le regăsim în dramaturgia lui Ion Druță, după cum a specificat teatrologul L. Cemortan, dar și la alți scriitori care s-au afirmat ca autori de texte dramaturgice în anii 1950-1960. Astfel, Constantin Condrea și-a specificat textul *Copiii și merele* drept comedie amară, iar Feodosie Vidrașcu a menționat că *Două vieți și a treia* este o dramă lirică, pe când Alexandru Cozmescu a subintitulat că textul *Drumul diamantelor* este o „poveste romantică în 3 acte, 6 tablouri, cu trei fete și 4 băieți”. Printre primele texte adaptate pentru *Teatrul radiofonic* au fost cele semnate anume de acești autori de texte dramaturgice, ca și de scriitorii George Meniuc și Gheorghe Malarciuc.

### **Dramaturgia națională la radio-teatru în anii 1950-1960**

Chiar la începutul anilor 1960, odată cu înființarea *Teatrului Republican pentru Copii și Tineret „Lucașfărul”*, întreaga trupă se va alătura *Teatrului radiofonic*, care, în timp record, devine un epicentru cultural-artistice. De remarcat faptul că la 20 mai 1961, pe scena *Teatrului „Lucașfărul”* are loc premiera spectacolului *Copiii și merele* de Constantin Condrea. La *Teatrul radiofonic* spectacolul va fi montat câteva luni mai târziu, anul înregistrării fiind 1962. O pleiadă de actori tineri și talentați, absolvenți ai Școlii Superioare de Teatru „B. Șciukin” din Moscova – Ecaterina Malcoci, Dumitru

Caraciobanu, Ilie Todorov, Ion Sandri Șcurea, Ion Ungureanu, Valentina Izbeșciuc, Nina Doni, Maria Doni și alții – vor îmbogăți treptat repertoriul *Teatrului radiofonic*, vor aduce la microfon vorbirea aleasă, se vor impune prin intonație, prin timbrul vocii și vor reda esența chipurilor artistice jucate sau imagini descrise în didascalii din textul dramaturgic, care-l vor cuceri pe ascultător.

Prin rolurile interpretate fiecare actor a lăsat în memoria ascultătorului amprenta vocii sale inconfundabile: Eugen Ureche – cu vocea sa de cântăreț de operă din spectacolul *Eminescu* (1966); Valeriu Cupcea – în discursul teatral *Lucașfărul* (1966); Petru Baracci – în *Două vieți și a treia* (anul 1962); Ecaterina Malcoci – în rolul Laurei din spectacolul *Copiii și merele* (anul 1962). Tânăra actriță Vera Mereuță, care a jucat și pe scena Teatrului „Lucașfărul”, și în teatrul sonor, iar din anii '60 a activat în calitate de crainic la Comitetul de Stat pentru Radiodifuziune, păstrează în amintire timpul de glorie al teatrului sonor, specificând valențele educative ale spectacolelor: „În anii de început ai *Teatrului radiofonic* lumea era însetată de cultură, de vorbirea aleasă a actorilor. Rolul *Teatrului la microfon* era pe atunci foarte mare și în propagarea culturii comunicării, și a culturii limbii române” [4].

Cele două decenii (1950-1960) au constituit un progres artistic inimaginabil în dezvoltarea artei verbal-sonore în spațiul cultural basarabean. După *Piatra din casă* (1950) au urmat spectacolele: *Copiii și merele* (1962) de C. Condrea, în distribuție cu actorii Teatrului Republican „Lucașfărul”; *Două vieți și a treia* (1962) de F. Vidrașcu, cu actorii de la Teatrul Moldovenesc Muzical-Dramatic „A.S. Pușkin”; *Casa Mare* (1963) de I. Druță; *Scripca prietenului meu* (1964), după schița omonimă a lui G. Meniuc; *Nu mai vreau să-mi faceți bine* de Gh. Malarciuc (1967), cu actorii Teatrului Moldovenesc Muzical-Dramatic „A.S. Pușkin”.

La 20 mai 1961, Teatrul „Lucașfărul” juca premiera *Copiii și merele* de Constantin Condrea, spectacol de final al primei stagiuni. Galeria de portrete create, chipurile și caracterele tragicomice, problemele elucidate nu vor face decât să aprofundeze conflictul acestei „comedii amare”, cum a numit-o autorul. Actorul și regizorul Ion Ungureanu, în cartea sa *Teatrul vieții mele*, menționează că ori de câte ori mergeau în turnee cu spectacolul *Copiii și merele*, publicul „amuțea” parcă în sală [6, p. 58], urmărind jocul actorilor în rolul de părinți și copii, iar în spectacolul radiofonic s-a simțit această „comedie amară” a relațiilor dintre ei, căpătând profunzime, în special, prin jocul Ecaterinei Malcoci (Laura), „cu un diapazon dramatic interpretativ foarte bogat”, după cum observa Vera Mereuță, care în acest spectacol a jucat rolul băiatului. Acest rol era unul episodic, improvizat de regizor, constituind un monolog al personajului, care avea funcția de prolog al acțiunii dramatice, o privire din exterior asupra evenimentelor, a personajelor.

Prindea contur și arta interpretării altor individualități creatoare – Eugenia Todorașcu (Veta), Ecaterina Malcoci (Laura) ș.a. După cum își amintește teatrologul Irina Uvarova, Ecaterina Malcoci (Laura), trebuia să fie, în conceptul autorului, „o fată fermecătoare și alintată, însă felul ei de a juca, „în mod fin și cochet” a unui tip de frumusețe național” a periclitat semnul negativ al personajului, așa cum a fost gândit de dramaturg [7, p. 54].

Spectacolul radiofonic în forma în care se păstrează acum în Arhiva Radio nu are decât un început scurt, anunțat de un crainic, fiind o „adaptare radiofonică”. Rolurile și regia, cum se obișnuiește să fie anunțate astăzi la un teatru sonor, lipsesc. Vera Mereuță explică acest fapt în modul următor: „De obicei, actorii veneau la radio să imprime spectacolele după orele de muncă, noaptea, când era liniște pe coridoare. Imprimările se făceau în clădirea veche a televiziunii. Regizorul artistic împreună cu operatorul de sunet imprimau spectacolul, condițiile tehnice erau cam primitive, dar dăruirea actorilor, talentul lor dădeau un rezultat foarte bun” [4]. Regia de studio a fost realizată de Margareta Javroțchi, care făcea parte din promoția actorilor moldoveni ce au studiat la Institutul Teatral din Leningrad, împreună cu Gheorghe Siminel, Petru Baracci, Valeriu Cupcea, Petru Panicovschi și alții.

Problema dramaturgiei naționale și a repertoriului teatrelor naționale era una actuală în anii 1950-1960, fiind stringentă diversificarea speciilor dramatice. „Odată cu venirea în teatru a lui Valeriu Cupcea, repertoriul s-a curățat de vodevil”, constata actorul Vitalie Rusu într-un interviu radiofonic

[4]. Respectiv, către sfârșitul anilor 1960 și repertoriul *Teatrului la microfon* se îmbogățește cu montări de o altă factură și valoare artistică. Drept exemplu servește spectacolul *Eminescu* (1970), după Mircea Ștefănescu, în regia lui Valeriu Cupcea, montat mai întâi la Teatrul Moldovenesc Muzical-Dramatic „A.S. Pușkin”, în 1966. Într-un interviu radiofonic actorul Nicolae Darie susține: „Opera lui Eminescu era interzisă la acea vreme. A fost un act de mare eroism și curaj din partea lui Valeriu Cupcea să monteze la radioteleviziunea centrală acest spectacol. V. Cupcea avea și dicție, și expresivitate. A avut și de pătit. Întotdeauna sala teatrului era plină. La una din reprezentații cineva din sală a aruncat cu o piatră în scenă și l-a lovit pe Cupcea, dar el a continuat să joace mai departe. Și și-a dorit să aducă spectacolul în fața unui public și mai mare, montându-l la radio (...). E o frumusețe de spectacol!” [4], își amintește cu nostalgie actorul N. Darie, care l-a jucat pe Ioan Slavici în varianta adaptată pentru radio.

Iar artista Vera Mereuță accentuează rolul regiei sonore în realizarea acestui discurs teatral: „Coloana sonoră este de o valoare extraordinară, prin care s-a putut reda atmosfera de epocă de la Iași și de la București, relațiile dintre personaje: Maiorescu – Eminescu – Creangă – Slavici. La sfârșitul anilor 1970, când opera lui M. Eminescu a fost interzisă la radio și în teatre, mulți actori nu au avut acces la radio și TV, pentru că vorbeau „prea românește”. A fost un act de mare patriotism din partea lui Valeriu Cupcea că a cutezat să ia această piesă și să monteze spectacol de teatru radiofonic cu acești mari actori!”

### Concluzii

Am evidențiat doar câteva aspecte din activitatea *Teatrului radiofonic* din Moldova, în intenția de a investiga începuturile acestui mod de comunicare artistică în spațiul nostru și de a releva contextul socio-cultural din anii 1950-1960.

Am constatat că un rol important în dezvoltarea artei teatrale sonore a avut-o revenirea la opera înaintașilor – creația dramaturgică și literară a scriitorilor din secolul al XIX-lea.

Generația șaizecistă a secolului XX (dramaturgi, regizori, actori) a încercat să creeze din acest tip de teatru o arenă de transmitere a mesajului artistic, cultural, social, de coeziune a relației autor/dramaturg – text – regizor – actor – receptor.

În scurt timp, *Teatrul la microfon* a devenit un mod de comunicare artistică cu ascultătorul avid de libertate interioară, de afirmare a identității personale și de cunoaștere a propriului spațiu cultural-etnic.

### Referințe bibliografice

1. ШЕРЕЛЬ, А. А. *Аудиокультура XX века: история, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: очерки*. Москва: Прогресс-традиция, 2004.
2. JAUSS, H. R. *Experiență estetică și hermeneutică literară*. Trad. și pref. de A. Corbea. București: Univers, 1983.
3. RUSU, A. M. *Spații literar-teatrale*. Iași: Artes, 2006.
4. *Arhiva Radioului Național*.
5. CEMORTAN, L. Ion Druță și teatrul moldovenesc. In: *Fenomenul artistic Ion Druță*. Coord.: M. Dolgan. Chișinău: Tipogr. Centrală, 2008, p. 362.
6. UNGUREANU, I. *Teatrul vieții mele...* Vol. 1. Chișinău: Cartea Moldovei, 2012.
7. УВАРОВА, И. Дети и яблоки. In: UNGUREANU, I. *Teatrul vieții mele...* Vol. 1. Chișinău: Cartea Moldovei, 2012, p. 54.

## SPRE O ESTETICĂ A DOCUDRAMEI CINEMATOGRAFICE

## TOWARD A DOCUDRAMA CINEMATOGRAPHY AESTHETICS

DUMITRU OLĂRESCU<sup>1</sup>,doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,  
Institutul Patrimoniului Cultural

CZU 791.229:929(478)

*Pornite încă din timpurile creștinismului timpuriu de la hagiografiile (viețile sfinților) naive ale autorilor anonimi și până la biografiile personalităților remarcabile, redade în zilele noastre profund și complex și, care, grație importanței lor poli-funcționale, s-au aflat mereu în centrul atenției literaților, oamenilor de artă și cultură. De aceea, toate filmografiile lumii, dacă ne referim la arta cinematografică cu marele ei potențial artistico-estetic, conțin numeroase filme istorico-biografice documentare și de ficțiune, dedicate unor personalități din cele mai diverse domenii și cu destine neordinare, adesea dramatice. Desigur, că și filmografia noastră națională e bogată în această specie a filmului de nonficțiune, fiindcă aproape toți regizorii de la Studioul „Moldova-Film” s-au implicat în realizarea unor filme istorico-biografice: Anatol Codru, Emil Loteanu, Vlad Druc, Iacob Burghiu, Pavel Bălan, Mircea Chistruga, Andrei Buruiană, Nicolai Harin ș.a.*

*Faptul că în centrul acestor discursuri cinematografice se dezlănțuie drama unui destin concret, care a activat într-un anumit climat sociopsihologic, face ca acestea să fie clasificate drept docudrame – gen emergent apărut la finele anilor '60 ai secolului trecut și constituie o combinație a elementelor dramatice într-un context documentar. Această reconstrucție dramatică a realității, efectuată prin limbajul cinematografic, duce la o evidentă interpretare a activității protagonistului.*

*În domeniul filmului istorico-biografic s-a manifestat plenar poetul-cineast Anatol Codru, interesat mereu atât în creația sa poetică, cât și în cea cinematografică, de destinele, biografiile personalităților, pe care se ține tot ce are neamul nostru mai valoros – patrimoniul spiritual.*

*Filmele sale Alexandru Plămădeală, Arhitectul Șciusev, Dimitrie Cantemir, Balada prietenului meu, Vasile Alecsandri, Eminescu, Ion Creangă sunt veritabile docudrame. Construite pe evenimente reale, acestea conțin puternice conflicte sufletești, cauzate adesea de unele pierderi, de unele neîmpliniri sociale, morale, spirituale sau existențiale. Ele sunt compuse dintr-o simbioză organică dintre limbajul poetic și cel cinematografic, fiind trecute prin „eu” cineastului și poetului Anatol Codru, concepute și expuse la modul reflexiv, profund poetic – fapt ce ne permite să contemplăm și asupra noțiunilor de docudramatizare și pluriperspectivism.*

**Cuvinte-cheie:** film istorico-biografic, limbaj poetic, limbaj cinematografic, docudramă, docudramatizare, pluriperspectivism

*Starting from the days of early Christianity from the naïve hagiographies (the lives of the saints) of the anonymous authors and to the biographies of remarkable personalities, deeply and complexly rendered in our day and which, thanks to their important multifunctionality, have always been in the centre of attention of the writers, people of art and culture. That is why all the filmographies of the world, if we refer to the cinematographic art with its great artistic-aesthetic potential, contain numerous documentary and fictional historical-biographical films, dedicated to personalities from the most diverse fields and with unusual, often dramatic, destinies. Of course, our national filmography is rich in this kind of non-fiction film, because almost all the directors from the Moldova-film studio have been involved in making some historical-biographical films: Anatol Codru, Emil Loteanu, Vlad Druc, Iacob Burghiu, Pavel Bălan, Mircea Chistruga, Andrei Buruiană, Nicolai Harin etc.*

*In the field of the historical-biographical film, the poet-filmmaker Anatol Codru showed himself fully, always interested in both his poetic and cinematic creations, in the destinies, biographies of personalities, which holds everything that our nation has of its most valuable – spiritual heritage.*

**Keywords:** historical-biographical film, poetic language, cinematic language, docudrama, docudramatization, pluriperspectivism

**Introducere**

Pe parcursul întregii evoluții a artei cinematografice filmul istorico-biografic s-a bucurat de succes, grație faptului că, afară de valoarea lui estetică și cognitivă, integrează cele mai diverse aspecte

<sup>1</sup> E-mail: oldumi70@gmail.com

ale realității, devenind un factor important de influență socială, morală și psihologică. Consumatorul acestor filme încearcă să se compare, să se găsească în eroul biografic. De aceea, din cele mai vechi timpuri s-a mizat pe rolul educativ al biografiei. Chiar și autorii *Bibliei* au fost și talentați biografi sau hagiografi.

Trăirea măcar temporară într-un alter-ego, fie chiar idealizat, condiționează cele mai benefice efecte. Probabil, acest fapt și face ca la genul respectiv să apeleze oamenii de artă din cele mai diverse domenii: literatură, arte plastice, teatru etc.

Filmul istorico-biografic i-a interesat și pe unii dintre cei mai importanți cineaști din genul ficțiune și nonficțiune. De exemplu, regizorul Serghei Eisenstein a lansat pe ecranele lumii pânzele cinematografice *Alexandr Nevski*, *Ivan cel Groaznic*. A lucrat asupra scenariilor literare dedicate lui Lev Tolstoi, Alexandr Pușkin, Mihail Frunze. Exemple de film istorico-biografic se conțin în toate cinematografele lumii.

Să ne amintim de filmele dedicate unor personalități remarcabile din cele mai diverse domenii: Andrei Rubliov, Saiat Nova, Dostoevski, Pușkin, Beethoven, Rembrandt, Caravaggio, Wagner, Spartacus, Lincoln, Napoleon, Churchill, Hitler, Stalin, Musolini etc.

În filmografia autohtonă de ficțiune și-au găsit locul filmele dedicate lui Serghei Lazo, Grigore Kotoski, Dimitrie Cantemir, dar fiind ideologizate până la suprasaturație, ca și cele de nonficțiune despre așa-numiții revoluționari Pavel Tcacenko, Elena Sârbu, Tamara Kruciok, eroii legendari Kotoski, Iona Iakir ș.a.

Afară de ideologizarea excesivă în aceste filme s-au format diverse stereotipuri în modurile de expresie din toate componentele sale.

De-a lungul anilor cineaștii moldoveni au lansat mai multe filme istorico-biografice, consacrate unor personalități notorii din domeniul culturii: Emil Loteanu, Vlad Ioviță, Iacob Burghiu, Vasile Brescanu, Mihai Volontir, Nicolae Sulac, Marica Balan, Petru Leonardi, Ion Vătămanu ș.a.

Mai târziu, s-au bucurat de succes filmele istorico-biografice ale regizorului Vlad Druc: *Ștefan cel Mare, Vai, sârmana turturică* (despre destinul tragic al cântăreței de muzică populară Maria Drăgan) și *Aria* (dedicat vieții dramatice a celebrei interprete Maria Cebotari) – lucrări ce conțin o condensare de idei, sugestii și semnificații.

Particularitățile documentarului istorico-biografic sunt comune și ciclului de filme *Înaintașii trecutului nostru: Dosofoți, Varlaam, Anastasie Crimca, Petru Rareș, Vasile Lupu și Petru Movilă*, realizat de cineastul Pavel Bălan.

### **Filmul istorico-biografic în concepția cineastului Anatol Codru**

Ideea de biografie, de viață e la nivel de obsesie și în creația poetică, și în cea cinematografică a lui Anatol Codru, pe care mereu l-au interesat destinele, biografiile unor personalități importante, frunțași ai spiritualității, dar niciodată n-a uitat și de omul simplu. Această particularitate a fost remarcată de reputatul critic literar Mihai Cimpoi: „În prim-planul reprezentării apare configurarea poetică a plugarilor, pietrarilor, a mai abstracțiilor „niște oameni”, a artiștilor cuvântului și culorii (clasici și contemporani: Mihai Eminescu, Grigore Vieru, pictorul Vasile Covrig – „magul culorii albe”), a fântânarilor – toți văzuți ca întrupări ale *Ideii de piatră*, ale ideii de a fi, ale *Mitului personal* sau al ideii de sine” [1, p. 16].

Astfel, în creația poetică a lui Anatol Codru se evidențiază poemele, lansate de-a lungul întregii sale vieți, dedicate Omului și, în primul rând, acelor pe care se ține tot ce are neamul nostru mai scump, patrimoniul spiritual, conceput într-un mod aparte de poet: „Toate-s cuibare sfinte, de înțeles veghea și rodul veacului de-acasă, stâlpii aceștia care țin din părți bolta și fruntea fraților de țară...” (*Letopiseș*).

De menționat că poemele consacrate „stâlpilor aceștia” conțin multă dăruire și profund har poetic: Dosofoți, Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, Nicolae Labiș, Andrei Lupan, Grigore Vieru, Ghe-



orghe Vodă, Nicolae Dabija, Th. Codreanu, Tudor Paladi, Viorel Dinescu, Eugen Doga, Maria Bieșu, Vasile Covrig ș.a., precum și academicienilor Vasile Anestiade, Il. Untilă, Petru Soltan ș.a. Dedicății deosebite a oferit scriitorilor săi îndrăgiți, William Shakespeare și Ernest Hemingwai.

Unele din aceste poeme-dedicății au fost menționate de critica de specialitate. Spre exemplu, poemul *Meșterul*, consacrat marelui artist Constantin Brâncuși, a fost apreciat de către criticul literar Timofei Roșca drept „una dintre cele mai inspirate poezii despre Brâncuși în poezia românească” [2, p. 50].

Cu nobila sa temă, de consacrare Omului, poetul A. Codru, la începutul anilor '70 se afirmă și în arta cinematografică prin genul filmul documentar istorico-biografic. Dar exprimarea prin noul limbaj, cel cinematografic, o efectuează apelând adesea la limbajul poetic, care devine indispensabil pentru toate filmele regizorului A. Codru, inclusiv și pentru cele istorico-biografice.

De la bun început cineastul Anatol Codru a manifestat un interes deosebit pentru personalitățile importante, care au contribuit la prosperarea spirituală a neamului. Înzestrat cu o profundă viziune poetică, dar și cu un pronunțat spirit analitic, el reușește să se impună anume în filmele dedicate unor personalități din domeniul artei și literaturii naționale.

### Poeticul și structurile filmului istorico-biografic

Din teoria și practica artei cinematografice de nonficțiune se știe că filmul-monografie, cel istorico-biografic presupune un studiu cinematografic cu valențe cognitive, într-un stil academic.

Dar și în aceste condiții regizorul Anatol Codru reușește să-și manifeste viziunea sa profund poetică în toate componentele filmului (montaj, muzică, comentariu literar), să se apropie de protagonistul real prin mijloace și procedee artistice, precum va menționa el însuși într-un interviu TV: „*Pentru mine, metafora constituie nu numai un mijloc de expresie, ci și o măsură etică. Schițând un portret, îi caut, trăsăturile individuale, dar, în același timp, și fondul general-uman, anume din el extrag ceea ce prezintă factorul personal al eroului. Mă atrag personalitățile integre, capabile să dinamizeze timpul și gândirea, să generalizeze o atitudine. De fapt, purced la descoperirea eroului abia atunci când îl văd în acțiune, atunci apare omul de problemă, cum îl numesc, ori de unde ar fi el: de la strung, brazdă sau din oricare altă sferă de activitate. Dar mă apropii de dânsul, desigur, prin mijloace artistice, și aici ne reîntoarcem la simbol și metaforă: orice metaforă e valabilă numai cu condiția să nu contrazică, să nu compromită personajul luat direct din realitate. Metafora, pentru mine, nu numai aprofundează ideea, dar o și sugerează, pornind de la ea, poți constitui un întreg univers artistic. Dar metafora trebuie să graveze precis în jurul nucleului real, luat direct din viață. Ca măsură etică, metafora exprimă atitudinea cineastului față de erou. Dacă nu participă la acțiune, nu intervine, nu manifestă o atitudine personală față de temă și erou, documentaristul se condamnă la eșec*”.

Cineastul Anatol Codru, cultivând aceste genuri dificile, face abatere de la condițiile lor specifice, acceptându-le numai la modul relativ și creând concepția subiectului destinat explorării cinematografice ca un ansamblu complex de aspecte, cu un bogat și divers fond ideatic. Extinzând aria de investigații, el se apropie de subiecte, relevând prin limbajul cinematografic contextul timpului în care a activat protagonistul, multiple adevăruri, simfonii de sensuri provenite din literatură, istorie, filosofie, estetică și din alte domenii orientate spre o deschidere largă, spre o cuprindere aprofundată a subiectului abordat. Și, în mod firesc, o monografie, în afară de cunoștințe în materia respectivă, necesită o viziune analitică, logică, pragmatism, spirit de inducție și deducție etc. Oricât ar fi de paradoxal, dar în majoritatea cazurilor cineastul Anatol Codru a izbutit grație poetului Anatol Codru, fiindcă și în film a venit tot prin poezie, printr-o profundă viziune metaforică. Atitudinea sa despre corelația film-poezie regizorul și poetul Anatol Codru și-a expus-o în același interviu TV: „...*Documentarul, fiind materia concretă a unui fapt de viață, nu poate fi conceput în afara categoriei estetice, în afara imaginii artistice (...), în afara discursului poetic și al concepției figurative (...), care ține nu numai de conținut, dar și de forma, și de plastica expunerii realității. De fapt, același lucru l-aș putea rosti și despre poezie..., poezia într-o operă de artă și, în special, într-un film documentat, e un produs de conștiință al adâncurilor.*”

*Poezia e fuziunea lirică a unei energii de suflet, acumulate pe seama unor trăiri intense a evenimentelor concrete. În literatură și în filme poezia are aceeași grupă de sânge: elocința gândirii în imagini...".* În filmele sale substanța poetică fierbe până atinge gradul de obsesie, iar metaforele par integrate într-un sistem de conexiuni în care mereu se coagulează și se topesc, se dezagreghează în multiple sensuri.

Or, cum s-a exprimat foarte inspirat, în acest sens, poetul Anatol Ciocanu: „Anatol Codru – cineastul, pășește alături de celălalt Anatol Codru – poetul, ambii purtând pe trup veșmintele de inspirată metaforă, dublându-se reciproc, căutând luminișurile cele tainice ale expresiei care să mângâie ochii, să înalțe sufletul și să ne pună pe gânduri” [3, p. 148].

Stilul, ritmul filmului este dictat de „temperamentul”, de constituția creației și activității protagonistului, dar și de particularitățile epocii, a contextului, a percepției evenimentelor de către protagonist.

Regizorul este activ, dinamic într-o imagine dominată de tensiunea amplificată de el însuși prin montaj, prin accente în coloana sonoră. Spre exemplu, un montaj sacadat, susținut de o partitură muzicală ritmată aplică regizorul A. Codru la filmul *Arhitectul Șciusev*, prezentând protagonistul prin cronică cinematografică a timpului la edificarea mausoleului lui Lenin, construit după proiectul lui Șciusev, sau la reconstrucția Chișinăului, imediat după război.

Un stil baladesc cu aluzii la mitul personal, plăzmit de A. Codru, utilizează la realizarea filmului *Balada prietenului meu*, un omagiu tulburător, dedicat tânărului cineast, Petru Ungureanu, trecut la cele veșnice (după un grav accident), numai pornit spre lumea frumosului...

Dimensiunea baladescului ușor se sesizează în toate componentele filmului: imagine, coloană sonoră (partitură muzicală), comentariul literar.

Această importantă diferențiere de stiluri ale filmelor istorico-biografice îl face pe criticul Mihai Cimpoi să afirme cu mult temei: „Anatol Codru e dinamic, spectral, eruptiv, înverșunat și, totodată, molcom, baladesc. Cântecul de leagăn și fuga Bahică fac casă bună în creația sa poetică și cinematografică” [4, p. 145].

Metafora și simbolurile plăsmuite sau „rupte” din realitate și exprimate prin limbaj cinematografic vin să elucideze poetic problemele spirituale sau existențiale, adâncurile fenomenelor importante, să lumineze labirinturile lumii interioare a protagoniștilor săi din filmele *Dimitrie Cantemir*, *Mihai Eminescu*, *Ion Creangă*, *Vasile Alecsandri*, *Alexandru Plămădeală*, *Arhitectul Șciusev*, *Balada prietenului meu*. Acest ciclu remarcabil de filme, dedicat înaintașilor culturii noastre naționale, constituie filmografia de bază a creației cinematografice a regizorului Anatol Codru. Anume în aceste filme regizorul Anatol Codru practică acea abordare complexă a subiectului, plasând organic protagonistul în contextul timpului, face ca cele mai semnificative evenimente să treacă prin destinul acestuia, urmărind repercusiunile impactului cu realitatea și elucidând propria atitudine a eroului față de problemele societății respective. Astfel, se desfășoară un proces de dramatizare a realității – act dificil de obținut cu mijloacele și procedeele filmului de nonficțiune, dar foarte eficient în plan emotiv, artistic. După o anumită experiență în acest domeniu, regizorul Anatol Codru va menționa, în același interviu TV, că „documentarul nu reproduce copia realității, ci anticipează problema unui fapt autentic de viață, având ca sursă de afirmare argumentarea artistică a problemei abordate. A concepe documentarul sub auspiciile constatării fotografice e ca și cum a-i grăbi procesul descompunerii materiei într-un organism sănătos. Filmul de nonficțiune, ca orice operă de artă, cere de la autori un suflu de viață trăită autentic, emotiv, poetic”. Dacă viziunea poetică a devenit un principiu artistic al gândirii, atunci și aceea abordare complexă a subiectului e trecută prin filiera poeticului, prin atitudinea reflexivă a cineastului Anatol Codru față de obiectivele investigate – fapt ce determină flexibilitatea pronunțată a apartenenței genuiste a filmelor nominalizate mai sus.

### **Interferențe genuistice**

Constatarea exegeților de critică și teorie literară despre faptul că în literatură există mai multe tipuri de biografii este comună și filmului istorico-biografic de nonficțiune: „...biografia istorico-do-

cumentară referitoare la faptele exterioare; biografie portretistică, limitată la viața interioară și elemente de viață morală și intelectuală; biografia spiritual-genetică, orientată spre procesul de formare a personalității” [5, p. 52]. Menționăm că în filmele lui Anatol Codru toate aceste tipuri de biografii se intercalează, obținându-se un produs audiovizual complex, în care se evidențiază trăsăturile afective, intelectuale și vocative ale personalității.

„Studiile” cinematografice ale lui A. Codru nu pot fi strict categorisite drept filme-monografii și nici istorico-biografice, fiindcă fiecare dintre ele integrează și calități estetice specifice filmului-eseu, spre exemplu, sau poemului cinematografic. Și invers. Dar, totuși, fiecare lucrare își păstrează caracteristicile estetice de bază ale unei sau altei specii de film de nonficțiune. De exemplu, filmul *Dimitrie Cantemir* este o mini-monografie cu trăsături ale filmului-eseu și ale celui istorico-biografic. Lungmetrajele *Eminescu* și *Ion Creangă* dețin particularitățile estetice ale filmului-monografie cu pronunțate abateri eseistice, ceea ce, în opțiunea esteticianului francez Élie Faure, pe care îl susținem, menționa că eseul este „un gen netributar canoanelor, deținând o libertate de mișcare a ideilor și a expresiei care se apropie de cea a metaforei, opțiune cu rezultate strălucite în planul stilisticii” [6, p. 8] (drept exemplu pot servi eseurile cinematografice, semnate de cineastul și filmologul român Grig Modorcea: *Dumnezeirea la Eminescu*, *Brâncuși – cioplitorul de suflete*, *Dumnezeul lui Ion Creangă*, *George Enescu – alesul lui Dumnezeu*, *Nicolae Grigorescu – pictor de biserică*).

Calitățile estetice ale filmului-eseu corespund peliculelor *Alexandru Plămădeală*, *Eu, Nicolai Costenco* (cu o serie de accente ale esteticii filmului istorico-biografic) și *Balada prietenului meu* (predominat de o stilistică și o stare baladescă). *Arhitectul Șciusev* e un film istorico-biografic, unde activitatea protagonistului e profund plasată în contextul tumultuos al timpului, intercalându-se printr-un montaj dinamic imaginea Omului, Timpului și Creației. Iar peliculele *Vasile Alecsandri* posedă toate calitățile unui film experimental.

Astfel, suflul nou pe care l-au adus aceste filme în contextul documentarului autohton se datorează, totuși, valenței poetice și a unei viziuni originale asupra eroului, dar și a măiestriei de a contrapune, de a dramatiza evenimentele și faptele săvârșite de protagonist cu scopul de a concentra semnificațiile și importanța acestora în tot traiectul discursului cinematografic. Cineastul evidențiază și poziția sa față de evenimentele și problemele majore ale timpului, care, ignorând conștient cronologia evenimentelor și a faptelor, creează condiții optime pentru dezlănțuirea unei reacții în lanț de metafore, evidențiind mai profund esențele. Chiar dacă filmele istorico-biografice, prin natura lor exclud poeticul, lăsând mai mult spațiu materiei cognitive, regizorul creează prin montaj, comentariu și muzică un context poetic pentru informația prozaică și amorfă (clădiri, monumente, manuscrise, cărți vechi, materiale iconografice), facilitând astfel și procesul de asimilare al întregului film, dedicat, spre exemplu, destinului dramatic al ilustrului domnitor și mare iluminist al Moldovei – Dimitrie Cantemir. Și în acest film, ca și în *Alexandru Plămădeală*, *Arhitectul Șciusev*, *Balada prietenului meu*, metaforele și simbolurile din imagine nu se suprapun pleonastic cu cele din coloana sonoră, nu se exclud una pe alta, ca în filmele altor cinești. Aici metaforele se mențin la aceeași altitudine de reflecție în întregul film. În cazul unei respectări fidele a cronologiei ritmul narațiunii cinematografice ar fi fost prea monoton, cu un montaj de secvențe amorfe și material iconografic lipsit de vibrația interioară. De aceea, regizorul Anatol Codru recurge adesea la contrapunct, la fragmentarea și amalgamarea timpului devenit istorie, care, raportat fiind la prezent, generează un ritm, un puls nou, obținut și prin montaj, căruia regizorul îi acordă un caracter asociativ. Anume montajul îi permite să fuzioneze imaginile, ce condiționează metafora aceluia *tertium quid* (un al treilea ceva), obținut prin „juxtapuneri” imprevizibile de imagini filmice, aidoma combinărilor de cuvinte în poezie.

Echivalentele cinematografice ale metaforei și simbolurilor caracteristice creației sculptorului luminează adâncurile, ne întorc la izvoarele creației pentru a-i percepe crezul lui artistic și civic, a-i cuprinde zborul și căderile. Și atunci e vorba nu de un cult al metaforei, pentru care era învinuit regizorul la timpul respectiv, ci de o modalitate poetică de a vedea și a reconstitui realitatea, fiindcă, după cum

menționa însuși regizorul: „Metafora, atât în poezie, cât și în film, nu numai că aprofundează ideea, dar și o sugerează, pornind de la ea, poți constitui un întreg univers artistic. Dar metaforele trebuie să graviteze precis în jurul nucleului real, luat direct din viață. Ca măsură etică, metafora exprimă atitudinea cineastului față de erou. Ea e o condiție de conștiință a artistului. Dacă nu participă la acțiune, nu intervine, nu manifestă o atitudine personală față de temă și erou, documentaristul se condamnă la eșec. Documentarul, fiind materia concretă, nu poate fi conceput în afara imaginii artistice, pentru că, în fine, documentarul ține de idee, iar ideea se materializează datorită unei anumite viziuni artistice” [7].

Acesta este și crezul poetului-regizor Anatol Codru. În filmul *Alexandru Plămădeală* el a căutat elementele de limbaj cinematografic, ce ar exprima mai profund esența operei acestui sculptor, a cărui viață a fost ea însăși o metaforă. Monologul soției sculptorului, poarta incrustată cu semnele timpurilor, oamenii de zăpadă, crucifixul, ce seamănă cu țărani noștri, nudul ce mai pozează, parcă, și astăzi în așteptarea artistului, mâinile care frământă lutul și alte detalii convenționale creează acea atmosferă de mister, face să se simtă însuși actul creației propriu-zise, apropiindu-ne de lumea în care a trăit și a creat marele artist Alexandru Plămădeală. În acest film putem depista o anumită metafizică a substanței imaginative a cineastului, venită din structurile poetice ale acestuia.

Regizorul focalizează iscusit toate componentele principale ale filmului pentru a ajunge la geneza creației, a percepe felul de a gândi și a concepe celebrele sculpturi: *Ștefan cel Mare*, *B.P. Hașdeu*, *Alexe Mateevici*, *Muncitorul*, *Disperare* ș. a.

Procedeele poetice se află la baza filmului *Balada prietenului meu* – o metaforă, un imn al durerii, un omagiu tulburător adus artistului nerealizat, prietenului nostru, regizorul Petru Ungureanu.

Într-un mod aparte se coagulează aici trăsăturile eroului cu însemnele vremii și lucrările acestuia, lirismul tensionat-dramatic, fiind autentificate prin subtile figuri de stil.

Dat fiind faptul că în centrul acestui ciclu de filme se află drama unui destin (pentru a dezvălui tensiunea acestei drame regizorul recurge la unele reconstituiri, dar tot prin mijloacele și procedeele filmului documentar), ele pot fi numite *docudrame*, în care, spre deosebire de alți autori, regizorul Anatol Codru tratează Nașterea, Dragostea, Moartea nu ca pe niște noțiuni abstracte, declarate pur și simplu în narațiunea filmică, ci ca pe niște stări interioare grave și de o fatalitate immanentă în destinul protagonistului.

În filmele *Dimitrie Cantemir*, *Balada prietenului meu* regizorul a marcat aceste momente importante prin întâlnirea protagonistului cu ce a avut mai scump pe lume: cartea, natura, filmul. Dacă prin repetiție anumite realități devin banalități existențiale prin sublinierea faptului că numai o singură naștere și o singură moarte poate trăi protagonistul, acestea obțin un conținut simbolic sau metaforic impresionant... Poezia morții se întâlnește cu poezia sublimului. Evenimentul concret se substituie prin metaforă, evidențiind esența – o formulă frecventă în filmele lui Anatol Codru.

Drept exemplu poate servi și imaginea Crucii – simbol al unui destin uman concret, plasată în filmul *Eu, Nicolai Costenco*, dedicat destinului dramatic al scriitorului Nicolai Costenco, care a fost deportat în „Siberii de gheață”, trecând prin groaznice calvaruri și supraviețuind numai gratie gândului că mai avea de spus lumii ceva important, ceva frumos. Omul își duce Crucea – acest simbol obține proporțiile unei metafore arhetipale, care a impus ritmul și atmosfera întregului discurs cinematografic.

### **Lungmetrajele Eminescu și Ion Creangă între istorico-biografic și monografic**

Ca o continuare în mod crescendo a acestui ciclu de filme istorico-biografice se impun lungmetrajele *Eminescu* (1991) și *Ion Creangă* (1999), ce constituie și un capitol aparte în creația cineastului Anatol Codru.

Obiectivele de investigații ale acestor filme sunt foarte vaste: de la dramatica viață a Omului la descifrarea Operei celui care a fost și va rămâne fără de pereche – poetul național Mihai Eminescu. De la stările afective profund impregnate de întreaga ființă a omului de creație la configurarea istoriei zbuciumate a neamului, în care a creat și a luptat această personalitate.

În film regizorul a găsit locul potrivit și pentru a elucida capacitatea lui Eminescu de a asimila valorile culturii universale și măiestria de a cânta dragostea cum nimeni n-a mai cântat-o până la el și după dânsul. Atare frumoase idealuri sunt opuse condițiilor existențiale ale artistului și atacurilor de desconsiderare a acestuia din partea epigonilor și mediocrităților de atunci. Toate acestea se cristalizează în structurile unui film care, prin modalitățile sale audiovizuale, contribuie la elucidarea contextului sociocultural în care a activat poetul, dar și la valorificarea nemuritoare opere eminesciene. Un film prin care autorul încearcă să sugereze miraculoasa genă a universului poetic eminescian.

Sensibilitatea poetică a autorului conferă o anumită rezonanță echivalențelor audiovizuale ale unor imagini eminesciene. Regizorul e mereu în căutarea semnificației poetice a lucrurilor și fenomenelor, a esenței contextului, ce a favorizat condițiile de cristalizare geniale creații.

Reprezentarea cinematografică a comentariului literar cu multiple trimiteri la cei mai distinși eminescologi păstrează un caracter amplu și analitic. Aici gândul contemporan își găsește rezonanță în opera eminesciană, formând o simbioză, ce conferă profunzime și luciditate problematicii și motivelor, venite de la originile creației marelui poet.

O deosebită atenție regizorul a acordat obiectelor și locurilor ce țin de eroul filmului. Spectatorul percepe acea alură atinsă de geniu din jurul manuscriselor, cărților, revistelor și scrisorilor. Îl însoțește pe „magul călător” la drumurile sale spre Iași, Ipotești, Odessa, Cernăuți, Viena și Berlin.

Pe alocuri se simte străduința regizorului de a compune imaginea filmică la modul sugestiv, încercând astfel să se apropie măcar aluziv de construcțiile metaforice ale poetului. Dar chipul adevărat al lui Eminescu sunt, totuși, cuvintele sau ineditele lor îngemănări și conjugări – o axiomă apărută pentru mine după o vizionare a mai multor filme ale cineaștilor români – *Eminescu* (regia Jean Petrovici), *Manuscrise eminesciene* (regie Alexandru Sârbu), *Dacă treci râul Selenei* (regizor Paul Orza), *Eminescu – trudă într-un cuvânt* (regie Laurențiu Damian), *Eminescu, Creangă, Veronica* (regie Octav Minar) ș.a. – dedicate genialului poet a cărui măreție și personalitate mi s-au părut mult prea superioare pentru orice încercare cinematografică și în filmul de ficțiune și în cel de nonficțiune. Fiindcă a găsi echivalentul filmic al poeziei sau al metaforei eminesciene e foarte dificil sau, poate, chiar imposibil. Opera eminesciană conține stări „intraductibile” în alte limbaje. Cum exact a menționat esteticianul Petre Popescu Gogan, *adevăratul dar artistic nu-l copiază pe Eminescu, ci creează, eminescianizează*. Există o „stare Eminescu”, o stare încă impenetrabilă pentru limbajul cinematografic. Aceste dificultăți sunt caracteristice și filmului *Mihai Eminescu*, la care regizorul a muncit cu multă dăruire și cu mare dragoste, dar simțea mereu opunerea sau rezistența materialului trăit de spiritul unui geniu. În unele secvențe sesizăm că cineastul a încercat să găsească imaginea cinematografică adecvată, dar în majoritatea cazurilor regizorul s-a lăsat furat de materia faptologică plasată în imaginea filmică și adesea exagerat de multă, mai ales, în substanța verbală.

Într-un interviu TV despre filmul *Mihai Eminescu* cineastul A. Codru afirma: „*Un principiu al artei filmului documentar e respectarea gramaticii lui, care este însuși documentul, puțința lui de a comunica cu lumea din perspectiva istoriei. Eu mă bizui pe aceste principii și pe aceste valențe ale documentului, precum și pe emoțiile derivate din puterea cognitivă a acestuia*”. Cineastul, simțind o anumită teamă de profunzimea metaforei și simbolului eminescian, într-adevăr, apelează la forța cognitivă a materialului, se lasă prea ușor în lansarea de imagini proprii, permițând adesea lungimi nemotivate și apariția în prim-plan a discursului cognitivo-didactic. De aceea, filmul, într-o anumită măsură, e neuniform, din punct de vedere stilistic, și modest, ca ținută poetică, dar rămânând primul lungmetraj și cel mai documentat film dedicat lui Eminescu.

Știu cât de mult s-a bucurat regizorul Anatol Codru de următoarele aprecieri ale criticului român, Theodor Codreanu, la adresa filmului *Eminescu*: „...peliculă remarcabilă care are calitatea de căpătâi de a nu fi romanțioasă, ceea ce e incredibil când e vorba de Eminescu, banalizat și ucis de cineaști, reporteri, recitatori și actori prin sentimentalism de prost gust, spre satisfacția ultimilor săi denigratori” [8, p. 31].

Primul lungmetraj despre viața și opera lui Ion Creangă aparține tot cineastului A. Codru. Se știe că marelui povestitor humuleștean i s-au dedicat mai multe filme de nonficțiune, dar eroul lor întotdeauna a fost tratat oarecum într-un mod simplist, accentuându-se mai mult pe originile sale țărănești, pe motivele de inspirație folclorică a operei sale, pe caracterul său jovial. Aceste caracteristici sunt și în filmul *Ion Creangă*, dar autorul încearcă de a găsi și alte trăsături nu mai puțin importante pentru a prezenta un chip cât mai integrat al marelui povestitor: o personalitate complexă, un „Homer al nostru”, un scriitor de o mare intuiție artistică și o inteligență marcantă, un mare cunoscător al eposului balcanic popular și al mitologiei neamului românesc. Acestea au determinat-o pe filmologul A.-M. Plămădeală să remarce: „*Chipul lui Ion Creangă se dezvăluie pe ecran într-o dimensiune calitativ nouă, diferită de cea în care se auto-conștientizează autorul. Și această nobilă modestie, animată de sentimentul de admirație și venerație față de prototipul său persistă în film. De fapt, eroul liric al filmului este un alter ego ideal al autorului, prin intermediul căruia el parcurge toate revelațiile și deziluziile, culmile și hăururile în cosmosul creației*” [9]. Regizorul ni-l prezintă pe veselul Creangă într-o ipostază mai puțin cunoscută: într-adevăr, deziluzionat, frământat de dramaticile probleme existențiale, respins de cler, care atunci era o forță impunătoare în societate, răpus de pierderea adevăraților prieteni – Mihai Eminescu și Veronica Micle.

Prin intermediul limbajului filmic autorul ne convinge de adevărul depistat de către Vasile Lovinescu – unul dintre marii exegeți ai operei crengiene, despre aceea că „...*paradigmele stelare ale basmelor se reflectă în rădăcinile lor, ca un fel de oglindire inversă*” [10, p. 8].

Totuși, și în acest film autorul acordă mai mult spațiu *Amintirilor din copilărie*, fiindcă, în viziunea cineastului Anatol Codru, eroul său anume aici se contopește cu propria sa operă, tânguind în felul său irepetabil, după paradisul pierdut.

Și la filmul *Ion Creangă*, ca și la filmul *Eminescu*, regizorul Anatol Codru s-a aflat într-o dilemă dintre didactic și poetic. Filmul rămâne oricum un produs al acestei dileme, dar, totuși, valența substanței poetice este mai pronunțată, și filmul *Eminescu* și *Ion Creangă* ating nivelul unor filme-monografii poetice.

### Concluzii

Rolul important pe care l-au avut și îl mai au eroii acestor filme la prosperarea spirituală a neamului i se atribuie, într-o anumită măsură, și cineastului Anatol Codru, care a contribuit la valorificarea operei acestora, la conservarea imaginii lor pentru generațiile viitoare.

Ziaristul, criticul de artă, Nicolae Bătrânu, meditănd despre, „...importanța cognitivă sau instructivă a documentarelor lui Anatol Codru, reliefa, în primul rând, mesajul lor de idei, forța poetică, expresivă a secvențelor din ele, măiestria artistică și înaltul profesionalism ce l-au caracterizează plenar” [11, p. 107].

Astfel, cineastul Anatol Codru s-a afirmat drept cel mai important regizor de filme istorico-biografice din cinematografia națională, reușind să interfereze, să combine cu succes limbajul poetic cu cel cinematografic, recurgând la experiențe curajoase, precum reconstrucția dramatică a biografiei protagonistului, creând condițiile artistico-estetice ale cristalizării unor veritabile docudrame în bază de evenimente și destine reale.

A îmbogățit filmul istorico-biografic cu noi formule cinematografice, cu semnificative construcții metaforice și simbolice, cu frecvente apelări la arhetipurile ancestrale – toate împreună conferind discursului cinematografic originalitate și profunzime.

### Referințe bibliografice

1. CIMPOI, M. Po(i)etica lui Anatol Codru. In: *Anatol Codru: mitul personal*. Chișinău: Pro Libria, 2016.
2. ROȘCA, T. Anatol Codru: structura brâncușiană a lirismului. In: *Anatol Codru: mitul personal*. Chișinău: Pro Libria, 2016.
3. CIOCANU, A. Metafora. In: *Anatol Codru: mitul personal*. Chișinău: Pro Libria, 2016.
4. CIMPOI, M. Un poet al ecranului. In: *Anatol Codru: mitul personal*. Chișinău: Pro Libria, 2016.
5. GHIȚĂ, Gh., FIERĂSCU, C. *Dicționar de terminologie literară*. București: Ion Creangă, 1975.
6. FAURE, É. *Funcția cinematografului*. București: Meridiane, 1971.

7. CODRU, A. Să-i prindem la piept omului de acțiune trandafirul atitudinii noastre: interviu de Alexandru Gromov. In: *Tinerimea Moldovei*. 1981, 6 sept.
8. CODREANU, T. Anatol Codru, sau Poezia pietrei. In: *Anatol Codru: mitul personal*. Chișinău: Pro Libra, 2016.
9. PLĂMĂDEALĂ, A.-M. Un film despre Ion Creangă – între mister și revelație. In: *Literatura și arta*. 2001, 14 iun.
10. LOVINESCU, V. *Creangă și creanga de aur*. București: Cartea Românească, 1989.
11. BĂTRĂNU, N. Tăinuțiile luminișuri ale metaforei. In: *Anatol Codru: mitul personal*. Chișinău: Pro Libra, 2016.

## DIALOG ȘI DIALOGISM ÎN ARTA ȘI PEDAGOGIA TEATRULUI

### DIALOGUE AND DIALOGISM IN THE THEATRE ART AND PEDAGOGY

TIBERIUS VASINIUC<sup>1</sup>,

doctor în teatru, cercetător științific,  
Institutul de Cercetări Teatrale și Multimedia,  
Universitatea de Arte Târgu-Mureș, România

CZU 792:82-83

792.082

*Teatrul și pedagogia teatrului reprezintă forme și mijloace ale cunoașterii care se sprijină pe dialog și dialogism. Astfel, prin evenimentul scenic și prin cel pedagogic se asigură o comunicare din care nu poate fi evacuat „murmurul” discursurilor adiacente, de ieri sau de azi, conforme sau nu cu țelul fixat. „Textul” rostit scenic ne apare ca un colaj de alte texte, ca o hibridare continuă de enunțuri, ca rod al unui „dialog al subiectivităților” eliberate din Turnul Babel. Intrarea actorului în „rol” presupune o asumare a enunțului celuilalt, concomitent cu o renunțare la o parte din sine, prin care i se face loc celuilalt să-și găsească locul (să locuiască) în altul. Studiul nostru încearcă să creioneze câteva direcții de cercetare pe care teatrul și artele spectacolului le poate deschide prin interpretarea dialogului și recunoașterea dialogismului ca enunț care iese necondiționat în întâmpinarea altor enunțuri.*

**Cuvinte-cheie:** teatru, artele spectacolului, pedagogie, dialogism, polifonie, etică, estetică

*Theatre and theatre pedagogy are forms and means of knowledge based on dialogue and dialogism. Thus, through the scenic and pedagogical event, a communication is provided from which the “murmur” of the adjoining speeches, from yesterday or today, conforming or not to the fixed goal cannot be evacuated. The “text” uttered in a scenic way, appears to us as a collage of other texts, as a continuous hybridization of statements, as the fruit of a “dialogue of subjectivities” released from the Tower of Babel. The actor’s entry into the “role” implies the assuming of the other’s statement, at the same time giving up a part of their self, through which the other is given room to find his place (to live) in the other. Our study attempts to outline a few research directions that the theatre and the performing arts can open through the interpretation of a dialogue and the recognition of dialogism as a statement that comes unconditionally in meeting other statements.*

**Keywords:** theatre, performing arts, pedagogy, dialogism, polyphony, ethics, aesthetics

### Introducere

Întregul fenomen scenic și al pedagogiei teatrale se bazează pe un dialog care, la rândul său, are un rol important în înțelegerea și interpretarea „realității dramatice” potrivit unui deziderat major, cel al producerii de cunoaștere. La întrebarea „de ce dialogăm?” găsim răspunsuri diferite, fiecare în parte presupunând dorința unui „eu” – și, în bună măsură, neliniștea care incumbă oricărei dorințe – de a-i fi auzite/înțelese/acceptate de către celălalt/ceilalți opiniile formulate. Principiul care se impune adevărat este hegelian, fiind vorba de o recunoaștere sau, mai simplu spus, de dorința fiecărui locutor de a-i fi validat discursul de către interlocutorul său. Așadar, dialogul ne apropie de semeni, dar, înainte de aceasta, ne deprinde cu noi înșine, cu habitudinile și atitudinile noastre, cu gândurile și preocu-

1 E-mail: vtiberius@yahoo.com

pările noastre, cu ceea ce facem și cu ceea ce suntem, scoțându-ne din tăcere și solitudine, dând sens și relevanță propriilor acțiuni și decizii. Scopul dialogului dramatic devine dialogul însuși, convertit sub forma (re)cunoașterii și afirmării de sine, trăind din căutarea – conștientă sau nu, oricât de deșartă și fără capăt ar părea – a adevărului ultim, absolut. Aceasta evidențiază bi-univocitatea de esență a *logos*-ului, apartenența, prin dialog, la două sisteme diferite de comunicare, verbal și non-verbal (sau gestual), exersat mai cu seamă în spațiul teatral – cel pe care îl putem considera model al spațiului *public*. Prin această bifurcare (sau, dimpotrivă, însoțire) a comunicării, se instituie *dialogismul*<sup>1</sup> [1 p. 105], asociat, de regulă, creației românești, dar aplicabil și textului teatral.

În reprezentația scenică, prin polifonia discursivă, adică prin suprapunerea „vocalilor” și prin dependența unui enunț de enunțurile anterioare, dar și de un întreg ansamblu discursiv [2, p. 77], *dialogismul* nu anticipează doar receptarea adecvată a mesajului scenic, ci și „răspunsul”, replica inclusă în așa-numitul „dialog interior” al spectatorului cu interpretul/performerul, pe care urmează să și-l dea în timpul și după încheierea reprezentației, precum și în raport cu dorințele și așteptările sale, cu relevanța sau consecințele a ceea ce îi este comunicat. Michel Foucault remarca, într-o prelegere din 1970, de la Collège de France, amestecul de discursuri cu ajutorul cărora subiectul depune „mărturie” cu privire la lumea în care trăiește: „Mi-ar fi plăcut ca, în momentul în care încep să vorbesc, să-mi pot da seama că o voce fără nume mă precedă de multă vreme deja; mi-ar fi de ajuns atunci să reînnoș, să prelungeș fraza, să mă instalez discret în interstițiile ei, ca și cum ea însăși m-ar fi îndemnat să o fac, rămânând o clipă în aer. N-ar mai exista, prin urmare, nici un început; iar eu, în loc de a fi acela din care provine discursul, aș fi mai curând – în voia propriei sale derulări – o mică întrerupere, punctul dispariției sale posibil” [3, p. 13; 4, p. 77-78].

Ca instanță participantă la elaborarea semnificației, actorul se adresează, pe de o parte, partenerilor de scenă, pe de alta, publicului, astfel manifestându-se, în grade diferite, toate cele patru subcategorii ale *dialogismului* (v. nota 1). Ca efect, interpretul (locutorul) nu va putea rămâne indiferent la mesajul pe care îl transmite și prin care va căuta să aducă la lumină, într-o formă esențializată, ceea ce izvorăște și dă sens lumii sale. Altfel spus, va trebui să ia atitudine față de propriile cuvinte (ceea ce ne trimite la varianta *intralocutivă* a discursului teatral), pentru a deschide orizontul interpretării și a atașa enunțului noi semnificații. Înainte de toate, trebuie să remarcăm că „postura” întoarcerii spre sine, pentru ca subiectul să se vadă prin ochii celuilalt, conferă dialogului teatral un puternic caracter meta-expresiv și, asemenea gândirii care „se reprezintă pe ea însăși”, actul scenic descrie „jocul unei reprezentări care se distanțează de sine, se dedublează într-o altă reprezentare care îi este echivalentă” [5, pp. 141-142] și care își justifică prezența în lume. Enunțul locutorului nu se izolează, nu se afirmă distinct, ci tinde să gliseze, să se insinueze în discursul celuilalt. La fel, propriul discurs se deschide în fața enunțului care îi este livrat. Astfel, apare o condiționare reciprocă și o ștergere a frontierelor care să separe interlocutorii și pe care dialogismul, spre deosebire de simplul dialog, le reclamă cu obstinație.

### Dialogism și polifonie

Dialogismul la care teatrul trimite, fusese enunțat într-o formă princeps, cea a dialogicului, de Mihail Bahtin, încă din deceniul trei al secolului trecut, confirmând existența unui proces rafinat de „învățare” a unor cuvinte și enunțuri „străine”, o interlocuție interioară, prin care spectatorul se dezice sau se atașează de cel care vorbește, invocând independența propriului discurs: „Introduse în vorbirea noastră, cuvintele altuia adoptă inevitabil elementul nou, concepția și aprecierea noastră, deci, devin difone (...). Vorbirea noastră curentă e plină de cuvintele altora: cu unele ne contopim total vocea, uitând cui îi aparțin, cu altele, care se bucură de autoritate în ochii noștri, ne întărim spusele și, în sfârșit, pe altele le populăm cu propriile noastre tendințe, care le sunt străine ori ostile” [6, p. 271].

1 Dialogismul – diferit de dialogal și de dialogic – apare cu patru subcategorii: *constitutiv*, *interdiscursiv*, *interlocutiv* și *intralocutiv*. Într-o altă lucrare vom vedea modul de operare a celor patru forme ale dialogismului în aria teatrului și a performance-ului.



Fără a uita de enunțurile care îl anturează, cel teatral ne învață cum să ne deschidem spre lume, în așa fel, încât conținutul replicii celuilalt să poată intra în posesia noastră, pentru a-i da un o nouă semnificație și o nouă perspectivă. Mai mult decât în oricare altă parte, în dialogul scenă-sală, codificarea unităților semantice proprii discursului teatral nu este realizată în prealabil. Codul și modul de funcționare a acestuia se stabilesc în timpul creației scenice, fiind „susținut de elementele verbale (limba, dialectul, jargonul etc.) sau de cele nonverbale (sau prezentaționale); acestea din urmă interpun corpul în transmiterea unui mesaj și, fiind constrânse la un *hic et nunc*, dobândesc un caracter indicial: gesturile, mimica, postura etc. vor formaliza principala materie a spectacolului care este trupul actorului” [7, p. 22].

În plus, se poate afirma că, în timpul reprezentației, cuvântul rostit se sprijină, în special, pe funcția sa non-verbală și că extinderea praxisului dialogal și înțelesul dat elementelor verbale țin de soluția regizorală, de „incursiunea” interpretativă, de gesturile spontane ale actorilor, de acțiunea și jocul teatral, de spectacolul văzut în ansamblul său. Să ne amintim că în Franța anilor 1930, teatrul era luat în seamă inclusiv pentru funcția sa pedagogică, urmând exemplul iezuiților și, înainte de aceștia, în secolul XVII, cel al doamnei de Maintenon, care îi comandase lui Racine scrierea pieselor *Athalie* și *Esther* pentru elevele școlii de la Saint-Cyr, eleve cărora li se cerea, în timpul orelor de dicție, să-și exteriorizeze trăirile spirituale. Între creație și educație încep să se stabilească numeroase puncte de legătură, făcând posibilă, în timp, pe de o parte, preluarea de elemente specifice teatrului în activitatea pedagogică, pe de alta, întreținerea, pe canalele clasice ale pedagogiei, a unei atmosfere creatoare.

Natura pieselor reprezentate acoperă o arie extinsă de efecte, de la cele culturale la cele istorice, de la cele politice la cele sociale, în fine, de la cele pedagogice la cele psihologice. Iar unul dintre scopurile principale care însoțește dezideratul pedagogic al reprezentației este de a iniția dialogul dintre scenă și sală și a forma spectatorul pentru o înțelegere adecvată atât a operei puse în scenă cât și a vieții sociale pe care jocul actorilor o reflectă, în fine, de a deschide noi supape de creație în rândul celor preocupați de arta teatrului.

Punctul de sprijin al relației pedagogie-teatru îl reprezintă dialogul (dialogic, dialogismul etc.), în opoziție cu solilocviul creației epice sau lirice, care îngăduie retragerea din fața celuilalt și o suficiență a gândului în sine. Pe de altă parte, adevăratul dialog nu se constituie ca mijloc de negociere și nu se desfășoară ca o simplă conversație, ci ca o separare (sau diferențiere) a interlocutorilor, care să genereze un „conflict” (un „conflict pașnic”, dacă ne este permisă această sintagmă cu iz de oximoron) producător de sens: „condițiile exercitării dialogului sunt ultime, chiar ideale, și trebuie înțelese ca far care orientează intervenția educativă pe care o reclamă” [8, p. 27]. De aici nu este mult până la o recunoaștere a polifoniei și în reprezentația teatrală, nu doar în roman (pe care Bahtin l-a tratat preferențial), adică a contrapunctului care poate să se ivească în lipsa ierarhiei „vociilor” auctoriale și actanțiale și care se văd nevoite să se confrunte – o tehnică pe care pedagogia artistică, chemată să gestioneze diversitatea, o poate exploata din plin. Ceea ce se potrivește polifoniei descoperite de Bahtin (și, înaintea lui, de Lunacearski) în romanele lui Dostoievski, satisface pe deplin necesitățile discursive ale teatrului (și, mai ales, nevoii reprezentațiilor post-dramatice de a consolida hiperrealismul prin orice mijloace și în ciuda tentării pragului cacofoniei), prin „pluralitatea vocilor și conștiințelor autonome și necontopite (...), voci diferite care cântă diferit pe aceeași temă” [6, p. 8, p. 62].

În termenii semioticii, se poate spune că, prin spectacol (prin *performance*), discursul verbal (sau „vociile”) tinde să se „iconizeze”, componentele non-verbale devenind referințele determinante ale ansamblului dialogal și chiar împrumutând funcțiile dialogismului. Dacă s-ar avea în vedere obținerea unui sens univoc, stabil, necondiționat, atașat dialogului verbal, „construcția” scenică ar fi condiționată de amuțirea actului predicativ, de înlăturarea oricărui determinant non-verbal, ceea ar însemna, pe de altă parte, o renunțare la atributele de specificitate ale artei scenice și, în special, la caracterul ei idiomatic (v. *infra*). Concret, teatralitatea, la care aspirăm prin creația artistică, este cea care „rescrie” elementele verbale, cuvintele proprii dialogului dramatic, dându-le concretețea dorită de creator (de

regizor, actor etc.), dar și interpretări diferite. Cu aceasta, putem sublinia faptul că: „Dialogul este o aproximare reciproc acceptabilă cu privire la valorile de adevăr și de dreptate, de la o persoană la alta, de la un grup la altul, prezent sau virtual” [8, p. 27].

### Istorie și praxis dialogal

În practica pedagogică a Europei secolului XX, apelul la instrumentele teatrului nu au urmat atât tradiția religioasă (cu câteva excepții notabile, cum este cea a lui Léon Chancerel, elevul lui Jacques Copeau la Teatrul „Vieux Colombier”, fondatorul companiei „Comédiensroutiers”, regizor care promovase un joc bazat pe improvizație și pe elemente specifice *commediei dell'arte*), cât mai ales necesitatea de a se folosi, în procesul de educație, de pârgii complementare celor „canonice” (dialogale, am spune astăzi). Cu toate acestea, să recunoaștem că, în grila mijloacelor instituționale, oficiale, dedicate instruirii elevilor și/sau a publicului larg, teatrul nu a ocupat mereu un loc de frunte, ci a fost considerat, mai ales în prima parte a secolului XX, de o importanță secundară.

Pe de altă parte, cei aflați în avangarda gândirii artistice și politice au intuit caracterul reformator (și, de multe ori, agitatoric sau chiar revoluționar) al teatrului. Aceștia au fost conștienți de forța latentă a creației scenice, de influența pe care o poate exercita, profitând de puterea cuvântului de a persuadea spectatorii și de a-i determina să ia atitudine față de ceea ce li se părea a fi condamnat. Este ceea ce a condus la schimbări radicale de mentalitate, dar și ceea ce, printr-un efect social pervers, a făcut posibile intruziunile regimurilor dictatoriale în viața teatrală a țărilor din estul Europei și, înainte de 1945, în cea a țărilor aflate sub controlul Germaniei naziste. Dialogul, în aceste nefericite cazuri era sclerosat sau chiar amputat, redus la o schemă convențională, la un dogmatism liniar, în care locutorul domina răspunsul receptorului, obligându-l la un sistem monocord de traducere a mesajului, fiindu-i dictată o singură grilă de interpretare. În acest caz, răspunsul spectatorului (al receptorului) nu putea fi decât unic, rigidizat în proiectul discursiv al locutorului (al emițătorului). Prin raportare la o ideologie totalitară (de orice fel ar fi aceasta), nu este permisă abaterea de la normă, ceea ce face ca dialogismul să devină inoperant. Mai mult, este forțată ideea producerii unui sens care să existe singur, care să își fie suficient sieși, neavând nevoie de alăturarea de alte sensuri. Tot astfel, este exclusă existența unui enunț care să îl precedă și a unuia care să îl urmeze.

În aval de aceste idei, întoarcerea la praxisul lumii dialogale – și a dialogismului! – rămâne singura opțiune a democrației, contribuind la întărirea ideii esențiale de permutare și resemantizare a elementelor discursului scenic și a misiunii pedagogiei artistice. Creația rezultată în urma întâlnirii actorului cu spectatorul îl reprezintă dialogul tăcut dintre scenă și sală (o tăcere tot mai des amendată în zilele noastre, sub asaltul propunerilor post-dramatice). Odată creația apărută, putem proba caracterul fundamental etic al intermedialității, al lui între, de care creatorul și opera sa au profitat din plin, influențându-se reciproc. Subiectivându-se, creația devine Tu-ul cu care autorul (actorul, regizorul etc., în cazul nostru) intră în relație și pe care îl actualizează (îl prezentifică) fără încetare. Desigur, gândul ne poartă la acel „ceea ce se vede”, cu rădăcini în practica teologică a Sf. Augustin, pe care îl traducem ca singura realitate capabilă să ne salveze de efectele inter-subiectivității aleatorii, fiind „evident acest lucru – așa cum îi scria Petre Țuțea lui Emil Cioran – fiindcă, în afară de acest spațiu limitat [al lui „ceea ce se vede” – n. m.], se desfășoară plâsmuirile închipuirii și speculațiile goale de adevăr ale rațiunii, ducătoare la nimic, chiar dacă uneori sunt relativ utile” [9, p. 130].

### Concluzii

Fundamentat în domeniul lingvisticii și al filosofiei limbajului, dialogismul a devenit subiect de studiu pentru diverse discipline, între care antropologia, psihologia, sociologia etc. Alături de acestea, prin caracterul lor „viu”, teatrul și pedagogia, artele spectacolului reprezintă spații favorite ale dialogismului, fiindu-le conferită o dimensiune aparte, prin care se modelează atât rostirea cât și expresia corporală, gestică, mimica, pantomima etc. Actor și personaj locutor, spectator și interpret, „eu,” și

„tu” reprezintă instanțe prezente sau absente, reale sau imaginare, care însoțesc reprezentarea de la începutul spectacolului până la sfârșitul acestuia, finalizând *construcția* „operei” scenice. Lumea pe care teatrul o învederează este cea a unui altul gata în fiecare moment să satisfacă cerințele dialogului.

Martin Buber semnala și el calitatea artei de a nu fi o simplă oglindire (re-prezentare) a (și asupra) lumii, ci o întâlnire dintre esența Omului și esența faptelor sale, dintre Eu și Tu: „În fața unui om se înalță o configurație care prin el vrea să devină operă. Nu este nici un produs al sufletului său, ci o apariție care i se prezintă în față, pretinzând ca el să îi dea forță activă” [10, p. 36]. Prin dialog și dialogic, teatrul ne învață cum să ne eliberăm, prin delegare, de efectele supralicitării conștiinței de sine, cum să fim, pentru o fărâșă de timp, „pe de-a-ntregul în afară” [11, p. 350], fără să ne înstrăinăm de noi înșine, cum să ne exhibăm, renunțând la tăcerea protectoare, dar atât de înșelătoare, cu alte cuvinte, cum să aparținem pentru o clipă celorlalți, mulțimii, așa cum procedau, fără excepție, eroii Greciei clasice. Teatrul reprezintă arta care pune cel mai bine în evidență dialogul unei ființe cu o altă ființă, viața adevărată fiind întâlnire [10, p. 63]. Mărturisirea de sine în sfera relațiilor interumane este consecința crizei în care se află lumea lui între și pe care arta caută să o salveze. Bahtin afirma, pe bună dreptate: „Discursul [unuia] întâlnește discursul celuilalt [a Tu-ului necesar salvării – n.m.] pe toate drumurile care conduc spre obiectul său și nu poate să nu intre cu acest discurs într-o interacțiune vie și intensă” [2, p. 98].

Mai presus de toate, pedagogia teatrului ne apare ca „arta” care, prin dialogism, se consumă o pedagogie a văzului și a rostirii generatoare de sens, ne apare ca o formă aparte, elevată, a întâlnirii persoanei cu un altul care te poate privi și asculta, protejându-ți, și nu vitregindu-ți unitatea și integritatea. Cu aceasta, dialogismul devine un „dialog al subiectivităților” și, în aceeași măsură, un „dialog al discursurilor” [4, p. 82]. În fine, nu doar dialogul, ci și monologul aparent al discursului *ex cathedra* – cea formă de cugetare care ar părea că se constituie pe o închidere în sine și pe „numărul redus de referiri la situația alocutivă” [12, p. 427] – satisface cerințele procesului de dedublare, de scoatere în afară a unui altul diferit de sine, pentru a institui ceea ce numim *vorbirea cu tine însuși* [13, pp. 64-65]. În corolar, odată cu apariția unui *alter*, ia naștere dialogul și, în consecință, același exercițiu etic pe care actorul, alături de spectator, îl începe odată cu ridicarea cortinei. Prin dialog și dialogism, traseul evenimentului scenic (dramatic), ca și cel al actului pedagogic-artistic, este schimbat. Este vorba de acel eveniment căruia inițial îi fusese preconizat doar un scop estetic.

### Referințe bibliografice

1. BRES, J. Production de sens: interaction, dialogisme, actualisation. In: BAGGIONI, D. & LARCHER, P. (éditeurs). *Le contrôle social du sens en langue et en discours (aspects lexicographique, pragmatique et rhétorique): actes de la 4<sup>e</sup> table-ronde de l'Aprodef, La Baume-lès-Aix, 24-25 juin 1994*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1997, pp. 105–111. ISBN 10 2853994066.
2. TODOROV, T. *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*. Paris: Éditions du Seuil, 1981. ISBN 9782020058308.
3. FOUCAULT, M. *Ordinea discursului. Un discurs despre discurs*. Trad. de C. Tudor. [București]: Eurosong & Book, 1998. ISBN 973-0-00533-8.
4. ROVENȚA-FRUMUȘANI, D. *Analiza discursului: ipoteze și ipostaze*. București: Tritonic, 2005. ISBN 973-8497-99-XX.
5. FOUCAULT, M. *Cuvintele și lucrurile*. București: RAO, 2006. ISBN 978-973-103-586-4.
6. BAHTIN, M. *Problemele poeziei lui Dostoievski*. În rom. de S. Recevschi. București: Univers, 1970.
7. CRIȘAN, S. *Teatru și cunoaștere*. Cluj-Napoca: Dacia, 2008. ISBN 978-973-35-2430-4.
8. PATENAUDE, J. Au carrefour de la pédagogie et de l'éthique: l'exercice dialogique. In: *Le dialogue pédagogique*. 1997, no. 106. ISSN 0316-2052.
9. CIORAN, E. *12 scrisori de pe culmile disperării, însoțite de 12 scrisori de bătrânețe și alte texte*: [dosar]. Cluj-Napoca: Bibl. Apostrof, 1995, nr. 12. ISSN 1220-3122.
10. BUBER, M. *Eu și Tu*. Trad. din lb. germ. și pref. de Șt. A. Doinaș. București: Humanitas, 1992. ISBN 973-28-0319-3.
11. BAHTIN, M. *Probleme de literatură și estetică*. Trad. de N. Iliescu; pref. de M. Vasile. București: Univers, 1982.
12. DUCROT, O. & SCHAEFFER, J.-M. *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*. În colab. cu M. Abroux (et al.); trad. de A. Măgureanu, V. Vișan, M. Păunescu. București: Babel, 1996. ISBN 973-48-1027-8.
13. ARENDT, H. *Ultimul interviu și alte convorbiri*. Trad. din germ. de C. Cioabă, trad. din engl. de L. Donose Samuelsson. București: Humanitas, 2018. ISBN 978-973-50-6236-1.

## TENDINȚELE DEZVOLTĂRII EXPRESIVITĂȚII TRANSCENDENTALE ACTORICEȘTI ÎN TEATRUL CONTEMPORAN MOLDOVENESC

### TENDENCIES IN THE DEVELOPMENT OF THE TRANSCENDENTAL EXPRESSIVENESS IN THE MOLDOVAN CONTEMPORARY THEATRE

IRINA CATEREVA<sup>1</sup>,

doctor în studiul artelor, lector universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 792.028.3(478)

*Expresivitatea actorului în teatrul contemporan moldovenesc nu poate fi examinată în afara legăturii sale cu tendințele de bază ale dezvoltării artei teatrale europene. În acest context, ea reflectă direcția de dezvoltare a teatrului moldovenesc, influențată de două curente opuse, existente simultan. Primul vector este îndreptat în exterior. Cel de al doilea vector de dezvoltare a expresivității actoricești este îndreptat spre interior, către esența spirituală a artei teatrale. El este legat de procesele profunde care au afectat arta dramatică a Moldovei, care s-a avântat spre pilonul lăuntric, spre origini, spre sursele inițiale, din adâncurile cărora crește tradiția teatrală, unde mitul și ritualul există indispensabil.*

**Cuvinte-cheie:** expresivitatea transcendentală a actorului, mitul, ritualul, personaj-arhetip, transculturalitatea

*The expressiveness of the actor in the Moldovan contemporary theatre cannot be examined apart from its link with the basic trends of development of European theatrical art. In this context, it reflects the direction of development of the Moldovan theatre, influenced by two opposite directions, existing simultaneously. One vector is directed outside. The second vector of development of the expressiveness of actors is directed inward, towards the spiritual essence of theatrical art. It is related to the profound processes that have affected the dramatic art of Moldova, which has soared to the inner pillar, to the origins, to the original sources, from the depths of which the theatrical tradition grows, where the myth and ritual are indispensable.*

**Keywords:** transcendental expressiveness of the actor, myth, ritual, character-archetype, transculturality

#### Introducere

Expresivitatea actorului în teatrul contemporan moldovenesc nu poate fi examinată în afara legăturii sale cu tendințele de bază ale dezvoltării artei teatrale europene. Expresivitatea transcendentală a actorului, ca parte componentă a artei teatrale moderne, prezintă un fenomen unic în arta teatrală europeană din a doua jumătate a sec. XX. Nu este o descoperire recentă, este restituirea gestului, mișcării sau cuvântului actorului, a oportunităților uitate: exprimarea lumii interioare a personalității, efectul cathartic. Transcendența constituie o parte inerentă a artei actoricești încă de la originile teatrului; reprezentările arhaice și metafizica aflându-se la temelie din timpuri străvechi. Ea caracterizează arta formelor teatrale tradiționale din Est și Vest, apariția cărora, istoric, este legată de mit, de ritualul sacru, de mistere. De exemplu, teatrele japoneze *No*, *Kabuki*, teatrul indian *Kathakali*, teatrul misterios tibetan *Ţam*, teatrul tradițional grecesc *Commedia dell'Arte*, teatrul Elizabethan și altele, care au păstrat și astăzi continuitatea tradițiilor.

Mijloacele transcendente de expresivitate actoricească se constituie din expresivitatea vocii și a corpului actorului-om, ca rezultat al impulsurilor sale spirituale interioare, al procesului controlat și dirijat de mișcarea energiei, menite să creeze imaginea arhetipică, percepută în mod egal de orice spectator la nivelul subconștientului, al sufletului.

#### Două direcții

În acest context, expresivitatea actorului reflectă direcția de dezvoltare a teatrului moldovenesc influențată de două curente opuse, existente simultan. Unul, îndreptat în exterior, constă în reflectarea

<sup>1</sup> Email: caterevi@mail.ru

externă a procesului de integrare a Moldovei în spațiul european, care a atins nu doar economia, politica, învățământul, ci și teatrul. În corespundere cu aceasta, s-a extins considerabil spectrul contactelor sale cu teatrele Europei și ale altor țări, deoarece hotarele artei teatrale nu mai sunt percepute ca fiind izolate unele de altele. Această stare de lucruri a fost, de asemenea, influențată de nivelul de dezvoltare a societății în ansamblu, de progresul în domeniul tehnologiilor informaționale, a internetului, a mijloacelor de comunicare și transport, de libertatea de deplasare.

Aria geografică a turneelor teatrului moldovenesc, începând cu anii '90 ai secolului trecut, s-a extins, de la Ucraina, Belarus, Rusia, la România, Bulgaria, Italia, Grecia, Spania, Polonia, Germania, Ungaria, Franța, ajungând la Irak, Japonia, SUA. În plus, a devenit un participant activ la numeroase festivaluri teatrale din diferite țări, printre care cele mai prestigioase: din Avignon și Edinburg. De exemplu, Teatrul Național *M. Eminescu* a participat la festivalurile internaționale din România (1993, 1994, 1995, 2000, 2004, 2005), Cairo (1996, 2001, 2005), Rusia (1998), Slovacia (1998), Ucraina (1998). Teatrul *E. Ionesco* a devenit de nenumărate ori participant și câștigător al festivalurilor internaționale din România (1990), Egipt (1992), Franța (1994, 2002), Spania (1996), Italia (1997), Ungaria (1990), Anglia (2000), Polonia (2002), Japonia (2003), Turcia (2006). Teatrul Republican *Lucefărul* nu o dată a fost menționat cu distincții la festivalurile internaționale din România și Belarus (2002, 2003, 2005), Albania (2007). Teatrul Național *Satiricus I.-L. Caragiale* a participat la festivalurile internaționale teatrale din România (1993, 1994, 1995, 1999, 2000, 2001), Suedia (1996), Franța (1996, 1997), Irak (1998), Ucraina (2000), Bulgaria (2000, 2001, 2002). De remarcat că Teatrul Național *Satiricus I.-L. Caragiale* a fost primul teatru moldovenesc care a susținut un turneu peste ocean, în SUA (1995).

Din anii '90, în teatrele Moldovei au apărut mai multe spectacole montate de regizori din alte țări. De exemplu, în Teatrul Național *M. Eminescu*, regizorul canadian P. Bokor a montat spectacolele *Cumetrele* (M. Tremblay) și *Cine are nevoie de teatru?* (T. Wertenbaker); regizorul roman N. Toia a montat *Apus de soare* (B. Delavrancea); regizorul rus A. Kirușcenko a montat *Școala nevestelor* (Moliere); *Procesul* (F. Kafka) și *Maestrul și Margareta* (M. Bulgakov) au fost semnate de regizorul italian M. Batistini. În Teatrul *E. Ionesco* au realizat spectacole regizorii americani K. Campbell – *Cea mai plăcută după-amiază a anului* (J. Guare) și Șalul (D. Mamet); M. Yassar – *Viitorul e în ouă* (E. Ionesco); regizoru rus V. Vaha – *Strigătul* (T. Williams); regizorul francez C. Lee – *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal* (M. Vișniec); regizorii români I. Sapdaru – *Hamlet* (W. Shakespeare) și A. Berceanu – *Chip de foc* (M. Mayenburg); regizorul georgian N. Lordkipanidze – *Mizantropul* (E. Labiche). Spectacolul *Oameni și șoareci* (J. Steinbeck) în Teatrul Național *Satiricus I.-L. Caragiale* a fost montat de regizorul American N. Fleckman. Realizându-se ca parte integrantă a artei teatrale mondiale și absorbind experiența sa, el caută o nouă calitate a expresivității actoricești, înțeleasă de orice spectator de pe mapamond, indiferent de apartenența lingvistică, culturală sau religioasă.

Însă, în opinia autorului, mai important este cel de al doilea vector de dezvoltare a expresivității actoricești, îndreptat spre interior, către esența spirituală a artei teatrale. El este legat de procesele profunde care au afectat arta dramatică a Moldovei, care s-a avântat spre pilonul lăuntric, spre origini, spre sursele inițiale, din adâncurile cărora crește tradiția teatrală, unde mitul și ritualul există indispensabil. Descoperind revelațiile despre geneză și formând imaginea originii universului uman – ideea despre Univers, despre esența și legile sale, despre locul omului în el, ele mențin legătura cu lumea arhetipurilor.

### Mit și ritual

Se știe că orice cultură națională, acordând identitate unică chipurilor universale ale inconștientului colectiv, își creează propria imagine mitologică a lumii. În acest sens, mitul, legenda, basmul ca, bunăoară, *Miorița*, *Meșterul Manole*, *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, *Ilincuța*, *Traian și Dochia*, *Păcală și Tândală* etc. dezvăluie lumea arhetipurilor ancestrale. Mitul, povestind despre natura lucrurilor, este un exemplu elocvent și stabilește toate normele de comportament, sociale și culturale,

expunând în conștiința oamenilor valori universale extra-istorice [1]. Fiind baza tuturor formelor arhaice teatrale care reproduce mitul, ritualul a devenit parte integrantă a reprezentărilor de teatru folcloric, precum *Malanca*, *Colindele*, *Mărțișorul*, *Nunta*, *Plugușorul* și altele. Limbajul simbolic al acțiunilor, cum ar fi îmbrăcarea măștilor de capră, urs, babă, moșneag sau procesiunea cu *Malanca*, „buhaiul”, mișcarea în cerc dansând, cântarea – dezvăluie momentele sacre din viața oamenilor, caracterizând perceperea și atitudinea lor față de lumea înconjurătoare. Mitul și ritualul care, cu timpul, au înlocuit limbajul magic cu cel artistic, dezvăluie spațiul spiritual al poporului. Acesta este un spațiu autentic și concentrat al inconștientului, care „joacă rolul de factor determinant pentru structura stilistică a unei culturi sau a unei spiritualități fie individuale, fie colective” [2, p. 163]. Lucian Blaga îl numește „spațiu-matrice” sau „spațiul mioritic”.

În egală măsură, mitocentrismul poate fi atribuit artei teatrale moldovenești, care apelează la drama etnică, la personaje arhetipice ale mitologiei, la origini ritualice. În acest context, devine deosebit de actuală problema transcendenței expresivității actoricești, apte să transmită mentalitatea și viziunea mitologică a personajelor dramaturgiei naționale, care, conform teoriei lui Blaga, unește oamenii la nivelul spațiului autentic, mioritic, spiritual. Primii pași în această direcție au fost făcuți încă la sfârșitul anilor '30 ai secolului trecut. De exemplu, expresivitatea vocală și corporală a actorilor, inspirată de ritualul cântecelor și dansurilor populare: Dimitrie Franțujan, în rolul păstorului Toader în spectacolul *Haiducii*, inspirat de legendele și datinile străvechi (1937, regizor E. Edelman, Teatrul Dramatic Moldovenesc); Eugeniu Ureche, în rolul căpeteniei Ștefan Bâtcă, în spectacolul *Ștefan Bâtcă* (1941, regizor V. Gherlac, Teatrul Muzical-Dramatic Moldovenesc) ș.a.

Căutarea gestului adecvat, a sunetului vocii actorului care încearcă să dezvăluie lumea spirituală a personajelor sale a continuat și în a doua jumătate a secolului XX. În pofida dominării timp de mai mulți ani în arta teatrală a esteticii realismului, care a proclamat frumusețea și vitalitatea lumii materiale și a omului pământesc și a divizat legătura lui cu Absolutul, s-au întreprins tentative de a dezvălui imagini arhetipice ale personajelor naționale, prin vocea și expresivitatea corpului actorilor inspirați de mitologie, piese populare, dansuri. De exemplu, tonalitatea rituală a vocii actorilor Alexandru Plațanda (Păcală) și Constantin Constantinov (Tândală) în spectacolul *Sânziana și Pepelea* (1956, V. Alecsandri, regizor V. Gherlac) se baza pe textul poetic al basmelor folclorice, legendelor populare, strigăturilor. Rolurile Domnicăi Darienco, care a surprins perfect caracterul popular al înțeleptei Ruța în spectacolele lui V. Cupcea *Păsările tinereții noastre* (1973, I. Druță) și a cruntei, mereu nemulțumitei soacre din spectacolul *Soacra cu trei nurori* (1983, I. Creangă); ale actorului Constantin Constantinov – extravaganța Chirița în spectacolul *Chirița în Iași* (1971, V. Alecsandri) etc.

Personajele-arhetipuri ale miturilor și ale reprezentărilor teatrale populare, așa ca *Făt-Frumos*, *Păcală și Tândală*, *Zmeul*, *Doina*, *Baba Novac* și feciorul său *Gruia* și altele, care poartă câmpul informațional al spațiului mioritic, îi leagă între ei printr-un fir invizibil, la nivelul spiritului inconștient, pe actorii moldoveni și pe spectatori. Fără această legătură, fără personajele arhetipice, arta dramatică contemporană ar deveni imposibilă. Acest punct de vedere este exprimat de teatrologul L. Ungureanu, subliniind că teatrul este imposibil fără simboluri naționale, cum ar fi *Casa Mare*, *Biserica*, *Clopotnița* și altele, care înfăptuiesc contactul indirect cu sufletele oamenilor, cu partea Universului din ei. În acest context, piesa *Casa Mare* (I. Druță) este expresia spiritului național al poporului [3, p. 87].

Mitul și ritualul apăreau pe arena teatrală în scene simbolice din intonații folclorice. Teatrologul D. Prilepov, urmărind legătura teatrului profesionist din Moldova cu tradițiile naționale, menționează că expresivitatea actorilor în spectacolul *Sânziana și Pepelea* (1956, regizor V. Gherlac), bazat pe folclorul moldovenesc, grotescul, simbolismul acțiunilor, a fost condiționată, pe de o parte, de mitologizarea personajelor, precum *Zmeul cel rău*, *oameni-fiare*, *Sânziana* (Ecaterina Cazimirova) care, în final, a devenit Crăiasa iernii. Pe de altă parte, a fost condiționată de ritualul din scene, ca dansul zânelor și al sirenelor în primul act sau sărutul lui Pepelea (V. Cocoț) la final, care a topit iarna și inima iubitei, simbolizând triumful Luminii asupra Întunericului, misterul schimbării anotimpurilor. În spec-taco-

lul *Fântâna Blanduziei* (1967, V. Alecsandri, regizor V. Cupcea), expresivitatea plastică a actorilor în scena vazei înviate, reprezentând încrucișarea corpurilor în costume negre și albe, se revărsa într-un dans, asemănător cu dansul ritualic al vestalelor [4]. Teatrologul I. Uvarova, vorbind despre spectacolul *Pământ* (1970, I. Podoleanu), unde în final scena bocetului lângă sicriul imaginar era însoțită de versurile din *Miorița*, menționează că prin acest procedeu s-a obținut o penetrare a spațiului până la rădăcinile poporului. A fost scos la iveală tot arhetipic: memoria strămoșilor, veșnicia încremenită în timp. Este evident că natura ritualică a acțiunilor și cântărilor actorilor, sentimentul înnăscut de arhaic, a permis „materializarea” în fața spectatorului a spațiului-matrice arhetipic [5].

### Revenirea la origini

Procesul de identificare a expresivității transcendente a actorului a fost extrem de vizibil în anii '90 ai secolului trecut, întrucât o forță deosebită a obținut-o însuși procesul revenirii artei teatrale la originile naționale, unde mitul și ritualul, existând inseparabil, contribuie la autoidentificare. A venit timpul ca „teatrul să se familiarizeze cu solul cultural nativ, în care s-a născut și a crescut”, să se cunoască pe sine însuși, pentru ca apoi, „îmbogățit cu aceste cunoștințe, să purceadă la descoperirea întregii lumi” [5, p. 89]. În plus, dramaturgia avangardistă europeană a adus pe scena moldovenească personajele absurdului, lipsite de profunzime psihologică și exactitate uzuală. De exemplu, spectacolele Teatrului *E. Ionesco*, montate de regizorul P. Vutcărău: *Așteptându-l pe Godot* (1991, S. Beckett), *Cântăreața cheală* (1991, E. Ionesco), *Regele moare* (1993, E. Ionesco, în colaborare cu M. Fusu), *6 ½* (1993), *Voci în lumina orbitoare* (1995, M. Vișniec), *Mașinăria Cehov* (2002, M. Vișniec), *Elisabeta I* (2004, P. Foster); spectacolul regizorului Vitalie Druceș, *Lección* (2005, E. Ionesco) ș.a. Cuvântul, gestul actorilor, colorate de stilistica mișcărilor dansului popular și al ritualului, demonstau simțul genetic inerent al personajelor-arhetipice naționale ale dramaturgiei absurdului. Depășind limitele realismului teatrului psihologic, expresivitatea actorilor, influențând subconștientul, dezvăluiau nivelul general-uman al personajului, existent undeva, în spațiu, în afara timpului. Drept exemplu, servește expresivitatea plastică a actorului Petru Vutcărău (*Regele Berenger*) și a actriței Ala Menșicov (*Margareta*), în spectacolul *Regele moare*, născută din impulsurile lăuntrice, senzația de arhetip la nivelul memoriei ancestrale congenitale.

Transcendența expresivității actorilor din teatrul moldovenesc este strâns legată de dionisianismul prezent într-o oarecare măsură în arta teatrală profesionistă, în cea de-a doua jumătate a secolului XX. De exemplu, pasiunea și extazul vulcanic al mișcărilor actorului Igor Chistol (*Chirița*) în spectacolul *Chirița în provincie* (1993), în spiritul teoriei teatrului brut al lui P. Brook, și plastica extatică-senzuală a actriței Iulia Bordeianu (*Hyppolyta*), în spectacolul *Visul unei nopți de vară* (1999), puse în scenă de Petru Vutcărău, la Teatrul *E. Ionesco*, purtând o sarcină puternică dionisiacă, dezvăluiau prototipuri universale.

Strict vorbind, utilizarea tradițiilor populare, a formelor rituale teatrale în arta actoricească se întâmplă și mai devreme. Un exemplu elocvent al acestui fenomen este spectacolul *Haiducii*, pus în scenă la sfârșitul anilor '30 de regizorul V. Gherlac, bazat pe legenda moldovenească, în care expresivitatea actorilor, dezvăluind personajele arhetipice mitologice, reflectă simțul înnăscut al armoniei în plastica actorilor și simbolismul comportamental al ritualului arhaic.

Desigur, multitudinea scenelor rituale în spectacole necesită o cu totul altă calitate a expresivității actoricești. De exemplu, în spectacolul *Revizorul* (Teatrul *E. Ionesco*, 1997, regizor P. Vutcărău), în scena dezvăluirii din saună, expresivitatea actoricească a oglindit simbolic „principiile morale” și „morală” anilor '90. Mișcărilor, gesturile și sunetele produse de actori, lipsite de naturalețe și detalii uzuale, au arătat lumea vizitatorilor saunei, în care domină frenezia alcoolică, cinismul, dezvăluirea și lexicul nenormativ. Schema rituală severă a acestei scene, cu ritmul treptat crescând și repetări, îi aduce pe cei adunați aici la o nebunie totală. Însă ritualul, ca forma inițierii omului într-un grad mai înalt de conștientizare, în acest caz, este folosit într-un alt sens. Acest ritual invers este un act care prăbușește

în abis. Asemenea bacanelor demonice, spirala lui este în cădere. Ca o cheie de la cercurile infernului lui Dante, el cufundă personajele în „infern”. Creând haosul moral și fizic, ei coboară la nivelul animalelor: mulțimea beată de corpuri nude provocatoare, o duduie nerușinată, trântită pe masă – cu toții, ca o vijelie, se rotesc în jurul primarului. Este vârful incandescenței maxime, ascuțișul spiralei, momentul când trebuie să se deschidă „cunoașterea tainică”, momentul lucidității. Și se săvârșește – „Vine revizorul”. Astfel, cu ajutorul ritualului prin șoc și perturbare, în fața publicului se deschide „taina” celui mai de jos nivel de degradare spirituală, moarte spirituală. Spectatorul se cufundă parcă în beznă, pentru ca la sfârșitul spectacolului să deschidă „ușa” în sus.

Astfel, expresivitatea actorului, dezvăluind personaje-arhetipuri, le leagă prin spațiul spiritual al spectatorului, unindu-le, astfel, la nivelul spiritual – o structură subtilă energetic-informațională. Caracterul efectiv ritual al expresivității actoricești, care dezvăluie printr-un limbaj simbolic esența adevărată a lucrurilor, produce o purificare veritabilă, asemănătoare cu catharsisul apollonian.

### Transculturalitatea

Revenind la originile sale, teatrul moldovenesc urmează, totodată, unul din principiile de bază ale postmodernismului – transculturalitatea. Conștientizându-și poziția de „punte” între Est și Vest, „între Vest și Bizanț, pe de o parte, și lumile slave, orientale și cele mediteraneene, pe de altă parte”, el apelează la experiența artei teatrale mondiale, pentru ca, absorbindu-i formele arhaice și neeuropene, să găsească „mijloace de exprimare și a propriei moșteniri spirituale: traco-slavono-romane și, în același timp, protohistorice și orientale” [6]. Teatrológul A. Roșca ajunge la concluzia că, reprezentând o alianță organică între estetica teatrală a lui E. Vahtangov, V. Meyerhold, M. Cehov, A. Tairov, A. Artaud, G. Craig, teatrul japonez *Kabuki*, teatrul indian *Kathakali*, Commedia dell'Arte, teatrul moldovenesc depășește limitele psihologismului obișnuit, bombardând subconștientul spectatorilor cu emoții [7].

Expresivitatea actorilor în teatrul moldovenesc de la începutul anilor '90 ai secolului trecut apelează la experiența artei teatrale mondiale în integritatea acesteia, unde arhaicul și contemporaneitatea, Estul și Vestul, completându-se în tăcere, servesc dezvoltării reciproce. Cel mai elocvent exemplu este Teatrul *E. Ionesco*, fondatorul, regizorul inamovibil și animatorul căruia este Petru Vutcărău. Este simptomatic faptul că, anterior, regizorul V. Gherlac, care a stat la originile teatrului profesionist moldovenesc, a împletit armonios tradițiile naționale și stilistica teatrului oriental în spectacolul *Haiducii*, unde expresivitatea actorilor a obținut o forță deosebită de influență, vibrații, care i-a unit cu spectatorii într-un câmp energetic unic. Această tendință s-a dezvoltat în timp. Expresivitatea actorilor în spectacolul *Arvinte și Pepelea* (1963, regizor Ion Ungureanu) era bazată pe convenționalitatea teatrului oriental, pe jocul actorilor cu obiecte imaginare, în care totul depinde de imaginația actorilor. Expresivitatea actoricească în spectacolul *Pană de cocor* (1966) a fost pictată de coloritul teatrului japonez, la tehnicile căruia a recurs, în premieră, regizorul Valeriu Cupcea, familiarizând cu ele spectatorii moldoveni.

Receptiv la toate tendințele teatrale progresiste, Teatrul *E. Ionesco* absoarbe lacom experiența tradițiilor teatrale mondiale din trecut și din prezent. De exemplu, expresivitatea actoricească în spectacolele *Așteptându-l pe Godot* (1991), *Lecția* (2005), *Ioana și focul* (2009) a îmbinat organic convenționalitatea teatrului oriental și grotescul Commedia dell'Arte; în spectacolul *Mașinăria Cehov* (2002) – pe stilistica ritualurilor arhaice, teatrul metafizic, teatrul lui J. Grotowski.

Teatrul *E. Ionesco* a fost primul care a început să creeze spectacole în colaborare cu teatrele din alte țări, unind eforturile creative ale actorilor de diferite estetici și școli teatrale. Experiența cu actorii din Japonia merită un studiu minuțios. Astfel, actorii moldoveni au evoluat împreună cu cei japonezi în cadrul *Zilelor culturii japoneze în Moldova* (2013). În alt caz, în spectacolul *Hamlet* (2004, W. Shakespeare), montat de P. Vutcărău la Tokyo, alături de actorii japonezi, care vorbeau în limba lor, au fost distribuiți și actorii Teatrului *E. Ionesco*, A. Menșicov (Gertrude) și A. Strungaru (Claudius),



care vorbeau în română. Un alt spectacol comun – *Povestea omului care a căzut în stradă* (2007, Den Fujita) – s-a jucat de actorii japonezi și moldoveni în limba japoneză și, respectiv, în română. Caracterul ritualic simbolic al acțiunilor actorilor, de exemplu, aprinderea chibriturilor în plin întuneric la începutul spectacolului sau câteva ritualuri diferite de îmbăiere a corpului, ca simbol de purificare a sufletului, și ploaia care s-a transformat în particule de gheață, care au căzut peste oamenii cu inimile împietrite la finele spectacolului – au scos în evidență valorile umane extra-culturale și extra-istorice, transformându-le într-un limbaj înțeles de toată lumea. În același timp, acțiunile, gesturile intonațiile fonetice ale actorilor moldoveni purtau, conform definiției lui L. Blaga, „matricea stilistică” a artei teatrale naționale.

Un element constant în viața teatrală moldovenească a devenit Festivalul Internațional de Teatru – *Bienala Teatrului E. Ionesco (BITEI)*, care, după cum a menționat criticul de teatru O. Garusova, în anul 1994, a „deschis fereastra” spre Europa teatrală [8]. Prinzând la puteri și dezvoltându-se an de an, el a ocupat un loc merituos în rândurile festivalurilor internaționale. În toți acești ani, *Bienala* familiarizează personalitățile artei teatrale moldovenești și iubitorii de teatru cu tradițiile și tendințele inovatoare ale artei dramatice din diferite țări și continente. S-a mărit considerabil și numărul participanților. De exemplu, în 1994, oaspeți ai Festivalului au fost teatrele din Albania, Franța, Letonia, România, Rusia, Spania, Suedia; în 1999 – din Cehia, Franța, Italia, Japonia, România, Rusia; în 2001 – din Anglia, Belarus, Japonia, România, Spania, Ucraina; în 2006 – lista oaspeților a fost completată cu teatrele din Coreea de Nord și Polonia.

### Concluzii

Astfel, dezvoltarea expresivității transcendente actoricești în teatrul moldovenesc se produce, concomitent, în două direcții. Prima direcție se caracterizează prin aspirația artei teatrale din Moldova spre originile sale, spre sursele spirituale, legate indisolubil cu mitologia, ritualul care aduc în arta dramatică contemporană o viziune națională. La joncțiunea arhaicului cu contemporaneitatea, teatrul, prin gestul, mișcarea, cuvântul sau sunetul actorului, caută oportunitatea de a exprima trăsăturile spirituale eterne, „cosmosul etnic” și semnificația lui. A doua direcție se caracterizează prin joncțiunea organică a tradițiilor artei teatrale din Est și Vest, pentru a găsi constantele general-umane comune.

Actualitatea mijloacelor transcendente de expresivitate actoricească în teatrul moldovenesc este condiționată de tendințele dezvoltării lui: revenirea la originile tradiției naționale și teatrale – mitologie și ritual.

Exprimând lumea spirituală a personajelor-arhetip (cu întreaga totalitate a componentei lor mitologice-rituale), ele dezvăluie unicitatea spiritualității naționale. Studiul respectiv va ajuta teatrul moldovenesc să experimenteze cu transcendența expresivității actoricești, să o dezvolte și să o perfecționeze, îmbogățind arta actorilor și renovând procesul de creație.

### Referințe bibliografice

1. ЭЛИАДЕ, М. *Аспекты мифа*. Москва: Academia, 1994.
2. BLAGA, L. *Trilogia culturii*. București: Humanitas, 2011.
3. UNGUREANU, L. *Tot aici mă-ntorc: cronici de teatru*. Chișinău: Lumina, 2011, p. 87.
4. ПРИЛЕПОВ, Д. *Молдавский театр: очерк истории*. Москва: Искусство, 1967.
5. УВАРОВА, И. *Был такой театр „Лучафэрул”*. Москва, 2011.
6. ЭЛИАДЕ, М. *Испытание лабиринтом: беседы с Клодом-Анри Роке*. В: *Иностранная литература*. 1999, № 4.
7. ROȘCA, A. *Teatralitate: pre – și post – Vahtangov*. Chișinău: Epigraf, 2003.
8. ГАРУСОВА, О. *Bitei – 2012: итоги и перспективы*. В: *Русское слово*. 2012, № 23 (380).

**PENTRU CINE CERCETEAZĂ CEI CE CERCETEAZĂ TEATRUL?**

WHOM DO THOSE WHO CARRY OUT THEATRE STUDIES RESEARCH FOR?

**CĂLIN CIOBOTARI<sup>1</sup>,**doctor în teatru, lector universitar,  
Universitatea Națională de Arte „George Enescu”, Iași, România

CZU 792:001.891

378.4.091.212

*Studiul de față încearcă un posibil răspuns la întrebarea: pentru cine cercetează cei ce cercetează teatrul? Aparent, în mediul universitar, cele mai rezonabile răspunsuri sunt legate de subiecții asupra cărora se îndreaptă întreaga noastră preocupare: studenții! Sunt studenții parteneri în activitățile de cercetare ale profesorilor sau doar beneficiari ai cercetării? Sau și una, și alta?! Este cercetarea, în interiorul unei comunități academice, una „împreună cu” sau strict „pentru” studenții?! Studiul oferă și un exemplu de bune practici în ceea ce privește cercetarea deschisă.*

**Cuvinte-cheie:** cercetare, teatru, Godot

*The present study tries to elaborate a possible answer to the question: whom do those who carry out theatre studies research for? Apparently, in the academic environment, the most reasonable answers concern the subjects towards whom our entire concerns are directed: the students! Are the students partners in the professors' research activities or only beneficiaries of the research? Or both?! Is research, within an academic community, one 'together with' or strictly for the students?! The study offers also an example of good practice concerning open research.*

**Keywords:** research, theatre, Godot

**Introducere**

În ultimii ani, tot mai frecvent, mi se impune o întrebare. Este neliniștitoare, semn pentru mine că este demnă de interes și își refuză ceea ce s-ar numi „răspunsul definitiv”. Aparent, această întrebare ține de ambiguitățile teritorii ale cercetării teatrale din mediul universitar, acolo unde, de la portar până la conducere, toată lumea pronunță cuvântul „cercetare” într-un mod ceremonios, cumva ritualic. De la cei mai umili asistenți, până la profesorii care traversează grav holurile, există un sentiment, mai vag sau mai pronunțat, al legăturilor dintre salariul lunar și sacrul cuvânt „cercetare”.

Desigur, o întrebare cel puțin la fel de neliniștitoare este și aceasta: Ce anume cercetează cei care cercetează teatrul? Așa cum se poate observa, simpla pronunțare a ei produce o stare de indispoziției, pentru că, nu-i așa?!, rostită într-un anumit mod, sună mai degrabă a acuză, decât a întrebare. Nu-mi propun să insist prea mult asupra ei; plec, totuși, de la premisa că, într-o măsură sau mai mică, ceva tot se cercetează în medii care, în definitiv, au scos importanți creatori de teatru români.

**Cercetătorul teatral – un solitar?**

Mă limitez la a analiza o întrebare mai puțin periculoasă, însă, cred, cel puțin la fel de interesantă: pentru cine cercetează cei ce cercetează teatrul? Aparent, în mediul universitar, cele mai rezonabile răspunsuri sunt legate de subiecții asupra cărora se îndreaptă întreaga noastră preocupare: studenții! Sunt studenții parteneri în activitățile de cercetare ale profesorilor sau doar beneficiari ai cercetării? Sau și una și alta?! Este cercetarea, în interiorul unei comunități academice, una „împreună cu” sau strict „pentru” studenții?!

Personal, am încetat să mai cred în dimensiunile solitare ale cercetării în teatru. Observ comportamentul acesta fixat încă la acei cercetători care asimilează teatrul filologiei și se comportă în cerceta-

1 Email: calinciobotari@yahoo.com

re nu ca „oameni de teatru”, ci strict ca „oameni de litere”. Două din cărțile mele de teatru, în care mă regăsesc foarte mult – *Regizorul și textul. Practici de lectură* [1] și *De la Shakespeare la Cehov. Hamlet în livada de vișini* [2] – s-au născut prioritar din pătimăse analize colective pe texte, în cadrul unor ore de seminar și curs, unde încetam să mă simt profesor și unde mă transformam, aproape fără să-mi dau seama, în moderator. Altfel spus, pentru mine, o întrebare, precum cea în discuție – pentru cine cercetează cei ce cercetează teatrul? – îi vizează pe studenți, nu ca receptori ai rezultatelor cercetării, ci ca practicieni ai cercetării. Indiferent că sunt studenți la „Regie”, „Actorie” sau „Teatologie”, cred că studenții noștri trebuie convinși că fac și ei muncă de cercetare, că sunt și ei, chiar dacă într-un mod mai puțin oficial, cercetători. Numai în felul acesta satisfacem cât de cât acel adagiu pe care îl invocăm, destul de ipocrit, de câte ori avem ocazia: „Nu se știe cine dă și cine primește!”.

### Un exemplu de bune practici în cercetarea deschisă

Astfel de reflecții au devenit tot mai intensive în toamna anului 2018, când studenții de la Secția Actorie-păpuși, anul III, clasa profesorului Ciprian Huțanu, Facultatea de Teatru Iași, au prezentat spectacolul-examen *Godot*, asimilat, totodată, și examenului lor de licență. Non-verbal, insistând pe abilități de mânuire, dar și pe identificarea unor noi modalități de investigare spectacologică, cu propunerea unor formule curajoase de lectură a textului clasic, produsul rezultat ne-a luat prin surprindere: ni se arăta deopotrivă ca spectacol finit și ca șantier deschis, în care, superbe și discrete, subzistau urmele „excavărilor” de pe parcursul a mai bine de un an de repetiții. La aplauzele de la premieră, am privit sala-studio și m-am ales cu un straniu gust de amărăciune, pe care mi l-am explicat mai târziu: eram doar noi, profesori și studenți ai Facultății de Teatru. Lipsa Celălalt! „Străinul”, cel-din-afară... Un păgubos „pentru sine” amprenta efortul de cercetare al studenților și profesorului lor care ni-l arătaseră pe *Godot*.

Așa s-a născut un proiect al Școlii Doctorale de Teatru din Iași, pe care l-am propus și pe care îl coordonez, proiect care se numește chiar așa: „Pentru cine cercetează cei ce cercetează teatrul?”. Miza lui este tocmai Celălalt, un Celălalt care, însă, își depășește condiția de simplu spectator. În altă ordine de idei, spectacolul/cercetarea capătă un caracter public, expusă fiind unui grup țintă. Ora de vizionare este urmată apoi de o altă oră de discuții pe marginea a ceea ce s-a vizionat. Vizitei pe câmpul imaginarului din spectacol îi urmează vizita pe șantier. Bineînțeles, există un preț, acela al „dezvrăjirii”, însă, dincolo de asta, câștigurile sunt semnificative, atât pentru Noi cât și pentru Celălalt.

Să mă explic! La ediția inaugurală a proiectului pe care l-am pomenit, publicul a fost alcătuit din studenții anului III de la secția Comunicare a Facultății de Filosofie de la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, acolo unde, în calitate de profesor asociat, țin cursul „Comunicare prin artă”. Este, o mărturisesc, un experiment fascinant acela de a pune alături doi ani terminali de la o facultate teoretică și una practică. Ora care a urmat vizionării a fost una dintre cele mai intense și interesante experiențe pedagogice de care am avut parte în toți acești ani. Așezați pe scenă – studenții de la „Păpuși” și profesorul lor. Așezați în sală – studenții de la „Comunicare” și profesorul lor, adică eu, poziționat într-un *entre-deux* ideal din care instigam ambele tabere. S-au pus zeci de întrebări, s-au oferit zeci de răspunsuri, s-au împărțit secunde valoroase de tăcere, păpușile s-au plimbat, trecând prin feluritele mâini ale uneia și aceleiași generații (toți studenții sunt, cum spuneam, din anul III). La final, am propus o poză de grup, pe scenă, și atunci, privindu-i amestecați, ținându-se de după umeri sau lipiți unul de celălalt, cred că am trăit una dintre acele fericiri pedagogice despre care doar auzisem. Am aflat, ulterior, că relația dintre studenți a depășit cadrele proiectului nostru: s-au împrietenit pe Facebook, și-au vorbit, s-au cunoscut. Două studente de la „Comunicare” vor da în toamnă la masterul de Artele Spectacolului, tot așa cum, sunt convins, pentru mulți dintre studenții de la „Teatru” a devenit o miză reală ideea de comunicare.

A fost doar primul pas din aplicarea unui proiect util, cu relevanță trans-disciplinară, oficializat și printr-un protocol de cooperare inter-universitară. „Celălalt” au devenit apoi studenții de la Arte

Plastice și alții, și alții. Între timp, spectacolul a crescut atât de mult, încât a fost invitat la un prestigios Festival din Nürnberg, ce urmează a se desfășura în luna iunie a anului 2019.

### Concluzie

Pentru cine cercetează, totuși, cei care cercetează teatrul?! Ar fi trist să o facă doar pentru alții care cercetează și ei... teatrul. Univers limitat, închis, formal... Mult mai tentantă mi se pare cercetarea teatrală cu ferestrele deschise și mult mai seducător găsesc laboratorul ca spațiu peripatetic decât ca unul ascuns în spatele unor uși pe care scrie: „Intrare oprită! Se repetă!/Se cercetează!”

### Referințe bibliografice

1. CIOBOTARI, C. *Regizorul și textul. Practici de lectură*. Iași: Artes, 2017.
2. CIOBOTARI, C. *De la Shakespeare la Cehov. Hamlet în livada de vișini*. Iași: Junimea, 2018.

## RADIOGRAFIEREA TEATRULUI POLITIC DOCUMENTAR AMERICAN DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX

## RADIOGRAPHY OF THE AMERICAN POLITICAL DOCUMENTARY THEATRE FROM THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

MARIANA STARCIUC<sup>1</sup>,

lector universitar, doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 792.036(73)

*În anii '60 și '70 ai secolului XX, în contextul culturii americane apar mișcări teatrale alternative, companii de teatru experimental, care dezbat teme politice, se mobilizează împotriva războiului din Vietnam, discută problemele minorităților sau grupurilor dezavantajate, fac auzită vocea preocupărilor feminine în teatru etc., prin intermediul spectacolelor bazate pe evenimente reale, cu profunde accente politice sau a acțiunilor și protestelor stradale care îmbracă forma evenimentelor teatrale. Participarea publicului în mod direct în cadrul spectacolului, atenția multiplă, un ambient performativ înconjurat de actori și public, amestec al vieții și artei – vor fi dezvoltate de regizori și dramaturgi.*

**Cuvinte-cheie:** teatru alternativ, teatru experimental, teatru documentar, teatru ambiental, Războiul din Vietnam, Living Theatre

*During the 60s and 70s of the twentieth century, alternative theatre movements appear in the context of American culture, experimental theatre companies that debate political topics, protests against the Vietnam War, discuss the problems of minorities and disadvantaged groups, make way for feminine problems/concerns/ in the theatre etc. via performances based on real events, highlighting important political issues, street protests and public actions that are dressed in theatrical event forms. With the direct participation of the public in the performance, the multiplied attention, a performative environment surrounded by actors and the public, mix of life and art – all of these are to be developed by directors and playwrights.*

**Keywords:** alternative theatre, experimental theatre, documentary theatre, ambient theatre, Vietnam War, Living Theatre

### Introducere

În anii '60 și '70 ai secolului XX, în contextul culturii americane apar mișcări teatrale alternative, companii de teatru experimental, care dezbat teme politice, se mobilizează împotriva războiului din Vietnam, discută problemele minorităților sau grupurilor dezavantajate, fac auzită vocea preocupări-

1 E-mail: starciucmariana@gmail.com

lor feminine în teatru etc., prin intermediul spectacolelor create după metodologii documentare, cu profunde accente politice sau a acțiunilor și protestelor stradale, care îmbracă forma evenimentelor teatrale.

Companiile militează pentru un teatru revoluționar, constituind o nouă alternativă la teatrul de pe Broadway, promovând creația colectivă, munca în colaborare a actorilor, iar spațiul teatral și jocul actoricesc se centrează pe trăirea prezentului. Grupurile de teatru americane, menționa H. T. Lehman, *au făcut pionerat, mergând în această direcție, la multe dintre ele fiind încă vorba, firește, și de implicarea multiplă a unor apeluri politice și intenții de revoluționare a culturii. În această direcție au forat Living Theatre, TPG, Wooster Group, Squart Theatre și multe alte forme de teatru gen happening, în care prezența și șansele de comunicare aveau întâietate față de procesele reprezentate* [1, p. 138].

Producțiile companiilor sunt legate de mișcări de eliberare care își doreau să conducă la schimbări politice, sociale și economice în viața americanilor, ele documentează deficiențele sistemului, violențele, abuzurile, încălcările drepturilor omului.

În anii '60 și '70, minoritățile sau grupurile dezavantajate din America văd teatrul ca pe un mediu în care preocupările lor pot fi articulate, un mediu care poate aduce în conștiința publicului problematicile lor sociale, oferind oportunități atât actorilor cât și publicului. Multe dintre spectacole încurajează comunicarea dintre generații, toleranța față de grupurile minoritare, condamnă războiul din Vietnam. Au fost prezentate în spații neconvenționale, transformându-se de multe ori în marșuri și parade, având parte de clasificări în categoria trupelor de teatru stradal sau teatru ambiental.

Participarea publicului în mod direct în cadrul spectacolului, un ambient performativ înconjurat de actori și public, amestec al vieții și artei – sunt elemente care au fost dezvoltate și practicate de regizorii și practicienii americani și care au influențat arta teatrală universală.

### Grupuri teatrale

O serie de companii teatrale, catalogate drept teatre politice, folosesc în producțiile lor mijloace de prezentare specifice teatrului documentar: abordează subiecte bazate pe fapte reale, crizele politice și procesele sociale prin metodologii documentare; elimină granița dintre reprezentare teatrală și viața reală; utilizează interviuri, proiecții video, materiale preexistente în reprezentație; implică participarea publicului în spectacole etc. În continuare, va fi realizată o descriere succintă a celor mai reprezentative grupuri, care au marcat și au influențat teatrul universal prin producțiile pline de adevăr și implicare politică.

#### A. Teatre politice ale minorităților

*San Francisco Mime Troupe* a luat naștere în 1959, din inițiativa lui R.G. Davis. În anii de început ai trupei, accentele politice nu erau atât de puternic resimțite. În 1965 trupa își prezintă primul comentariu scenic la adresa războiului din Vietnam, odată cu adaptarea pentru scenă a textului *Iubitul militar*. În același an, propun spectacolul *Ministrel Show or Civil Rights in a Cracker Barrel*, în care comentariul politic inserat făcea referire la rasism.

*El Teatro Campesino* devine unul dintre teatrele politice cele mai cunoscute ale Statelor Unite ale Americii. În 1968, teatrul primește Premiul Obie pentru contribuția adusă la Teatrul Muncitorilor și pentru spectacolele jucate pe teritoriul întregii țări.

*Free Southern Theatre* (FST) a fost legat de mișcarea de eliberare de la începutul anilor 1960, care își dorea să conducă la schimbări politice, sociale și economice în viața afro-americanilor din sudul Statelor Unite. John O'Neal era director al *Student Non-Violent Coordinating Committee* (SNCC) în Jackson, Mississippi, iar Gilbert Moses era redactor al ziarului liberal al orașului. În 1963 cei doi se întâlnesc și hotărăsc să pună bazele unui teatru care urma să încurajeze populația de culoare la conștientizarea socială, creând spectacole prin mijloace de investigare, inserând în producții documente, statistici, acte guvernamentale, reportaje etc. În anul imediat următor, cei doi îi cer sfatul lui Richard

Schechner<sup>1</sup>, pe atunci profesor la Tulane University. În următorii cinci ani, Schechner devine un membru influent al Comitetului Director.

Teatrul își deschide activitatea în 1964, în New Orleans, cu spectacolul documentar, semnat de Martin Duberman, *In White America*. În următoarele două stagiuni, FST face turnee în orașele mici în statele Mississippi și Tennessee cu spectacolul amintit mai sus, iar în 1965 trupa face un turneu la New York, oraș care va deveni centrul mișcării teatrale de culoare.

Cei care deschid ușa teatrelor de culoare în New York sunt: Roger Furman (dramaturg și regizor), fondator al New heritage Players (1965); Ernie McClintock (actor), care pune bazele Afro-American Studio (1966). Unul dintre cele mai cunoscute teatre de culoare ale perioadei este New Lafayette, cu sediul în Harlem, fondat de Robert Macbeth.

În 1971, la New York, ia naștere Black Theatre Alliance, înființată cu scopul de ajutor reciproc între trupele și teatrele de culoare. Primul newsletter al companiei (trimis în 1973) conținea o listă pe care erau înscrise 16 companii-membre, toate cu sediul în New York. Până la 1977 lista de membri cuprindea 52 de organizații de pe întreg cuprinsul Statelor Unite.

În anii '60 și '70 minoritățile sau grupurile dezavantajate din America își întorc privirea către teatru, văzută ca un mediu care poate aduce în conștiința publicului problemele lor sociale.

În 1967 ia naștere The National Theatre of the Deaf, care oferă oportunități atât actorilor cât și publicului cu probleme de auz. La San Francisco ia naștere Tale Spinners – un teatru care va răspunde nevoilor și intereselor celor în vârstă. La New York este fondat Roots and Branches, care încurajează comunicarea dintre generații. La New York, ia naștere, în 1972, The Family, o trupă care le permitea foștilor condamnați să creeze spectacole de teatru care urmau să fie prezentate atât în închisori cât și în afara acestora. Dramaturgul Ronald Travel și actorul-regizor John Vaccaro pun bazele, în 1965, teatrului Play-House of the Ridiculous – un teatru al travestiților homosexuali, care aduce în fața publicului parodii ale filmelor vechi și satire acide la adresa diverselor aspecte din viața și cultura contemporană.

### B. Grupuri feministe

O parte importantă a teatrului alternativ american al anilor '70 pune în centrul ei preocupări care dezbat teze feministe. Primele astfel de grupuri reprezentau vocea preocupărilor feminine și se constituiau sub forma unor dezbateri teatrale, care aduceau în discuție vise, amintiri, speranțe și fantezii ale femeilor.

Teatre: Caravan Theatre, Lexington, Massachusetts (1965), The Rhode Island Feminist Theatre, providence (1973), New York Feminist Theatre (1969), Westbeth Playwrights' Feminist Collective și It's All Right to be a Woman Theatre (1970), Omaha Magic Theatre (1969), At the Foot of the Mountain, Minneapolis (1974), Synthaxis Theatre, California (1972), Lilith – A Women's Theatre, San Francisco (1974).

În 1971, Roberta Sklar, care a regizat alături de Joseph Chaikin la Open Theatre, în urma vizionării unui spectacol al *It's All Right to be a Woman*, își dorește să exploreze noi forme teatrale în aceeași direcție. Drept urmare, i se alătură Sondrei Segal la Womanrite Theatre Esemble (fondat în 1972 de Segal) și mai apoi cele două, alături de dramaturgul Clare Cross, înființează The Women's Experimental Theatre (WET). Primul, dar și cel mai cunoscut spectacol al trupei este o trilogie *The Daughters Cycle – Daughters, Sister/Sister, Electra Speaks* (produsă în perioada 1977-1981). Trilogia explorează rolul femeilor în cadrul familiei patriarhale.

### C. Grupuri pacifiste

1. Bread and Puppet Theatre – Grupul condus de Peter Schumann ia naștere în 1961.

1 Schechner Richard, regizor, teatrolog, teoretician teatral american, fondatorul grupului teatral The Performance Group (1967, din 1980 – The Wooster Group) din New York, iar în 1992 – trupa East Coast Artists, pe care a condus-o până în 2009. Profesor Tisch School of the Arts, New York University, redactor șef TDR: The Drama Review.

Multe dintre spectacolele construite de Bread and Puppet Theatre condamnau războiul din Vietnam. De asemenea, Bread and Puppet Theatre a fost unul dintre pionii importanți ai Radical Theatre Festival, desfășurat în 1968 la San Francisco.

Bread and Puppet Theatre se inspiră pentru creațiile sale din romantismul secolului XIX, dar și din perioada de început a creștinătății, subliniind bunătatea naturală a omului, importanța unor nevoi de bază, ca de exemplu pâinea, mediul natural, respingând coruperea omului și a naturii de lăcomia lui și de dorința de putere. De asemenea, Schumann respinge tradiția literară a teatrului din Vest, căutând să-și transmită mesajele prin mijloacele cele mai simple – folosirea desenelor animate și a păpușilor, majoritatea în mărime naturală, povestiri inspirate din basme, mituri și Biblie, și împărțirea pâinii la finalul reprezentațiilor. O serie întreagă de producții ale companiei constituie adevărate proteste, parade, spectacole politice și antimilitariste. *Schumann iese cu trupa sa în stradă, organizează spectacole de protest în numele „Comitetului Independent de acțiune pentru Progres Social din Lower East Side”, care acuză conducerea New-York-ului pentru condițiile inumane din casele insalubre, unde locuiau oamenii, susține spectacole în fața sediului „Radio-City” și a Catedralei „Saint Patrick”, în semn de protest față de acest război nedrept* [2, p.9]. Alte spectacole care au rezultat din revolta împotriva războiului, inspirate din cazurile reale întâmplare în acest flagel sunt: *War Demonstration, A man Says Good-Bye a ti his mather, Lady Gray Cantata, Fire*.

Spectacolele companiei au o *fundatie ideologica puternică și abordează adesea aspecte regionale și actuale (de ex., poluarea mediului și puterea nucleară), precum și impactul problemelor globale asupra comunităților locale* [3, p. 60]. Deși spectacolele produse de compania lui Peter Schumann conțin mesaje și subiecte legate de politic și social, *activitatea acestui grup nu s-a bazat în totalitate pe o ideologie exclusivă și nu a dorit să identifice sau să reducă propriile obiective doar la o simplă revendicare sau la niște proteste*, convingerea lui Schumann constând în faptul că *teatrul trebuie să realizeze mult mai mult decât protestul* [2, p.10]. Bread and Puppet Theatre joacă în spații neconvenționale, participă la marșuri și parade, având parte de clasificări în categoria trupelor de teatru stradal sau teatru ambiental, explorând realitatea politică globală într-o formulă diferită de alte companii, într-o stilistică proprie, inconfundabilă.

#### D. Guerrilla Theatre

În 1973, John Weisman publică un studiu despre *teatrul de guerrilla* în Statele Unite, estimând că, la 1970, exista un număr de aproximativ 50 de astfel de organizații în New York și 400 de-a lungul întregii țări. Aceste organizații teatrale, cu toate că variau din punct de vedere al organizării, strategiilor și a sferelor de interes, aveau, totuși, în comun o orientare de stânga, se mobilizau împotriva războiului din Vietnam. Unul dintre aceste grupuri, Haight-Ashbury Vietnam Committee, prezenta piese anti-război în 1966, la San Francisco. Pe de altă parte, The San Francisco Red Theatre, așa cum sugerează și numele companiei, era de orientare marxistă, cu precădere îndreptat asupra ideilor maoiste și aflat în strânsă legătură cu Partidul Muncitoresc Progresiv. Grupul prezenta bucăți teatrale de agit-prop, amintind de teatrul de stânga experimental al anilor '30.

În 1967, la New York, s-a organizat Săptămâna Furioșilor din domeniul Artei (Week of Angry Arts), manifestare care a adunat nu doar artiști și performeri care militau împotriva războiului, ci și o serie de companii noi, care marșau pe aceeași orientare, între aceste companii aflându-se Sixth Street Theatre, care își căuta drept grup țintă un public popular căruia să-i livreze mesajele teatrale, iar aceste mesaje erau livrate prin intermediul măștilor, pantomimei, marionetelor în spații publice, ca de exemplu, Central Park.

Asociația Students for Democratic Society (SDS) se înscrie în aceeași zonă de orientări ale *teatrului de guerrilla*. În anii '60, asociația a *campat* adeseori în campus-urile studentești, protestând la adresa războiului din Vietnam. SDS își dezvoltă o rețea de organizații a *teatrelor de guerrilla* sub numele Radical Arts Troupe (RAT). Această rețea de organizații prezenta scheciuri propagandiste, care aveau în centrul lor subiecte precum conflictele de clasă.

### E. Spațiu și ambient

Din raționamente de natură economică, socială și simbolică, multe dintre teatrele politice alternative și-au prezentat producțiile teatrale în spații neconvenționale. În perioada 1950-1980 aceste teatre au fost numite *ambientale*, deși, în ultimii ani, termenul de teatru *site-specific* pare să fi câștigat tot mai mult teren. Această tradiție a teatrului american legat de un teatru-legat-de-un-spațiu, cu toate că se bucura de o mare popularitate, avea o relație destul de redusă cu ceea ce va deveni cunoscut drept *teatru ambiental*.

Richard Schechner este cel care folosește pentru prima dată termenul *teatru ambiental*, spectacolul *Victimele datoriei* a reprezentat pentru acest regizor un experiment preliminar în ceea ce privește *teatrul ambiental*. Întreg teatrul în care s-a desfășurat spectacolul a fost transformat în sufrageria lui Choubert, publicul a fost împrăștiat în întreg decorul construit pentru spectacol, uneori actorii i se adresau publicului în mod direct și același public nu putea vedea sau auzi bucăți masive din spectacol din pricina scenelor care se intercalau.

Toate aceste noi *idei* – participarea publicului în mod direct în cadrul spectacolului, atenția multiplă, un ambient performativ înconjurat de actori și public, amestec al vieții și artei – vor fi dezvoltate de Schechner în cadrul The Performance Group, teatru pe care îl va înființa în 1967, la New York.

Dintre spectacolele documentare realizate de The Performance Group, *Commune* (1970) este cel mai reprezentativ. Producția nu a avut la bază un text de pornire, ci a avut drept punct de start două evenimente: masacrul My Lai al soldaților americani din Vietnam și uciderea actriței Sharon Tate și a prietenilor ei de către membri comunei Charles Manson. Pe baza acestor două evenimente, apelându-se la tehnici de improvizație, s-au construit evenimentele scenice care tratau teme precum dominația și violența în istoria americană, s-au mai folosit pasaje din Biblie, cântece folk. În această piesă îi regăsim pentru prima dată pe Elizabeth LeCompte (ca asistent de regie) și pe actorul Spalding Gray, cei doi noi membri care se alătură The Performance Group.

În anii '70 grupul continuă să exploreze relația public-scenă, dar într-un mod mai puțin radical și apelând la texte convenționale, ca, de exemplu, *The Tooth of Crime*, autor Sam Shepard (1972) sau *Mother Courage*, autor B. Brecht (1974). Ultima producție a grupului este *The Balcony* (1979).

Grupul se destramă în 1980, dar LeCompte, Gray și alți membri ai trupei formează o nouă companie de teatru Wooster Group, care a continuat să susțină reprezentații în același spațiu, Performance Garage, de pe Wooster Street, din cartierul Soho al New York-ului. Numele străzii va fi preluat de noua companie teatrală, care, în timp, va deveni una dintre trupele de teatru alternativ cele mai cunoscute ale anilor '80 și '90.

Noul grup, format de regizorul Elizabeth LeCompte și performerul Spalding Grey, foști colaboratori ai lui Richard Schechner, a dezvoltat practicile inițiate de The Performance Group, realizând o serie de spectacole, câștigând multe premii, călătorind prin turnee, influențând alți artiști scenici. Producțiile lor îmbină *stilul prezentațional documentar cu scene naturaliste (care sunt ori distanțate prin meditație tehnologică, prin video și microfoane), cu fragmente de teatru flamboiant, adesea dansante (ca dansul pantofilor de la sfârșitul show-ului LSD)*[3, p. 170].

### F. En Garde Arts

La New York, *En Garde Arts*, axat pe teatrul site-specific, fondat în 1985 de Anne Hamburger, a devenit o organizație producătoare de spectacole extrem de cunoscute, dar și spațiul în care cei mai inovatori artiști ai teatrului alternativ ajung să se exprime. Prima producție a *En Garde Arts* care a atras atenția a fost *At the Chelsea*, producție realizată în 1988. Mai multe camere ale Hotelului Chelsea, unul dintre punctele de reper majore ale arhitecturii new-yorkeze, au fost transformate în spații destinate spectacolelor. Diversi actori, artiști performativi și compozitori au contribuit la acest program. Una dintre camerele hotelului a fost dedicată unei versiuni postmoderne a popularului serial de televiziune american *Căsuța din Prerie*. Acest *spectacol* a fost construit de Squat Theatre – o companie



new-yorkeză de teatrul experimental (membrii companiei își aveau sediul pe Strada 33; acest spațiu a devenit *teatrul* lor după ce au emigrat din Ungaria în 1985).

Squat Theatre era preocupat de teatrul ambiental și explora mai ales granița dintre realitate și prezentare teatrală. Cu toate că în producțiile lor foloseau o varietate de mijloace media și mecanisme de încadrare, Squat Theatre a devenit cunoscut datorită unei configurații de bază pe care o folosea în majoritatea spectacolelor. Publicul intra într-un spațiu, la început având funcția de magazin, și își ocupa locurile cu spatele la magazin și privea înspre stradă. Fațada magazinului putea fi acoperită (uneori era astfel folosită pe post de cortină), dar, de cele mai multe ori, era deschisă. Spectacolele se desfășurau în spațiul format din public și fereastră, iar uneori actorii se amestecau cu oamenii de pe strada din fața magazinului – drept urmare reacțiile celor aflați în stradă, reacții nerepetate anterior, au devenit o parte majoră din estetica trupei. Nuditatea ocazională aducea cu ea proteste din partea trecătorilor și în 1978 biroul primarului a investigat acuzațiile aduse trupei (trecătorii se plângeau de faptul că o femeie goală adeseori gătea la fereastră în timpul desfășurării producției *Andy Warhol's Last Love*).

### G. *The Living Theatre*

Experimentele acestui grup depășesc limitele teatrului documentar, cu toate acestea, o serie de producții realizate de Beck și Malina, printre care spectacolul *Brig*, după piesa veteranului serviciilor maritime ale SUA, Kenneth Brown, care redă experiențele autorului legate de perioada în care și-a făcut serviciul în marină, au fost realizate prin metodologie documentară. Faptul că viața lor a luat forme teatrale, multiplele lor acțiuni de protest transformându-se în spectacole pentru public, mă fac să le atribui genului de teatru documentar.

Și-au început activitatea în 1948, într-o pivniță din New York, de pe Wooster Street. Beck și-a început cariera ca pictor și scriitor, în timp ce Malina a studiat teatrul sub îndrumarea lui Erwin Piscator la New School of Dramatic Workshop. În 1948 au încercat să-și deschidă un teatru într-o pivniță de pe Wooster Street; încercarea lor a eșuat și s-au mutat în sufrageria apartamentului lor, situat pe West End Avenue.

Primul spectacol al Living Theatre a avut loc în 1951, în apartamentul lui Beck, și avea la bază patru piese scurte scrise de Paul Goodman, Gertrude Stein, Bertolt Brecht și Garcia Lorca. Cartea scrisă de Beck, *The Life of the Theatre (Viața teatrului)* îndeamnă *la Revoluție care, oricât de nepractică se dovedea a fi, din punct de vedere politic, era, totuși, seva unui teatru, fără îndoială, vibrant, pe care l-a creat. Convingerea lui Beck că doar o „Revoluție Anarhistă Non-violentă” ar putea „hrăni toate sufletele... opri toate războaiele... deschide porțile tuturor închisorilor și... opri pieirea timpurie” poate părea simplistă; dar a contribuit în mod esențial la realizarea spectacolului Paradise Now/Paradisul acum (1968). Beck declara: „Nu am ales să lucrez în teatru, ci în lume. Nu de piese avem nevoie, ci de acțiune”. Beck și Malina au fost, mai înainte de toate, niște revoluționari care și-au trăit și cele mai intime aspecte ale vieții lor, în funcție de propriile convingeri [4, p. 122].*

Beck și Malina au fost activiștii publici care ardeau ordinele de recrutare în semn de protest împotriva poziției guvernului față de războiul din Vietnam, teatrul lor reflecta *visul unei societăți libere... Faptul că și-au manifestat dezaprobarea prin proteste stradale, a dus la inițierea involuntară a unui cerc vicios, în care închisoarea le-a confirmat, pur și simplu, convingerile, ceea ce a dat naștere la și mai multe proteste. Predispoziția lor nesăbuită către excese a făcut ca multe dintre demonstrațiile lor să îmbrace forma unui eveniment teatral, ca atunci când Fiscul le-a pus sechestru pe teatru în 1963, iar Beck și Malina au hotărât să se opună ordinului de evacuare, închizându-se în clădirea izolată și hrănindu-se cu mâncarea adusă de la restaurantele din vecinătate, pusă în coșuri și introdusă pe fereastră pe un soi de scripeți improvizați.*

Afară, un grup de demonstranți cânta „*Eliberați Living Theatre*” și mărșăluia cu pancarte, declarând sechestrul injust. Richard Schechner i-a luat un interviu lui Beck, strigându-i întrebările din stradă. Orchestrarea actorilor, care apăreau periodic la ferestre și strigau „Ajutor”, a fost, desigur, deliberat teatrală,

o metodă bine calculată pentru a stârni interesul unui număr din ce în ce mai mare de jurnaliști și de echipe de televiziune care se adunaseră pe strada din fața clădirii. Acționând cu nesăbuința lor obișnuită, Beck și Malina au reușit să transforme un act obișnuit de deposedare, într-o piesă de teatru despre libertate și încarcerare [4, p. 123]. Manifestările lor reprezintă spectacole de viață, spectacole reale, în care spectatorii erau implicați nu doar ca simpli privitori, ci ca adepți ai convingerilor lor.

În spectacolul *The Connection/Rețeaua*, produs în anul 1959, Beck și Malina elimină barierele dintre ceea ce se întâmplă pe scenă și viața reală, pentru că viețile lor au luat deseori forme teatrale, și teatrul lor a început, în mod sistematic, să semene cu viața reală. Beck nega teatrul de pe Broadway, detesta producțiile acestui organism, critica jocul fals al actorilor, dorea să impună schimbări în arta actoricească prin demersurile sale teatrale.

Începuturile acestei schimbări au devenit vizibile în *The Connection/Rețeaua*, în care cântăreții de jazz, care apăreau ca simpli muzicieni, au devenit un model de autenticitate pentru actori, nu exista cortină ca demarcație între actori și public, nu exista acțiune în sensul propriu al cuvântului, erau utilizate adesea diverse mijloace pentru a determina publicul să accepte drept „realitate” ceea ce se întâmplă pe scenă [2, p. 28].

*The Brig/Carcera* (1963) este o piesă scrisă de Kenneth Brown, a cărei acțiune este plasată într-o închisoare a Forțelor Militare ale Marinei Americane, considerată a fi cea mai violentă piesă jucată de trupă, care a tratat într-o manieră semi-documentară, severele momente disciplinare din marina militară, trăite de însuși autorul textului [2, p. 29]. În *The Brig* actorii joacă roluri de prizonieri și sunt supuși unor violențe fizice din partea gardienilor închisorii. Ei sunt impuși să respecte reguli severe și, în cazul în care aceste reguli nu sunt respectate, sunt pedepsiți cu munci grele, care de multe ori îi făceau să cedeze psihic.

Dacă tensiunea din timpul celor șapte ore de sesiuni de repetiții, deliberat barbare, creștea prea mult, actorii puteau „implora milă”, după care li se dădea o pauză de cinci minute. *Inchisoarea devenise o realitate pe care actorii o testau în fiecare zi. Comportamentul lor devenise similar cu cel al victimelor și călăilor... Judith nu voia substituenți; ea voia ca actorii să experimenteze direct. Astfel, publicul are posibilitatea să simtă imediat și nemijlocit oroarea închisorii...* [4, p. 124]. *The Brig* a devenit o creație monstruoasă; niciodată în viața lor actorii nu se simțiseră mai neputincioși, sănătatea lor fizică era amenințată în timpul fiecărei reprezentații date.

*Paradise Now/Paradisul acum* e un alt spectacol care estompează granițele dintre viață și artă, îmbinând acțiuni de protest, îndemnând la revoluție. La prima reprezentație a spectacolului *Paradise Now*, colectivul american Living Theatre era deja exilat, din 1964, în Europa, din motive fiscale. Acolo au dobândit o aură aproape mistică și au adunat un număr mare de adepți, care câteodată călătoreau cu sutele împreună cu ei. La izbucnirea protestelor și demonstrațiilor de masă din mai 1968 în Paris, premiera *Paradise Now* la Festivalul de la Avignon a turnat gaz pe foc. În ultimele stagii ale performance-ului, compania a mobilizat publicul să se adune în stradă și să înceapă revoluția. Temându-se de tulburări publice, autoritățile festivalului ceruseră grupului să prezinte alt spectacol, însă compania a refuzat, protestând împotriva cenzurii.

Reîntorși în Statele Unite cu *Paradise Now*, după premiera franceză, grupul s-a confruntat cu probleme similare, inclusiv cu arest. Frustrați de restricțiile impuse în spațiile aparținând teatrelor și de limitările structurilor administrative din Europa și America, grupul s-a împărțit în celule de acțiune, cea condusă de cuplul anarhist Julian Beck și Judith Malina mutându-și sediul în Brazilia, în 1970. Reprofilându-se pe munca în afara clădirilor de teatru și a structurilor instituționale, grupul s-a deschis spre un public nedominat de clasa mijlocie, după cum se întâmplase în performance-urile din Statele Unite și Europa. Pe străzile din America Latină, The Living Theatre a continuat căutarea paradisului terestru alături de o populație săracă și oprimată, care avea poate cea mai mare nevoie de ajutorul lor. The Living Theatre își continuă misiunea și azi, angajați în turnee festivaliere și conducând proiecte comunitare, însă fără Julian Beck, care a decedat în 1985 și Judith Malina, decedată în 2015. Grupul a

ajuns mai aproape decât mulți alții de viziunea lui Antonin Artaud a unui teatru total și transformativ.

*The Open Theatre*. Joseph Chaikin, fost membru al Living Theatre, se decide să nu însoțească trupa în turneul ei european. El, alături de Peter Feldman, un alt actor al Living Theatre, adună un grup de dramaturgi și actori, mulți dintre ei studenți ai lui Chilton, pentru a pune bazele unui grup teatral, numit Open Theatre, o nouă alternativă la teatrul de pe Broadway.

Acest grup avea același vis cu cel al Living Theatre, cel al unei trupe permanente și una dintre primele lor producții, *The Trial of Judith Malina și Julian Beck*, nu a fost altceva decât un spectacol documentar, un tribut teatral al celor doi creatori de teatru.

Simțind că metodele existente de aplicare ale artei actorului sunt sterile și pline de clișee, Open Theatre începe să exploreze noi direcții și tehnici. O foarte mare influență asupra grupului au avut-o jocurile de improvizație construite de Viola Spolin. Kristin Linklater îi instruieste pe actori din punct de vedere al vocii, iar Joseph Schlichter în tehnicile care stau la baza terapiei Gestalt, astfel încât, în timp, Open Theatre ajunge să își dezvolte un stil și o tehnică aparte. Cu toate acestea, grupul este cunoscut mai ales datorită abordărilor sale în colaborare.

Producțiile teatrului se nășteau din munca în colaborare a actorilor, Open Theatre fiind cel care promovează mai mult decât oricare alt grup creația colectivă.

*The Serpent* este spectacolul documentar realizat în 1967 pe baza exercițiilor și improvizațiilor, pornind de la Geneva, dar abundând în referințe la adresa faptelor contemporane, ca de exemplu asasinarea Președintelui Kennedy și a lui Martin Luther King.

### Concluzii

Producțiile teatrale create de grupurile americane atribuite teatrului documentar folosesc diverse tehnici și structuri dramatice: de la metoda Verbatim, care constă în reproducerea mot-a-mot a mărturiilor persoanelor intervievate, la monologuri autobiografice; de la dramatizarea unor experiențe personale ale creatorilor până la transformarea în material dramaturgic a unor texte teoretice, statistici, sau documente de arhivă; de la document pur – istoria oficială sau acte legislative – până la ficționalizarea unor istorii reale; de la teatralizarea unor evenimente care au avut loc în trecutul îndepărtat până la transformarea în spectacol a manifestelor, protestelor și revoltelor manifestate față de anumite evenimente ale zilei.

Spectacolele erau pregătite din timp sau improvizate, se prezentau pe scene teatrale sau în spații ambientale, având scopul de a conștientiza și de a determina publicul spectator să adopte atitudine față de problemele abordate. Marea majoritate a conceptelor dramaturgice au fost dezvoltate în echipă, coordonate uneori de regizor sau dramaturg. Tratau întotdeauna subiecte de interes socio-politic dintr-o perspectivă critică de prezentare a realității, atacând problemele social-politice, analizând dinamicele acestor probleme, investigând cu mijloace performative istoria și revalorizând povești personale care nu se conformează normelor standard.

Comentariile politice inserate în texte și producții exprimă revolta față de războiul din Vietnam, față de discriminarea rasială, optează pentru schimbări politice, sociale și economice în viața afro-americanilor, oferă oportunități publicului cu probleme de auz, răspunde nevoilor și intereselor celor în vârstă, încurajează comunicarea dintre generații ș.a.

Companiile menționate au fost și sunt deschise publicului divers: și foștilor condamnați, și travesțiților homosexuali, și vocilor feminine, și oamenilor de culoare, și celor albi, promovând drepturile, libertatea și egalitatea, activitatea lor având o eficacitate socială considerabilă.

### Referințe bibliografice

1. LEHMAN, H.T. *Teatrul post-dramatic*. București: UNITEXT, 2009.
2. TÂRÎĂU, S. *Curs de lecții la Avangardă și experiment în teatrul contemporan*. Pt. 2.
3. ALLAIN, P., HARVIE, J. *Ghidul routledge de teatru și performance*. București: Nemira, 2012.
4. *Cincizeci de regizori-cheie ai secolului XX*. Editori: Shomit Mitter, Maria Shevtsova. București: UNITEXT, 2010.

## TEHNICA ȘI TRĂSĂTURILE CARACTERISTICE DE INTERPRETARE ALE DANSULUI *PASSO DOBLE*

### THE TECHNIQUE AND THE CHARACTERISTIC FEATURES OF INTERPRETATION OF THE *PASSO DOBLE* DANCE

ELEONORA VARNACOVA<sup>1</sup>,

lector universitar, doctorandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 793.31(460)

793.38

*În articol este descrisă istoria și dezvoltarea Paso Doble - unicului dans de origine spaniolă din programul obligatoriu de dansuri latino-americe din cadrul competițiilor sportive. Sunt dezvăluite caracteristicile tehnice, muzicale și de interpretare, sunt identificate trăsăturile distinctive ale dansului, prin care acesta se deosebește de celelalte dansuri incluse în programele competițiilor sportive.*

**Cuvinte-cheie:** Paso Doble, dans spaniol, toreadorul, dans sportiv, dansuri latino-americe

*This article describes the characteristics, history and evolution of the Paso Doble dance, which is included in the compulsory program of Latin American dances at sporting events and it is the only one whose origin is connected with Spain. The author reveals its musical, performing and technical characteristics and identifies its distinctive features from other dances included in the program of sports competitions.*

**Keywords:** Paso Doble, Spain dance, toreador, sports dance, Latin American dances

#### Introducere

*Paso Doble* reprezintă o operă de artă coregrafică unică, cu un număr impresionant de avantaje și caracteristici distinctive, care îi pun amprenta unui *dans latino-american* deosebit. Acesta este unicul dans din programul *dansurilor latino-americe*, originea căruia nu este legată de Africa. Apariția lui se datorează coridelor care se organizau cu prilejul diferitor sărbători populare și fiestelor. Din aceste motive, *Paso Doble* este considerat un adevărat *dans spaniol*, plin de spiritul și coloritul acestei țări. El întrunește pasiunea, curajul, bărbăția și mândria, trăsăturile caracteristice ale poporului spaniol.

#### Ce este pasodoble?

*Paso Doble* este un *dans* tradițional *spaniol* care sugerează, prin mișcări și muzică, lupta cu taurii, în care partenerul interpretează rolul *toreadorului*, iar mișcările partenerei sale duc cu gândul la unduirea muletei în mâinile acestuia (*muletă* – pelerină roșie cu care *toreadorul* ține sub control taurul). Uneori, partenera interpretează rolul celui de-al doilea *toreador*, foarte rar este în rolul taurului, de regulă, răpus în luptă. Caracterul muzicii corespunde procesiunii care precede corida.

În traducere din spaniolă, *Paso Doble* - „pas dublu” sau „doi pași”, apare din consonanța „Paso a Dos” – „dansul pentru două (picioare)” [1 p. 285]. Denumirea este susținută și de muzica în caracter de marș, la „unu-doi” sau „stângul-dreptul”. Inițial, dansul era numit „un pas spaniol” („Spanish One Step”), deoarece pașii se succed pe fiecare bătaie, accentuând structura melodică [2].

#### Istoria apariției dansului

Dansul *Paso Doble* își trage rădăcinile din dansul țiganilor spanioli. El reprezintă un aspect din viața poporului spaniol, și anume corida – lupta cu taurii. Pentru prima dată corida apare pe insula

<sup>1</sup> E-mail: varnacovaella@mail.ru

Creta, iar în Evul mediu devine populară și în Spania. Primele lupte cu taurii se deosebeau de corida spaniolă. În lupte participau doar acrobații care săreau peste taurii furioși. O influență deosebită asupra dansului l-au avut dansurile *Flamenco* și *Fandango*, care au stat la baza *Passo Doble*. O trăsătură caracteristică a dansului *Flamenco* sunt considerate „zapateado” - mișcările ritmice cu accente marcate de lovituri de călcâi. Totuși, la începuturile dansului *Flamenco*, *zapateado* era interpretat doar de dansatorii bărbați, deoarece această tehnică necesită un efort fizic considerabil și era asociat cu puterea bărbătească. Pe lângă *zapateado*, dansul este însoțit de „pitos” (sunetele emise de mișcările degetelor) și „palmas” (bătăile ritmice din palme), care, deseori, răsună într-un tempou de două ori mai rapid decât tempoul cântecului. Pentru dansul interpretat de femei erau caracteristice mișcările mai line ale mâinilor, încheieturilor și umerilor. În prezent, dansul interpretat de către bărbați nu se deosebește semnificativ de cel în interpretarea femeilor, deși mișcările mâinilor și plasticitatea sunt caracteristice, în special, pentru dansatoare. Mișcările mâinilor sunt asemenea valurilor mării, ele „mângâie”, sunt pasionale. Liniile mâinilor, coatele și umerii evită formarea unghiurilor. Palmele sunt într-o mișcare comparabilă cu un evantai care se închide și se deschide. Mișcările mâinilor unui dansator sunt mai reținute, stricte și pot fi comparate cu două săbii care despică aerul.

*Fandango* este un *dans spaniol* conjugal, de origine mauritană, popular în Europa secolului al XVIII-lea. În secolul XX, este considerat dans popular în Spania, Portugalia, la sudul Franței și în America Latină. De obicei, se dansează în perechi. Dansul începe lent, însoțit în mod tradițional de castanete, „pitos” (sunetele emise de mișcările degetelor) sau „palmas” (bătăile ritmice din palme), apoi urmează bătăile din picioare, mărind treptat tempoul. Uneori, melodia se întrerupe și dansatorii rămân nemișcați, până reîncepe muzica. Dansul exprimă pasiune, iar dansatorul îl provoacă pe partener, urmărindu-l prin pași cadențați și gesturi. În unele cazuri, *Fandango* este interpretat de doi dansatori în așa fel, de parcă ar fi o competiție de măiestrie. Primul dansator stabilește tempoul și pașii, cel de-al doilea preia pașii și îi dezvoltă.

De la începutul secolului al XVIII-lea în corida se stabilesc regulile asemănătoare cu cele cunoscute în prezent. Pentru confruntarea până la moarte, pe arenă sunt aduși doar tauri de luptă cu o vârstă mai mare de patru ani. Lupta se încheia cu grațierea pe viață a taurului, dacă el supravețuia confruntării, adică, taurul nu mai participa niciodată în corida. Ieșirea *toreadorului* în arenă era acompaniată de muzică. Corida era considerată o sărbătoare populară. În cadrul sărbătorii se organizau diverse manifestări culturale, se interpretau cântece populare spaniole, evoluau dansatorii. Cel mai apreciat dans era *Passo Doble*, care întru totul reflecta spiritul poporului spaniol – fierbinte, curajos și plin de patimă, mândrie și bărbăție.

La începutul secolului XX, în cadrul unor competiții, pentru prima dată dansatorii francezi au interpretat dansul *Spanish One Step* – cu denumirea inițială „un pas *spaniol*”, în care fiecare bătaie muzicală era accentuată de un pas. Dansul devine popular atât în societatea înaltă pariziană, cât și în toată Europa. Anume francezii pentru prima dată au teatralizat corida, punând la bază muzica ritmică de marș care răsună la începutul luptei cu taurii. Multe mișcări de dans își trag denumirea din corida: atac, muleta, shasse cape, lovitura spadei, mișcările pelerinei, banderilla, apărare (ecar), dar și din limba franceză – sur place, appel, promenad, la passe etc.

În 1945, după cel de-al Doilea Război Mondial, pasodoble a fost inclus în programul de *dansuri sportive latino-americeane*. Astfel, corida spaniolă și-a găsit reflectarea în arta dansului.

### ***Passo Doble*. Caracteristicile acompanimentului muzical**

Acompanimentul muzical în dansul *Passo Doble* reprezintă melodii temperamentale, care îi fac pe spectatori să trăiască tot dramatismul evenimentelor ce derulează pe scenă. Melodiile sunt ritmice, în caracterul unui marș rapid. Măsura muzicală este de 2/4, tempoul fiind de 60-62 măsuri pe minut. Opera muzicală este constituită din 3 părți. Prima – introducerea (începutul coridei), a doua – de bază (lupta cu taurul), a treia – finală (triumful, celebrarea victoriei). În regizarea desenului coregrafic pe-

dagogii folosesc bătaia muzicală, diferită de măsura muzicală. Există foarte multe variante și măsuri. Vom încerca să determinăm fraza de dans folosind măsura muzicală structurală.

Prima parte (introducerea) constă din patru optimi și jumătate plus șase optimi și încheierea pe trei accente (8,8,8,8,4,8,8,8,8,8,3). Partea a doua (de bază) constă din 8,10,8,6,4,4,8,4,4, 1 și 7,5 (3+2). Partea a treia (finală) – din 8,8,8,8,8,8,8,8, 8,5,8.

Prima parte:

4 de opt, 4, 6 de opt, 3,

Partea a doua:

8, 10, 8, 6, 4, 4, 8, 4, 4, 8, 5

Partea a treia:

9 de opt, 4, 8[1+7], 1.

Muzica spaniolă include o multitudine de melodii populare și frumoase din genul *Passo Doble*, cunoscute de melomanii din toată lumea. Dintre ele pot fi evidențiate, totuși, trei melodii. Cea mai cunoscută melodie este compoziția „regelui *Passo Doble*” Pascual Marquina Narro *España Cañí*, compusă în anul 1925 și consacrată prietenului său, unui baron țigan. De aici se trage și prima denumire a cântecului *Patronul țiganilor. Passo Doble España Cañí* a fost interpretat pentru prima dată de Orchestra trupelor de inginerie din Madrid. Melodia s-a bucurat de un enorm succes în toată țara, era interpretată la coridele organizate [3].

### Specificul interpretării mișcărilor *Passo Doble*

*Passo Doble* este considerat un dans pur bărbătesc, ce constituie o trăsătură specifică a acestuia. Rolul principal îi este atribuit partenerului - *tereador*, iar partenera doar îl urmează, întruchipând muleta sau taurul, în funcție de coregrafia dansului.

Rolul principal îi revine partenerului. *Toreadorul* trebuie să transmită spectatorilor mândria, vitejia, semeția, superioritatea. Partenera, imitând pelerina roșie în mâinile *toreadorului*, dansează în apropierea lui, urmând, flexibil și plastic, mișcările bărbatului. În timpul dansului între dansatori este prezentă o tensiune, o expresivitate ascunsă. Mișcările sunt stricte și oferă dansatorilor doar o libertate artistică redusă. Multe mișcări necesită un contact fizic direct între parteneri. Bărbatul și femeia se apropie în dans și corpurile se ating de la piept până la coapse.

Greutatea corpului dansatorilor trebuie să fie în față, majoritatea pașilor au conducere cu călcâiul; piciorul, cu toate acestea, rămânând drept. Astfel, greutatea nu se direcționează în totalitate spre poadea. *Passo Doble* este unicul dans în care, pentru a accentua în mod special ritmul, se folosesc bătăile tocurilor pe parchet. Mișcările sunt iuți, înțepătoare, încrezătoare.

Deoarece în luptele cu taurul participau doar bărbații, în *Passo Doble*, la fel, rolul principal îi revine bărbatului. Dansul este lipsit de tandrețe, emotivitate și cochetărie. Doar mișcări energice și sigure, doar putere și forță! Mâinile dansatorului se mișcă repede, sublim, păstrând, în același timp, plasticitatea, asemenea unei spade ce taie aerul. În acest dans atenția e concentrată pe crearea unei maniere caracteristice *tereadorului*, aceasta fiind completată cu mișcările mâinilor, încheieturilor și ale degetelor din dansul *Flamenco*. Călcâile, mai bine zis, tocurile sunt folosite pentru a crea o interpretare ritmică corectă. Dificultatea și specificul interpretării dansului constă în poziția specială a corpului, asemănătoare cu al unul *tereador*: cu pieptul larg, umerii desfăcuți îndreptați în jos, capul fixat, uneori înclinată în față, spre jos. Această trăsătură specifică evidențiază dansul *Passo Doble* din celelalte dansuri incluse în programul *latino-american* și cere de la interpreți măiestrie și virtuozitate.

Dansul femeii este plasat pe planul secund. Partenera, de obicei, interpretează rolul pelerinei *toreadorului* cu care el atrage atenția taurului furios. Există variante ale dansului în care partenera interpretează rolul unui alt *toreador* sau, în cazuri foarte rar întâlnite, conform regiei teatralizate – rolul unui taur răpus în partea finală a compoziției. Mișcările mâinilor sunt mai expresive și plastice, fiind însoțite de mișcările cadențate ale picioarelor dansatorilor. *Passo Doble* este un dans dificil și cere de

la dansatori antrenamente zilnice. Șlefuirea fiecărei mișcări de dans se face prin muncă asiduă timp de mulți ani.

### Caracteristicile coregrafiei în programele de dansuri sportive

*Passo Doble* este un dans sportiv contemporan, studiat în programul dansurilor latino-americe. Este bazat pe o coregrafie corelată perfect cu muzica. Interpretarea se deosebește în mare măsură de standardele dansurilor sportive din programele latino-americe și europene. Deseori, este denumit „dansul maieștrilor”, deoarece la competițiile internaționale este interpretat în exclusivitate de perechile de dansatori de clasa C (nivel înalt), de dansatori profesioniști. Doar ei pot reda în plină măsură toate sentimentele, pe care le trăiește un *toreador* în fața unui pericol de moarte [4 p. 270].

*Passo Doble* este un dans dramatic, cu linie de subiect. Linia de subiect este construită pe descrierea coridei spaniole, o acțiune interesantă și spectaculoasă care ține publicul în încordare din primele secunde de luptă între *toreador* și taur și până la finalul dramatic. Se consideră un dans interpretat în perechi, unde fiecare partener își joacă rolul său. În timpul dansului, partenerii interpretează roluri de teatru, prezentând o dramă. Dansul se caracterizează printr-o coregrafie de calitate înaltă, cu ritmuri luminoase și intense ale muzicii, ce crează o imagine artistică deosebită. Dansul necesită exactitate și atenție, dansatorul trebuie să aibă calități artistice, altfel nu va putea reda dramatismul luptei. Este o acțiune teatrală în care grația și tehnica, artistismul și coregrafia formează un întreg.

Coregrafia dansului, de regulă, este constituită din trei accente muzicale, care creează caracterul dramatic al dansului. Atât dansul, cât și muzica au un caracter energetic, temperamental, incitant, care sugerează ideea de luptă. Melodia treptat crește, plasându-vă într-o atmosferă plină de emoții. Acest dans e ca viața în care întâlnim și patimă, și dragoste, și luptă, și înfrângere, și victorie.

La concursuri, la interpretarea *Passo Doble* sunt prezentate trei părți, dar uneori sunt interpretate doar două teme ale subiectului. În final, este obligatorie și partea a treia, însă uneori în partea a treia este repetată cea dintâi.

### Concluzii

*Passo Doble* este unicul dans din programul latino-american, originea căruia nu este legată de America Latină, și unicul în care rolul principal îi revine nu partenerii, ci partenerului. Bazat pe descrierea coridei spaniole, el se deosebește de celelalte dansuri prin linia de subiect a compoziției coregrafice: introducere, partea principală și încheiere.

Coregrafia, tactul muzical și bătăile muzicale deosebite – toate acestea deosebesc *Passo Doble* de celelalte dansuri latino-americe incluse în programul competițiilor sportive. Mișcările și stilistica dansului, bazate pe comportamentul *tereadorului* care se luptă în arenă cu taurul fioros, transmit caracterul luptei prin intensitatea mișcărilor partenerilor. Pentru realizarea figurilor de bază și a elementelor caracteristice rolului, dansatorii trebuie să aibă o măiestrie foarte înaltă. *Passo Doble* e ca viața în care întâlnim și patimă, și dragoste, și luptă, și înfrângere, și victorie.

### Referințe bibliografice

1. Пасодобль. В: *Универсальный иллюстрированный словарь русского языка в 18 томах*. Кишинев: VECTOR, 2012, т. 10. ISBN 978-9975-4351-1-6.
2. Istorii dansului Paso Doble [online]. [accesat 12 mar. 2019]. In: *Stop&Dance Studio*: [site]. Disponibil: [http://stop-and-dance.ro/paso\\_doble.html](http://stop-and-dance.ro/paso_doble.html)
3. Пасодобль Espana Cani – цыганская музыка ставшая символом Испании [online]. [accesat 15 feb. 2019]. В: *Интернет для интеллектуалов*: [site]. Disponibil: <http://www.zaxodi-v-internet.ru/pasodoble-espana-cani.html>
4. VARNACOVA, E. Specificul mijloacelor expresive ale dansului sportiv modern. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: NOTOGRAF PRIM, 2017, nr. 2 (31). ISSN 2345–1408.
4. *Методика преподавания бального танца: Латиноамериканская программа* [online]. [accesat 2 mar. 2019]. Disponibil: [http://www.vaganova.ru/files/Method\\_Latina.doc](http://www.vaganova.ru/files/Method_Latina.doc)

## ASPECTE TEORETICE ALE FILMULUI-PORTRET DIN PERSPECTIVA FILMOLOGIEI CONTEMPORANE

### ASPECTS THÉORIQUES DU FILM-PORTRAIT DE LA PERSPECTIVE DE FILMOLOGIE CONTEMPORAINE

**IRINA FOTESCU,**

doctorandă,

Institutul Patrimoniului Cultural

CZU 791.229:929

7.041.5

*Filmul-portret a devenit una dintre cele mai cunoscute și vizualizate specii ale genului de nonficțiune. Cercetarea filmului-portret din perspectiva teoretică descoperă caracterul complex și multidimensional – fapt ce se datorează cu pregnanță particularităților sale distincte. Portretul, ca fenomen și obiect estetic, a apărut inițial în pictură sau, mai bine zis, în arta vizuală. Arta plastică a jucat un rol definitoriu în geneza filmului-portret. Atunci când încercăm să definim noțiunea de portret facem o asociere cu originalitatea omului care, deseori, nu se rezumă doar la cea exterioară. Prin filmul-portret se creează noi forme și modele de prezentare a „eu”-lui. Filmul-portret are nu doar funcția de a transpune calitățile exterioare ale individului, dar și de a releva caracterul unic și special al acestuia.*

**Cuvinte-cheie:** film-portret, film documentar, film istorico-biografic, arta plastică, literatură, portret, imagine

*Le film-portrait est devenu une de l'espèce la plus populaire et visualisée du genre documentaire. La recherche du film-portrait dans la perspective théorique révèle le caractère complexe et multidimensionnel ce qui est dû avec prégnance de ses particularités distinctes. Le portrait en tant que phénomène et objet esthétique est apparu en peinture ou mieux en art visuel. L'art plastique a joué un rôle décisif dans la genèse du film-portrait. Quand nous essayons de définir la notion de portrait, nous faisons une association avec l'originalité de l'homme, qui souvent ne ressemble pas seulement à celle extérieure. Le film-portrait crée de nouvelles formes et de nouveaux modèles de présentation de l'homme. Le film-portrait a non seulement la fonction de transposer les qualités extérieures de l'individu, mais aussi révéler son caractère unique et spécial.*

**Keywords:** film-portrait, film documentaire, film historique-biographique, art plastique, littérature, portrait, image

#### Introducere

De la începuturile sale filmul-portret a captivat atenția regizorilor și curiozitatea spectatorilor prin elementul de noutate, veridicitate și confidență. Portretul cinematografic se maturizează în substraturile artei, el cumulează cu ușurință și abilitate experiențele acumulate de celelalte forme de cunoaștere artistică.

Criticul italian Riccotto Canudo definește cinematografia ca „arta ce a luat naștere pentru a prezenta în totalitate sufletul și trupul, pentru a reda imaginea vieții reale” [1, p. 31].

În cadrul ierarhiei genurilor, portretul ocupă o poziție primordială, datorită chintesenței sale. În fiecare din domeniile artei găsim o modalitate de transpunere a aspectului fizic și a lumii interioare a individului – portret literar, portret pictat, portret sculptat, portret fotografic. Aspectele definitorii ale acestor portrete, create prin viziunea artistică a maeștrilor, au influențat direct sau indirect apariția și evoluția portretului în cinematografie. Dezvoltarea pregnantă a portretului în artă demonstrează importanța și valoarea acestui gen, nu doar ca formă estetică, dar și ca o componentă indispensabilă în istoria evoluției individualității umane.

#### Fenomenologia portretului în arta plastică și literatură

Literatura de specialitate ne oferă multiple definiții ale „noțiunii de portret”, doar că elementul constitutiv al noțiunii rămâne a fi propriu pentru toate genurile de artă. În lucrarea *К определению портрета*, autorul Leonid Zingher menționează: „Portretul în artă este imaginea unui individ real,



realizată prin intermediul mijloacelor artistice caracteristice unui gen de artă, cu scopul de a prezenta anume acea persoană” [2, p. 16].

Parafrazând această definiție, putem spune că în artă portretul reprezintă o sinteză a însușirilor fizice și spirituale ale unei persoane redată prin imagini artistice și procedee.

Portretul, ca fenomen și obiect estetic, a apărut inițial în pictură sau, mai bine zis, în arta vizuală. Filosoful francez Tzvetan Todorov a dat următoarea definiție a portretului: „Portretul este o imagine pictată ce transpune trăsăturile individuale ale unei persoane sau ale unui grup de persoane care au existat în mod real” [3].

Astfel, portretul este tabloul care reprezintă o persoană, ale cărei trăsături și expresii caracteristice sunt reproduse de către artist. Cu toate acestea, portretul realizat de către pictor nu este neapărat asemănător modelului sau persoanei reale. În acest context, se reliefează două concepte opuse: primul reflectă portretul ca o reprezentare idealistă care înobilează modelul, iar cel de-al doilea tinde mai mult spre veridicitatea reproducției, fiind mai fidelă originalului.

Arta portretului are nu doar funcția de a transpune calitățile exterioare ale individului, dar și de a releva caracterul unic și special al acestuia, or, cercetarea genului portret din perspectiva axiologică descoperă noi orizonturi în percepția și studierea trăsăturilor morale sau intelectuale prin care se remarcă o persoană.

În cartea *Vocabulaire d'esthétique*, filosoful francez Etienne Souriau propune definiția portretului din punct de vedere estetic: „În arta plastică prin portret se înțelege o lucrare (oeuvre) în două dimensiuni, pictură sau desen. Prin urmare, portretul este o interpretare sau o transcriere a exteriorului unei persoane, indiferent de gradul de realism. Deși doar vizual, portretul poate exprima sensibilitatea interioară a modelului prin mai multe elemente compoziționale, cum ar fi poziția corpului, a capului, expresia feței, lumina sau culorile predominante în tablou etc. [4, pp. 1161-1162].

Fiecare epocă a creat o imagine proprie a omului-model, însumând atât calitățile ideale cât și cele reale. Acest model reprezintă epoca în întregime. Istoria portretului ne este prezentată ca istoria evoluției concepției despre portret, schimbările imaginii omului în artă. Cercetătoarea rusă G.V. Elișevskaia, în cartea *Modelul și imaginea*, afirmă: „Concepția personalității în portret se află în strânsă legătură cu stilul, idealurile estetice și sociale ale epocii. Portretul reprezintă, într-o oarecare măsură, un letopiseț vizual al timpului” [5, p. 216].

Arta plastică a avut un rol decisiv în evoluția estetică și formarea viziunii artistice a omului. Pictura a devenit expresia artistică a realității ce a influențat în mod direct personalitatea omului, modalitatea de gândire și percepția lumii înconjurătoare. Deseori, pictorii sunt cei care aduc în artă elementele inovatoare, un suflu nou, reflectat prin creație. Aceste viziuni prind contururi în curente sau stiluri artistice. În pofida frumuseții și diversității naturii, enigmatică factură umană a trezit curiozitatea oamenilor de artă.

În literatură portretul este definit ca un procedeu literar și un tip de discurs descriptiv care constă în prezentarea unui personaj literar prin reliefarea elementelor specifice. Când portretul apare într-o opera literară, intervine și imaginația scriitorului, se realizează un portret literar (imaginar sau fictiv), care figurează mai ales în speciile genului epic.

Portretul în literatură poate fi considerat ca element de bază al *tabloului narativ*. Prin portret literar se înțelege modalitatea de caracterizare a personajului, descrierea calităților fizice, morale, a relațiilor cu mediul în care se află.

În *Dicționarul de terminologie literară* se propune următoarea explicație: „Portretul (*fr. portrait*) este descrierea unei persoane, fie prin trăsături exterioare (portret fizic), fie prin caracterul ei (portret psihic), fie prin trăsăturile fizice și sufletești în același timp (portret mixt). Portretul poate fi al unui personaj real sau fictiv, concentrat, conturat printr-o singură imagine a personajului sau în desfășurare, prin acumularea numerică de trăsături. Unele portrete sunt individuale, altele sunt generalizatoare, care topesc în ele trăsăturile tipice ale unei categorii întregi de indivizi, cunoscutele lor fiziologii” [6, pp. 256-257].

În *Vocabulaire d'esthétique* găsim următoarea explicație: „În literatură, portretul este o descriere, el oferă în ordine succesivă ceea ce vederea (văzul) reprezintă simultan”. Etienne Souriau adaugă: „Portretul literar poate indica direct aspectele vizibile ale persoanei, să ofere, de exemplu caracteristicile sale psihologice” [6].

Teoreticianul Silviu Angelescu constată: „Proiecțiile plastice sau literare ale chipului omenesc ascund o adevărată obsesie a identității, o veșnică preocupare a tuturor tipurilor de cultură de a traduce în semne vizibile esența inaparentă a individualității” [7, p. 129].

Crearea portretului în literatură, arta plastică, cinematografie și televiziune nu se rezumă doar la transmiterea calităților fizice ale omului: portretul se naște prin dezvoltarea caracterului, a modului de gândire și prin faptele eroului. Studiarea problemei imaginii eroului și a prototipului său este un domeniu îngust și concentrat, dar implică multiple gradații și variate abordări.

Un studiu comparativ amplu și bine fundamentat este cel al cercetătoarei ruse M. Andronikova. Autoarea studiază imaginea eroului și prototipul acestuia, menționând că problema portretului ține de istorie și este influențată direct de evoluția tendințelor în cultură și în dezvoltarea individualității omului. Monografiile sale *От прототипа к образу* și *Об искусстве портрета* au constituit lucrări de referință în cercetarea complexă a problemei fenomenologiei portretului în arta plastică, literatură, fotografie și impactul acestora asupra evoluției filmului-portret.

Andronikova menționează: „În cinematografie, spre deosebire de literatură, portretul este vizual și concret, la fel ca și în artele plastice. Dar, spre deosebire de portretul plastic, cel cinematografic are puterea cuvântului și ce este mai important – se dezvoltă în timp, la fel ca și portretul în literatură. Portretul cinematografic este dinamic, înzestrat cu puterea cuvântului, însă se dezvoltă în limitele ecranului. Concentrând în sine elementele mai multor arte, portretul cinematografic capătă un caracter sintetic, propriu cinematografiei și televiziunii. Portretul cinematografic este mai apropiat de cel literar, deoarece rolul de bază în constituirea acestuia îl are narațiunea” [8, p. 106].

### **Abordări teoretice în definirea filmului-portret**

În literatura de specialitate aspectele teoretice ale filmului-portret sunt tratate relativ puțin. Filmul-portret, fiind una din speciile filmului de nonficțiune, este cel mai des abordat de către documentariști. În studiul *Искусство кинопортрета* autorul Valentin Lesin reflectă particularitățile specifice ale filmului-portret, forma de expresie și impactul vizual.

În definirea filmului-portret, Lesin pornește de la primele cronici cinematografice care pentru prima dată aduc pe ecran reprezentanți ai clasei muncitoare, soldați, eroi ai revoluției: „Este important să menționăm că apariția portretului cinematografic, al unui om real, are legătură directă cu primii pași ai cronicii cinematografice, acest fapt este principial, deoarece doar prin cronică se obține cea mai obiectivă imagine a realității” [9, p. 28].

Serghei Drobașenko, în cartea *Пространство экранного документа*, specifică: „Cinematografia, ca artă, a început de la cronică. Anume prin cronică pe ecran apare noul erou al vieții – omul muncii, cel care construiește socialismul. Documentarul (cronica) a reușit să reproducă prin mijloace cinematografice imaginea poporului și a evenimentelor revoluționare. Punctele forte ale documentarului sunt: înfățișarea eroului real al vieții, compasiunea și importanța problemei” [1, p. 17].

Revenind la Lesin, acesta propune următoare definiție: „Filmul-portret este un document despre o persoană concretă și nu reprezintă doar o succintă informație biografică. O condiție de bază în crearea imaginii filmice este descoperirea naturii umane, a calităților morale individuale. Dacă, în filmul de ficțiune, la formarea imaginii eroului, regizorul se conduce după propria viziune asupra caracterului personajului, în filmul documentar individualitatea este primordială – sarcina constă în descoperirea caracterului tipic, unicitatea și experiența de viață a omului” [1, p. 60].

Filmul-portret este privit de către Lesin, în primul rând, ca un puternic instrument de propagandă a viziunilor social-politice cu impact puternic asupra societății. Totuși, autorul reușește să reflecte criteriile

de bază ce au stat la apariția și conturarea filmului-portret ca specie distinctă a filmului de nonficțiune.

În unele surse filmul-portret este perceput ca film istorico-biografic, acest fapt nu presupune o abatere de la adevăr. Precum menționează profesorul Galina Projiko, genul documentarului biografic nu este delimitat, el face parte din filmul-portret – contemporan sau istoric [11]. Filmologul rus Alexandr Pronin califică filmul-portret biografic ca „lucrare care actualizează linia destinului eroului, precum și cronologia evenimentelor din viața acestuia” [11, p. 5].

În cinematografia națională se deosebesc filmele istorico-biografice ale regizorului Vlad Druc – Ștefan cel Mare și *Aria* (consacrat destinului dramatic al celebrei interprete Maria Cebotari). În aceste filme regizorul a reușit să concentreze multiple semnificații ale diverselor stări socio-psihologice. Filmul istorico-biografic (*Dimitrie Cantemir, Alexandru Plămădeală, Arhitectul Șciusev, Balada prietenului meu*) și filmul istorico-biografic cu caracter monografic (*Eminescu, Ion Creangă*) ocupă un loc aparte în creația cineastului Anatol Codru.

Filmologul Dumitru Olărescu elucidează particularitățile filmului istorico-biografic prin prisma creației regizorului Anatol Codru, catalogându-l „drept cel mai important regizor de filme istorico-biografice din cinematografia națională, reușind să interfereze și să combine cu succes limbajul poetic cu cel cinematografic, recurgând la experiențe curajoase” [12, p. 155].

Majoritatea regizorilor noștri au fost mereu interesați de realizarea filmelor-portrete. Spre exemplu, regizorul Andrei Buruiană a lansat lungmetrajele *Cântarea cântărilor* (având-o drept protagonistă pe interpreta Maria Bieșu) și *Eterna* (dedicat compozitorului Eugen Doga), precum și scurtmetrajul *Nicolae Sulac*.

Cineastul Emil Loteanu și-a manifestat interesul față de filmul-portret prin trilogia sa *Svetlana Toma, Grigore Grigoriu și Eugen Doga*, iar regizorul Mircea Chistruga – prin lungmetrajele consacrate poetului Grigore Vieru (*Cel care sunt*), scriitorului Dumitru Matcovschi (*Aici, departe*) și actorului Mihai Volontir (*Iubirile lui Mihai Volontir*).

Filmologia națională conține multe filme-portrete. Vom nominaliza doar unele dedicate lui Nicolae Corlăteanu, Ion Druță, Mihai Bețianu, fraților Moscalenco, Vlad Ioviță, Emil Loteanu, Vasile Pascaru, Iacob Burghiu, Valeriu Găgiu, Mircea Druc, Ion Vatamanu ș.a.

Atât filmul-portret cât și cel istorico-biografic se remarcă prin actualitate. În același timp, caracterul autentic se păstrează și peste ani, până se realizează un alt film sau unul în redacție nouă. Această trăsătură implică o responsabilitate mai mare din partea autorilor, prin expunerea veridică a datelor biografice, dar și prin utilizarea mijloacelor de expresie care îmbogățesc portretul eroului.

O altă viziune este expusă de către regizorul Samuil Bubrik, autor al mai multor filme istorico-biografice, care susține că filmele istorico-biografice au specificul lor, ceea ce le deosebește de celelalte specii ale filmului documentar, iar elementele specifice se conțin în scenariu. El menționează: „În filmul documentar, scenaristul nu poate se prevadă toate circumstanțele acțiunii, deoarece, din diverse motive, cursul evenimentelor planificate suferă modificări, iar viața este cea care oferă varianta optimă de rezolvare a acestora. Scenariul filmelor istorico-biografice trebuie să fie stabil și invariabil, conținând precizări amănunțite referitoare la: lungimea (durata) secvențelor, durata fiecărui cadru, unghiulația, mișcările de aparat, detaliile privind decorurile și factura imaginii” [13, p. 172].

### **Spre o tipologie a filmului-portret**

Una dintre problemele mai complicate ale teoriei artei cinematografice constituie principiile tipologiei filmului documentar. Mai mulți teoreticieni – Serghei Drobașenko, Simion Freilih, Iuri Tîneanov, Lev Roșal, Galina Projiko ș.a. – au abordat această tematică.

Clasificarea genurilor filmului documentar are diverse interpretări, datorită naturii incomparabile a creației. Genul este forma de interpretare și conținut. Fiecare din tipologiile propuse sunt prea unilaterale pentru a explica cum se determină și se formează genul în procesul artistic.

Pentru a prolifera o tipologie a filmului-portret, am pornit de la unele abordări privind clasificarea filmului documentar. Unul dintre teoreticienii care a elaborat un sistem bazat pe mai multe niveluri de

clasificare este Serghei Drobașenko. Avantajul acestei structuri este varietatea de filme documentare care se pot regăsi în această structură. Totodată, autorul revine la problema instabilității genurilor, astfel fiecare film ar putea crea o nouă subcategorie în tipologia propusă. Un alt moment important este faptul că Drobașenko amintește de filmul-portret ca de o subcategorie sau specie a filmului documentar, ceea ce la alți specialiști în domeniu nu regăsim.

În acest context, menționăm studiile privind clasificarea documentarelor de televiziune și tipologia portretului de televiziune, elaborate de cercetătorul Alexandru Bohanțov. Autorul constată: „Dintre numeroasele clasificări ale portretului în câmpul literar, cea mai judicioasă pare a fi tipologia propusă de teoreticianul și istoricul literar Silviu Angelescu, realizată pe baza mai multor criterii, raportate mereu la relația autor-model” [14, p. 69].

Totodată, Alexandru Bohanțov încearcă să ajusteze creația televizuală la cele șapte clase de portret identificate de către Silviu Angelescu. Într-o ulterioară cercetare a tipologiei filmului-portret vom analiza mai detaliat criteriile de clasificare și adaptabilitatea acestora la specificul filmului-portret.

### Concluzii

Generalizând cele relatate, putem conchide că arta portretului a cunoscut o evoluție îndelungată. Deși există doar de câteva decenii – perioadă prea scurtă de formare și consolidare artistică – portretul cinematografic reprezintă forma cea mai captivantă de reflectare expresivă a individului. Filmul-portret este conceput cu scopul de a reproduce direct sau indirect stilul de viață, modul de gândire, atitudinea și valorile individuale ale unui om real. Imaginea omului în portret este reconstituită prin intermediul mijloacelor artistice în baza calităților reale ale protagonistului. Cu toate acestea, în filmul-portret nu sunt reproduse toate aspectele personalității umane, ci doar acelea pe care le identifică ochiul creatorului, regizorul. Astfel, fiecare portret, indiferent de natura acestuia, reprezintă, în primul rând, viziunea artistului față de un model concret. Filmul-portret, prin esența sa, prezintă spectatorilor o nouă formă a artei. Aspectele teoretice ale filmului-portret se regăsesc prin elucidarea fenomenologiei portretului în celelalte domenii ale artei, primordial, în literatură, arte plastice și fotografie.

La etapa actuală, criticii de film și teoreticienii încă nu au reușit să studieze toate particularitățile și caracterul poli-funcțional ale filmului-portret. Prezentul articol este parte componentă a tezei de doctor *Filmul-portret: diversitate de abordări artistice* și reprezintă o scurtă trecere în revistă a unor interpretări teoretice ale noțiunii de film-portret.

### Referințe bibliografice

1. ДРОБАШЕНКО, С.В. *Пространство экранного документа: эстетика документализма*. Москва: Искусство, 1986, p. 31.
2. ЗИНГЕР, Л. К определению портрета. В: *Творчество*. 1980. № 10.
3. Portraits et personnages. In: *Arts et culture* [online]. [accesat 10 oct. 2018]. Disponibil: [http://artsculture.acdijon.fr/IMG/pdf/le\\_portrait\\_livret\\_enseignant\\_pour\\_aller\\_plus\\_loin.pdf](http://artsculture.acdijon.fr/IMG/pdf/le_portrait_livret_enseignant_pour_aller_plus_loin.pdf).
4. SOURIAU, E. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.
5. ЕЛЬШЕВСКАЯ, Г. *Модель и образ*. Москва: Советский художник, 1984.
6. ANGHELESCU, M., BOLDAN, E. *Dicționar de terminologie literară*. București: Editura Științifică, 1970.
7. ANGELESCU, S. *Portretul literar*. București: Univers, 1985.
8. АНДРОНИКОВА, М. И. *От прототипа к образу*. Москва: Наука, 1974.
9. ЛЕСИН, В. *Искусство кинопортрета: наш современник в документальном кино*. Москва: Искусство, 1983.
10. ПРОЖИКО, Г. С. *Концепция реальности в экранном документе*. Москва: ВГИК, 2004.
11. ПРОНИН, А. А. *Телевидение как рассказчик: биографический нарратив в современной документалистике*. Санкт-Петербург: Петрополис, 2016.
12. OLĂRESCU, D. *Filmul istorico-biografic al lui Anatol Codru: noi valențe estetice*. In: *Akademios*. 2008, nr. 2(49), pp. 150–155. ISSN 1857-0461.
13. БЕРМАН, В. *Летописцы нашего времени*. Москва: Искусство, 1987.
14. БОХАНȚOV, A. Spre o tipologie a portretului de televiziune In: *ARTA*. 2009. Chișinău: Elan Poligraf, 2010, pp. 66–70. ISSN 1857-1050.

## VORBIREA DEFINITORIE SAU CARACTERIZAREA VERBALĂ A PERSONAJULUI SCENIC

### DEFINING SPEECH OR VERBAL CHARACTERIZATION OF A SCENIC CHARACTER

LUCIA CIOBANU<sup>1</sup>,

lector universitar, doctorandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 792.028.3

*Vorbirea diferă de la om la om în funcție de temperament, de constituția fizică, de caracterul lui, de exterior, de profesie, de valoarea intelectuală, de ocupații, de cercul de prieteni, de atitudinea pe care o are față de lumea înconjurătoare, față de sine. Omul vorbește cu particularități specifice zonei sale geografice, tipului de muncă prestată, vârstei sale și, în fine, în funcție de starea sa într-un anumit moment al vorbirii. Atunci când construim verbal personajul scenic, ținem cont de toate aceste nuanțe. De aici rezultă că personajele au vocabulare diferite, maniere diferite de rostire, de accentuare a silabelor, a cuvintelor, au tempouri individuale de vorbire, în funcție de caracterele lor. Aceasta și este acea vorbire definitorie care deosebește o persoană de alta, un personaj de altul.*

**Cuvinte-cheie:** vorbire definitorie, personaj, caracterizare verbală, rol, transfigurare, vorbire scenică

*Speaking differs from person to person depending on their temperament, physical constitution, character, appearance, profession, intelligence, occupation, the circle of friends, their attitude to the surrounding world, and to themselves. People speak with particularities specific to their geographical area, the type of work they do, their age, and, finally, according to their state at the time of the speech. We take these nuances into account when verbally building the scenic character. Hence, characters have different vocabularies, different modes of speaking, accentuating syllables, words, having individual speech tempos, according to their characters. This is that defining speech, which differentiates one person from another, one character from another.*

**Keywords:** defining speech, character, verbal characterization, role, transfiguration, stage speech

#### Introducere

Actorul se aruncă în brațele *personajului* cu dăruire și încredere. Acceptă fără premeditare soarta lui, îi justifică acțiunile și gândurile; îi dă viață prin intermediul corpului și vocii sale. *Personajul scenic* se naște din descrierea făcută de dramaturg, la care se adaugă conceptul regizoral plus personalitatea actorului.

*Caracterizarea verbală* a rolului este una dintre formele de identificare a conținutului lăuntric al *personajului scenic*. Studiarea condițiilor propuse de dramaturg în care se desfășoară evenimentele din piesă, crearea biografiei *personajului*, descoperirea, cunoașterea și interpretarea vieții lui interioare și exterioare, toate acestea, luate împreună, permit actorului să rostească replicile din piesă din numele unei persoane concrete, create de el. Acest proces este unul viu, care pornește de la prima lectură și continuă pe toată perioada cât se joacă spectacolul. Fiecare repetiție echivalează cu o zi din viața *personajului*, iar procesul de repetiții – cu o perioadă mai lungă, în care *personajul* crește, se maturizează și-și formează personalitatea. Pe parcurs, cât durează spectacolul, are loc reconstruirea, remodelarea organismului actorului; propriul trup își modifică felul de a gândi, de a înțelege, de a percepe lumea. Actorul se *transfigurează* – își transformă total modul de viață, devine altcineva, devine *personaj*.

Actorul nu se poate limita doar la trăirea interioară a *rolului*, el simte nevoia de a-și exterioriza emoțiile. Pentru aceasta, are nevoie de o voce bine lucrată și de un corp care i-ar permite să se trans-

<sup>1</sup> Email: pogorica@gmail.com

pună cu ușurință. Vocea și trupul trebuie să poată transmite imediat și exact, cu o sensibilitate aparte, toate trăirile și intențiile lui.

### **Norma literară și/sau vorbirea definitorie**

*Caracteristica verbală* (portretul verbal) reprezintă totalitatea acelor cuvinte sau expresii deosebite caracteristice unei persoane concrete, care sunt utilizate ca procedeu artistic în redarea *personajului*. Aici intră, în primul rând, maniera de a vorbi, vocabularul.

Norma literară este totalitatea regulilor de utilizare a cuvintelor, a rostirii lor, a modificărilor ce apar, a îmbinărilor de cuvinte și a propozițiilor. Ea pătrunde în toate nivelele limbii, pentru ea este caracteristic sistemicul și legătura cu structura limbii. Normele literare sunt fenomene istorice. Ele exprimă, pe de o parte, tendința limbii către stabilitate și universalitate, pe de altă parte, tendința către schimbare, către instabilitate. Vedem că e vorba de un fenomen dificil și contradictoriu [1].

Întâlnim situații când, pentru a transmite caracterul *personajului*, pentru a împărtăși diversitatea vorbirii, e nevoie de o abatere de la norma literară. Mă refer la momentele când întâlnim expresii neoficiale, când e vorba de abrevieri sau prescurtări. Ca și abateri de la norma literară pot fi considerate: vorbirea simplistă, dialectul, jargonul, argoul, slangul, limbajul tabu, limbajul profesional, arhaismele.

*Caracterizarea verbală a personajului scenic* exprimă, prin intermediul cuvântului rostit, un anumit fel de a gândi, fel ce reflectă individualitatea omului viu, real. Actorul trebuie să poată vorbi în limba *personajului*. Personalitatea verbală a actorului este un fenomen unic și are la bază o transformare artistică a vorbirii, folosind diverse mijloace și modalități.

### **Modalități și etape de lucru în deprinderea vorbirii definitorii**

Atunci când creăm un *personaj*, trebuie să ținem cont de mai mulți factori, pentru că vorbirea diferă de la om la om, în funcție de temperament, de constituția fizică, de caracterul lui, de exterior, de profesie, de valoarea intelectuală, de ocupații, de cercul de prieteni, de atitudinea pe care o are față de lumea înconjurătoare, față de sine. „Ca orice unitate, limba română este o unitate în diversitate, pentru că ea prezintă și deosebiri, generate de poziția geografică, de varietatea socială și de momentul vorbirii: omul vorbește cu particularități specifice zonei sale geografice, gradului său de instrucție, felului de muncă prestată, vârstei sale, relațiilor cu centrul inovator (oraș, capitală etc.), cu populația de altă limbă și, în fine, în funcție de starea sa într-un anumit moment al vorbirii (calm/grabă/nervozitate etc.)” [2, p. 21]. De aici, rezultă că *personajele* au vocabulare diferite, maniere diferite de rostire, de accentuare a sunetelor, a cuvintelor, au tempouri individuale de rostire, în funcție de caracterele lor. Iar vorbirea *personajului* ne dezvăluie nu doar lumea lui interioară, dar și modul lui de a trăi.

Felul de a rosti al *personajului*, crearea *caracteristicii lui verbale* constituie o componentă importantă în structura psiho-fizică a *rolului*, care presupune o legătură dificilă dintre multiplele laturi ale *rolului* și ale eu-lui actorului.

Autorul/dramaturgul folosește diferite tehnici pentru crearea *caracteristicii verbale*:

- a) reflectă starea psihologică a eroului prin gândurile care-l frământă privind problemele ce-l preocupă;
- b) vorbirea *personajului* concret conține cuvinte ce nu fac parte din norma literară;
- c) uneori, în vorbire, apar semne ale unui defect fizic, de exemplu, gângăveală;
- d) gradul de emotivitate al vorbirii *personajului* ocupă un loc aparte în descoperirea personalității eroului, dar și a naționalității lui;
- e) mai există și aspectul nonverbal – acele mișcări fizice care acompaniază vorbirea, dar și cel al intonațiilor și melodiei vorbirii.

Teoreticianul, regizorul și actorul Vsevolod Meyerhold afirma că în teatru comunicarea are loc și în afara cuvintelor. Gesturile, pozițiile corpului, privirile, tăcerea definesc adevăratele relații dintre persoane. Cuvintele nu spun totul. Ele sunt pentru urechi, iar plasticitatea – pentru ochi. În acest fel,

imaginația spectatorilor este hrănită de gama de impresii ce vine pe două căi: vizuală și auditivă. Tot mai des, întâlnim în teatre situații când fiecare dintre aceste două componente, cuvântul și plasticitatea, se supun propriului ritm, aflându-se în neconcordanță. Dacă pentru un scriitor unicul mijloc de afirmare este cuvântul, pentru actorul dramatic acesta nu este singurul mijloc de expresivitate scenică, chiar dacă este unul foarte important.

Conceperea *caracteristicii verbale a personajului* pe care îl are de interpretat studentul este o chestiune serioasă și migăloasă. Etapele de lucru asupra deprinderii *vorbirii defnitorii a personajului* pot fi structurate în felul următor:

- identificarea *vorbirii defnitorii* sau a dialectului pe care le folosește *personajul* concret. Studierea condițiilor pe care ni le propune piesa: locul acțiunii, zona în care s-a născut eroul, biografia lui etc.;
- analiza particularităților caracteristicilor identificate;
- selectarea aspectelor caracteristice *vorbirii defnitorii* identificate;
- transcrierea fonetică a textului rolului, cu introducerea tuturor nuanțelor și diferențelor de rostire caracteristice;
- deprinderea practică a particularităților de rostire defnitorie, pe baza transcrierii fonetice a textului *rolului*;
- utilizarea abilităților *vorbirii* în procesul repetițiilor;
- corectarea și cizelarea *vorbirii* dialectale în procesul repetițiilor;
- monitorizarea și corectarea, la nevoie, a rostirii dialectale în spectacol.

Următoarea etapă în deprinderea *vorbirii defnitorii* este:

- însușirea textului, citindu-l de unul singur, ținând cont de transcrierea fonetică făcută;
- asimilarea lui în forma dialogată: lecturarea pe roluri (în cazul orelor individuale, pe post de partener este profesorul, care nu doar citește textul partenerului, dar și corectează vorbirea studentului);
- repetițiile pe scenă, în grup (corectarea greșelilor de rostire în timpul repetițiilor, analiza și corectarea lor pe baza înregistrărilor făcute de profesor la repetiție);
- utilizarea *vorbirii defnitorii* în spectacol;
- analiza și corectarea greșelilor comise în timpul acțiunii scenice.

### Concluzii

Generalizând informația privind utilizarea *vorbirii defnitorii* ca formă de identificare a conținutului lăuntric al *personajului* scenic, am ajuns la următoarele concluzii:

1. *Caracterizarea verbală a personajului* scenic constituie o formă necesară de *transfigurare* a conținutului lăuntric al *rolului*.
2. *Vorbirea defnitorie* poate deveni un element important în structura psiho-fizică a *rolului*.
3. Utilizarea *vorbirii* dialectale este posibilă nu doar în dramaturgia românească, dar și în cea străină.
4. Transpunerea scenică a specificului de vorbire necesită muncă, pregătire și cunoștințe. Ca să nu ne alegem cu o vorbire artificială, inventată, ce include caracteristici și nuanțe adunate în grabă, avem nevoie de o analiză minuțioasă a particularităților *vorbirii* specifice *personajului*.
5. Pentru activarea procesului de însușire a *vorbirii defnitorii* este necesar de luat în calcul individualitatea studentului și căile senzoriale prin care percepe informația.

Acest capitol, *Vorbirea defnitorie*, poate deveni o modalitate de extindere a competențelor profesional-verbale ale viitorului actor.

### Referințe bibliografice

1. COȘERIU, E. *Lecții de lingvistică generală*. Chișinău: ARC, 2000.
2. CARAGIU-MARIOȚEANU, M. Varietatea limbii române In: *Limba română și varietățile ei locale*. București: Editura Acad. Române, 1995, p. 21.

## PROBLEME SOCIALE ÎN DRAMATURGIA DOCUMENTARĂ AMERICANĂ DIN ULTIMELE DECENII ALE SECOLULUI XX

### SOCIAL PROBLEMS IN THE AMERICAN DOCUMENTARY DRAMATURGY FROM THE LAST DECADES OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY

MARIANA STARCIUC<sup>1</sup>,  
lector universitar, doctorandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 792.036(73)

*Începând cu anii <70 ai secolului XX în Statele Unite apar o serie de piese documentare asociate cu problemele sociale ale statelor (ura rasială, împușcarea adolescenților în școli și universități), mai târziu la începutul anilor 2000, odată cu dezvoltarea operațiunii antiteroriste globale. Anume în această perioadă apare tehnica „verbatim”, drept instrumentar de lucru în crearea textelor, utilizat de o serie de dramaturgi, printre care Martin Duberman, Eric Bentley, Emiy Mann, Anna Deavere Smith, Eve Ensler ș. a. În articol urmărim o trecere în revistă a celor mai reprezentative texte și proiecte teatrale create în baza interviurilor, documentelor, materialelor preexistente.*

**Cuvinte-cheie:** teatru documentar, verbatim, interviu, text dramatic, ficțiune

*Beginning with the 1970s in the United State, there appeared a series of documentary pieces associated with the social problems of states (racial hatred, the shooting of adolescents in schools and universities), later in the early 2000s - with the development of the global counterterrorism operation. It is during this period that the technique “verbatim” appears, as a working tool in the creation of texts, used by a number of playwrights, including Martin Duberman, Eric Bentley, Emiy Mann, Anna Deavere Smith, Eve Ensler and others. a. In the article we follow an overview of the most representative texts an the created theatrical projects based on interviews, documents, pre-existing materials.*

**Keywords:** documentary theater, verbatim, interview, dramatic text, fiction

#### Introducere

Tradiția teatrului documentar din Statele Unite, începută de *Ziarul Living (Viu)*, continuă cu o serie de piese ce abordează problema discriminării rasiale, viața albanezilor protestanți de origine anglo-saxonă, pe fundalul altor grupuri naționale și religioase, minorități sexuale și politice. Aproape toate piesele discutate mai jos s-au produs pe Broadway și au fost ecranizate în genul filmului documentar sau artistic, analizele fiind efectuate în baza vizionării filmelor, a studierii unor recenzii de pe site-urile de specialitate sau a evaluării site-urilor companiilor teatrale.

#### Texte dramatice reprezentative

Una dintre cele mai reprezentative piese documentare este *În America albă/ In White America*, (1963), text apreciat de cercurile academice, scrisă de Martin Duberman, doctor în științe istorice, activist pentru drepturile homosexualilor, câștigător al premiului Pulitzer, profesor de istorie la Colegiul Herbert Lehman. Piesa *În America albă* a câștigat premiul Vernon Rice/Drama Desk pentru cea mai buna producție off-Broadway în anul 1963.

Folosind fragmente din documente istorice, legate printr-o structură narativă, *În America albă* creează un mozaic istoric al vieții afro-americanilor din perioada de sclavie, începând cu anii 1600 și până la integrarea acestei populații în școlile publice. Bazându-se pe fapte istorice și cântece populare cunoscute, piesa descrie portretul omului negru (de culoare) în *America albă*. Povestea urâtă a sclaviei, curajul americanilor de culoare și a celor albi, care au rezistat fenomenului sclaviei, eroismul acestora manifestat în războiul civil sunt relatate prin cuvintele oamenilor care au fost marcați de evenimente.

1 E-mail: starciucmariana@gmail.com



Un doctor descrie, cu o încărcătură emoțională și umană, condițiile de la bordul unei nave de sclavi. Membrii Congresului dezbate meritele abolirii comerțului cu sclavi, iar președintele SUA, Thomas Jefferson, vorbește despre revolta sa față de poziția oamenilor de culoare în viața americană.

Sclavi, liberi, rebeli, profesori și soldați, oameni simpli și celebri ne vorbesc din paginile jurnalelor, scrisorilor și documentelor publice. În *America albă* este un crescendo de voci care cântă, deplâng, povestesc istoriile copiilor ale căror mame sclave au fost vândute, vorbesc despre segregarea oficială a forțelor armate ale țării în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, discută hotărârea din 1954 a Curții Supreme cu privire la faptul că segregarea rasială în școlile publice a fost neconstituțională. Textul lui Martin Duberman amintește că fiecare om este liber și că libertatea este un concept care necesită vigilență și bunăvoință din partea tuturor. Drama, care relatează o istorie de 400 de ani, este un imn tragic, care înalță spiritul uman, un imn național în numele speranțelor și viselor tuturor americanilor.

Piesa criticului de teatru Eric Bentley *Ați făcut parte vreodată (1972)/Are you now or have you ever been* este o compilație a interviurilor realizate cu actorii, regizorii și producătorii de la Hollywood de către Comitetul de investigare al biroului anti-american (titlul în sine se referă la afilierea suspectilor la organizațiile din stânga). La mijlocul anilor 1950, Comitetul sus-numit a început să investigheze influența comunistă asupra industriei divertismentului. Această docudramă dură și feroce, compilată din transcrierile reale ale audierilor, arată cum au fost convinși oameni decenti, personalități notorii să-și trădeze colegii, să denunțe anumite persoane și cum au plătit cu prețul carierei, familiei sau chiar al libertății cei care au refuzat s-o facă. Personajelor le sunt păstrate numele reale (Gregory Peck, Arthur Miller, Elia Kazan) și sunt obligați să răspundă la întrebări absurde, cum ar fi: „A fost Christopher Marlo un comunist?”

Daniel Joseph Berrigan SJ a fost un preot iezuit american, activist anti-război, pacifist creștin, dramaturg, poet. Protestele sale împotriva războiului din Vietnam i-au adus dispreț și admirație. Și-a descris experiențele proprii în texte dramatice documentare. În mai 1968, el și asociații săi, în semn de protest împotriva campaniei vietnameze, au furat și au ars în piața din Cantonsville peste 600 de dosare personale din arhivele comisiei electorale cu privire la serviciul militar. Fiind amendat și condamnat la închisoare, el a adunat o piesă de teatru, în volum de 100 de pagini, din dosarul instanței din Cantonsville Nine Trial, pe care a dedicat-o lui Peter Weiss.

Pentru tot restul vieții, Berrigan a rămas unul dintre principalii activiști anti-război ai Statelor Unite. În 1980 a fondat mișcarea Plowshares, un grup de protest anti-nuclear, care l-a readus în centrul atenției naționale. El a fost, de asemenea, profesor universitar și autor premiat și prolific, care a scris aproximativ 50 de cărți. În 1998 a fost nominalizat pentru Premiul Nobel pentru Pace.

Piese documentare au fost jucate în școli și în teatre de amatori, de multe ori se prezentau și pe scenele mari, având eficacitate ca mijloc de exprimare a unei poziții politice. Activitatea socială efectuată de spectacolele bazate pe fapte reale nu a rămas fără consecințe. Este simbolic faptul că în 1973 serviciul militar obligatoriu din Statele Unite a fost desființat – problemă dezbătută în textele documentare ale lui Berrigan, și, în același an, Comitetul de investigare anti-american, care exista din 1938 (despre care s-a vorbit mai sus, textul lui Eric Bentley) a fost desființat.

Dramaturgul Emily Mann, cu piesa documentară *Execuția justiției* (1986), a descoperit pentru cinematografia mondială povestea uciderii primarului din San Francisco, George Moscon, și a primului politician homosexual declarat, Harvey Milk (eroul recentului film al lui Gus Van Sant). Interviurile și dosarele instanțelor au fost folosite în joc. Subiectul textului descrie viața lui Harvey Milk, un activist pentru drepturile homosexualilor, care în Statele Unite a devenit primul politician homosexual declarat, reușind să formuleze și să adopte o serie de legi privind drepturile minorităților sexuale și ale grupurilor sociale dezavantajate.

Un alt reprezentant al Verbatim-ului american de la începuturi este actrița și dramaturgul Anna Deavere-Smith, unul dintre cei mai importanți performeri/scriitori/teoreticieni ai teatrului american.

La începutul anilor 1980 a început să colecteze materiale despre identitatea națională, drepturile și libertățile civile americane și drepturile femeilor. Piesele și monodramele care-i aduc celebritatea sunt: *Amurg: Los Angeles*; *On the Road: A Search for American Character (Pe drum: în căutarea personajului american)* și *Fires in the Minor*, texte elaborate printr-un proces inovator, care consta în interviuarea de către Deavere Smith a unor diverse grupuri de comentatori, martori și membri ai comunității afectate de evenimentele sociale dezbinătoare, create de tensiunea rasială și de o nemulțumire cu privire la autoritatea statului în fața dezacordurilor provocate de criza rasială. În piesa *limbajul original al celor interviuați e lăsat needitat și valorifică spectacolul prin nuanța și calitățile sale colocviale și „realiste”. Limbajul este „autentic” și această autenticitate este susținută și de stilul dramatic al Annei Deavere Smith, în care „recrează” fizicația și transferul cuvintelor așa cum i-au fost rostite în interviurile despre experiența evenimentelor-cheie din SUA* [1, p.108].

Metoda de elaborare a textului, folosită de autoare, se bazează pe interviuarea oamenilor care fie au fost implicați direct în eveniment, fie au fost implicați de la distanță, fie au comentat despre evenimentul propriu-zis.

Piesa *Amurg: Los Angeles* (1992) este realizată pe baza evenimentelor ce au pornit de la verdictul dat lui Rodney King, care nu i-a condamnat și pe ofițerii de poliție care l-au bătut pe muncitorul afro-american arestat în 1991, deși actele lor de violență au fost filmate. Verdictului din 1992 i-au urmat trei zile de rebeliune și tulburări civile, din cauza inegalității rasiale din Los Angeles, unde de șoc având ecou global. Pe parcursul elaborării piesei, Deavere Smith a interogat aproximativ două sute de oameni, dintre care douăzeci și cinci au fost prezenți în spectacol. Personajele textului sunt ofițeri de poliție, artiști de culoare, membrii unor bande de stradă, funcționari, muncitori, politicieni și erudiți. Textul e formulat mai degrabă în jurul oamenilor care-și spun poveștile, și nu neapărat pe baza comentariilor directe privind cazul Rodney King sau al rasismului din procedurile juridice americane. „Personajele” nu interacționează imediat și nici nu-și fac confesiuni, dar relațiile, atât dintre cei aflați pe scenă cât și dintre „poveștile” pe care le spun sau dintre „perspectivele” pe care le analizează, se îmbină, se suprapun și, câteodată, sunt intim conectate, pe măsură ce textul spectacolului evoluează. *Spectatorii revin uneori la personaje în diverse momente ale declarațiilor lor, cuvintele lor capătă rezonanțe noi atunci când sunt reamintite în contextul motivelor recurente, prin replicile rostite ulterior de alți actori* [2, p.109].

*Monologurile vaginului/Vagina Monologues* este o piesă episodică, scrisă de scriitoarea feministă Eve Ensler, care explorează experiențele sexuale consensuale și non-consensuale, imaginea corporală, mutilarea genitală, întâlnirile directe și indirecte cu reproducerea și multe alte subiecte redade de femei de diferite vârste, rase, sexualități și alte diferențe. Eve Ensler a scris primul proiect al monologurilor în 1996, piesa rezultând din interviurile preluate de la două sute de femei care își expun opiniile despre sex, despre relații și violență împotriva femeilor. Fiecare monolog se referă la un aspect al experienței feminine: sexul, munca sexuală, imaginea corporală, dragostea, violul, menstruația, mutilarea genitală a femeilor, masturbarea, nașterea, orgasmul etc. O temă recurentă în întreaga piesă este vaginul ca instrument de luptă și putere a femeilor și întruchiparea finală a individualității. Într-un interviu, Ensler a spus că fascinația cu vaginul a început *din cauza societății violente în care creștem*, declarând că este revoltată și obsedată de faptul că femeile sunt violate, violate cu incest. *Toate aceste lucruri sunt profund legate de vaginul nostru* [2]. Ensler a scris piesa cu scopul „sărbătoririi vaginului”, însă, în 1998, scopul piesei s-a schimbat de la o sărbătorire a vaginului și a feminității la o mișcare de stopare a violenței împotriva femeilor. Acesta a fost începutul mișcării V-Day<sup>1</sup>, care a continuat să ia amploare cu fiecare an, deoarece s-a transformat într-un fenomen mondial și într-o organizație non-profit de succes. Piesa autoarei

1 V-Day, 14 februarie, este o mișcare activistă la nivel mondial, care are drept scop lupta împotriva violenței asupra femeilor, inițiată de autorul, dramaturgul și activistul Eve Ensler. V-Day a început în 14 februarie 1998, când la NYC a avut loc cea de-a cincea reprezentare a spectacolului *Monologurile vaginului*, adunând peste 250.000 de dolari pentru grupurile locale de luptă împotriva violenței asupra femeilor.

demonstrează eficacitatea socială a teatrului documentar, care de multe ori *duce la crearea unor mișcări puternice în societatea civilă. Monoloagele vaginului, culegerea de monoloage despre femei a lui Eve Ensler a dus la crearea unei organizații de ajutor pentru femeile abuzate și la instaurarea unei Zile Internaționale împotriva Violenței asupra Femeii, care coincide cu Ziua Îndrăgostiților, 14 februarie* [3, p.88].

În fiecare an, textul *Monologurile vaginului* se restructurează, se completează cu noi monologuri, pentru a evidenția noi probleme ce afectează femeile din întreaga lume. În 2003, de exemplu, Ensler a scris un nou monolog, numit *Sub Burqa*, abordând situația femeilor afgane aflate sub conducerea talibanilor. În 2004, Ensler a completat textul cu un monolog numit *Beat the Girl Out of the Boy*, ca rezultat al interviuării unui grup de femei a căror identitate de gen diferă de sexul atribuit la naștere (transgender).

Fondatorul grupului *Tectonic Theatre Project*, Moisés Kaufman, a inițiat *Proiectul Laramie*, care descoperă cazul uciderii, din motive homofobe, a unui student de la Universitatea din Wyoming.

În octombrie 1998, studentul de 21 de ani, Matthew Shepard, homosexual, a fost găsit bătut cu brutalitate, legat de un gard și lăsat să moară în Laramie (Wyoming). Corpul lui însângerat și mutilat a fost găsit abia a doua zi. A murit câteva zile mai târziu, la Spitalul Fort Collins (Colorado). Moises Kaufman și alți membri ai proiectului au efectuat șase călătorii la Laramie într-o perioadă de un an și jumătate, imediat după ce a fost mutilat tânărul și în timpul procesului împotriva celor doi tineri acuzați de uciderea lui. Au realizat mai mult de două sute de interviuri cu localnicii, fie oripilați de acțiunile criminalilor, fie homofobi, încorporându-le în piesa *Proiectul Laramie*. Textul documentar descoperă resorturile unei crime oribile și consecințele ei asupra orașelului în care a fost comisă. Opt actori au interpretat mai mult de șazeci de personaje. Prezentarea spectacolului rezultat a fost organizată în școli, colegii și teatre publice din Statele Unite, precum și în teatre profesioniste din Statele Unite, Canada, Marea Britanie, Irlanda, Australia și Noua Zeelandă.

Textul *Proiectul Laramie* nu este structurat pe blocuri și nu prezintă o compilație de monologuri relatate de martori oculari. Este o piesă în care vedem acțiune, scene care se succed și prezintă un șir de evenimente: reconstituirea nopții dinaintea săvârșirii crimei, suferințele la care a fost supus Matthew, părerile membrilor comunității față de acest caz și față de comunitatea LGBT.

Un alt proiect de teatru documentar al grupului îl constituie mono-spectacolul bazat pe textul lui Doug Wright, asamblat din interviuri cu Charlotte von Mahlsdorf, născută Lothar Berfelde, care l-a ucis pe tatăl ei când era un copil mic și a supraviețuit regimurilor naziste și comuniste din Berlinul de Est ca femeie transgender.

Proza autobiografică a fost adesea explorată și adaptată într-un text dramatic. Cel mai faimos exemplu sunt textele lui Spalding Grey, unul dintre fondatorii The Wooster Group. Primul dintre ele – *Sex și moarte până la vârsta de 14 ani* – a apărut în 1979, *Înotul în Cambodgia – în 1983*. În spectacole, Gray, autorul, stă la o masă cu un microfon, bea din paharul cu apă și povestește publicului, cu un talent admirabil de narator, despre confruntările lui din viață, suicidul mamei, probleme cu depresia, probleme politice, sociale, istorice ale țării. Anatomia lui Gray a suferit un tratament artistic realizat de către Stephen Soderberg. După sinuciderea lui Gray, Soderberg a realizat și un film despre acesta – *And Everything is Going Fine*, în care poveștile eroului despre frica de sinucidere sunt percepute ca o auto-comentare asupra morții sale.

## Concluzii

Multe dintre producțiile atribuite teatrului documentar, pe care am avut ocazia să le vizionez (cele produse de sectorul teatral independent din Chișinău: *Spălătorie* și *Foosbook*, unele produse de teatre independente din Târgu Mureș, Cluj Napoca, Iași, București), erau structurate pe blocuri – monologuri preluate de la anumiți donatori, care nu implicau acțiune, pe alocuri repetau aceleași idei, erau monotone și descriptive. La fel de static astăzi mi se pare și textul *Mi(n)ority* pe care l-am scris, în baza interviurilor realizate cu echipa de creație acum patru ani (în care am vorbit despre minoritățile nați-

onale din țară, felul în care acestea sunt tratate de populația băștinașă, problemele cu care se confruntă), în care nu am urmărit să redau o istorie, ci niște realități. *Proiectul Laramie, Execuția justiției* cu Harvey Milk, erou principal, *În America albă* m-au marcat anume prin faptul că descriu istorii, într-un mod foarte viu, dinamic și surprinzător, istorii create din relatările martorilor oculari, cu intercalări de reportaje, discursuri ale oficialităților statale. Aceste istorii au la bază o structură compozițională aproape tradițională – personaje bine caracterizate, prologuri, răsturnări de situații, conflicte, punct culminant, deznodământ etc., te intrigă, te țin în suspans, sunt redade într-un mod artistic, mai presus de documentar și mai credibile decât ficțiunea.

### Referințe bibliografice

1. DEENEY, J.F., GALE, M.B. *Cincizeci de dramaturgi moderni și contemporani*. București: Editura Tracus Arte, 2017.
2. ENSLER, E. 20 Years ago. Eve Ensler gave us the Vagina Monologues. She's stil waiting for the revolution [online]: interviu cu Eve Ensler. Moderator M. Kann. In: *Elle* [site]. 8 feb. 2017. [accesat 21 dec. 2019]. Disponibil: <https://www.elle.com/culture/career-politics/news/a42812/eve-ensler-vagina-monologues-interview/>.
3. NELEGA, A. *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*. Cluj-Napoca: Eikon, 2010

## PROBLEMELE SINCRONIZĂRII REALITĂȚII CU EXPRESIA EI ARTISTICĂ PE ECRAN

### PROBLEMS OF SYNCHRONIZING REALITY WITH ITS ARTISTIC EXPRESSION ON THE SCREEN

ION USATĂI<sup>1</sup>,

lector universitar, doctorand,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 791.229(478)04.061

În sec. XVIII a apărut termenul de *Potemkiniadă* (de origine rusă – *потёмкинские деревни*), prin care se face referire la o metodă de falsificare a realității prin înfrumusețare, care provine de la numele lui Grigori Potemkin, general-feldmareșal rus, demnitar al statului și favorit al țarinei Ecaterina a II-a a Rusiei. În istoria cinematografului basarabene întâlnim frecvent asemenea „fenomen” ca, de exemplu, în perioada socialistă, când toate filmele turnate la „Moldova-Film” trebuiau să corespundă unei singure ideologii: se făcea așa-zisa „lakirovkă” – realitatea propriu-zisă era ascunsă sau modificată pe ecran. Tot ce se arăta și se dădea drept a fi real în filmele din această perioadă erau imagini împodobite cu oameni frumoși și harnici, sate curate, câmpuri bogate cu mulți muncitori etc. În filmul „Între Minciună și Adevăr” (filmul de master al studentului Ion Usatâi) se vorbește detaliat despre această perioadă.

**Cuvinte-cheie:** film istorico-biografic, limbaj poetic, limbaj cinematografic, docuficțiune, pluriperspectivism, „Moldova-Film”, estetica imaginii cinematografice

The term *Potemkiniadada* (from Russian – *потёмкинские деревни*), appeared in the 18th century, it refers to a method of falsifying reality through beautifying, which comes from the name of Grigori Potemkin, Russian General, state dignitary and favorite of Catherine II of Russia. In the history of Bessarabian cinema we frequently encounter such a „phenomenon”, as in the socialist period, when all the films made at the „Moldova Film” had to correspond to a single ideology: the so-called „lakirovka” - the actual reality was hidden or modified on the screen. All that was shown and found to be real in the films of this period were images adorned with beautiful and hardworking people, clean villages, rich fields with many workers etc. In the film „Between Lying and Truth” (master’s film of the student Ion Usatâi) we talk in detail about this period.

**Keywords:** historical-biographical film, poetic language, cinematic language, docufiction, pluriperspectivism, Moldova Film, aesthetics of the cinematographic image

1 Email: ionusatyi@gmail.com

## Introducere

Încă din timpurile sec. XVIII a apărut termenul de Potemkiniadă (termen de origine rusă – потёмкинские деревни), prin care se face referire la o metodă de falsificare a realității prin înfrumusețare. „Această expresie provine de la numele lui Grigori Potemkin, general-feldmareșal rus, demnitar al statului și favorit al țarinei Ecaterina a II-a a Rusiei. Apariția termenului a avut loc datorită unei întâmplări marcante de la sfârșitul sec. XVIII, atunci când, cu ocazia unei vizite în Rusia a împăratului Iosef al II-lea și a regelui Poloniei, prințul Potemkin a dorit să creeze o imagine excepțională investițiilor din teritoriile abia cucerite de la Ucraina și a ordonat să fie construite decoruri de teatru enorme, care reprezentau case, sate și orașe înfloritoare. Oaspeții, după călătoria prin acele teritorii împreună cu țarina, s-au lăsat înșelați, iar Potemkin, prin acest gest, și-a consolidat poziția în fața țarinei. În realitate, „satele lui Potemkin” nu au existat niciodată sau, mai bine zis, era vorba de sate adevărate, care fuseseră zugrăvite și „mascate” proaspăt pentru acea ocazie” [1, p. 1].

Acesta este un exemplu mai exagerat, însă tendința de a înfrumuseța realitatea a existat mereu și e foarte des întâlnită în artă, în special, fiind caracteristică filmului, deoarece filmul este un instrument puternic care poate fi folosit pentru manipularea maselor. În istoria cinematografului basarabene întâlnim frecvent asemenea „fenomen” ca, de exemplu, în perioada socialistă, când toate filmele turnate la „Moldova-Film” trebuiau să corespundă unei singure ideologii: se făcea așa-zisa „lakirovkă” – realitatea propriu-zisă era ascunsă sau modificată pe ecran. Tot ce se arăta și se dădea drept a fi real în filmele din această perioadă erau imagini împodobite cu oameni frumoși și harnici, sate curate, câmpuri bogate cu mulți muncitori etc.

## Între Minciună și Adevăr

În filmul *Între Minciună și Adevăr* (filmul de master al studentului Ion Usatâi – autor al acestui articol) se vorbește despre această perioadă foarte detaliat. Acest film este mai mult un eseu cinematografic. Fiind student la masterat, mi-am propus să fac un film-analiză documentar a câtorva filme japoneze și basarabene turnate aproximativ în aceeași perioadă, făcând o comparație între ele. În acest film avem două culturi diferite: pe de o parte, Japonia anilor '60-'70 cu tradițiile și mentalitatea ei, iar pe de altă parte, Moldova anilor '60-'70, văzută prin prisma filmului documentar. Am ales câteva filme japoneze (*Ni tsutsumarete* につつまれて, *Katatumori* かたつもり de Naomi Kawase, *Sayōnara CP* さようならCP, *Extreme Private Eros: Love Song* de Kazuo Hara) și câteva din Republica Moldova (*De-ale toamnei* de Gheorghe Vodă, *Fântâna* de Vlad Ioviță, *Cronica „Moldova-Film”* și altele). La valorificarea acestor două mari culturi își aduc aportul doi tineri: unul de origine moldovean (Ion Usatâi, autorul filmului *Între Minciună și Adevăr*) și altul de origine japoneză (Yasuko Okano, unul din operatorii filmului). Yasuko Okano este nu numai o împătimită pentru arta filmului documentar, dar și o bună prietenă a lui Ion Usatâi.

Analizând filmele, am observat anumite lucruri: felul cum sunt filmate filmele japoneze diferă mult de modul în care se filmau filmele documentare basarabene. Filmele japoneze erau realizate mai libertin (camera liberă, filmat din mână, nerespectarea anumitor reguli), pe când cele basarabene respectau cu strictețe regulile de filmare. La nivel de conținut, de asemenea, diferă foarte mult. Dacă în cele japoneze putem vedea oameni cu handicap pe stradă, nuditate, scene șocante de naștere filmate fără restricții etc., în cele basarabene sunt arătați doar oameni sănătoși, câmpuri bogate, istorii frumoase. Eu, care căutam vreo asemănare a filmelor ce aparțin acestor două culturi, mi-am dat seama că nu au nici una. În acel moment mi-am pus întrebarea: „Cum, totuși ar trebui să arate un film documentar?”. Regizorii Vlad Druck, Pavel Balan, Valeriu Jereghi, Nicolae Ghibu povestesc despre acea perioadă și toate problemele sistemului care existau, cât de greu le era regizorilor să se afirme sau să combată acest sistem și cum a apărut filmul poetic moldovenesc.

## Filmul moldovenesc – ideologia socialistă

Pornind chiar de la titlurile filmelor din acea perioadă – „Наш коллективный договор”, „Дни Молдавии на ВДНХ СССР”, „Добро пожаловать, огонь олимпиады”, „Фестивальные встречи”,

„Дни поэзии и братство”, „Закон нашей жизни” – toate sugerează din start o lume perfectă, fericită, curată, puternică etc. Când i-am întrebat „de ce?”, Pavel Balan a explicat că în acea perioadă toată arta era făcută la comandă și se făcea așa-numita „lakirovkă”, pentru ca totul să strălucească, să arate bine și nicidecum nu se filma omul cu sufletul adevărat. Pentru expunerea adevărului, pe atunci erai pedepsit. Acea perioadă era una drastică pentru cinematografia națională. „În urma deciziei biroului Comitetului Central s-au realizat mai multe măsuri organizatorice serioase, s-a efectuat o reorganizare radicală a cinematografeiei naționale, s-a activat vigilența cenzurii de tot felul. Aceasta era egală cu „condamnarea la moarte” a celei mai tinere arte – cinematografia. Decizia biroului Comitetului Central „a corectat” planurile de creație ale studioului întru făurirea unei noi cinematografii. Anumite filme erau absolut interzise, ca: *Gustul pâinii; A iubi; Ultima lună de toamnă; Se caută un paznic; Fântâna; Piatră, piatră; Malanca; Bachus; Alexandru Plămădeală* etc.” [2, p. 345]. În acest sistem puteau rezista, în primul rând, regizorii adepți ai acestei ideologii. Nicolae Ghibu ne povestește că erau foarte mulți pe atunci care se apucau să filmeze filme care să corespundă ideologiei, iar acum nu vor să recunoască sau scot din filmografia lor anumite filme. „În 1970, Valeriu Gajiu se lansează cu o „superproducție” istorică – *Explozie cu efect întârziat*, un film care îți face impresia că Chișinăul a fost leagănul revoluției ruse, și nu Petrogradul. În 1971 se lansează *Ofițerul în rezervă*, unde debutează ca dramaturg Nicolae Ghibu și Zinaida Circova. Regia o semnează Iuri Borețchi” [2, p. 345]. Acestea au fost urmate de multe alte filme, atât de ficțiune cât și nonficțiune. Un proces de ideologizare totală și cel mai tragic era că nu aveai de ales. Valeriu Jereghi explică acest fapt în felul următor. În acele timpuri nicidecum nu puteai să deții un laborator de film propriu pentru dezvoltarea peliculei. Să deții, de exemplu, 1000 metri de peliculă pentru filmarea propriului tău film nu era posibil nicidecum. Ca urmare, în momentul în care te apucau să faci un film cu camera statului, pelicula statului, laboratorul statului, scenariul care a trecut redacția, nu aveai cum să filmezi ceva împotriva sistemului sau măcar să arăți realitatea așa cum este ea. Lucrurile „urâte” nu erau obiect de artă. Obiect de artă atunci era doar ceea ce trecea controlul Comitetului Central. Iar tu, ca regizor, fii bun și respectă condițiile.

Ce este URÂT și ce este FRUMOS cu adevărat în artă? Definiția URÂTULUI: „Este URÂT în artă tot ceea ce este fals, ceea ce este artificial, ceea ce caută să fie drăguț sau frumos în loc să fie expresiv, ceea ce surâde fără motiv, tot ceea ce minte”. Conform acestei definiții, toate filmele menționate mai sus sau făcute în acea perioadă la „Moldova-Film” sunt o minciună. Când i-am cerut opinia lui Vlad Druck, el a confirmat acest lucru, adăugând că pentru el aceste filme sunt sterile. „Concomitent cu ideologizarea exagerată a filmului, unii regizori au început să părăsească acest domeniu (Vlad Ioviță, Gheorghe Vodă, Serafim Saka, ș.a.). Cei mai mulți respectau regimul (Ivan Tihonov, Teodor Bocănescu, Alexandr Litvin, Mihail Izrailev, Nicolae Ghibu, Constantin Osoianu, Gheorghe Prodan ș.a.). Alții, în schimb, s-au refugiat în alte teme (Anatol Codru, Vlad Druck, Mircea Chistruga)” [2, p. 358]. De exemplu, Anatol Codru, după ce unele din primele sale filme au fost supuse criticii ideologice, încearcă să-și orienteze investigațiile cinematografice spre omul simplu. Realizează așa filme ca: *Toată viața mea* (despre șoferița Vera Sahani), *Visul vieții mele* (dedicat medicului-șef Timofei Moșneaga) ș.a. Tot în această perioadă, o relativă specializare se observă și la regizorul Vlad Druck, care își găsește refugiul în filmul de artă și cultură, propagând anumite personalități, aspecte din domeniile respective: *Ploi de dor, Maria Codreanu, Vremuri de-a trăi, Tata* ș.a. Toate aceste filme au fost numite de străini *cinematografie poetică*. Prin cinematografia poetică regizorii basarabeni au găsit o modalitate de a ocoli Comitetul Central. Astfel, ei filmau filme, subiectele cărora nu deranjau puterea și corespundeau cenzurii, dar totodată, datorită poeziei, abordau unele teme filozofice care atingeau sufletul uman. Din păcate, acest sistem ideologic a durat prea mult. Toți acești regizori care au rezistat sistemului și-au ucis în ei libertatea creativă și nebunia imaginației, afirmă Vlad Druck. Chiar dacă în prezent nu mai există nici o cenzură, ei și-au implantat în ei o autocenzură, de care nu vor scăpa niciodată.

„Din 1952 până în 1982, în decursul a treizeci de ani de existență, la studioul „Moldova-Film” au fost turnate: 800 de filme documentare, 120 filme artistice, 750 de jurnale cinematografice „*Moldova Sovietică*”, 40 de ediții ale jurnalului satiric „*Usturici*” și 40 de filme de animație” [3, p. 1].

### Problemele sincronizării realității cu reprezentarea ei artistică pe ecran în afara unei ideologii

Pornesc de la poziția că un film documentar trebuie să fie un act de comunicare între cineast și public. „Un documentar se poate încadra și în alte categorii – operă de artă, raport de investigație, memoriu personal, dar ar trebui mai întâi judecat la cât de eficient își îndeplinește sarcina de a comunica cu publicul. Dacă un documentar nu reușește să comunice o anumită informație, atunci nu își face bine treaba. Și, nu în ultimul rând, un documentar trebuie să spună adevărul [4, p. 3]. Atunci când privim un film documentar, noi înțelegem din start că autorul încearcă să ne comunice un adevăr. Cât de mult reușește să se apropie autorul de realitate, folosind filmul ca instrument de comunicare? Tind să afirm că niciodată nu reușește să o facă la maxim. Acest lucru este imposibil. Problema unui sistem cu o ideologie anume este unul dintre cele mai mari obstacole pe care le poate întâlni un artist în calea sa pentru a îndeplini această sarcină. Dar chiar și în afara sistemului acest lucru este imposibil, în primul rând, din cauza că fiecare cadru care ajunge în film este ales de regizor. Durata, consecutivitatea cadrelor, cadrarea, conținutul etc. sunt selectate din perspectiva regizorului, astfel, deja nu mai reprezintă realitatea propriu-zisă, ci este punctul său de vedere, subiectiv, de fapt. Aceasta ne demonstrează că sincronizarea realității cu expresia ei artistică pe ecran este imposibilă.

### Concluzii

Noi, artiștii, ne putem apropia de realitate, putem tinde să prezentăm realitatea așa cum este, dar niciodată nu putem să atingem acest scop în totalitate. Drept exemplu de comunicare cu publicul sau prezentare a unei realități cât mai obiective pe ecran aduc filmele japoneze pe care le-am menționat mai sus. Kazuo Hara în filmul *Sayōnara CP* filmează două scene de naștere. În una din ele o femeie naște singură, acasă, fără ajutorul nimănui, iar în a doua scenă o altă femeie naște un copil care nu respiră, după câteva minute de masaj, apa iese din plămâni copilului și el începe să țipe. Acele minute pe ecran te țin cu respirația la gură. Nu te gândești la nimic altceva decât la ceea ce se întâmplă pe ecran. Și chiar dacă imaginea în acele scene este neclară, supraexpusă, arsă, filmată cu mișcări bruște și murdare, nu te gândești nici o clipă la parametrii tehnici. În acel moment noi toți acceptăm drept adevăr ceea ce se întâmplă pe ecran. La fel și Naomi Kawase în filmul *Ni tsutsumarete* につつまれて, scena unde Naomi vorbește la telefon cu tatăl ei biologic, care a abandonat-o când era mică, și îi zice: „Tată, vreau să te văd...”, iar el îi răspunde: „Știi, tată nu e cuvântul potrivit”, te trec fiori de la vocea care-i tremură la telefon și din nou, sunt sigur, că toți acceptăm cele văzute pe ecran ca un adevăr unic. Aceste două filme japoneze sunt exemple unde autorii reușesc mult să se apropie de adevărul obiectiv. Reușesc, datorită faptului că unele scene se întâmplă aici și acum, fără intervenția regizorului. Sunt arătate cu un montaj minim sau chiar lipsă. Sunt filmate neținând cont de imagine, compoziție etc. Dar, oricum, vrem sau nu vrem, filmul este o minciună și trebuie să acceptăm asta – o minciună care ne ajută să percepem realitatea. Dar să redai drept a fi real ceva ce nu există este o faptă murdară și incorectă – artistul poate să modifice realitatea cu un scop artistic, însă nu are dreptul moral să mintă. Afirm cu rigurozitate că nu există o realitate acceptată de toți care poate fi percepută drept o realitate strictă. Pentru că, de fapt, realitatea nu există, ci există doar punctul de vedere pur subiectiv al fiecăruia dintre noi, deseori, comparativ sau modul individual de percepere a realității prin prisma trăirilor proprii. Indiferent de faptul cât de mult nu am încerca noi să ne apropiem de realitate sau să o redăm, pe ecran este imposibil de transpus realitatea cu exactitate.

### Referințe bibliografice

1. Potemkiniadă. In: *Wikipedia* [online]. [accesat 20 sept. 2019]. Disponibil: <https://ro.wikipedia.org/wiki/Potemkiniadă>
2. PLĂMĂDEALĂ, A.-M., OLĂRESCU, D., TIPĂ, V. *Arta cinematografică din Republica Moldova*. București: Grafema Libris, 2014.
3. Moldova-Film. In: *Wikipedia* [online]. [accesat 20 sept. 2019]. Disponibil: <https://ro.wikipedia.org/wiki/Moldova-Film>
4. HAMPE, B. *Making documentary films*. Canada: H.B. Fenn and Company Ltd., 2007.

## FUNCȚIA ȘI ROLUL OBIECTULUI ÎN FORMAREA COMPOZIȚIEI COREGRAFICE

### THE FUNCTION AND ROLE OF THE OBJECT IN FORMING THE COREGRAPHIC COMPOSITION

ANGELA BEȚIȘOR<sup>1</sup>,

lector universitar, doctorandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 793.3.024:645

*În condițiile în care criteriile ce împart arta în anumite domenii sunt tot mai puțin definite, apare necesitatea reactualizării noțiunilor de contemporaneitate, inovație, acest fapt fiind un proces firesc și pentru arta coregrafică. În acest articol este analizată practica utilizării obiectelor și a articolelor de uz casnic în coregrafie, rolul și funcțiile acestora în procesul de creare a operelor coregrafice moderne. Studiul presupune o evaluare a discursului artistic prin prisma tendințelor tradiționale și inovatoare, a tehnicilor și a expresiei compoziționale, care ajută coregrafii să creeze o imagine artistică în dans cu ajutorul obiectelor.*

**Cuvinte-cheie:** obiect, articol de uz casnic, artă coregrafică, imagine artistică, inovație

*Under the circumstances when the criteria that divide art into certain domains are less and less definite, there appears the necessity of reactualizing the notions of contemporaneity, innovation, this fact being a natural process for choreographic art as well. The author examines the practice of using household goods (objects) in choreographic art and their role and functions in forming modern choreographic compositions. The paper presents an evolution of the artistic discourse and analyses the correlation of traditional and innovative tendencies which help ballet masters to create artistic images in dance using household objects.*

**Keywords:** object, household goods, choreographic art, artistic image, innovation

#### Introducere

Practica utilizării obiectelor în creațiile artistice este cunoscută din cele mai vechi timpuri, fiind larg aplicată atât în arta folclorică cât și în teatrul profesionist. Utilizarea obiectelor, mobilierului și a articolelor de uz casnic în spectacolele coregrafice moderne este considerată o soluție inovatoare de reflectare artistică a realității prin imagini vizuale.

Evoluția fenomenelor artistice este o reacție a creatorilor de artă la experiențele acumulate, la tendințele și aspirațiile societății contemporane, la regândirea filosofică a aspectelor existențialiste ale umanității, la sinteza dintre trecut și viitor. Acest proces este inevitabil și în arta coregrafică, coregrafii moderni fiind în căutare permanentă a soluțiilor creative pentru expresivitate prin dans. În acest context, trebuie de menționat faptul că arta coregrafică este unul dintre cele mai flexibile domenii artistice ale creativității umane. Astfel, în creațiile coregrafice moderne accentul principal nu este axat pe linia de subiect, ci este îndreptat spre forma și mijloacele de expresie artistică ale acesteia.

#### Simbolistica obiectului în dans

Dansul este una dintre cele mai vechi reprezentări ale stărilor și sentimentelor umane. Prin dans omul își dezvăluie ideile lăuntrice, emoțiile, trăirile sufletești. De aici pornește și presupunerea că dansul s-a dezvoltat odată cu specia umană. În acest context, simbolurile sunt una dintre cele mai vechi forme artistice de exprimare a realității, un element de legătură dintre realitate și lumea imaginară. Prin simboluri este redată experiența spirituală a omului, acumulată în viața cotidiană, în interacțiunea cu natura și societatea. Limbajul simbolurilor este bazat pe forme de percepție asociativă a lumii vizibile și invizibile.

<sup>1</sup> E-mail: angela.bets@mail.ru



Începând din antichitate, obiectele și articolele de uz casnic erau utilizate ca simboluri în dansurile rituale. Fiecare obiect era utilizat în dans în conformitate cu rolul său în viața reală. Oamenii au dansat de mii de ani – figuri de dansatori apar în picturile rupestre din Europa și Africa, datând din timpuri preistorice. Multe dansuri primitive sunt încă populare și astăzi, fiind corelate cu ceremonii religioase sau superstiții. Elfrida Koroleva<sup>1</sup>, în monografia *Ранние формы танца*, menționează faptul că în dansurile antice erau utilizate foarte frecvent obiecte de uz casnic: „Dansurile cu boluri rituale sunt răspândite printre triburile agricole. Semnificația lor rituală este evidențiată de urmele de foc care s-au păstrat în interiorul lor. Evident, au fost folosite în rituri asociate cu cultul Soarelui. Dar vasele de pe suporturi antropomorfe au fost aparent asociate, simultan, cu o vrajă de ploaie. Unele dintre ele prezintă sânii de sex feminin, ceea ce ne conduce la o serie arhaică de concepte: marea divinitate feminină – laptele – ploaia (apa cerească)” [1, p. 166]. Îndeletnicirile vechi, preponderent cele legate de agricultură, au atribuit obiectelor simboluri legate de fertilitate (recolte bogate, creșterea animalelor, nașterea pruncilor sănătoși).

Printre simbolurile întâlnite la strămoși sunt anumite obiecte și statuete de om sau animale, confecționate din lemn, piatră, ceramică. Pe lângă aceste obiecte, în timpul dansului sunt utilizate foarte des măștile. Bunăoară, la români, „mai dăinuie încă, în Banat și Oltenia, *Jocul de pomană*, manifestare prilejuită de pomenile funebre, când se execută un brâu sau o horă „de sufletul decedatului”; se dansează în cerc, bărbații și femeile ținându-se de mână, dar având și lumânări aprinse în mâini, precum și flori date de familia celui pomenit; semnificația s-a pierdut, dar este foarte probabil ca dansul să se facă în credința că morții pomeniți revin și asistă și ei la petrecere, veselindu-se împreună cu jucătorii, deci, este o punte de legătură între cele două lumi, dacă nu chiar un procedeu de a-i rechema ca să vadă de câtă afecțiune se bucură ei în rândul celor vii. În Vrancea, este cunoscut *Dansul de priveghi (Chiperiul)*, dans bărbătesc, cu măști anume confecționate...” [2, p. 203].

Cu timpul, valorificarea obiectelor în dans și semnificația acestora a cunoscut schimbări, valoarea magică a obiectului era transmisă din generație în generație, dar, simultan, fiindu-i atribuite semnificații noi. Astfel, dacă, inițial, prosopul era un element care semnifica legătura între generații, legături de rudenie, pe parcursul timpului, acest obiect a început să fie utilizat în dansuri, atribuindu-i și alte semnificații (la botez, nunți).

Simbolistica obiectelor utilizate în coregrafie reflectă trăsături caracteristice perioadelor istorice, culturilor etnice, grupurilor sociale etc. Există semnificații generale, cunoscute de majoritatea persoanelor și semnificații specifice, accesibile unui grup restrâns de persoane, de exemplu, simbolica baletului este pe înțelesul profesioniștilor și a celor pasionați de acest gen de artă. Orice schimbare în societate, în viața comunității generează o schimbare a simbolicii, iar, în contextul modernizării și globalizării, simbolurile și obiectele vechi capătă noi sensuri și semnificații.

În arta coregrafică contemporană simbolurile și semnificațiile noi, care sunt atribuite obiectelor și articolelor de uz casnic, sunt inspirate din patrimoniul cultural al altor civilizații, din cunoștințele despre lumea antică, din literatura fantastică. În acest context, este accentuată dominarea unei lumi imaginare în baletul contemporan.

### **Conținutul și tematica dansului prin intermediul obiectelor**

Utilizarea obiectelor și a articolelor casnice în producțiile coregrafice este o componentă integrantă a unui performance modern. În coregrafia modernă obiectele oferă un dialog figurativ și semantic deosebit. Astfel, folosind același obiect, pot fi create noi sensuri și conținuturi. Fiind utilizate în toate domeniile artei coregrafice, apare necesitatea de a descrie rolul artistic-figurativ al obiectelor în dans și de a înțelege experiența folosirii obiectelor ca element important al spațiului informațional redat prin

1 Elfrida Koroleva (născută: 12.05.1935, F. Rusă), doctor în studiul artelor, critic de teatru, pedagog, în trecut – balerină la teatrele din Gorki (F. Rusă), Chișinău (R. Moldova); colaborator științific al Academiei de Științe a Moldovei; autor de ample monografii și studii de cercetare în domeniul artei coregrafice.

dans. Obiectele utilizate în dans sunt multifuncționale prin formă, greutate, aspect, culoare. Aceste caracteristici permit artistului să experimenteze pentru a reda pe scenă numeroase compoziții dinamice figurative prin combinarea mișcărilor de dans cu obiectele din decor.

Printre cele mai populare tematici abordate în spectacolele coregrafice este reflectarea lumii interioare a contemporanului, „un om al mulțimii”, al trăirilor sale subiective și pasiunilor controversate ale existenței sale, descoperirea unui mediu al fanteziilor, iluziilor și viselor, în care omul contemporan se ascunde de realitate.

Această tendință este o continuitate a ideilor expresioniste și a școlii germane de balet, Pina Bausch fiind reprezentanta de primă mărime a acestei școlii și o inovatoare a dansului modern din a doua jumătate a secolului al XX-lea. În unul dintre cele mai cunoscute spectacole ale coregrafei, „Café Muller”, montat în 1978, pe o scenă sufocată de scaune, în care se pare că nici aer nu este suficient, personajele încearcă să existe și să vorbească, într-un limbaj gestual, despre problemele de care sunt preocupate. Universul creat de actori este redat într-un ritm repetitiv-obsesiv, liniștea este urmată de o izbucnire violentă, bruscă, mișcările ușor stângace și gesturile hipnotizante ale actorilor redau o poveste plină de încărcătură emoțională. Mobilierul și obiectele din scenă accentuează asemănarea dintre jocul scenic și realitate.

Coregrafii epocii baletului romantic erau preocupați de subiecte și tematici legate de lumea iluziilor, fanteziei omului, evadarea acestuia din realitatea cotidiană. Aceste subiecte le-au permis coregrafilor să creeze imagini ale unui spațiu iluzoriu perfect, contradictoriu lumii reale. În ținuturile idilice erau castele „aerene”, femei grațioase îmbrăcate în haine diafane, care „pluteau” deasupra pământului. Aplicarea elementelor artistice de exprimare vizuală a unei lumi perfecte au impulsivat dezvoltarea esteticii baletului prin grație, mișcări fluide, balans și simetrie, accent pe poveste, costume și scenografie. Utilizarea obiectelor reale într-o lume iluzorie era inadmisibilă. Totodată, obiectele erau tot mai frecvent utilizate în scenele care redau realitatea, ceea ce a permis accentuarea contrastului dintre lumea reală și cea iluzorie. Astfel, Victor Vanslov<sup>1</sup> menționează că „În baletul *Gizelle*, după coregrafia lui Jean Coralli și Jules Perrot, în redacția lui Marius Pepita, sătențele vin de la lucru de pe câmp dansând, cu coșuri pline cu struguri. Mama lui *Gizelle* le propune ducelui și ficei acestuia să se odihnească, arătându-le să se așeze pe scaunele de lângă masa, apoi îi servește cu ajutorul obiectelor butaforice: pahare și ulcior pentru vin” [3, p. 103].

Practica coregrafilor moderni demonstrează că în încercarea de a reda imaginea ambiguă a lumii interioare a omului, mulți dintre coregrafi aplică sinteza a două lumi paralele. Mediul real și lumea iluzorie se interpătrund și creează personajului condiții diferite de existență. În acest sens, elementul novator poate fi explicat prin crearea unei atmosfere ireale într-un mediu real de trai al unei persoane (cameră de dormit, baie, stradă, cafenea). O simplă batistă sau eșarfă, utilizată de interpret în timpul dansului, ar putea sugera trăirea unor amintiri sau iluzii legate de persoane sau locuri dragi. Astfel, prin modalitatea de a aranja, utiliza, schimba obiectele, coregraful dezvăluie o anumită esență pe care o întruchiează obiectul.

### Aspecte ale spectacolului coregrafic contemporan

Actualmente, producțiile coregrafice sunt o sinteză a mai multor arte: muzică, dans, pictură, cinematografie. Tendința de a introduce în coregrafie diverse elemente artistice a luat amploare la sfârșitul sec. XX – începutul sec. XXI. Această acțiune sincretică de redare și exprimare artistică a varietății formelor existențiale permite aplicarea, în condiții egale, a tehnicilor, metodelor, instrumentelor specifice fiecărui gen de artă. Sincretismul face imposibilă delimitarea practică a subiectivului și obiectivului, a observațiilor reale și a faptelor imaginate, ceea ce favorizează crearea unei atmosfere magice pentru spectator.

<sup>1</sup> Viktor V. Vanslov (16 mai 1923 – 4 iulie 2019, F. Rusă), critic de artă sovietic și rus, doctor în studiul artelor, muzicolog, critic de balet, Artist Emerit al Federației Ruse.

Unul dintre pionierii dansului modern, Martha Graham<sup>1</sup>, a inventat un nou stil de dans, inspirându-se din arta modernă, mitologie și psihanaliză, îndepărtându-se de rigorile baletului clasic prin promovarea libertății de mișcare. În baletele sale au fost combinate cu succes componente ale operei, elemente etnice, în spectacole erau antrenate și animale, interpreții dansau pe podeaua udă, presărată cu pământ.

În încercarea de a cuceri noi orizonturi artistice prin baletele sale, coregrafii au implementat tehnici de combinare a unor elemente eterogene, incompatibile. Principiul eclecticismului, specific unor curente avangardiste în arta plastică a sec. XX, condiționat de tendințele actuale ale mediului social (diversitatea vieții politice, sociale, culturale, religioase, interferența valorilor culturale, digitalizarea sistemului de transmitere a informației), a favorizat crearea unor spectacole coregrafice complexe ca structură artistică și multiculturală. La crearea acestor spectacole inovațiile nu țin de adaptarea tehnicilor tradiționale ale altor domenii ale artei, ci, dimpotrivă, este accentuată aplicarea acestor tehnici și elemente „în stare pură”. De exemplu, cele mai simple trucuri (apariția spontană și dispariția unor obiecte mici în mâinile dansatorilor) sau elemente de gimnastică în aer (zborul pe frânghii) pentru coregrafi sunt novatoare și spectaculoase.

Un rol deosebit în producțiile coregrafice îl are utilizarea conceptuală a tehnicii video. Interpreții pot fi filmați și pe ecrane sunt proiectate imagini live sau proiecțiile presupun prezentarea unui material video legat de tematica spectacolului.

În producțiile coregrafice actuale tot mai frecvent interpreții trăiesc viața cotidiană pe scenă: mănâncă, se spală, se piaptănă, utilizând obiecte de uz personal și casnic. Aceste acțiuni vorbesc despre dispariția unor stiluri, reguli rigide în crearea operelor artistice, creatorii având deplină libertate pentru exprimarea artistică.

### Concluzii

Prin natura sa, dansul este o modalitate de exprimare a emoțiilor, sentimentelor prin mișcările corpului. Ca discurs artistic, dansul spune o poveste, reflectă niște trăiri prin intermediul coregrafiei realizate. Pentru aceasta, coregraful utilizează diverse tehnici și mijloace vizuale. Încă de la geneza dansului cele mai utilizate mijloace rămân a fi obiectele și articolele de uz casnic. Astfel, utilizarea unui obiect în dans a devenit una dintre cele mai importante tehnici de expresivitate artistică și figurativă, precum și o parte integrantă a mesajului informațional al spectacolului.

Pentru coregrafii moderni, obiectul a devenit un mijloc special de a exprima atitudinea unei persoane față de realitatea din jur. Folosind obiecte în dans, coregraful este capabil să dezvăluie în imagini plastice problemele relevante pentru societate, să transmită prin obiect idei care au devenit deja tradiționale sau care au apărut în conștiința spectatorului destul de recent. În dansul cu obiecte sunt reflectate caracteristicile tipice artei moderne: eclecticism, simbolism, polisemantism, multiculturalitate.

### Referințe bibliografice

1. КОРОЛЁВА, Э. *Ранние формы танца*. Chișinău: Știința, 1977.
2. ANTONESCU, R. *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești*. Iași: TIPO Moldova, 2009. Ediție digitală 2016.
3. ВАНСЛОВ, В. *Статьи о балете*. Ленинград: Музыка, 1980.

---

1 Martha Graham (11.05.1894 – 01.04.1991, SUA), dansatoare-coregrafă americană, cunoscută pentru metoda sa specifică The Graham technique. Numită „dansatoarea secolului” de către publicația Times, a montat circa 180 de spectacole coregrafice.

# Arte plastice, decorative și design

## BAUHAUS: CONSTITUIRE, DEZVOLTARE, IMPACT

### BAUHAUS: ESTABLISHMENT, DEVELOPMENT, IMPACT

ALA STARȚEV<sup>1</sup>,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 72.03(430)

72.03(478)

378:72(430)

*Înființarea instituției de învățământ superior Staatliches Bauhaus a constituit un eveniment major în dezvoltarea istoriei și arhitecturii artei moderne, generând într-un adevărat fenomen cultural-artistic. Această școală și mișcare artistică a devenit în timp unul dintre cele mai importante și inspirate curente ale arhitecturii moderne, mai ales a stilului arhitectural contemporan răspândit la scară internațională.*

*În acest articol ne-am propus să urmărim traseul devenirii acestei școli, luând în considerație aportul adus de Walter Gropius și Henri van de Velde în acest proces. Conturând caracteristicile stilului Bauhaus, am încercat să vedem cum a influențat acesta asupra stilului arhitectural din alte zone geografice, inclusiv asupra spațiului nostru.*

**Cuvinte-cheie:** arhitectură modernă, școală superioară de creare a formei, proces de învățământ, comenzi industriale

*The establishment of the higher education institution Staatliches Bauhaus was a major event in the development of the history and architecture of modern art, generating a true cultural-artistic phenomenon. This school and artistic movement became, in the course of time, one of the most important and inspired currents of modern architecture, especially of the contemporary architectural style widespread on an international scale.*

*In this article we intend to follow the path of the evolution of this school, taking into account the contribution made by Walter Gropius and Henri van de Velde to this process. Outlining the characteristics of the Bauhaus style, we tried to see how it has influenced the architectural style in other geographical areas, including our space.*

**Keywords:** modern architecture, high school of form creation, education process, industrial orders

## Introducere

Acum 100 de ani, în Germania, Walter Gropius (1883-1969) înființează Școala Bauhaus – una dintre cele mai influente școli superioare de arhitectură și design, care a făcut micul Weimar să devină patria artei mari.

Instituția de învățământ superior Staatliches Bauhaus (care ar însemna în limba română Școală de stat pentru arhitectură sau Casa arhitecturii) a apărut imediat după sfârșitul Primului Război Mondial și a Revoluției din Noiembrie în Germania (1919), fiind închisă odată cu căderea republicii și a venirii la putere a naziștilor (1933). Adevărat, au fost doar 14 ani de existență, însă impactul Bauhaus-ului asupra evoluției artei sec. XX s-a făcut resimțit în cele mai diverse domenii: arhitectură, pictură, grafică, arte decorative aplicate, teatru, fotografie, designul industrial etc.

Curentul artistic Bauhaus a luat naștere în clădirea școlii din Dessau. Ultima a fost proiectată de W. Gropius, unde cele 3 aripi erau repartizate pe 3 secțiuni: școala propriu-zisă, atelierelor și dormitoare, conform principiului segregării funcționale. În 1996 clădirile Bauhaus din Weimar și Dessau au fost incluse în lista patrimoniului cultural mondial UNESCO.

<sup>1</sup> E-mail: alastaret@mail.ru

Periodizarea Bauhaus-ului poate fi urmărită, reieșind din faptul cine se afla în fruntea acestei școli, localizarea sau deosebirea aspectelor stilistice. În perioada 1919-1928 în fruntea școlii se afla Walter Gropius; între anii 1928-1930 – Hannes Meyer (1889-1954), continuatorul „tradiției Bauhaus-ului”; iar între anii 1930-1933 – Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), directorul declinului artistic și existențial. Alături de cele trei etape remarcate în dezvoltarea instituției – Bauhaus-ul expresionist, Weimar (1919-1923); Bauhaus-școala Superioară de creare a formei, Dessau (1923-1928); Bauhaus-ul comenzilor industriale, Dessau-Berlin (1928-1933) – ne-am propus a scoate în vizor aportul lui Henri van de Velde (1863-1957), despre care se știe că a fost unul dintre fondatorii stilului Art Nouveau din Belgia, alături de Victor Horta și Paul Hankar. Henri van de Velde a avut o influență decisivă asupra arhitecturii și designului german la începutul sec. XX.

### **Henri van de Velde, predecesorul Bauhaus-ului**

Numele lui Henri van de Velde devine cunoscut prin expoziția de interioare mobilate la Drezda, în 1897. Totuși, cele mai importante contribuții legate de proiectarea modernă, H. van de Velde le-a avut ca profesor în Germania. Ajuns la Weimar în 1902 în calitate de consilier artistic al Marelui Duce de Saxa-Weimar, fiind influențat de filosofia lui William Morris (Arts and Crafts) și a mișcării de Arte și meserii, Van de Velde a reorganizat, cu trei ani mai târziu, Kunstgewerbeschule (Școala de arte și meserii) și Academia artelor plastice. Fuzionarea acestor două corpuri a stat la baza Bauhaus-ului care, în urma Primului Război Mondial, a înlocuit respectiva Școală de arte și meserii sub noul director Walter Gropius, propus pentru funcția de director de H. van de Velde.

Belgianul Henri van de Velde va juca un rol important în Werkbund-ul german, o asocierie fondată pentru stabilirea unor strânse relații între industrie și designeri. El se va opune lui Hermann Muthesius (arhitect și diplomat german, cunosător al arhitecturii și designului britanic), la întâlnirea de la Werkbund din 1914, iar dezbaterea lor va marca istoria *arhitecturii moderne*. Van de Velde a cerut menținerea individualității artiștilor, în timp ce oponentul său cerea standardizarea ca cheie a dezvoltării [1, p. 46].

Fiind dintr-o țară inamică, în acel an Henri van de Velde părăsește Germania.

### **Perioada constituirii**

Repercusiunile sociale după Primul Război Mondial pentru Germania au fost imense, ducând la o sărăcie accentuată. La 1918, Walter Gropius, arhitect, constructor, pedagog de valoare al Germaniei imperiale, propune înființarea unei instituții artistice complexe prin fuzionarea unora din școlile artistice și de meserii ale Weimarului, care erau total disfuncționale.

După discuții, propuneri, aprobări oficiale din partea „tinerei”, dar conservativei Republici de la Weimar, Gropius decide crearea unei instituții de educație mixte, de stat, o combinație între o școală superioară de arte frumoase, o școală de meserii în construcții și decorațiuni interioare și un institut superior de arhitectură.

Mișcarea a cunoscut provocări continui, schimbări și redenumiri, lipsă de fonduri, o poziție inflexibilă a unora dintre liderii de „modă veche” ai Germaniei de la începutul sec. XX, o continuă schimbare a profesorilor, puternice tensiuni interne și externe [2, p. 482]. Inițial, în componența școlii activau patru profesori cu „tentă academică” din fosta școală de arte frumoase din Weimar. Aceștia acceptau cu multă îndoială noile și originalele propuneri ale lui Gropius, precum și obiectivele sale pedagogice, fie ale cunoscuților pictori germani invitați, ori a aceluia din avangarda internațională.

O altă problemă era legată de faptul că în fruntea fiecărui atelier erau doi conducători – artistul plastic și meseriașul, după terminologia Bauhaus-ului – maestrul formei (Formmeister) și maestrul meșteșugului (Werkmeister). Unii pedagogi conduceau simultan câteva ateliere. Iar în cazul când aceeași persoană îndeplinea ambele funcții, în primii ani de activitate a școlii, parțial, era rezolvată acoperirea cu cadrele care lipseau. În realitate, această combinație, din punct de vedere psihologic, crea situații tensionate în rândurile pedagogilor.

În pofida divergențelor existente, atingerea unei anumite stabilități s-a datorat lui Johanes Itten (1888-1967), pictor elvețian, personalitate de o cultura vastă, cu care avea legătură toată activitatea pedagogică a școlii la începutul acestei perioade. Un alt factor care a contribuit la reglarea și organizarea incipientului *proces de învățământ* a fost lucrul în ateliere. Prin activitatea practică a fost înfăptuită familiarizarea cu cele mai elementare procedee în crearea formei, se formau/educau deprinderi de lucru cu diferite materiale. Învățământul era axat pe două direcții: teoretică și practică.

### **Perioada consolidării/infloririi**

Această perioadă de dezvoltare a școlii se caracterizează prin obținerea unei stabilități, prin punerea la punct a realizării *comenzilor industriale*, după ce Bauhaus-ul a trecut printr-o grea încercare, conflictul dintre Gropius și Itten, încheiat cu plecarea ultimului în primăvara anului 1923 și invitarea lui Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946). Noul maestru al formei își începe activitatea în atelierul de prelucrare a metalului, iar ulterior devine conducătorul cursului propedeutic.

Odată cu transferul școlii la Dessau, structura *procesului de învățământ* rămâne neschimbată. Însă, spre începutul semestrului de iarnă a anului 1924-1925, cursul propedeutic se prelungește de la un semestru la două, căpătând și o nouă denumire – *Cursul de bază de creare a formei*.

Odată cu venirea lui Paul Klee (1879-1940) și Wassily Kandinsky (1866-1944), s-au făcut simțite anumite schimbări în relațiile dintre membrii colectivului pedagogic, devenind mai loiale și încetând cu misticismul, răspândit în primii ani de activitate a școlii. În urma acestei stabilități relative, a fost posibil de a extinde corpul didactic cu maeștri tineri (Jungmeister), din rândurile primilor absolvenți, cum ar fi: Josef Albers, Herbert Bayer, Marcel Breuer, Joost Schmidt, Hinnerk Scheper și Gunta Stadler-Stolzi. Acest proces a înlesnit dezvoltarea Bauhaus-ului conform sarcinilor inițiale ale școlii și a permis să nu mai fie necesară dubla conducere.

Tendința în creștere a activității legate de comenzile industriale ducea de la romantismul meseriei la un funcționalism strict, sever. Și această tendință a fost evidentă odată cu participarea Bauhaus-ului la expoziția de totalizare din 1923, unde Gropius s-a produs în public cu genericul „Artă și tehnologie – o nouă unitate”. Școala a cunoscut un mare succes și popularitate, însă situația financiară și politică era destul de dificilă. În decembrie 1925, la ședința consiliului a fost înaintată decizia de a dizolva școala. Datorită inițiativei reprezentantului administrației locale, F. Hassen, Bauhaus-ul a fost mutat la Dessau.

Această schimbare a sediului a avut un impact pozitiv, consolidând colectivul școlii. Condiții optime pentru activitate Bauhaus-ul a căpătat după încheierea lucrărilor de construcție a clădirii noi cu un cămin special pentru studenți și vreo șapte case separate pentru maeștrii instituției. Autorul proiectului era însuși Walter Gropius, iar la lucrările de șantier au participat toate atelierele Bauhaus-ului.

Construcția noului complex de învățământ și locativ i-a permis lui Gropius să demonstreze buna înțelegere a principiilor noii arhitecturi funcționale și să realizeze originala concepție a Bauhaus-ului. Drept mărturie a considerării deosebitei activități a școlii din partea guvernului a fost hotărârea din anul 1926 de a acorda maeștrilor titlul de profesori. Școala a căpătat denumirea Bauhaus din Dessau – Școala Superioară de creare a formei, (Hochschule für Gestaltung).

### **Perioada dezintegrării**

Odată cu plecarea lui Gropius în primăvara anului 1928, începe cea de-a treia perioadă în dezvoltarea Bauhaus-ului. În fruntea instituției vine arhitectul elvețian Hannes Meyer. Noul director, social angajat, predispus/inclinat estetismului, își propune drept scop de a atribui concepției pedagogice un caracter social. Dânsul considera, că a construi pe șantier și a crea forme este unul și același lucru. Și una, și alta e un fenomen social. Iar în calitate de Școală Superioară de creare a formei, Bauhaus-Dessau nu e un fenomen artistic, ci unul social [3, p. 22-24].

În timpul conducerii lui Meyer tendința de diferențiere a învățământului devine mai pronunțată. Cursul propedeutic devine în exclusivitate un curs de creare a formei, acesta fiind extins pentru mai

multe semestre și includea lecțiile predate de Josef Albers, Wassily Kandinsky, Paul Klee și Oscar Schlemmer. O atenție mai mare se acordă predării disciplinelor exacte. Meyer face o încercare de a implementa la Bauhaus principiile învățământului politehnic, numindu-și vectorul său de dezvoltare „funcțional-colectiv-constructivist” [4, p. 79].

Meyer urma o linie ultra-practică, axându-se mai mult pe crearea obiectelor demontabile, modulare, economice și ergonomice, dar mai ales inexpressive, acordând o atenție mai mare părții teoretice.

În 1930 Meyer a fost nevoit să părăsească școala. În locul lui a venit Ludwig Mies van der Rohe. Celor trei cursuri principale care, de fapt, constituiau fundamentul pedagogiei la Bauhaus – *cursul de bază de creare a formei* (Grundlehre), *cursul practic* (Hauptlehre), *cursul de construcție* (Baulehre) – Mies van der Rohe le dădea o desemnare mai neutră, ca: prima treaptă, a doua și a treia treaptă de învățământ. Astfel, ideea lui Gropius despre sinteza tuturor artelor sub egida arhitecturii care corespundea reformelor învățământului artistic se plasează definitiv pe planul doi. *Procesul de învățământ* se înfăptuia autonom la câteva specialități, amintind mai mult de sistemul de învățământ în cadrul Academiei de Arte. Astfel, sub conducerea lui Mies van der Rohe, Bauhaus-ul a devenit o academie de arhitectură cu câteva secții de design, nu mai era ca pe timpul lui Gropius – Școala Superioară de creare a formei.

La alegerile din 1932 social-democrații rămân în pierdere și Bauhaus-ul nu mai are susținerea lui Hassen, școala fiind nevoită să-și caute un nou sediu.

Și acesta va fi în orașul Berlin, unde Bauhaus-ul a funcționat la scară redusă. Un an mai târziu, sub presiunea naziștilor, școala a fost dizolvată. Emigranții au reușit să răspândească acest concept în alte țări. Walter Gropius, Marcel Breuer, Laszlo Moholy-Nagy, la jumătatea anilor '30 al secolului XX, în Marea Britanie (Isokon), s-au reunit ca să proiecteze și să construiască case moderniste, înainte de începerea celui de-al Doilea Război Mondial. Apoi W. Gropius și M. Breuer emigrează în SUA, unde încep să profeseze la Universitatea Harvard. Mies van der Rohe a decis să emigreze în SUA pentru conducerea școlii deschise acolo – „New Bauhaus of Chicago” [5, p. 46, 47].

### **Stilul Bauhaus. Extinderea/resimțirea influențelor**

Ideea unei astfel de forme de activitate și anume cea din ateliere legate de executarea *comenzilor industriale* a însemnat pentru Gropius conturarea reformei întregului sistem pedagogic. În opinia dânsului, școala și atelierul formează un tandem. În perioada timpurie a Bauhaus-ului toată activitatea pedagogică era concentrată asupra atelierelor. Treptat, în baza acestor activități s-au deschis un șir de ateliere: sculptură în piatră și lemn, ceramică, prelucrarea metalului, tâmplărie, textile, prelucrarea sticlei și pictura monumentală.

O parte din aceste ateliere, deja din perioada Weimar, erau funcționale și produsele acestora au fost expuse la expoziția din 1923. Dar adevărata înflorire e legată, totuși, de perioada Dessau.

Mai reușit în activitatea sa se consideră atelierul de mobilă, condus de Marcel Breuer (1902-1981), care printre primii a propus în calitate de material pentru confecționarea mobilei tuburile încovinate de metal. În istoria designului fotoliile și scaunele fabricate de el au căpătat ulterior denumirea de „mobilă de metal a lui Breuer” [6, p. 376]. Creând aceste obiecte de larg consum, s-a găsit soluția funcțională optimă, care corespundea posibilităților de producție în masă.

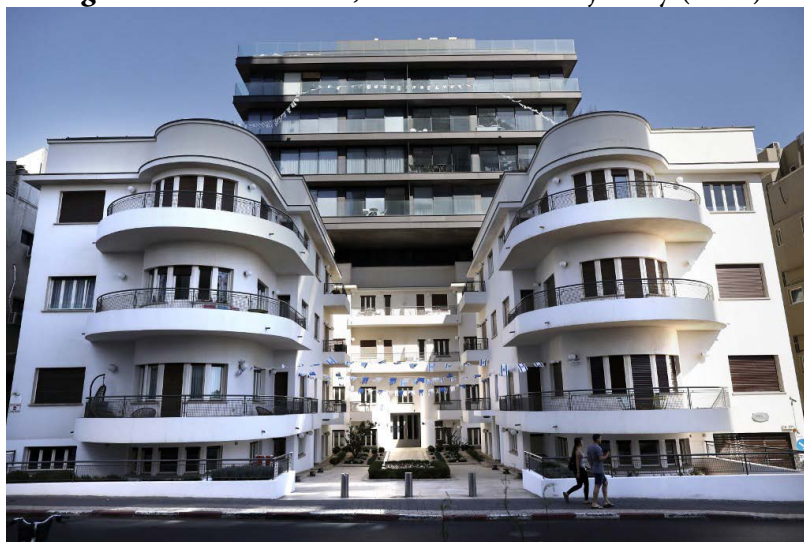
Un alt exemplu de reușită este activitatea atelierului de prelucrare a metalului, în fruntea căruia era maestrul formei Laszlo Moholy-Nagy. Dânsul era preocupat de producerea suporturilor de iluminat de metal de formă sferică cu suprafață netedă, care puteau fi utilizate cu același succes atât la birou cât și la bucătărie. Astfel, obișnuita lampă de birou de formă simplă, rotundă, provine din atelierul lui Moholy-Nagy.

Ținem să remarcăm o experiență mai anterioară a lui Walter Gropius, din perioada anilor 1911-1914, deoarece este una importantă, în contextul celor expuse. Atunci dânsul, în colaborare cu Meyer, construiesc Uzinele Fagus la Alfred, unde a intrat în scenă invenția lui Gropius: peretele-cortină, complet vitrat, inclusiv colțurile clădirii.

Considerat ultimul „mare poet” al formelor simple, Mies van der Rohe era preocupat de punerea la punct a programului, principiilor și tipologiei *arhitecturii moderne*. Deosebitul său aport la patrimoniul de valori îl constituie materializarea inconfundabilă a acestor idei în construcții concrete. Prin Mies van der Rohe, spațiul fluid, articulat, prezent în construcțiile sale cu regim mic de înălțime, a devenit un concept fundamental al *arhitecturii moderne*. Un exemplu ar fi Pavilionul german la Expoziția Internațională de la Barcelona, construit la 1929 și demolat câțiva ani mai târziu. Cunoscut pentru forma sa minimalistă și utilizarea spectaculoasă a unor materiale exotice ca marmura antico Tinos verde, onix auriu, sticla translucidă și travertina. Cu respectivele caracteristici s-a proiectat și mobilierul pentru această clădire. Pavilionul a fost reconstruit între anii 1983-1986 de un grup de arhitecți catalani și a rămas un obiect de referință al Mișcării Moderne [7].

Bauhaus-ul și variațiile sale sunt proeminente printre cele 4000 de clădiri care alcătuiesc ceea ce este cunoscut cu denumirea de Orașul Alb al Tel Avivului. Denumirea provine de la fațadele pictate în alb, care împreună cu balcoanele rotunjite ilustrează stilul Bauhaus. Un exemplu elocvent este Casa Reinfeld, construită de arhitectul Pincas Bijonsky (*Figura 1*).

**Figura 1.** Casa Reinfeld, arhitect Pincas Bijonsky (1935)



**Sursa:** foto Tomas Coex [7]

Cu o amprentă evidentă a stilului respectiv ni se prezintă Bucureștiul. Nume notorii sunt: Horia Creanga (1892-1943) cu Vila Cornel Medrea (1929), Henriette Delavrancea-Gibory (1897-1987) cu Vila Valcovici (1932), Jean Monda (1900-1987) cu Apartament building (1934) s.a.

Pentru orașul Chișinău influența stilului Bauhaus se resimte în stilul arhitectural „modernismul românesc”. Arhitecți care au activat în perioada interbelică la Chișinău și care au adus în premieră acest stil au fost Nicolae Mertz, Gheorghe Cupcea, Iankel Bruchis, Gheorghe Cujbă ș.a., conform Tabloului Arhitecților Diplomați înscriși în Corpul Arhitecților din România, din 9 mai 1932. Au fost construite un șir de case individuale, vile urbane, imobile cu apartamente de raport.

Drept exemplu de referință servește Vila urbană din strada Mihai Eminescu, nr. 33, monument de arhitectură de însemnătate națională, introdus în Registrul monumentelor de istorie și cultură a municipiului Chișinău la inițiativa Academiei de Științe (*Figura 2*).

Clădirea a fost construită în 1936, însă cine este arhitectul nu se cunoaște, doar că proprietar în anii '40 ai secolului trecut a fost atestat doctorul *Volf Cervinsky*, iar în 1946 acesta vinde casa medicului *Țukerman I.A.*

Este o clădire alcătuită dintr-un parter, construit cu o mică retragere de la linia roșie a străzii, de care este izolată printr-un gard decorativ din grilaje metalice. Arhitectura și structura casei corespund stilului modern românesc, toată arhitectonica fiind soluționată în corespundere cu exigențele stilului.



**Figura 2.** Vila urbană din strada Mihai Eminescu, nr. 33, Chișinău

**Sursa:** foto Leonid Dumitrașcu, 16.11.2018

Casa este concepută pentru două apartamente, amplasate etajat, fiecare cu intrări separate: câte o intrare prin fațada principală, plasate în grup, și secundară – prin fațada laterală. La apartamentul de la etaj conduce o scară de onoare, aflată sub scara casei – un volum separat, pătrat în plan, dispus cu o retragere de la linia fațadei, evidențiat prin patru ferestre înguste și alungite. Intrarea secundară la etaj are loc printr-o scară în melc, aflată în spatele primei. Odăile grupate în jurul unui salon central au ieșire spre un culoar, fiind izolate de bucătărie și dependențele sanitare, plasate de partea opusă a culoarului. Confortul era susținut și de prezența spațiilor deschise, câte o terasă la parter și la etaj, construite perimetral cu pereții și un balcon alungit la etaj.

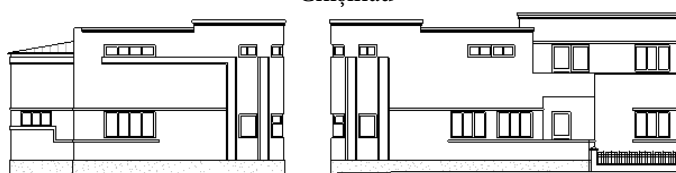
Etajarea casei în două niveluri este subliniată în tratarea fațadei, unde ferestrele formează registre horizontale, detașate de registrele opace intermediare și de volumul casei scării. Ferestrele, alungite pe orizontală, sunt unite prin cornișe adânci și plite de pervaz comune cu plinurile dintre ferestre, tratate într-o compoziție integră, grație facturii folosite, contrastante cu pereții tencuiți neted de culoarea naturală a cimentului. La această clădire este respectat procedeul renumit al stilului, concentrarea ferestrelor fațadelor vecine la colțul dintre ele, ce conduce la dematerializarea colțului. Acoperișul plat subliniază, de asemenea, dominarea elementelor orizontale în compoziția fațadelor.

**Figura 3.** Clădirea din str. Sfatul Țării, nr. 2, Chișinău



**Sursa:** foto Leonid Dumitrașcu, 16.11.2018

**Figura 3.1.** Proiectul clădirii din str. Sfatul Țării, nr. 2, Chișinău



**Sursa:** <http://www.monument.sit.md>

Un alt exemplu important servește clădirea din str. Sfatul Țării, nr. 2, la fel, monument de arhitectură de însemnătate națională (*Figurile 3, 3.1*). Arhitectul și anul sunt necunoscute, se știe doar că perioada este interbelică. Arhitectura imobilului de locuit reflectă procedeele arhitecturii constructive: plan compact, zonarea funcțională a încăperilor. Aspectul fațadelor este condiționat de lipsa

detaaliilor decorative, mizându-se pe armonia liniilor precise și a suprafețelor netede, a echilibrului volumetric al formelor. Efectul artistic s-a obținut prin divizarea grafică în panouri a suprafețelor tencuite ale fațadelor, inițial cu dominarea culorii naturale a cimentului. Acoperișul este orizontal, subordonat liniilor compoziționale ale fațadelor. Golurile de ferestre sunt diferite, corespunzător destinației funcționale a încăperilor. În același stil este soluționat și aspectul zidului de incintă al curții, cu elemente din metal cu design grafic.

Ecourile stilului modernist le urmărim în arhitectura orașului Chișinău și în a doua jumătate a secolului XX. Ne referim la clădirea din str. Anatol Corobceanu, nr. 10 (*Figura 4*). După cum susține Vlad Modârcă, fost arhitect al capitalei R. Moldova, garajele Parlamentului au fost proiectate de V. Sumișevschi, acestea, împreună cu clădirea Parlamentului, arhitect Alexandr Cerdanțev, constituind un singur complex, au fost construite în anii 1976-1979. Menționăm și aportul inginerului Serghei Popov, care a introdus un șir de inovații tehnice și tehnologice în timpul lucrărilor de șantier.

**Figura 4.** Clădirea din str. Anatol Corobceanu, nr. 10



**Sursa:** foto Ion Jabinschi, 12.07.2019

Formele cubice și cilindrice, acoperișurile plate, betonul, oțelul, ferestrele largi și formele asimetrice sunt câteva din elementele ce compun modernismul, stil considerat mai important pentru secolul XX, cel puțin în ceea ce privește funcționalitatea și materialele. Acest stil se face direct responsabil de înlăturarea brizbizurilor și a ornamentelor, adaptându-se întru totul filosofiei arhitecturale minimaliste.

### Concluzii

– Bauhaus a fost una dintre cele mai importante și originale școli ale vizualității, cu implicații majore, pozitive, dar și mai puțin pozitive, deoarece s-a urmărit constant atât eliminarea oricărui caracter de excepționalitate cât și înlăturarea legăturilor cu orice formă de tradiție, a oricărei legături cu trecutul;

– școala Bauhaus, pe parcursul scurtei sale existențe, a fost supusă unei continue „goane” pentru flexibilitate, schimbare, delimitare, definire, actualizare, redefinire etc., însă în ciuda acestor avataruri, ceea ce rămâne remarcabil la stilul Bauhaus este unitatea și puternica individualizare artistică;

– Henri van de Velde, predecesorul Bauhaus-ului, a avut o mare influență asupra arhitecturii și designului german la începutul sec. XX;

– după Primul Război Mondial, arhitecții căutau să asigure pentru oameni condiții de muncă, locuințe sănătoase și confortabile. Aceste cerințe sociale de trai și-au găsit reflectare în programele de învățământ superior la școala de arhitectură, condusă de Walter Gropius;

– studenții de la Staatliches Bauhaus erau educați interdisciplinar și complex ca arhitecți, constructori, designeri, fotografi, pictori, creatori de mobilier și textile etc.;

– caracterul particular al acestei mișcări, a acestei forme a raționalismului, constă în faptul că prin fuzionarea elementelor de tehnică artistică cu elementele de tehnică industrială se căuta să se ajungă la producția în serie, pentru satisfacerea a cât mai multe cerințe de viață;

– ecourile stilului Bauhaus s-au extins în mai multe state, făcându-se resimțite și în spațiul nostru, după 1918, când Basarabia a fost antrenată într-un proces intens de integrare, transformare și modernizare după modele românești;

– mișcarea artistică cunoscută ca stilul *The New Bauhaus* a devenit un factor educativ, inspirat și stimulat pentru multe alte generații de arhitecți și artiști plastici, care au propagat esența stilului original al Școlii Bauhaus până în prezent.

### Referințe bibliografice

1. PRUT, C. *Dicționar de artă modernă și contemporană*. București: Univers Enciclopedic, 2002. ISBN 973-8240-89-1.
2. *Arta: O istorie ilustrată*. A. Grahan-Dixon, consultant editorial; trad. Graal Soft. București: Litera, 2017. ISBN 978-606-33-2072-9.
3. MEYER, H. Bauhaus și societatea. In: *Bauhaus*. 1929, nr. 1.
4. MEYER, H., MEYER-BERGNER, L., WINKLER, K.-J. *Bauen und Gesellschaft: Schriften, Briefe, Projekt*. Dresden: Verlag der Kuns, 1980.
5. FLOREA, V., SZEKELY, GH. *Mică enciclopedie de artă universală*. București; Chișinău: Litera, 2005. ISBN 973-83-58-05-1.
6. BORDEN, D. *Arhitectura – o istorie vizuală*. București: Litera Internațional, 2009. ISBN 978-973-675-464-7.
7. *Fundația Mies van der Rohe*, 2019 [online]. [accesat 24 mar. 2019]. Disponibil: <https://miesbcn.com/the-pavilion/>
8. VARDI, A. *As Bauhaus marks 100 years, Tel Aviv's iconic 'White City' stands tall* [online]. 15 iul. 2019 [accesat 21 iul. 2019]. Disponibil: <https://www.timesofisrael.com/as-bauhaus-marks-100-years-tel-aviv-icomic-white-city-stands-tall/>

## PARADIGME EVOLUTIVE ALE DESIGNULUI CONTEMPORAN: ASPECTE CONCEPTUALE ESTETICO-FILOSOFICE

### EVOLUTIVE PARADIGMS OF CONTEMPORARY DESIGN: CONCEPTUAL AESTHETICAL AND PHILOSOPHICAL ASPECTS

**ELEONORA FLOREA<sup>1</sup>**,

doctor în arte, profesor universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 7.05

7.012

*Articolul este dedicat studierii problemei evoluției designului în societatea contemporană, în cadrul căreia designul devine un factor prioritar de progres social. Aria de aplicare a designului este foarte amplă. Autorul realizează o analiză detaliată a designului contemporan și elaborează tipologia designului: designul obiectelor, designul proceselor, designul mediului, designul informațional. Menirea socială a designului în civilizația contemporană constă în protejarea omului și a mediului de vitalitate umană prin dezvoltarea eco-designului, psiho-designului, etno-designului.*

**Cuvinte-cheie:** design, societate contemporană, evoluție, tipologie, progres social

*The article is devoted to the study of the problem of the design evolution. In contemporary society, the design becomes a primary factor of social progress. The field of application of design is very ample. The author provides a detailed analysis*

1 E-mail: [eleonora.florea@mail.ru](mailto:eleonora.florea@mail.ru)

of contemporary design and develops the following typology of design: objects design, process design, environmental design, information design. The mission of design in contemporary civilization is the protection of the human being and environment of human vitality through the development of eco-design, psycho-design, ethnic-design.

**Keywords:** design, contemporary civilization, evolution, social progress, typology

### **Introducere. Designul, ca sinteză artă – știință – tehnică, punte de echilibru între utilitate și frumusețe**

În secolul XIX, secol al electricității și căilor ferate, radioului și cinematografului, în procesul unui progres tehnic vertiginos în cadrul *civilizației industriale*, apare un nou fenomen de activitate creativ-artistică, științifică și tehnică – *designul*. În conformitate cu profetica afirmare a celebrului arheolog și politician francez, contele Leon de Laborde (1807-1869), declarată încă în anul 1856: „Viitorul artelor, al științelor și al industriei se află în unirea lor” [1], designul a evoluat ca un proces interdisciplinar de sinteză, fiind o punte de echilibru între *artă – știință – tehnică*. Iar pe parcursul secolului al XX-lea interferența acestor domenii ajunge la o fuziune perfectă, conferindu-i designului proprietățile unui fenomen sistemic [2, 3].

Designul se definitivează ca un proces complex, multidimensional și continuu, desfășurat în mai multe etape la nivel de *concept, proces și rezultat*, iar proiectarea tehnico-artistică este orientată spre armonizarea calităților de *utilitate și frumusețe* ale mediului obiectual, spațial, informațional și proceselor de activitate umană.

Scopul principal al design-proiectării constă în realizarea maximă a unei idei constructive a obiectului într-o formă de o înaltă valoare artistică. Obiectivele designului sunt orientate spre armonizarea indicilor de funcționalitate, ergonomicitate, economicitate, siguranță și frumusețe, toate elementele fiind într-o corelație de interdependență.

### **Premisele și precursorii designului**

Întreaga lume materială creată de om – uneltele de muncă, obiectele de uz practic – au o istorie foarte veche, începând cu perioada preistorică și continuând pe parcursul perindării civilizațiilor și stilurilor artistice. La fel de veche este și tendința omului de a-și perfecționa permanent habitatul și obiectele ce le produce și le utilizează, dezvoltându-le calitățile utilitare și ameliorându-le forma. În toate timpurile a existat și o corelare între posibilitățile materiale, nivelul tehnologic, mijloacele de confecționare și capacitatea de creație. În epocile producției meșteșugărești artistul și tehnologul se contopeau, devenind o singură persoană. Ca rezultat, specialiștii consideră, că geneza designului pornește din preistorie, abordând așa noțiuni ca „design etern”, „design spontan”, „protodesign” etc.

Arhaice sunt și primele teorii de corelare a *utilului* cu *esteticul*: ele au apărut încă în antichitate [4, 5] și aparțin marilor filosofi, ca Aristotel, Socrate, Platon. Astfel, Socrate releva importanța raportului între funcția și forma obiectului, considerând, că lucrurile ce servesc omului sunt, în același timp, frumoase și bune. Aceste idei, găsimu-și continuare în epoca Renașterii în tratatele lui Leonardo da Vinci, în secolele XVII-XVIII se abordează în lucrările filosofului, matematicianului și fizicianului german G. Leibniz (1646-1716), în cercetările inventatorului rus A. Nartov (1693-1756) etc.

În calitate de preocupare specializată, designul se înființează în a doua jumătate a secolului XIX, tot atunci făcându-și apariția și primele abordări teoretice ale designului în lucrările arhitectului și teoreticianului de artă german H. Semper (1803-1879), în studiile scriitorului și teoreticianului de artă englez J. Ruskin (1819-1900) ș.a. Au fost formulate și *principiile științifice ale designului*. Autorul lor a fost cunoscutul pictor, scriitor și estetician englez William Morris (1834-1896), considerat a fi și primul teoretician al designului, care încă în deceniile opt-nouă ale secolului XIX a identificat ***principiul de coerență între forma obiectului și destinația lui funcțională***.

### Concepțiile în design în prima jumătate a secolului XX

Fiind constituit în contextul *civilizației industriale*, designul la începutul secolului al XX-lea a generat tendința spre forme utilitare, funcționale, eliberate de decorativismul *floral* al stilului Art Nouveau, această viziune fiind într-o formă metaforică exagerat exprimată în esul *Ornament și crimă* a arhitectului austriac Adolf Loos (1870-1933). Iar arhitectul Hermann Muthesius (1861-1927), întemeietorul uniunii de producere „Werkbund”, inaugurată în Germania în 1907 (care a reunit specialiști în industrie, arhitectură, pictură, comerț etc.), a formulat principiul *funcționalismului estetic*. Acest principiu a fost dezvoltat în continuare de către arhitectul Walter Gropius (1883-1969), directorul primei școli superioare de pregătire a specialiștilor-designeri „Bauhaus” (1919), care a activat cu deviza *Artă și tehnică – o unitate*. El a fost promovat și de pedagogii instituției – artiști remarcabili, precum Kandinsky, Klee, Mondrian, Brener ș.a.

Aceeași tendință spre forme funcționale s-a manifestat și într-un alt curent artistic european de amploare, apărut la începutul secolului XX în Rusia – *constructivismul*, derivat din ideile geometrismului ale pictorului Kazimir Malevici (1878-1935). Concepțiile estetice ale constructivismului mizau pe calculul matematic, tehnica fiind tratată ca un veritabil izvor de frumusețe. Reprezentanții constructivismului – Vladimir Tatlin (1885-1953), Alexander Rodchenko (1891-1956) și mulți alții – au militat pentru estetica rezonabilității și raționalismului prin aplicarea celor mai noi cuceriri ale științei, celor mai noi tehnologii și materiale, abordând un design avangardist, influențat de „tehnologismul” și „inginerismul” formelor industriale.

O etapă importantă în evoluția concepțiilor estetice și eticii profesionale în design se asociază cu activitatea lui Raymond Loewy (1893-1986), nume notoriu înscris în lista celor o sută de personalități celebre ale SUA din secolul XX. Pionier al designului industrial american, el este promotor al unor concepte estetice de design distinctiv, memorabil și evocator, orientat spre sporirea capacității de concurență a produselor. Concomitent, Loewy a elaborat codul etic al designerului, bazat pe competență, onestitate, ca norme de comportament în relațiile cu producătorii și consumatorii, promovând, astfel, o adevărată cultură a activității în design.

În prima jumătate a secolului XX apar primele studii științifice, în care au fost analizate unele fenomene ale *artei industriale* și *designului industrial*. Acestea au fost lucrările întemeietorului filosofiei artelor contemporane, esteticianului britanic Herbert Read (1893-1968): „Artă și industrie” („Art and Industry”, 1934) și „Viitorul designului industrial” („Future of Industrial Design”, 1946).

### Concepțiile în design în a doua jumătate a secolului XX. Noile tendințe conceptuale la etapa contemporană

În perioada postbelică, în istoria designului se realizează constituirea temeliei unei științe noi – *estetica industrială*, elaborarea teoretică a căreia se plasează drept obiectiv principal al Institutului Esteticii Tehnice, fondat în 1952 de către remarcabilul designer francez Jacques Vienot. Această știință investighează problemele frumosului în domeniul producției industriale.

În deceniile următoare, odată cu progresul tot mai accelerat al științelor și tehnologiilor informaționale, importanța designului este în continuă creștere. Designul se infiltrează în toate sferele vieții sociale, în întreaga „creație obiectuală” [6, p. 21], specialiștii delimitând simbolic diapazonul obiectual prin expresia „de la ac – la avion” [4, p. 185]. Designul se implică în procesele organizaționale ale activității umane; el este prezent în proiectarea și amenajarea diferitor sisteme spațiale: de interior, exterior sau ambient natural; în structurarea mediului informațional (web-designul, media-designul). În legătură cu acesta, tot mai actuală devine problema clasificării designului [7]. În temeiul analizei diverselor sisteme de clasificare [5, 6, 8], propunem propria tipologie a designului [9]: *designul obiectelor*, *designul activităților*, *designul mediului*, *designul informațional*, reprezentată grafic în *Figura 1*.

Figura 1. Tipologia designului



Noile tendințe în dezvoltarea designului sunt determinate de problemele stringente ale contemporaneității [10]. În acest context, după cum consemnează V. Medvedev în lucrarea *Cu privire la structura teoriei designului* [11], apare o nouă ramură în teoria designului – **filosofia designului**, domeniu științific în care se argumentează necesitatea investigării corelației unor astfel de fenomene de importanță mondială, precum: *design – natură*, *design – societate*, *design – individ*. Aceste direcții științifice sunt generate de obiectivele soluționării problemelor societății contemporane de amploare universală: pericolul și repercusiunile *crizei ecologice*, consecințele *globalizării culturale*, disconfortul psihologic al individului și sporirea maladiilor psihice în condițiile civilizației contemporane și „*exploziei informaționale*”. Prin urmare, în procesul interpretării științifice a designului se formează noi concepții: *ecologică*, *etno-culturologică*, *antropologică*. În mod similar se desfășoară paradigmele evolutive ale designului.

**Eco-designul** contribuie la soluționarea problemelor generate de criza ecologică prin revizuirea materialelor și tehnologiilor, în scopul racordării lor la utilizarea resurselor non-toxice și energetic regenerabile, sporirea calității și longevității produselor; reutilizarea și reciclarea produselor folosite.

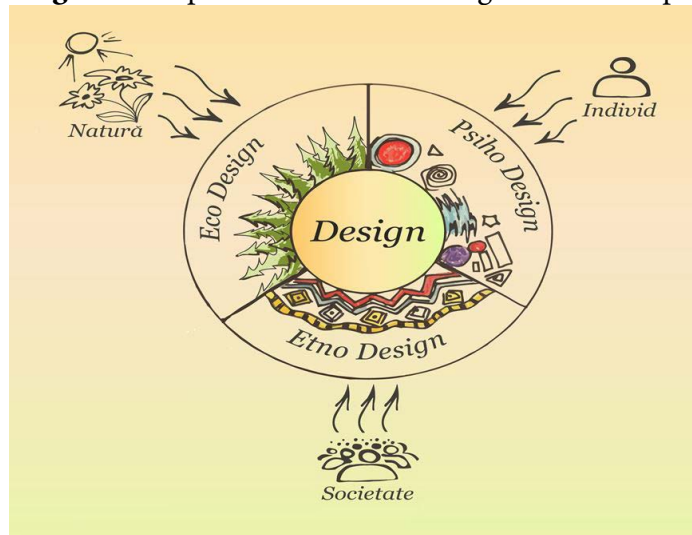
**Etno-designul** urmărește scopul rezolvării consecințelor producției industriale în serie, desfășurate cu amploare în prima jumătate a secolului XX, care au generat inevitabil procese de standardizare și unificare, iar în contextul globalizării – afirmarea așa-numitului *stil internațional*, lipsit de coloritul patrimoniului etnocultural. Depășirea acestei situații se promovează în cadrul designului etnic, manifestat prin renașterea tradițiilor culturale și reevaluarea identității etnice. Este semnificativ faptul că în avangarda practicii designului mondial s-au plasat acele școli de design (japonez, scandinav, italian, african etc.), ale căror stiluri etnice și păstrarea caracteristicilor specifice ale patrimoniului cultural sunt deosebit de pronunțate. Un mare interes se manifestă și pentru stilurile etnice autohtone, care prin prezența elementelor de cultură materială populară revitalizează viziunile seculare asupra mediului obiectual și alimentează proiectele de amenajare a interioarelor, a spațiilor urbane și a landşaftului peisajer.

**Psiho-designul** prezintă un nou domeniu al designului contemporan, în care se promovează activ concepția *antropologică*, având la temelie ideile lui Hipocrate despre sănătatea și starea psihică a omului ca rezultat al calității mediului vital care îl înconjoară. Concomitent, această concepție abordează ideile savantului olandez Piter van Gog despre „climatul vital”, aplică rezultatele investigațiilor Institutului de Medicină Cosmică din Rusia despre construirea interioarelor navale în raport cu portretul psihologic al astronautilor, utilizează unele elemente ale teoriilor tradiționale chineze *Feng shui* despre

câmpurile geomagnetice și influența energetică a interioarelor de locuit asupra psihicului uman, vieții personale și comportamentului social al individului. Acest domeniu al designului promovează elaborarea unor design-proiecte unice, individualizate și personalizate.

Realizând o succintă trecere în revistă a noilor tendințe în cercetarea aspectelor filosofice ale designului, am elaborat prezentarea grafică a acestor fenomene, modelându-le în *Figura 2*.

**Figura 2.** Aspecte filosofice ale designului contemporan



### Concluzii

În încheiere, din cele expuse mai sus concluzionăm că fenomenul design, fiind un produs al epocii industriale din secolul XIX, pe parcursul secolului XX a evoluat într-un proces îndelungat de dezvoltare continuă, extinzându-și aria intervenției în diverse domenii ale sferelor economice și sociale.

Începând cu deceniile șapte-opt ale secolului XX – începutul secolului XXI, în evoluția designului se identifică noi procese evolutive, determinate de concepții elaborate în concordanță cu obiectivele soluționării problemelor stringente ale civilizației contemporane, orientate spre crearea condițiilor optime pentru existența omului în armonie cu propriul univers spiritual, cu identitatea sa etnoculturală și cu natura înconjurătoare.

### Referințe bibliografice

1. TOLEA, L. *Scurtă istorie a designului* [online]. [accesat 21 oct. 2019]. Disponibil: <https://www.academia.edu>.
2. Дизайн: Очерки теории системного проектирования. Ред. Л.А. Соловьева. Ленинград: Изд-во Ленинградского у-та, 1983.
3. FLOREA, E. Metodologia designului în viziunea teoriei generale a sistemelor. In: *Probleme actuale ale urbanismului și amenajării teritoriului*: materiale ale conf. teh.-șt. intern.(13-15 noiem., 2014). Chișinău: CEP USM, 2014, vol. 1, pp. 67-72. ISBN 978-9975-71-581-2.
4. КОВЕШНИКОВА, Н. *Дизайн: история и теория*. Москва: Омега-А, 2009.
5. РУНГЕ, В.Ф. *История дизайна, науки и техники*. М: Архитектура-С, 2006.
6. РОЗЕНСОН, И. *Основы теории дизайна*. Санкт-Петербург: Питер, 2007.
7. СТЕПАНОВА, Т., СТЕПАНОВ, А. Классификация дизайна, как теоретическая проблема. В: *Академический вестник УНИИП РААСНЮ*. 2011, № 4. с. 96-98.
8. МЕДВЕДЕВ, В. *Сущность дизайна: теоретические основы дизайна*. Санкт-Петербург: СПГУТД, 2009.
9. FLOREA, E. Designul – factor de progres al civilizației contemporane. In: *Probleme actuale ale urbanismului și amenajării teritoriului*: materiale ale conf. tehn.-șt. intern. (13-15 noiem., 2014). Chișinău: CEP USM, 2014, vol. 1, pp. 61-66. ISBN 978-9975-71-581-2.
10. FLOREA, E. Designul – răspuns la problemele globale ale contemporaneității. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2015. Chișinău: Notograf Prim, 2015, nr. 3 (26). ISSN 2345-1408.
11. МЕДВЕДЕВ, В. О структуре содержания теории дизайна. В: *Дизайн. Материалы. Технология*. 2008, nr. 4 (7), с. 17-25.

## GENUL ANIMALIER ÎN CREAȚIA SCULPTORILOR NAUM EPELBAUM ȘI NICOLAE GABZULIN

### ANIMALISTIC GENRE IN THE CREATIVE ACTIVITY OF THE SCULPTORS NAUM EPELBAUM AND NICHOLAI GABZULIN

ANA MARIAN<sup>1</sup>,

doctor în studiul artelor, cercetător științific superior,  
Institutul Patrimoniului Cultural

CZU 730(478)

730.042

*Naum Epelbaum tinde spre reinterpretarea tradițiilor artei populare și aderă către curentele moderne, iar Nicolae Gabzulin se inspiră din modelele devenite clasice, adaptându-le la propriul său stil de creație. Studiile făcute de Naum Epelbaum (a absolvit Școala Superioară Industrială de Arte Plastice „V. Muhina” din Sankt-Petersburg în 1956) îi permit să abordeze genul animalier, care devine pentru el relevant, sculptorul experimentând și căutând noi modalități de expresie. Nicolae Gabzulin a absolvit Școala Republicană de Arte Plastice „I.E. Repin” din Chișinău. Eleganța compozițiilor sale se datorează implementării realizărilor sculptorilor din secolele XVIII-XIX, ajustate la exigențele artei contemporane.*

**Cuvinte-cheie:** genul animalier, compoziție, plastică de mici dimensiuni, construcții anatomice

*Naum Epelbaum tends to the reinterpretation of the traditions of folk art and adheres to the modern trends while Nikolai Gabzulin draws his inspiration from the models which have become classical ones, adapting them for his style. Naum Epelbaum graduated from the Higher Industrial School of Fine Arts named after V. Mukhin in St. Petersburg in 1956, and the study years allowed him to work in the animalistic genre, which became significant for him, when he was experimenting and looking for new methods of expression. Nikolai Gabzulin graduated from the Republican Art School named after I. E. Repin from Chisinau. The elegance of his compositions dates back to the 18th – 19th centuries, adapted to the period of modern art.*

**Keywords:** animalistic genre, composition, plasticity of small forms, anatomical structures

#### Introducere

Deși exista din cele mai vechi timpuri în creația meșterilor populari, genul animalier, ca gen cult al artelor plastice, se afirmă în RSS Moldovenească către începutul anilor '60. Luând forme originale, genul animalier, în interpretarea sculptorilor autohtoni Naum Epelbaum și Nicolae Gabzulin, este divers și plurisemantic. Naum Epelbaum tinde spre reinterpretarea tradițiilor populare și aderă către curentele moderne, iar Nicolae Gabzulin se inspiră din modelele devenite clasice, adaptându-le propriului stil de creație.

#### Formarea profesională

Naum Epelbaum a absolvit Școala Superioară Industrială de Arte Plastice *V. Muhina* din Sankt-Petersburg în anul 1956 [1, p. 170]. Manifestându-se în domeniul sculpturii monumentale și de posament, a plasticii mici și artei medalier, Naum Epelbaum abordează și genul animalier, care devine pentru el relevant, sculptorul experimentând și căutând noi modalități de expresie.

Nicolae Gabzulin a absolvit Școala Republicană de Arte Plastice *I.E. Repin* din Chișinău [1, p. 172] și a activat în domeniul sculpturii de forme mici. Eleganța compozițiilor sale se datorează implementării realizărilor sculptorilor care s-au manifestat în secolele XVIII-XIX, ajustate la exigențele artei contemporane.

Cu toate că pastica animalieră de mici dimensiuni sovietică se afla sub influența sculptorilor Ivan Semenovici Efimov [2, p. 21-35] și Vasilii Alekseevici Vataghin [3, p. 5-9], [2, p. 35-50], sculptorii au-

1 Email: anisoara-marian@yandex.ru



tohtoni au căutat o cale proprie de exprimare. Absolut diferiți ca maniere de lucru, acești doi sculptori autohtoni, Naum Epelbaum și Nicolae Gabzulin, abordează genul animalier din două puncte de vedere diametral opuse, creând un contrast care pune în valoare propriul „eu” artistic al fiecăruia.

### Genul animalier în creația lui Naum Epelbaum

Predilecția sculptorului Naum Epelbaum [4, p. 62] pentru genul animalier este motivată întâi de toate prin emotivitatea pe care o provoacă acest gen al artelor la spectator, indiferent de vârsta acestuia. Este de menționat și faptul că specificul sculpturii ca gen presupune producerea unei impresii momentane, covârșitoare și importante, iar specificul genului animalier este menit de a surprinde caracterul animalului, instantaneu și elocvent. În creația lui Naum Epelbaum aceste rigori sunt completate prin apelarea la redarea decorativă, care include atât stilizarea formei generale cât și a culorilor aplicate. Astfel, se obține o imagine decorativă cu rădăcini adânci în tratarea realistă, una dintre caracteristicile căreia este surprinderea exactă a mișcării, care conferă lucrării vivacitate, precizie și impresie de gingășie proprie animalelor.

Sculptorul Naum Epelbaum tratează genul animalier începând cu anii '60. Această perioadă în arta plastică moldovenească se caracterizează prin predominarea compozițiilor decorative, stilizate și generalizate la maximum. De asemenea, anii '60-'70 reflectă perioada interferențelor stilistice între sculptura și ceramica republicii, fapt care favorizează apariția unor lucrări la hotarul între genuri.

Asemenea rigori se regăsesc în primele lucrări ale lui Naum Epelbaum, printre care *Zebra* (1962, ceramică, email). Amintind de ceramica populară, această lucrare de mici dimensiuni îmbină în sine statica și dinamica, simetria și o ușoară asimetrie. Desenul cu pete mai deschise ca ton aplicate peste emailul verde închis produce impresia de dinamică, pe când liniile suprafețelor sunt arcuite, rotunjite. Autorul surprinde grația și farmecul animalului exotic.

În același an, Naum Epelbaum creează și lucrarea *Pantere* (1962, ceramică, email). Grația acestor animale sălbatice, drăgălășenia lor, relația între sexe sunt surprinse talentat de către sculptor. Liniile fluide, tandre, volumetrica grațioasă completează imaginea. Femela și masculul se privesc în ochi, iar acea privire expresivă vorbește mult mai mult decât orice cuvinte. Luciul emailului de un cafeniu închis bătând spre roșu și petele abia sesizabile de negru pe blană completează aspectul estetic și conceptual al operei.

Cu un an mai târziu, sculptorul realizează lucrarea *Lamă* (1963, ceramică, email). De astă dată forma este statică, reprezentativă, animalul pozând mândru și galeș, languros în fața spectatorului. În această lucrare Naum Epelbaum îmbină liniile care „taie” forma în suprafețe mari, sub unghiuri drepte și ascuțite. Gama cromatică de un azuriu peste negru a liniilor verticale conferă lucrării o senzație statică, marcând un moment înduioșător.

Iar *Antilopa gnu* (1963, ceramică, email), la fel, stilizată, amintește de piesele de ceramică populară cu subiecte de gen animalier și are forme reduse în esență. Suprafața acoperită cu email negru, prin care transpar pete și dungă alb-bleu, face ca forma să iasă în evidență, iar detaliile favorizează o contemplare de durată. De fapt, aceste caracteristici sunt proprii tuturor lucrărilor de gen animalier ale lui Naum Epelbaum.

În lucrarea *Maimuță* (1965, șamotă) autorul a surprins toate caracteristicile acestei specii de mamifere: gestul labelor și membrilor posterioare, turnura capului, privirea ochilor, mimica chipului în ansamblu, iar culoarea blănii este sugerată de coloristica și textura șamotei. Creația autorului se bazează pe schițe inspirate din studierea nemijlocită a animalelor în largul lor. Fără de aceste studii, genul animalier în artă s-ar fi înstrăinat de realitate și de o expresie perfectă și adecvată.

Totuși, în lucrarea sa din același an cu denumirea *Leu* (1965, teracotă), autorul ne demonstrează că și îndepărtarea voită de formele naturale în favoarea unor reprezentări puternic stilizate permite realizarea operelor convingătoare. Or, *Leul* lui Naum Epelbaum, prin sonoritatea formelor sale, amintește sculpturile medievale gotice, iar metamorfozele volumelor sculpturale cuceresc prin fantezie și libertatea exprimării.

O altă lucrare, *Bars* (1970), este realizată în șamotă. Suprafața capătă porozitate, iar formele sunt rotunjite, cu treceri line de la o zonă la alta. La acestea se mai adaugă și stilizarea în forme calde, care contribuie la apariția senzației statice. Totuși, vigoarea și forța animalului se fac resimțite, el fiind redat între două stări: cea de liniște și cea de ușoară încordare.

O compoziție animalieră mai larg cunoscută este cea cu denumirea sugestivă *Leoaică cu leuț* (1970, lemn). Gingășia acestor două animale surprinse într-un moment de intimitate este impresionantă. Tema maternității la animale, în paralel cu cea umană, creează dispoziția lucrării, în prim-plan evidențiindu-se umanismul autorului [4, p. 62]. Leoaica care linge blănița puiului ei, fluizii sensibili dintre cele două personaje, paralelismele cu sentimentele umane sunt tratate cu deosebită căldură de către sculptorul Naum Epelbaum.

La o distanță de aproape un deceniu, sculptorul revine la genul animalier cu lucrarea *Cal bătrân* (1978, ceramică, email). De astă dată mai puțin stilizat, dar mai aproape de formele realiste, cu accent anatomic evident, calul este redat culcat, suprafața corpului său fiind acoperită cu email de culoare maro – toate exprimă neputințele bătrâneții, viața pusă în slujba omului și tristețea singurătății la o vârstă înaintată. Paralelismele cu viața umană imprimă acestei lucrări senzația de adâncă nostalgie, tângă și resemnare [4, p. 77].

Sculptorul recurge la o stilizare totală în lucrarea *Bars (Leopard)*, (1978, șamotă, email). În această compoziție, spre deosebire de cele precedente, autorul elimină toate elementele de prisos, recurgând doar la formele esențiale, ce redau grația animalului care își întinde labele înainte, printr-o mișcare languroasă. Generalizarea formelor s-a produs și datorită proprietăților șamotei.

Un alt animal răpitor este cel din lucrarea *Ghepard* (1981, șamotă, email). Redat în momentul în care își urmărește prada – stă pitulat și atent la mișcările acesteia, ascunzându-și corpul de culoare bordo în desigurii – *Ghepardul*, în interpretarea lui Naum Epelbaum, reflectă indirect firea și deprinderile unui animal răpitor, fără reproducerea scenelor cu devorări sau goană.

Spre deosebire de lucrările vizate, în anii '80, sculptorul recurge la stilizări în spiritul artei populare moldovenești, cum ar fi lucrarea *Berbec* (1981, lemn). Întâi de toate, datorită prelucrării în lemn și asamblării acestui animal din diferite elemente constructive cu spații între ele, menținând ritmul plastic și integritatea imaginii, autorul obține efecte caracteristice prelucrării în lemn a elementelor decorative aplicate pe stâlpii caselor țărănești autohtone. În aceeași cheie este soluționată și lucrarea *Țap* (1981, lemn). Animalele, năvălăse în natură, apar cuminte și statice în sculptură. Aceste lucrări prezintă soluții plastice inedite pentru arta Republicii Moldova din perioada dată.

Cu totul altfel, în lucrările tardive ale sculptorului Naum Epelbaum, apar animalele în compoziția de 2 piese cu denumirea *Berbecii* (1987, șamotă). Cei doi berbeci, unul alb și altul roșu, datorită prelucrării în șamotă, capătă o suprafață poroasă. Stilizarea lor se deosebește considerabil de sculpturile de gen animalier realizate anterior de sculptor. De asemenea, această stilizare le depărtează și de formele naturale real existente care, de fapt, prezintă niște transfigurări mai amorfe, mai relaxate și mai inofensive.

### **Nicolae Gabzulin: înscenarea subiectelor genului animalier**

Spre deosebire de lucrările lui Naum Epelbaum, decorative, reprezentative, preponderent statice, lucrările lui Nicolae Gabzulin [1, p. 13] în genul animalier sunt accentuat dinamice, conținând racursuri originale și emotivitate palpantă. Aceste lucrări ale lui Nicolae Gabzulin le putem considera și picturale, detaliul fiind tratat artistic și descriptiv.

O primă scenă captivantă este cea din compoziția *Protejarea micuțului* (1959, bronz, turnare), ce reprezintă o iapă, apărându-și mânzul de lup. Lupta pentru existență, dar și biruința forțelor binelui asupra celor obscure este, de fapt, ideea de vârf a acestei compoziții. În abordarea acestui subiect, sculptorul, probabil, s-a ghidat de lucrările sculptorului animalier francez Pier Jules Men, în creația căruia există un subiect asemănător – *lupul care atacă un cal*, însă, stilistic, se înclină spre lucrările lui Antoine Louis Barye [2, p. 10-11], care opta în compozițiile sale, create la hotarul dintre secolele XVIII

și XIX, pentru dinamică, scene cu devorări și goană de vânat. Inspirat preponderent de școala franceză și mai puțin de genul animalier rus și sovietic, Nicolae Gabzulin tinde spre soluții clasice, picturale, care trezesc trăiri intense la spectator. Punctul culminant al compoziției centreează lupta aprigă între iapa care își apără puiul și lupul care cade zdrobit de ea. Puiul ei, adică mânzul neajutorat, dar salvat, trezește la spectator emoții puternice de compasiune.

Sunt importante și efectele de picturalitate care, prin coamele bătute de vânt ale animalelor, prin formele, volumele redade anatomic corect ale cailor, prin dramatismul acestei lupte curajoase devin procedee importante de percepere artistică a chipurilor.

O altă compoziție a aceluiași autor – Țapii de munte (Neliniștea), (anii 1960, lemn) – reprezintă un grup din trei țapi, plasată pe un postament neregulat. De astă dată autorul Nicolae Gabzulin redă o atmosferă preponderent calmă, dar în care se resimte tensiunea și neliniștea. Animalele sălbatice, receptive și sensibile, sunt surprinse în momentul în care ele doar intuiesc pericolul. Agere la picior, vâjnoase la corp, sensibile la zgomote, apar aceste animale în interpretarea sculptorului Nicolae Gabzulin care, deși le redă realist, le conferă și o doză de libertate în reproducerea artistică a chipurilor.

O altă fațetă a subiectului din această compoziție ar fi redarea unui cuplu de familie: țapul, căprița și iedul lor. Valorile umane, sacralitatea cuplului conjugal, relațiile tandre între membrii acestuia, ră-mân, totuși, în umbră, în prim-plan evidențiindu-se necesitatea de a proteja viața existențială a membrilor acesteia. Astfel, această compoziție a lui Nicolae Gabzulin deplasează ușor accentele conceptuale de la valorile general-umane ale familiei spre necesitatea păstrării de facto a vieții membrilor ei. Iar starea de o ușoară încordare se transmite și spectatorului, care percepe neliniștea și compasiunea față de aceste animale sălbatice și față de supraviețuirea lor plină de primejdii.

O tratare deosebită se remarcă și în compoziția *Câinii și iepurele* (1961, ghips, patinare). Este prezentată o scenă de vânătoare, în care formele corpurilor animalelor sunt surprinse anatomic veridic: mușchii încordați, scheletul, coastele. Redarea acestor detalii în mișcare dinamică intensă a subliniat dramatismul momentului de scurtă durată, interceptat talentat de către sculptor. Aceste scene cu goană și devorări, specifice lui Antoine Louis Barye, și-au găsit locul de cinste în plastica genului animalier de mici dimensiuni din Republica Moldova, cu toate că asemenea particularități nu sunt specifice artei populare de cioplire în lemn, marcată de calm și căldură.

## Concluzii

Plastica animalieră de mici dimensiuni a sculptorului Nicolae Gabzulin este dovada unui spirit activ, receptiv la grația și candoarea lumii animale, pe care o percepe și în ipostaze de jertfă-devorator, în forme dinamice, păstrând rigorile anatomice exacte. Aceste scene inspirate din natură induc amprenta unei modelări emotive, tensionate. Volumele redade realist, cu exces de detalii, exprimă, totuși, esențialul, așa încât chipurile de animale să fie descifrate integral și momentan.

Nicolae Gabzulin se remarcă drept un sculptor contemporan, deși creația sa are rădăcini adânci în sculptura animalieră franceză de la hotarul secolelor XVIII și XIX. El este un reprezentant al artei cu rigorile timpului său (realismul socialist), dar și un pelerin în timp și spațiu (abordând plastica în spiritul artei franceze). De asemenea, el poate fi calificat drept un dramaturg, care înscenează subiectele genului animalier, așa încât ele să vibreze palpitant și dramatic.

Înscenarea ce ține de arta scenografică a subiectelor de gen animalier presupune prezența unei fabule, a acțiunii, a dezvoltării acestei acțiuni, prezența momentului culminant și al apogeului, după care acțiunea se preschimbă în descreștere. Arta sculpturii, care diferă de literatură, are alte priorități și anume – fixarea acțiunii în momentul ei de apogeu, iar trecutul și viitorul fiind doar deduse din imagine. Al doilea factor specific care deosebește sculptura de literatură este acela că subiectul literar poate să insiste mai mult timp asupra unui detaliu sau unei acțiuni, pe când în sculptură perceperea are loc momentan: dintr-o singură privire spectatorul cuprinde totul, ca apoi, la alegere, să poată contempla un anumit detaliu care l-a fascinat. Astfel, înscenarea unui subiect în sculptură diferă cardinal

de înscenarea unui subiect literar. Iar sculptorul Nicolae Gabzulin a intuit aceste afinități stilistice și le-a inclus în opera sa. Înscenarea în genul animalier al lui Nicolae Gabzulin presupune și momente psihologice. Astfel, acțiunea te surprinde, te domină prin intensitatea trăirilor pe care le provoacă. Aceste trăiri sunt nu numai de natură sufletească, dar și fizică. Subiectele cu goană și devorări trezesc substratul primitiv, ancestral, zoologic al trăirilor umane, reducând zona emotivă la esență, la fizic, la animale. Aceasta poate fi nu numai un punct pozitiv, dar și unul negativ în creația lui Nicolae Gabzulin, care redă în opera sa afinități abia perceptibile, la nivel de intuiție și de senzație. Creația lui Nicolae Gabzulin rămâne un model de redare a trăirilor psihologice în genul animalier, trăiri înscenate de autor, cu păstrarea fabulei și a redării ei dramatice, intense ca emoție.

În mod opus, întreaga cale de creație a sculptorului Naum Epelbaum în domeniul genului animalier a înglobat diverse perioade cu diverse priorități și concepții artistice, fapt care a condus spre o mare diversitate de abordări, experimente, căutări și implementări ale multiplelor tehnici și procedee plastice. Este considerabil aportul sculptorului Naum Epelbaum adus în arta autohtonă moldovenească. Fidel genului de artă profesat, artistul a explorat acest teren din diverse unghiuri de vedere și prin prisma unor studii de durată în formă de schițe, reproducând natura animalelor și implementând vastele sale observații din natură în creații de plastică de mici dimensiuni.

Genul animalier, s-ar părea, este mai simplu ca abordare, dar, în realitate, cere deprinderi și cunoștințe temeinice în modelarea și surprinderea caracterului formelor în mișcare, fapt sesizat perfect de către artiștii plastici talentați Naum Epelbaum și Nicolae Gabzulin, care s-au dedat plener activității profesate.

#### Referințe bibliografice

1. SURUCEANU, V. *Galeria de sculptură contemporană din colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2008.
2. ТИХАНОВА, В.А. *Лик живой природы*. Москва: Советский художник, 1990.
3. БАТАГИН, В.А. *Воспоминания: Записки анималиста*. Москва: Советский художник, 1980.
4. MARIAN, A. *Sculptura din Republica Moldova: Secolul XX. Studiu de sinteză*. Chișinău: Universul, 2007.

## MODELAREA CADRULUI ARTISTIC AL IMAGINII FIGURATIVE PRIN METAFORA PLASTICĂ (ANII 1975-1980)

### MODELING OF THE ARTISTIC FRAME OF THE FIGURATIVE IMAGE THROUGH THE PLASTIC METAPHOR (1975-1980)

LILIANA PLATON<sup>1</sup>,  
lector universitar, doctorandă,  
Universitatea Tehnică a Moldovei

CZU 75.03(478)

*Articolul dat scoate în vizor tendințele evolutive ale picturii figurative moldovenești de la mijlocul anilor '70 ai sec. XX. Urmărind o dezvoltare consecutivă a principiilor moderne implementate de la începutul anilor '60, pictura națională marchează, la mijlocul anilor '70, o schimbare importantă, care enunță noi strategii expresiv-interpretative. Acestea se evidențiază atât prin substratul plastic al formelor figurative cât și prin conținutul semantic al mesajului produs de imaginea figurativă în tablou. Forma plastică se concentrează pe reproducerea metaforică a chipului știut, văzut sau memorat, ajustat la o „figură de stil”, care reproduce în spațiul plastic imaginea unei idei, deduse din tema subiectului și din realitate. În același timp, și*

<sup>1</sup> E-mail:platonliliana@yahoo.com

mesajul subiectelor caută expresii mai complexe, prin care se dezvăluie un discurs profund legat de sensibilitatea introspectivă a spiritului uman. Noile intenții includ unele căutări în aria expresionismului romantic și a suprarealismului irațional.

**Cuvinte-cheie:** figurativ, experiment, metaforă, monolog, profunzime, enigmă, percepție

*The given article reveals the evolutionary tendencies of the Moldovan figurative painting in the mid- 70s of the 20th century. Pursuing a consecutive development of the modern principles implemented since the early 60s, the national painting marked an important change, which sets out new expressive-interpretative strategies in the mid-70s. This is highlighted both by the plastic substratum of the figurative shapes and the semantic content of the message produced by the figurative image in painting. The plastic shape focuses on the metaphoric reproduction of the known face, seen or memorized, adjusted to a „figure of speech”, which reproduces in the plastic space, the image of an idea, deduced from the topic theme and reality. At the same time, the message of the subjects seeks more complex expressions, revealing a profound speech related to the introspective sensitivity of the human spirit. New intentions include some searches in the area of romantic expressionism and irrational surrealism.*

**Keywords:** figurative, experiment, metaphor, monologue, depth, enigma, perception

## Introducere

Experiențele plastice din pictura moldovenească de la mijlocul anilor '70 ai sec. XX sunt influente și în evoluția următoare, dezvoltând un caracter progresiv-avangardist, care se afirmă cu greu în ambianța „încordată” a timpului [1, p. 106-108]. Pictura figurativă moldovenească se arată receptivă la tendințele moderne ale picturii ruse și a țărilor baltice, care avansează de la „stilul auster” la „stilul metaforic” [2, p. 8], precum și la cele ale picturii românești, interesate de „preluarea neoavangardelor” într-un spirit nou „postmodern” [3, p. 96]. În același timp, pictura figurativă moldovenească tinde la o corespundere expresivă cu evenimentele și expozițiile manifestate în țară [4, p. 116]. Prin genericul tematic al expozițiilor desfășurate, se atestă o ușoară polivalență tematică, determinată prin includerea tinerei generații cu noi viziuni în arealul artistic din țară. În cadrul acestor expoziții, pictura figurativă pare a fi pătrunsă de un șir de emoții, proeminente prin: scăderea optimismului, „setea” de independență și atracția pentru fenomenele necunoscute ale cotidianului.

## Implementările plastice în pictura figurativă moldovenească de la finele anilor '70 ai sec. XX

Formula plastică abordată în pictura națională de la mijlocul anilor '70 mai păstrează tradiția austeră a anilor precedenți (1960-1970), la care adaugă un modelaj schematic, intens decorativizat și uneori naiv, tratat printr-o pensulație răzleață. Intențiile plastice urmăresc reproducerea metaforică a chipului, ca o „figură de stil” reprezentativă a unei idei, trăiri sau expresii. Noile soluții plastice se pronunță ușor în imaginea figurativă a tablourilor: „Sărbătoare la Cojușna” (1976) de S. Cuciuc, „Ajutor în timpul inundațiilor” (1977) de F. Hămurar, „Femeile din nordul Moldovei” (1977) de A. Zevin, „Jocul în șah” (1977) de I. Vieru, „Acasă” (1977) de G. Muntean ș.a. În imaginea plastică se evidențiază dominația plasticii liniare și sensibila corelație a acesteia cu realitatea perceptivă, dar într-un raport infidel, optând la decorativism superficial. Cadrajul plastic pare văzut prin prisma „observatorului întâmplător” sau fotografului ce surprinde sporadic „reportajul” cotidian, căutând să descopere autenticitatea gesturilor pure, care păstrează „valorile universului interior” al omului [5, p. 158]. În altă serie de lucrări – „La patroni” (1977) de Mihail Lepădatu, „La uzina de ciment din Râbnița” (1977) de Victor Bahcevan, „Prima piesă” (1977) de Gheorghe Jancov, „Producătorii de zahăr din Gârbovăț” (1977) de Valentina Bahcevan ș.a. – formula plastică amintește de constructivismul industrializat practicat în pictura anilor 1970-1975, ușor decorativizat și schematizat.

Noile intenții se pronunță mai expresiv în expozițiile din preajma anului 1978, când tot mai mulți artiști se „prezintă cu lucrări „experimentale”, care tind spre „underground” [6, p. 56]. Această intenție, percepută ca un manifest artistic, este sesizată și în pictura țărilor sovietice „la început printr-o imagine ascunsă” ce sugera „neformalismul, neoficialismul și nonconformismul” artiștilor [2, p. 35-36]. Aceste intenții se impun și în pictura românească, printr-o producție de „artă cu caracter subversiv” contra „culturii de stat” [7, p. 116].

Tendința modernă, experimentală, modifică în pictura figurativă moldovenească raportul obișnuit dintre imagine și idee, optând la „formalizarea legăturilor dintre componente-semne simbolice” [8, p. 6], combinate și legate artificial. Scopul și rezultatul acestora se întrevăde în imaginea tablourilor: „Consăteni” (1978) de S. Cuciuc, „Citate din istoria artelor” (1978) de V. Russu-Ciobanu, „Zi de naștere” (1977) de D. Peicev, „Lección de desen” (1978) de Valentina Bahcevan ș.a.

Pornind de la ideea tematică „modul de viață și timpul liber”, imaginea figurativă din tabloul „Consăteni” (1978) de S. Cuciuc (*Figura 1*) înfățișează un cadru imaginar al cotidianului, compus din fragmente sau selecții sporadice, neidealizate, dar încadrate după principii firești în mediul natural al spațiului. În urma acestei asocieri compoziționale, fiecare figură se află în desuetudine și non-colaborare. Însă, prin această „rupere” sau decupare din realitatea cotidianului, figurile își păstrează intact sesizabilul portretistic, spiritual-afectiv și rațional al chipurilor. Contrapunerea directă a imaginilor induce sesizarea particularităților calitative a figurilor, prin metoda comparativă sau a contrastului, la depistarea sau observarea profundă a diferențelor conținutului. În această contrapunere, fiecare figură își dezvăluie discret „valorile universului interior, care devin prioritare față de realitățile observate” [9, p. 158]. Astfel, imaginea figurativă își păstrează arhaismul și sensibilitatea pură, neinfluențată de factorii mediului ambiental, iar includerea sa directă în cadrul plastic al acesteia produce o percepție metaforică a chipului, stării sau trăirii, sesizată doar în colaborare cu alte date tipologice.

**Figura 1.** Cuciuc Sergiu,  
*Consăteni*, 1978



Sursa: MNAM, 106x160 cm, u/p

**Figura 2.** Russu-Ciobanu Valentina,  
*Citate din istoria artelor*, 1978



Sursa: MNAM, 68,5x113,5 cm, u/p

Printr-o combinație neordinară ce asociază imaginile figurative din scena tabloului „Citate din istoria artelor” (1978) de V. Russu-Ciobanu (*Figura 2*), asociind două cadre a diferitor lumi, categorii tipologice, medii cultural-valorice și spațial-temporale. Artista „...abordează procedee convenționale” care „...demistifică stereotipurile privind realitatea ce o înconjoară și recurge la procedee cinematografice de montaj, ce tind spre idei și nu spre simple impresii” [10, p. 101]. Procedura „de montaj” asigură contrapunerea celor două sfere valorice ale conținutului general uman, pentru valorizarea calitativă a acestora prin contrast. Astfel, secvența imaginii contemporane a figurilor este suprapusă sau alăturată „analogic” cu cea renescentistă. Alăturarea acestora scoate intenționat în vizor unele asocieri, aparent cu aceleași raporturi inter-figurative (bărbat-femeie), atitudini sau vârste dintre figurile din prim-plan și cele din fondal, focusate la mijlocul cadrului, descrise prin dimensiuni destul de mici. Intenția sporește și mai mult diferențele calitative și valorice dintre figuri, prin care se urmărește o expunere critică și constatativă a valorilor contemporaneității, atât sub aspect plastic-stilistic cât și sub aspect etico-moral. În acest raport imaginea obișnuită a figurilor, acceptată și considerată modernă în ambianța contemporană, pare total deplasată de la normele etice, estetice și culturale clasice, doar în contrapunere directă cu modelele clasice propriu-zise. Imaginea contemporană se exprimă

printr-un caracter destul de robust, greoi, arogant, pragmatic și materialist, susținut și prin abordarea plastică, care dispune figurile la dimensiuni extrem de mari, privite dintr-un unghi de vedere oblic, ce sporește vizibilitatea directă a aspectului plastic, fără indicii afectiv-spirituale. Direcționarea vizorului spre calitățile estetice ale tipajului portretistic cu poziția, gestul și relația „de serviciu” a figurilor subliniază interesul de tipologizare a mediului social în general, care capătă în tablou o expunere metaforică, ușor recunoscutibilă, specifică spațiului și timpului său. Contrapunerea acestor cadre scoate în evidență un paradox al evoluției vieții și al existenței umane, pe care artista, conștientizându-l, tinde să-l parafrazeze prin sugestii fantastico-iluzorii, aparente în conținutul plastic, una dintre acestea fiind chipul iconografic al capului lui Ioan Botezătorul și scrierea de pe fondalul tabloului. Ortografia scrisă „trebuie citită la nivelul conexiunilor semantice dintre citate și imaginile originale ale figurilor” [11, p. 41]: aceasta descrie un indiciu sugestiv la experimentalismul progresiv din pictura moldovenească a timpului (portretele „Ion Druță” și „Grigore Vieru”, 1972-1976).

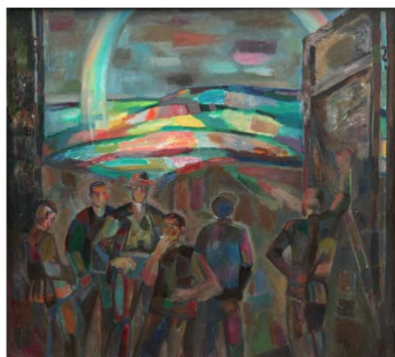
### Implementările semantice în pictura figurativă moldovenească de la finele anilor '70 ai sec. XX

Printre tendințele experimentale din pictura moldovenească se includ și unele căutări în aria expresionismului romantic și suprarealismului irațional, care se pronunță treptat în conținutul semantic al mesajului.

Intențiile expresionismului romantic se includ ușor în imaginea figurativă din tablourile: „Tinerii actori” (1978), „Lecție de desen” (1978) de Valentina Bahcevan, „Tineri învățători” (1978) de Ludmila Țonceva, „Nunți comsomoliste” (1978) de F. Hămuraru, „În zi de duminică” (1978-79) de Sergiu Galben, „Tinerete” (1978) de Nadejda Rotaru ș.a. Prin imaginea pozitivă starea afectiv-emoțională și dispoziția mistico-romantică a figurilor se ivește și o notă poetică care pronunță „bucuria de a trăi” și frumusețea cotidianului.

La finele anilor '70, figurativul tinde spre o „...tratare extrem de rigidă a caracterului grafic”, care pare atașat ideii de concentrare pe imaginea „...știută, concretă, și nu aparentă” a lumii [12, p. 34]. Procedeele grafice caută modalități unice, originale de integrare a formelor reale, optând la modelări intens schematizate ca în tablourile: „Ploaie de primăvară” (1979) și „Focul olimpic” (1979) de S. Cucuic, „Dimineața” (1979) de V. Russu-Ciobanu, „Învingătoarea” (1979), „Livezi în floare” (1979-1980) de V. Zazerskaia, „Minge nouă” (1979) de E. Bontea, „Scrimeri” (1979-1981) de A. Zevin ș.a. În cadrul acestor lucrări, figurativul tinde la unele expresii majore, spectaculoase, redată atât prin schematizarea convențional-decorativă a formelor cât și prin regizarea specifică a afecțiunii senzoriale.

**Figura 3.** Cucuic Sergiu, *Ploaie de primăvară*, 1978



Sursa: MNAM, 150x165cm, u/p

**Figura 4.** Zazerskaia Vilhelmina, *Învingătoarea*, 1979



Sursa: MNAM, 137x130 cm, u/p

**Figura 5.** Russu-Ciobanu Valentina, *Dimineața*, 1979



Sursa: MNAM, 125x120 cm, u/p

Prin aceste intenții se formulează imaginea figurativă din tabloul „Ploaie primăvărată” (1979) de S. Cuciuc (Figura 3), dispusă într-o constructivitate rigidă geometrizată și ușor decorativizată. Rezoluția plastică a figurilor face asocieri cu caracterul industrial al mediului din acele timpuri și cu tendințele plastice ale „șaptezeciștilor”. Scena figurativă este intenționat neutralizată prin valențe coloristice opace și decentralizată spre marginea de jos a tabloului, demonstrând, prin implicarea sa modestă, medierea expresionismului romantic, prin senzația trăirilor emoționale, deduse din ambianța locului și timpului sugestiv.

Aceleași principii plastico-expressive se întâlnesc și în imaginea figurativă din tablourile „Învingătoarea” (1979) și „Livezi în floare” (1979-1980) de V. Zazerskaia, dar evoluând spre un caracter decorativ pronunțat prin textura facturilor grafice a formelor. Schema constructivă a imaginii figurative din compoziția „Învingătoarea” (Figura 4) se inspiră de la o secvență reală a competițiilor sportive și avansează la o sintaxă decorativă, perfect echilibrată și armonizată prin plastica fiziologică a figurilor. Recompunerea structurală a imaginii urmărește crearea metaforică a laitmotivului legat de subiect.

Printr-o viziune total diferită este expus expresionismul romantic al figurii din scena tabloului „Dimineața” (1979) de V. Russu-Ciobanu (Figura 5), care emite profunzimea gândului și valențelor spiritual-afective prin sugestii plastice inversate, prezentate în descrieri neo-obiective, adecvate realității știute, dar cu conexiune senzitivă la imaginarul perceptiv. Prezența enigmatică a figurii feminine prin starea sa meditativă sugerează un monolog neobișnuit, ce se face „auzit” prin descrierile formelor metaforice din jur cu ecoul afectiv emanat de acestea. Valența datelor informaționale de la sugestiile plastice din preajma figurii sunt atât de active, încât conduc spre o teleportare a gândului (mesajului) în timpul nu demult trecut, intenționând a „transmite centrul semantic de la configurarea evidentă la „sensul invers” al percepției vizuale” [13, p. 43], pentru cercetarea și înțelegerea semnificațiilor acestora. Teleportarea discursului semantic în trecut oferă o inversare sau reiterare a acțiunilor petrecute până la momentul prezentat în scenă, prin care se deslușește motivația sau cauza emotivității incerte din scenă. Inițiatorul acestei incursiuni este figura femeii, descrisă printr-o configurare imobilă, aparent glaciară și aridă, ce sporește o sensibilitate misterioasă, care incită interesul dezlegării semantice prin multiplele legături cu semnele din jurul său. Acestea sunt dotate cu semnificații specifice ce aduc senzația *deja-vu* a unor evenimente sensibilizate prin imaginea scaunului așezat la masă, a țigării aprinse, a dejunului neservit, a ziarului aparent lăsat în grabă și a celor două flori de narcis..., care „vorbesc” despre o a doua persoană, prezența căreia rămâne profund resimțită și așteptată, iar lipsa ei condiționează neliniștea spiritual-emoțională din conștiința figurii feminine prezente. De aici se înțelege că imaginea figurativă evidentă își manifestă expresia afectiv-emoțională prin semnele aluzive din jur, care completează indirect conținutul semantic al narațiunii figurative și readuce prezența interlocutorului invizibil prin „percepția vizuală”. Dialogul presupus al figurilor se întregeste iarăși prin indiciile sugestive din jur, care sugerează decizii exprompte, grăbite și ușor nervoase, care completează și argumentează alura semantică a subiectului cu mesajul expresiv-romantic al figurativului. Prin imaginea picturii figurative moldovenești create în cea de-a doua jumătate a anilor '70 (sec. XX) se evidențiază specificul schimbărilor evolutive cu tendințele progresiv-creative, manifestate în cadrul perioadei date.

### Concluzii

Astfel, în perioada anilor 1975-1980, forma plastică a figurativului recurge la:

- *structurare compozițională*: cadrarea expromptă sau hazardată, asociind artificial diverse secvențe provenite din realitatea știută, dispuse printr-o construcție schematizată și decorativizată;
- *dramaturgie plastică*: tendința de a efectua combinații contrastante în contrapuneri neordinare a diverselor calități și caractere figurative, pentru o valorizare și ajustare stilistică a formei la o sugestie metaforică;
- *tehnică și stil*: abordarea experimentală prin diverse asocieri factual-plastice decorativ-sche-



matizate, aplatizate, ornamentate, naive sau neo-obiective, dispuse exprompt în intenții asociative, sugestive și semnificative;

– *caracter și tipologie figurativă*: reflectarea imaginii (răzleață, brută, știută, memorată sau surprinsă întâmplător) cotidianului, cu gesturile, mișcărilor, poziționările sau prezentările estetice particulare specifice mediului și timpului său.

Mesajul semantic al figurativului exprimă:

*tema* – direcționată pe reflecția imaginii știute a cotidianului, cu trăirile, gândurile și conceptele din mediul social contemporan;

*interpretarea semantică* – aduce reflecții critice, constatative sau valorificatoare ale realității trăite, expuse prin sugestii excentrice, tranșante sau contrastante, care scot în vizor expresia metaforică a chipului sau mediului social;

*profunzimea conținutului* – tinde la sporirea calităților afectiv-emoționale prin expresionismul romantic, care aduce o dispunere spectaculoasă, incitantă sau poetică a fenomenelor senzoriale, sugerate deseori prin percepții sau indicii inversate;

*sensibilitatea figurativă* – oglindește latura ascunsă incertă sau neînțeleasă a universului lăuntric uman, pătruns de emoții, sentimente, trăiri dramatice, melancolie, romantism și poezie.

### Referințe bibliografice

1. ROCACIUC, V. *Artele plastice din Republica Moldova în contextul sociocultural al anilor 1940-2000*. Chișinău: Atelier, 2011.
2. ДМИТРЕНКО, А. *Отечественная живопись 1960-1980-х годов. Основные тенденции развития: учеб. пособие*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская гос. худ.-пром. акад. им. Штиглица, 2007.
3. CALININA, A. Ana Baranovici. Creația – o pondere de anvergură vitală. In: *Arta, 1999-2000*. Chișinău: AȘM, 2000, pp. 162–163.
4. AOSPM. Fond R-2906. Inv. I. Dosar 380. UASM. Chișinău, 1973.
5. AOSPM. Fond R-2906. Inv. I. Dosar 76. Chișinău: UAP, 1952-55.
6. TOMA, L. Tendințe noi în pictura Moldovei în anii '70 – prima jumătate a anilor '80 ai secolului XX. In: *Arta, 2005*. Chișinău: AȘM, 2005, pp. 55–64.
7. CĂRNECI, M. *Artele plastice în România 1945-1989*. București: Polirom, 2013.
8. SPĂNU, C. Problema realizării imaginilor derivate în pictura moldovenească a anilor '60-'80. In: *Literatura și Arta*. 1993, nr.13, p. 6.
9. PRUT, C. *Dicționar de artă modernă și contemporană*. Iași: Polirom, 2016.
10. BARBAS-BRIGALDA, E. Aspecte ale dezvoltării picturii de gen în Moldova (anii 1970-1980). In: *Arta, 1993*. Chișinău: Litera, 1993, pp. 90–109.
11. CIOBANU, C.I. *Valentina Russu-Ciobanu: album*. Chișinău: Arc, 2004.
12. СЫСОЕВ, А. *Искусство молодых художников: альбом*. Москва: Изобразительное искусство, 1980.
13. СЫСОЕВ, А. *Молодые советские художники: альбом*. Москва: Изобразительное искусство, 1982.

## MOTIVUL PASTORAL ÎN GRAFICA DE CARTE MOLDOVENEASCĂ (1945–2010)

### PASTORAL MOTIF IN THE MOLDOVAN BOOK GRAPHICS (1945–2010)

VICTORIA ROCACIUC<sup>1</sup>,

doctor în studiul artelor,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,  
conferențiar cercetător, Institutul Patrimoniul Cultural

CZU 75.056(478)

76(478)

*În creația graficienilor moldoveni ilustrațiile cu motiv pastoral se întâlnesc pe tot parcursul anilor 1945-2010. Aceste ilustrații pot fi divizate în mai multe categorii: portret de ciobănaș cu fluier, portret dublu (masculin și feminin) pe fondal de peisaj rustic, scene de gen și compoziții figurative, inclusiv multfigurative și nonfigurative, cu peisaj etc. Totodată, toate exemplele de peisaj în ilustrațiile graficienilor autohtoni demonstrează varietatea conceptelor și principiilor formal-stilistice abordate, nivelul de măiestrie și tehnică al autorilor atestat la diferite etape istorice. Studiul de față oferă una dintre variantele posibile de structurare a imaginilor cu motive pastorale.*

**Cuvinte-cheie:** grafică, carte, ilustrație, procedeu, tehnică, tendință, motiv, pastoral

*One can meet illustrations with pastoral motif in the creation of Moldovan graphic artists of the period between 1945-201. These illustrations can be divided into several categories: a shepherd's portrait with his pipe, double portrait (male and female) on the background of rustic scenery, genre scenes and figurative compositions, including multfigurative and nonfigurative, with landscape. At the same time, all landscape examples in the illustrations of the native graphic artists demonstrate the variety of formal and stylistic concepts and principles of approach, the level of the authors' mastery and technique attested at different historical stages. The present study offers one of the possible ways of structuring pictures with pastoral motifs.*

**Keywords:** graphics, book, illustration, process, technique, trend, motif, pastoral

#### Introducere

Pe parcursul anilor 1945-2010, în creația graficienilor moldoveni, *motivul pastoral* a fost și rămâne în continuare printre imaginile artistice inedite, valoroase, frecvent abordate în ilustrarea cărților de gen și de conținut variat. Cuvântul „*pastoral*” (în franceză *pastoral*, latină – *pastoralis*, italiană – *pastorale*) reprezintă un adjectiv cu semnificații de păstor, păstoresc; de la țară, câmpenesc, ciobănesc, rustic. Este un termen care caracterizează creații literare (bucolice) și zugrăvește în mod idilic viața păstorilor, viața de la țară; definește opera literară cu conținut pastoral; bucolică. Deci, este caracteristic pentru păstori; păstoresc; ciobănesc, obiceiurile și grijile pastorale. Astfel, *motivul pastoral*, în general, ține de viața de la țară în toate aspectele ei idilice, pitorești etc. În arta *graficii de carte moldovenești*, la diferite etape ale evoluției acesteia putem observa prezența *motivelor pastorale* atât în *ilustrațiile* pentru folclorul popular, eposul național, cât și pentru operele literare de alt caracter narativ (lirica lui Al. Pușkin ilustrată de Leonid Beleaev, proza și poezia autorilor moldoveni și străini etc.).

#### Prezența motivului pastoral în ilustrații de carte create de graficienii moldoveni

Practic, toți graficienii moldoveni au utilizat în creația lor imagini sau elemente de peisaj rustic,  *motive* păstorești, câmpenești etc. Fiecare autor a încercat să imprime acestor subiecte, scene sau  *motive* diverse conotații lirice, epice, poetice, patriotice, patetice etc. Astfel, printre *ilustrațiile* create în anii 1950 de Leonid Grigorașenco la cărțile lui Petrea Cruceniuc [1, p. 64, 65], Liviu Deleanu [2, p. 27, 29] și Alexandru Donici se găsesc imagini cu conținut *pastoral*.

1 E-mail: rocaciuc@gmail.com

Cele două imagini, un frontispiciu și o vignetă, cu reprezentări ale ciobănașului cântând din fluier și stând în preajma oilor, realizate de Leonid Grigorașenco pentru a ilustra poezia *Ciobănașul* din cartea *Fiii noștri* de Petrea Cruceniuc [1, p. 42] sunt create în forma unor crochiuri rapide. Figura ciobănașului din prima imagine, realizată șezând relaxat pe pământ, exprimă foarte exact partea de început a poeziei, iar cea de-a doua, în care figura este redată încordat, stând în picioare cu spatele drept, reflectă partea de final al poeziei, în care răsună și o notă tipică pentru patosul sovietic, accentuând în mod narativ starea ideatico-emoțională a textului prezentat în cadrul operei literare.

Cu totul alte conotații de simbol umoristic se observă în ilustrația lui Leonid Grigorașenco la *Fabulele* lui A. Donici [3, p. 65], în care poziția unor animale face trimitere la unele similare poziții și mișcări specifice figurii umane. Motive pastorale se regăsesc și în *ilustrațiile* (color și în alb-negru) lui Leonid Grigorașenco la poveștile: *Povestea lui Stan Pățitul*, *Alistar*, *Făt-Frumos* etc. Toate imaginile sunt prețioase prin elaborarea artistică maiestooasă a compozițiilor figurative cu scene de gen în reprezentare fermă, realistă prin *stilistică*. Plastica figurativă precizează aspectul psihologic și semantic al ilustrațiilor graficianului, accentuând atât părțile narrative cât și cele simbolice din cadrul fiecărei imagini.

O scenă cu motivul legat de păscutul vacilor a fost utilizată ca element de susținere compozițională în una din ilustrațiile lui Igor Vieru la *Povești* (hârtie, tuș) de Ion Creangă Această ilustrație a fost inclusă și în albumul Raisei Aculova consacrat graficii de carte moldovenești [4, p. 49]. În aspectul ei, ilustrația denotă talentul maestrului de grafician de carte și capacitățile lui de stilizare, realizare a configurațiilor plastice precise și relevante, datorită utilizării de către autor a elementelor și detaliilor simplificate, până la aplatizate. Utilizarea procedurii de lărgire a conturului liniar până la transformarea lui în pată tonală evidențiază desenul iscusit și profesionalismul graficianului în redarea volumului și formei detaliilor figurilor și obiectelor.

Motive pastorale sunt prezente și în ilustrațiile lui Roman Ghimon la *Craiul-Cioroi* (1978, hârtie, guașă), poveste populară ucraineană, care reflectă specificul etnic al poporului ucrainean în detalii, elemente și *procedee* plastice selectate de grafician.

O frumoasă generalizare a peisajului rustic este reprezentată de Leonid Domnin în ilustrație pentru cartea *Urzicuțe* (hârtie, guașă, creion), carte de citire pentru preșcolari

Diverse conotații ritmice pot fi sesizate în cadrul studierii *ilustrațiilor* lui Mihail Bacinschi. Ilustrațiile pentru cartea *Vioarele* (1981, coperta și ilustrațiile în acuarelă), autor A. Donos, semnate de acest grafician evocă o transparență și prospețime a naturii, motivele câmpenești, ca și cum spălate de ploile de vară, sunt zugrăvite prin ritmuri lente cu treceri fine.

Comparații originale de elemente compoziționale cu utilizarea imaginilor de insecte, încercuite caligrafic de texte cu denumirile lor, sunt create de Mihail Brunea în ilustrațiile pentru cartea *Răpitorii și paraziții dăunătorilor livezii / Хищники и паразиты вредителей сада* (1981), în care structura suprafețelor și detaliile frunzelor, ramurilor de copaci și a insectelor lucrate în tuș sau peniță creează impresii de rafinament estetic, accentuând în mod fantasmagoric aspecte ale vieții insectelor.

Creată în acuarelă, imaginea unui berbec, inclusă în ilustrația la cartea *Clape* (1984) de E. Tarlapan reprezintă o portretizare umoristico-hiperbolizată. Coarnele din imagine, prin volumul lor, dimensiunile uriașe și prelucrarea detaliată depășesc toate celelalte elemente de desen ale animalului blănos. Clopoțelul legat cu o fundă de gâtul berbecuțului și o altă fundă ce împodobește coarnele lui creează accente simbolice ale imaginii sau figurii de stil.

Imagini ale peisajului cu dealuri, ca una dintre formele de reprezentare a *motivului pastoral*, sunt prezente în creația lui Mihail Brunea în *ilustrații* pentru cărți de diferit gen: *Незримые защитники воздуха* (1983, tuș, peniță) de A. Konîcev și *Mahalaua veselă* (1981, guașă) de Claudia Partole. Imaginile color pentru cartea *Mahalaua veselă* reflectă specificul etnic al reprezentărilor *motivului* respectiv.

Interesante din punct de vedere al reprezentărilor multfigurative și multiplane, generalizatoare, al conturării și prelucrării detaliilor, al libertății expresive cu o doză pronunțată de măiestrie prin spontaneitate, al dispoziției distractive și pozitive pe care le provoacă spectatorilor sunt imaginile din

ilustrațiile lui Dumitru Iazan pentru cartea lui Vasile Romanciuc *Toate întâmplările se prefac în cuvinte* (2000) [5, p. 16, 17].

*Ilustrațiile* graficienilor moldoveni cu subiect *pastoral* oferă tot spectrul de *procedee tehnice*, scheme compoziționale utilizate și reprezintă una dintre cele mai valoroase opere de acest gen.

În creația graficienilor moldoveni, *ilustrațiile* cu *motiv pastoral* pot fi divizate în mai multe categorii: portret de ciobănaș cu fluier, portret dublu (masculin și feminin) pe fondal de peisaj rustic, scene de gen și compoziții figurative, inclusiv multfigurative și nonfigurative, cu peisaj etc. Totodată, toate exemplele de peisaj în *ilustrațiile* graficienilor autohtoni demonstrează varietatea conceptelor și principiilor formal-stilistice abordate, nivelul de măiestrie și *tehnică* al autorilor atestat la diferite etape istorice. Studiul de față oferă una dintre variantele posibile de structurare a imaginilor cu  *motive pastorale*.

### Motivul pastoral în prezentări artistice ale cărților de conținut baladesc

Baladele moldovenești au fost ilustrate de artistul plastic Boris Brânzei, unul dintre primii graficienii pregătiți în instituțiile de învățământ superior de specialitate. Create în ac sec, ilustrațiile lui Boris Brânzei la balade epico-eroice *Toma Alimoș* (1983) de I. Hâncu reprezintă o atmosferă epică a cântecelor vechi moldovenești. Clarobscurul și spațialitatea redate spontan prin linii grafice formează trăsăturile picturale ale desenului. Mișcările personajelor sunt susținute de maniera dinamică liniară, proprie stilului grafic ales de către autor, pentru ilustrarea acestei cărți.

Balada *Miorița* a fost ilustrată de mai mulți graficieni (Ilia Bogdesco, Alexandr Hmelnițki, Gheorghe Guzun, Gheorghe Vrabie, Eudochia Zavtur și alții). Toate aceste *ilustrații* oferă prilejul de analiză comparativă a operelor *grafice* pentru a studia diverse *tendințe* sau legături între subiectul narativ literar și forma plastică de reflectare a acestuia. În lucrarea de față am încercat să pătrundem în esența textului și a graficii de carte, elaborând un studiu de caz pe baza baladei *Miorița* de Vasile Alecsandri. Balada amintită a cunoscut mai multe ediții, cu diverse concepții de grafică și design poligrafic. Cercetarea paralelă a graficii de carte și a textului înlesnește evaluarea operei grafice și a designului. În același timp, ea oferă oportunitatea de a compara viziunile diferitor autori. Or, practica reeditării este dependentă de o anumită etapă istorică, întrucât fiecare a dispus de un specific, cristalizat în *tendințe*, inclusiv, artistice.

Astfel, la această temă se referă grafica de carte creată de Iacob Averbuh (1955, creion de plumb, tuș, guașă; 1956, tuș), Ilia Bogdesco (1957; 1966, acuarelă, temperă; 1970, tuș color, tipar tipografic), Aleksandr Hmelnițki (1971-1972, monotipie, lac), Emil Childescu (1978, acuarelă), Gheorghe Vrabie (1983, acvaforte hașurat; 1989, 1990), Gheorghe Guzun (1988), Eudochia Zavtur (1997-1998, monotipie, pastel) ș.a. În anul 2013, tânărul grafician Dumitru Șibaev a consacrat lucrarea sa de licență acestei tematici (acvaforte). Abordând diverse *tehnici grafice*, fiecare dintre acești autori a reușit să interpreteze balada *Miorița* prin imagini artistice, principii compoziționale, *procedee* și soluții plastice inedite.

Dacă analizăm, prin prisma *tehnicilor* abordate de graficienii pentru ilustrarea acestei opere literare de o valoare artistică incontestabilă, putem observa că toate dintre ele reflectă *tendințele stilistice* și *tehnice* care, în mare parte, au depins și de posibilitățile poligrafice atestate în acele etape istorice în care ele au fost create și editate. Precum se observă, treptat de la imagini în alb-negru s-a trecut la reprezentări coloristice în nuanțe și tonuri destul de complicate pe care le oferă *tehnica* mixtă sau pastelul. Iar perioada anilor 1960-1970 se refera la improvizații și cele mai îndrăznețe căutări la nivel de *tehnică*, inclusiv la abordarea mai frecventă a diverselor *tehnici* mixte.

Însă, dacă studiem variantele de interpretare a textului propriu-zis, una dintre cele mai recente constă în faptul că în prezent tot mai des se vehiculează idea că *Miorița* reprezintă în sine o replică sau că în conținutul ei include simbolismul creștin, în care Iisus Hristos este reprezentat în ipostaza de Bunul Păstor. Asemenea idei se citesc mai ales în ilustrațiile Eudochiei Zavtur (1997-1998, monotipie, pastel), create în perioada renașterii naționale și a valorilor creștine în spațiul cultural românesc. Elocventă, în acest context, este lucrarea în acvaforte color *Slujitor sau Floare cu rădăcini amare care se numește mântuire* (2003) de Olga Coronovschi. Lucrarea include, de asemenea, imaginea mielului

în chip de rădăcină a unor plante de câmp cu inscripții textuale care indică simbolistica biblică. Finețea executivă a elementelor de text și coloritul cald cu nuanțe transparente la nivel *stilistic* a lucrării o amplasează, mai degrabă, printre operele de *grafică de carte*, drept izvor al căreia, probabil, a și servit. Artista practică cu succes ambele din domeniile menționate.

Original, simbolic în esență și narativ prin exprimare sunt adunate momentele-cheie ale baladei *Miorița* într-o ilustrație a lui Dumitru Iazan recent expusă la Centrul Expozițional *Constantin Brâncuși* din Chișinău, în cadrul unei expoziții personale duble ale fraților Iazan Dumitru și Iazan Iurie (2019). Lucrarea este creată în *tehnica* guașului, de asemenea, după anii 2000. Talentul de a simți transparența diafană a umbrelor în raport cu luminile îi permite artistului să creeze stări meditative, aproape transcendente, pline de mister iluzoric.

### Principii și forme compoziționale comune de abordare a narațiunii și simbolului pastoral în arta graficii de carte moldovenești din perioada anilor 1945-2010. Raporturi între tehnică de execuție, compoziție și aspect semantic al operei de grafică de carte cu prezența motivelor pastorale

Precum am mai menționat, în ilustrarea mai multor cărți se găsesc imaginile care ar putea *ilustra* și balada *Miorița* sau ar putea crea o replică la aceasta (*Figurile 1, 2*).

**Figura 1.** Ilustrație la *Fiii noștri* (1950) de Petrea Cruce-niuc



Sursa: Leonid Grigorașenco. Hârtie, tuș

**Figura 2.** Ilustrație la *Fiii noștri* (1950) de Petrea Cruce-niuc



Sursa: Leonid Grigorașenco. Hârtie, tuș

Drept, excepție sau ca accente ale perioadei de creație, în *ilustrațiile* la *Fiii noștri* de Petrea Cruce-niuc create de Leonid Grigorașenco se mai găsesc unele detalii care se citește drept accente ale perioadei istorice și anume: simbolurile războiului etc. Astfel, în imaginile cu peisaj pastoral pot fi observate siluetele tancurilor. Însă, fiind incluse în al doilea plan, ele au rolul de fondal și abia se citește în cadrul compoziției, adăugând imaginilor un dramatism aparte. Cele două imagini din *Figura 1* și *Figura 2*, în plan compozițional, prin direcționarea puștii sau țevii de tun a tancului indică faptul că acesta sosește, se apropie, trece pe alături, precum este în prima *ilustrație* și că acesta este reprezentat în timp de retragere sau plecare – compoziție din altă *ilustrație*. Așadar, cititorul *cărții* are prilejul de a vedea ca și cum două cadre separate ale uneia și aceleiași pelicule de filmat care într-un fel narativ descriu textul sau desfășoară, chiar continuă o descriere a unui fapt în esență realist, dar generalizat ca motiv până la simbolul celui de-al Doilea Război Mondial. În acest context, compoziția poate indica începutul și finalul din cadrul narațiunii. Sau mai există și o altă tratare a unor asemenea compoziții: dacă le privim mai aproape și mai atent, observăm două vederi axate pe două direcții opuse, dinspre tanc sau în fața lui, când carul cu doi cai arată mărunț și abia vizibil și când carul cu personajele din el se apropie în prim-plan. În cea din urmă variantă avem prilejul să observăm personaje de diferite vârste și genuri. De exemplu, o femeie în etate care conduce carul în care stă culcat un personaj, probabil, rănit sau bolnav, deasupra căruia s-a aplecat un băiețel, copilul... Deci, în fața cititorului se desfășoară imaginea celor trei generații umane, care fiecare în felul său a trăit același eveniment concret. Prin reprezentări descriptive, artistul ne sugerează toată durerea și consecințele războiului din 1940-1945, din mai multe

unghiuri de vedere. Cât de mărunț arată acest car din perspectiva dușmanului și cât de groaznică este situația în jurul aceluia care nu se știe dacă va supraviețui... În continuare nu ne vom opri asupra tuturor variantelor posibile de interpretare ale simbolurilor utilizate de către Leonid Grigorașenco în realizarea acestor două *ilustrații*. Însă, trebuie să constatăm că unele dintre ele în descriptivismul lor sunt aproape directe, doar că se citesc într-un mod indirect, inversat. Oițele păscând, prezente în primul plan al ambelor *ilustrații* desenate din față și din spate, accentuează inversarea conținutului figurii de stil. Desenul, care se asociază cu desenul unui crochiu, amintește de schițele artiștilor plastici executate pe front, tipice pentru artele plastice moldovenești sovietice din perioada imediat după 1945, adică anii 1950. Asemenea idei se citesc și în *ilustrațiile* lui Leonid Grigorașenco la *Cuvântul mamei* (1950) de P. Cruceniuc, păstrate în colecțiile Muzeului Național de Artă al Moldovei.

Către anii 1960 tematica operelor artistice, inclusiv a celor literare devine treptat tot mai pașnică. Desenele publicate în *cartea* pentru copii *Cele mai frumoase flori* (Editura *Cartea Moldovenească*, Chișinău, 1963), executate în linogravură de artistul plastic Lică Sainciuc, accentuează o atmosferă sentimentală a copilăriei petrecute între flori cu adevărat frumoase ale câmpurilor moldave. Precum a relatat însuși artistul prietenilor pe pagina sa de pe Facebook, textul, scris de diferiți autori, și tirajul *cărții* au fost „topite” în lupta cu formalismul în artă, inițiată de Nikita Hrușciiov, secretar general al PCUS. De fapt, principiile și *procedeele tehnice* ale linogravurii, în dependență de formele și spațiile dăltuite în linoleum, adesea abordate în alb-negru sau cu adăugarea unui colier de tonalitate medie, indică partea formală a operei grafice. Bunăoară, doar aspectul urmelor de dăltiță lipsite de strictețea și precizia aplicării unei rigle conferă *ilustrațiilor* o picturalitate aparte, o nuanțare a percepției și receptării vizuale care, desigur, prin generalizări specifice este foarte aproape de o anumită aplatizare a formelor. Însă, integritatea tonală a tuturor elementelor compoziționale, cu contururi nedrepte, ca și cum rupte de mână, denotă o estetică cu efecte vizuale inedite care deja în dependență de configurarea detaliilor integre, generalizate în siluete plate, cu finisări ascuțite sau mai puțin ascuțite poate accentua diferite stări din interiorul textului ilustrat. Astfel, în *Snoave* (1984) de V. Cirimpei graficianul Mihail Bacinschi recurge la *tehnica* xilogravurii, în care contrastele aspre de alb-negru indică și accentuează stări de neliniște și încordare. După anii 1960, valorificarea *procedeele tehnice* va cristaliza o nouă *tendință* în artele plastice moldovenești. Așadar, așa-zisele forme „calde” și „reci” evocă direct starea sau atmosfera psihologică din cadrul imaginii, principiu utilizat și în prezent de artiștii plastici autohtoni.

### Concluzii

În rezultatul cercetărilor efectuate, utilizând mai multe principii de analiză a narațiunii și simbolului operei de *grafică de carte* (cel ideatic, compozițional sau formal-*stilistic*, *tehnic* și cel interpretativ), avem posibilitatea de a analiza mai amplu legătura între *procedeele* artistice, *tehnice* și aspectul semantic al imaginilor artistice. În abordările plasticienilor moldoveni, stilistica, compoziția, tehnica, partea tonală sau color din cadrul ilustrațiilor prin multitudinea afinităților desfășoară spectrul receptiv. După cum am menționat și la începutul studiului, imaginile cu *motiv pastoral* pot fi divizate în mai multe categorii: portret de ciobănaș cu fluier, portret dublu (masculin și feminin) pe fondal de peisaj rustic, scene de gen și compoziții figurative, inclusiv multfigurative și nonfigurative, reprezentări de gen animalier, cu peisaj etc. Totodată, toate exemplele de peisaj în *ilustrațiile* graficienilor autohtoni demonstrează varietatea conceptelor și principiilor *formal-stilistice* abordate, nivelul de măiestrie și *tehnică* al autorilor atestat la diferite etape istorice.

### Referințe bibliografice

1. CRUCENIUC, P. *Fiii noștri*. Chișinău: Școala sovietică, 1951. Ed. cu caractere chirilice
2. ДЕЛЯНУ, Л. *Разговор у калитки*. Пер. Е. Благининой. Кишинэу: Шкоала советикэ, 1956.
3. DONICI, A. *Lucrări alese*. Îngr.de I. Grecul. Chișinău: Școala sovietică, 1952. Ed. cu caractere chirilice
4. *Книжная графика Молдавии*. Сост. Р. Акулова. Кишинэу: Литература Артистикэ, 1986.
5. ROMANCIUC, V. *Toate întâmplările se prefac în cuvinte*. Chișinău: Prut Internațional, 2000.

# Științe socio-umanistice și culturologie

## CULTUROLOGIE VERSUS STUDIUL ARTELOR: ASPECTE DE CUNOAȘTERE ȘTIINȚIFICĂ

## CULTUROLOGY VS THE STUDY OF THE ARTS: ASPECTS OF SCIENTIFIC KNOWLEDGE

TATIANA COMENDANT<sup>1</sup>,

doctor în sociologie, conferențiar universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 316.7

316.74:7

*Subiectul cercetării temei constituie varietatea științelor socio-umanistice însușite prin înțelegerea a două sectoare de activitate științifică – cultură și artă. Ne-am propus să relevăm un adevăr științific cercetat și promovat de savanții din diverse domenii, ce au însușit mai multe moduri de înțelegere a cunoașterii științifice asupra studiului culturii și artelor la diferite etape de dezvoltare a acestor specialități științifice.*

*Autoarea urmărește o abordare din unghiul de vedere al sociologiei culturii asupra raportului cultură-artă, din perspectiva de studiere a presupuzițiilor epistemologice asupra culturii și artei.*

*Un alt aspect al demersului nostru este conjuncția analizei culturologice cu cea specifică sociologiei artei. Abordarea sociologică a artei se înțelege ca discurs alternativ în raport cu discursul umanist, respectiv în raport cu știința culturologică și cu istoria artei.*

**Cuvinte-cheie:** cultură, culturologie, artă, studiul artelor, cunoaștere științifică, științe socio-umanistice, relații și raporturi

*The subject of the research of the theme constitutes the variety of the socio-humanistic sciences acquired through the understanding of two sectors of scientific activity - culture and art. We set out to reveal a scientific truth researched and promoted by scientists from various fields, who have learned several ways of understanding the scientific knowledge about the study of culture and the arts at different stages of development of these scientific specialties.*

*The author follows an approach from the standpoint of the sociology of culture on the culture – art relationship, from the perspective of studying the epistemological presuppositions on culture and art.*

*Another aspect of our approach is the conjunction of the cultural analysis with that specific to the sociology of art. The sociological approach of art is understood as an alternative discourse in relation to the humanist discourse, respectively in relation to the cultural science and the history of art.*

**Keywords:** culture, culturology, art, arts of study, scientific knowledge, socio-humanistic sciences, relationships and connections

### Introducere

Inteligența, creativitatea, adaptabilitatea sunt deziderate de importanță primordială în epoca contemporană, devenind sursele-cheie ale unui progres social care integrează diferitele sale dimensiuni: pacea, economia, mediul înconjurător, justiția socială și democrația. Tot mai mult este percepută ideea că dezvoltarea trece prin cultură și educație și că aceste imperative pot deveni realitate socio-culturală numai în măsura în care toți membrii unei colectivități umane le însușesc ca perspectivă și ca obiective de bază în activitatea cotidiană.

<sup>1</sup> E-mail: tatianacomend@gmail.com

Între activitatea practică a oamenilor și activitatea de cunoaștere există o largă interferență. Tipul cunoașterii comune a fost în decursul evoluției societății depășit de cunoașterea științifică și în ceea ce privește cunoașterea societății, a traiului laolaltă al oamenilor, asistăm la același proces de depășire, prin apariția și evoluția sociologiei și a celorlalte discipline socioumane, a cunoștințelor la nivelul simțului comun de către cunoașterea teoretică. A rămâne în cunoașterea societății la nivelul simțului comun ”înseamnă a-i acorda acestuia o autoritate pe care el n-o mai are de multă vreme în celelalte științe” [1 p. 35].

Suntem de acord: „că și în perimetrul socio-umanului, alături de continuitate, pe anumite dimensiuni, între cunoașterea de tip comun (cotidiană) și cea sistematică (științifică) există – și este de dorit să fie așa – deosebiri de esență” [2 p. 10]. Așadar, relația dintre cele două tipuri de cunoaștere este dialectică, de negare și de preluare, implicând “ruptura”, dar și “continuitatea” [3 p. 9].

Analizând trecerea de la cunoașterea spontană a fenomenelor și proceselor sociale la cea științifică, Henri H. Stahl (1901–1991) arăta în *Teoria și practica investigațiilor sociale* (1974, 75) că la nivelul simțului comun cunoașterea are un caracter iluzoriu datorită unei serii de factori. Enculturația, transmiterea culturii de la o generație la alta, are efecte limitative asupra cunoașterii [3 p. 6].

Dintotdeauna reflecțiile cu privire la științele socio-umane s-au grupat în sisteme de cunoștințe, metodele de investigație s-au dorit a fi științifice pentru a se delimita de simțul comun al cunoașterii și a fi validate și recunoscute. Acestea au fost începăturile constituirii unor ramuri ale științelor consacrate ca filosofia, sociologia, psihologia, etc.

### **Patrimoniului sociologic - sistem de cunoaștere a realității sociale**

În concepția lui Traian Brăileanu, unul din cei mai importanți sociologi români, exprimată în lucrările *Introducere în sociologie* (1923) și *Sociologia generală* (1926), sociologia ocupă un loc central în sistemul științelor sociale fiindcă oferă fundamentul teoretic pentru cunoașterea oricărei componente a societății. Societatea capătă o expresie concretă, cea a comunității, iar sociologia studiază comunitatea. „Condițiunea principală pentru cunoașterea existenței unei comunități și pentru desprinderea legilor evoluției ei este contactul comunității cu alte sisteme. Analiza sistemului izolat nu ne va da decât raporturi între părțile sale, între forme neevolutive, raporturi care pot fi prinse în legi statice, pe când evoluția sistemului ar rămâne cu desăvârșire necunoscută, adică însăși existența sistemului respectiv s-ar sustrage cunoștinței noastre” [4 p. 22].

Dimitrie Gusti dăruiește patrimoniului sociologic modalitatea proprie de analiză privind existența unei științe despre societate. Sociologia este un sistem de cunoaștere a realității sociale prezente și explică fenomenele sociale așa cum apar ele în realitatea socială [5 p. 237]. Sociologia este considerată de Petre Andrei ca o știință concretă și empirică care studiază societatea în relațiile sociale stabilite între membrii săi. Societatea are un fundament material, dar ea „e produsul spiritului, e o parte din spirit” [6 p.179].

Relațiile dintre sociologie și celelalte discipline convergente, remarcă Aurelian Bondrea, dezvăluie faptul că sociologia constituie centrul de intersecție al tuturor disciplinelor care se ocupă de diverse domenii ale realității sociale. Aceste relații permit desprinderea notelor definitorii ale culturii, justifică necesitatea modului de abordare sociologic, care permite dezvoltări generalizatoare asupra caracterului social al fenomenului cultural. Cultura nu poate fi înțeleasă decât ca element al ansamblului vieții sociale. Ea reprezintă o rezultantă a schimbului realizat între procesele vieții sociale, în intercondiționarea lor reciprocă (de acumulare, cunoaștere, reflectare, creație și valorizare) [7 pp. 15-23]. Științele s-au dezvoltat și prin ceea ce noile ramuri: filosofia culturii, sociologia culturii, sociologia educației, psihologia educației și multe altele au oferit ca rezultat al cercetărilor de specialitate. Pentru ca sociologia culturii să se dezvolte ca disciplină relativ autonomă și, în același timp, ca ramură a sociologiei, a fost nevoie să se sintetizeze și să se generalizeze rezultate ale tuturor științelor și, pe baza lor, să se dezvolte științele ca atare. Sociologia culturii se subdivide, la rândul său, în componente care își au



contribuția lor specifică la cunoașterea realităților sociale. Astfel, sociologia artelor, sociologia învățământului, sociologia științei, sociologia literaturii, sociologia timpului liber, sociologia comunicațiilor de masă etc. sunt ramuri ale sociologiei culturii [7 pp. 75].

Sociologia culturii are raporturile cele mai strânse cu știința ce studiază valorile în general – axiologia. Sociologia culturii studiază acel tip de acțiune umană – cultură – în/prin care se creează valori, adică actul subiectiv (spiritual) prin care gândim un obiect în sfera unei valori, dar și actul obiectiv prin care creăm bunuri culturale.

### **Reflecții cu referință la cultură**

Din definiția canonică a culturii, dată de antropologul britanic, fondator al antropologiei culturale Edward Burnett Tylor la 1871, putem observa care este extinderea domeniului de referință al culturii. În viziunea lui E. B. Tylor, considerat un reprezentant al evoluționismului cultural, cultura desemnează acel tot complex ce cuprinde științele, credințele, artele, morala, legile, obiceiurile și celelalte aptitudini și deprinderi dobândite de om ca membru al societății.

Definind cultura ca o clasă de obiecte și evenimente dependente de simboluri și considerate în context extrasomatic, Leslie A. White apreciază că aceste obiecte și evenimente pe care le cuprinde cultura se pot grupa în trei categorii:

- a) cele care țin de viața interioară a oamenilor (concepțe, credințe, emoții, atitudini);
- b) cele care aparțin proceselor de interacțiune socială dintre ființele umane și
- c) obiectele materiale produse de om (unelte, artefacte, căi ferate, etc.).

Prin urmare universul cultural are elemente în sfera intraorganică, în cea interorganică și în aceea extraorganică [8 p. 74].

Cultura, spune Abraham Moles, se pretează la o “definiție deschisă”, oricând susceptibilă de corecturi și adăugiri [9 p. 45]. Talcott Parsons și Edward A. Shils atrag atenția în mod deosebit asupra dimensiunii simbolice a culturii, apreciind că un sistem cultural este un sistem simbolic ale cărui componente întrețin mai degrabă relații logice sau de semnificație decât relații funcționale, într-un sistem cultural caracteristica sistemică trebuie să fie coerența, fie sub forma unei consistențe logice fie sub forma unei congruențe semnificante [8 p. 25].

Ca și concept general, cultura creează efecte asupra realității înconjurătoare, ea desăvârșește calea omului spre acțiune. Cultura descrie în cele din urmă demersul acțiunii umane, este corectată, reconstruită în funcție de acest demers. Datorită acestui fapt perspectiva comprehensivă asupra culturii permite diviziuni locale și temporale, evaluări care pun în lumină diferențele fără a manipula aceste deosebiri.

### **Raportul culturologie – studiul artelor**

Știința culturologică, apărută la confluența secolelor XIX și XX, ca disciplină integratoare are menirea să ofere o viziune mai generală despre cultură. Una din definițiile enciclopedice definește „culturologia” (< fr.) ca „știință generală despre cultură și civilizație profilată la sfârșitul sec. 19 și începutul sec. 20, în sfera științelor sociale, pe de o parte, în relație cu disciplinele particulare ale culturii (antropologia socială și culturală, sociologia culturii, etnologia), iar pe de altă parte, în legătură cu filozofia culturii și axiologia” [10].

Cuvântul „culturologie” este împrumutat de la antropologul american Leslie White, care la determinat drept domeniul științei care studiază cultura ca sistem cultural [11]. Culturologia este definită ca un studiu integral al culturilor. Această disciplină constituie sisteme integrate cu influență asupra comportamentului uman.

Din cele menționate elucidăm că știința culturologică este o ramură a științelor sociale care se ocupă de înțelegerea, descrierea, analiza și prognozarea științifică a activităților culturale, a sistemelor culturale și a culturii interpretate pe scară largă.

O serie întreagă de cercetări culturologice au oferit elemente probatorii ale ideii de istorie culturală a umanității, ale ideii de continuitate a fenomenului cultural. Ca orice disciplină științifică, culturologia își propune pe lângă acumularea și analiza materialului empiric și înțelegerea semnificațiilor, explicații relevante ale fenomenelor socio-culturale, pe care intenționează să le rezolve acestea, fiind imposibil a le construi fără descrieri adecvate. Un astfel de fenomen al activității social-creative este arta.

Arta, ca mijloc de reflectare prin imagini și transformare a realității sociale, și-a constituit un domeniu sau o relativă autonomă în sfera culturii. Sociologia artei analizează rezultatul creației artistice, privită sub raportul condiționării ei sociale și a naturii sale (caracterizează prin reflectarea societății), activitatea creatoare a oamenilor de artă (artiștii). Totodată, sociologia artei analizează sistemul de fenomene sociale, sistemul de relații dintre grupurile umane, în contextual cărui sunt analizate locul creației, al și rezultatelor difuzării ei în societate.

Abordarea sociologică a artei se înțelege ca discurs alternativ în raport cu discursul umanist, respectiv în raport cu știința culturologică și cu istoria artei. Exemplificările în această linie iau forma unei analize a patru dintre cele mai importante teorii sociologice a secolului XX: *teoria autonomiei relative a câmpului artistic* a lui Pierre Bourdieu (*Cele două piețe ale bunurilor simbolice*, 1971); *teoria sistemului artistic* formulată de Raymonde Moulin (*L'artiste, l'institution et le marché*, 1992); *teoria lumilor artei* concepută de Howard Becker (*Art Worlds*, 1982) și *teoria reprezentărilor sociale* a lui Nathalie Heinich (*Être artiste. Lestransformations du statut des peintres et des sculpteurs*, 1996). Din punctul de vedere al Bourdieu, valoarea operei de artă ia forma unei duble structuri – culturală și economică, raportul dintre cele două instanțe constituindu-se prin opoziție și omologie. Evidențierea caracterului construit al valorii operei îi permite sociologului francez să demistifice mecanismul eronat de „transsubstanțializare” valorică, de „ontologizare” a valorii operei [12].

În pofida aportului esențial adus de Pierre Bourdieu la edificarea sociologiei artei, problematica dominației și distincției, mai ales în condițiile declinului rolului artelor în constituirea capitalului cultural și a hibridării practicilor culturale observate în societatea actuală care este una de masă și nu de clasă, trebuie profund revizuită.

Prin analiza teoriei sistemului artistic formulată de Raymonde Moulin, constatăm că meritul principal al demersului sociologului francez ține de capacitatea sa exemplară de a oferi un mijloc de orientare în lumea artei contemporane și de înțelegere a structurilor și mecanismelor sale de acțiune.

În concepția sociologului american Howard Becker, lumea socială a artei se definește ca o rețea de actori ce cooperează în vederea îndeplinirii de activități specifice, eșalonate între activități rutiniere, formal organizate și repetate în mod strict, și activități instabile, supuse unei schimbări rapide, meritul unei astfel de abordări constând în extinderea analizei spre toate categoriile de actori implicate în producerea artei și aflate în raport de interdependență.

Nathalie Heinich schimbă unghiul de abordare, analizând statutul artistului prin prisma reprezentărilor sociale asociate cuvântului artist. După Heinich, sarcina sociologului este de a degaja rațiunile pentru care actorii lumii artei, pe de o parte, și publicul larg, pe de altă parte, recurg la anumite reprezentări, mai ales atunci când aceste reprezentări sunt mai puțin pertinente în raport cu obiectul lor. Consecutiv, meritul analizei desfășurate în *Être artiste. Lestransformations du statut des peintres et des sculpteurs* este tocmai îmbinarea analizei faptelor istorice cu cea a reprezentărilor sociale, sociologul francez demonstrând participarea celor două dimensiuni – reală și imaginară – la construcția statutului artistului [12].

Fiecărei societăți îi corespund valori și cunoștințe specifice. Dar, dacă conținuturile simbolice variază, funcțiile rămân asemănătoare: să unească și să divizeze noile generații în funcție de exigențele solidarității organice. Pentru a cerceta realitatea în toată complexitatea ei, este argumentat științific de mulți savanți „că frontierele dintre științe n-au nici o însemnătate teoretică, ele pot fi oricând modificate sau chiar anulate” [13 p. 17].

## Concluzii

Din cele expuse putem conchide că științele sicio-umane nu comportă ierarhizări axiologice și că e un nonsens să te întrebi dacă știința culturologică sau știința despre artă e mai valoroasă, dar și ca valoare de cunoaștere (și adevăr) propriu-zisă. „A descrie și a înțelege contextualul, particularul, localul în procesualitatea și istoricitatea sa (abordare idiografică specifică disciplinelor umaniste) nu e cu nimic mai puțin important, decât a căuta legități universale (abordare nomotetică, specifică științei)” [2 pp. 18-19]. Geneza, statutul, funcțiile, simbolurile disciplinelor sicio-umane sunt de neînțeles fără a avea în vedere contextul socio-istoric general al exprimării lor pe multiple planuri ale activității umane. „Într-adevăr, principiul unității sau complementarității metodologice este aproape un loc comun în disciplinele socio-umane” [2 p. 67].

Contextul social generează și răspunde unor nevoi prezente pe care cultura, arta, educația le satisfac, dar a cărei finalitate nu o putem anticipa. Ea va fi confirmată sau infirmată de viitorul social. Proiectarea devine în aceste condiții o componentă a politicii cultural-educative care pornește de la evaluarea stării actuale a culturii și identificarea actorilor sociali care realizează acest tip de schimbare.

Legăturile strânse dintre disciplinele care se ocupă de cultură reflectă gradul de integrare a acesteia în ansamblul realității sociale, dovedind că în sistemul contemporan al științelor culturologia își are rostul său specific.

Un cercetător (mobilizator) este un culturolog care aplică teoria în practică și prin urmare, trebuie să aibă cunoștințe de bază despre subiect. Cel mai important lucru pentru culturolog este ca ea/el să înțeleagă legătura dintre dimensiunile culturale care compun o comunitate. În timp ce sociologii nu sunt toți de acord asupra naturii acestei interconectări, toți sunt de acord că caracteristica de bază a societății (și prin urmare a unei comunități care face parte din acea societate) o reprezintă legăturile dintre dimensiunile culturale.

Noi intrăm într-o era nouă a individului, profund marcată de societatea de consum, de instituțiile birocratice disocializante, de criza familiei și în sfârșit, de mass-media și de informatică. Aceste transformări contribuie toate la disocierea integrării puternice în jurul valorilor centrale incontestabile. Pluralul se amplifică în consum, în valori, în modele culturale. Doar o deplasare a opozițiilor, poate reda un sens muncii științifice, făcând-o să participe la apariția unei noi rețele de percepere a lumii și a timpului prin care noi vom comunica, probabil, cu generațiile trecute, dar și viitoare.

## Referințe bibliografice

1. DURKHEIM, E. *Regulile metodei sociologice*. București: Editura Științifică, 1974.
2. ILUȚ, P. *Abordarea calitativă a socioumanului: concepte și metode*. Iași: Polirom, 1997.
3. CHELCEA, S. Tehnici de cercetare sociologică [online]. In: *Academia*: [site]. București, 2001 [accesat 18 ian. 2019]. Disponibil: <https://www.academia.edu/17579465/Septimiu-chelcea-tehnici-de-cercetare-sociologica>
4. BRĂILEANU, T. *Introducere în sociologie*. București, 1923.
5. GUSTI, D. *Opere*. Vol. 1. București: Editura Academiei, 1968.
6. SCHIFIRNEȚ, C. *Sociologie*. București: Comunicare.ro, 2004. ISBN 973-711-023-4.
7. BONDREA, A. *Sociologia culturii*. București: Editura Fundației România de Măine, 2006.
8. ZUBENSCHI, M. Sociologia culturii [online]: suport de curs. In: *Academia*: [site]. [accesat 7 feb. 2019]. Disponibil: [https://www.academia.edu/10666731/Suport\\_de\\_curs\\_sociologia\\_culturii](https://www.academia.edu/10666731/Suport_de_curs_sociologia_culturii) suport+de+curs%3A+sociologia+culturii&oq=zubat%C...pdf
9. MOLES, A. *Sociodinamica culturii*. București: Editura Științifică, 1974.
10. Culturologie. In: *Dexonline*. 2009 [accesat 30 mar. 2019]. Disponibil: <https://dexonline.ro/definitie/culturologie/572344>
11. WHITE, L. *Conceptul sistemelor culturale: o cheie pentru înțelegerea triburilor și națiunilor*. New York: Universitatea Columbia, 1975.
12. HIRIȘCĂU, M.-V. *Arta ca activitate socială: avatarurile discursului filosofic asupra artei contemporane*. [accesat 17 feb. 2019]. Disponibil: [https://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea\\_publica/rezumat/2011/filosofie/HIRISCAU\\_RATIU\\_MARA\\_RO.pdf](https://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea_publica/rezumat/2011/filosofie/HIRISCAU_RATIU_MARA_RO.pdf)
13. HERSENI, T. *Probleme de sociologie pastorală*. București: Inst. de Științe Sociale al României, 1941.

## CULTURA SECURITARĂ CA FUNDAMENT AL BUNĂSTĂRII SOCIETĂȚII

### THE SECURITY CULTURE AS A FOUNDATION OF THE SOCIETY'S WELFARE

**SERGHEI SPRINCEAN<sup>1</sup>,**

doctor habilitat în științe politice, cercetător științific coordonator,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 316.422.6:351.78

342.7

*Diferențele securitare, sociopolitice, economice, culturale, religioase, etice, mentale sau tehnologico-comunicaționale, cu impact major asupra nivelului de trai, asupra standardelor de calitate a vieții în comunitățile umane ce populează planeta Pământ contribuie la fortificarea potențialului omenirii de a face față la cele mai violente și distrugătoare efecte și rezultate ale crizei globale pluridimensionale, prin diversitatea de șanse și identități pe care o generează. Preocuparea centrală în procesul edificării culturii securitare ca politică de stat reprezintă fortificarea securității umane cu noile sale aspecte în contextul abordării securitologice a edificării unei societăți bazate pe cunoaștere, a unei societăți renovate moral, refondate pe principii noosferice și bioetice.*

**Cuvinte-cheie:** cultură securitară, securitate umană, bunăstare socială, criză mondială, supraviețuirea omenirii, bioetică, dezvoltare durabilă

*The socio-political, economic, cultural, religious, ethical, mental or technological-communicative differences, with a major impact on the living standards, on the quality of life standards in human communities inhabiting the planet Earth, contribute to the strengthening of mankind's potential to cope with the most violent and destructive effects and results of the multidimensional global crisis, through the diversity of chances and identities it generates. The central concern in the process of building security culture as a state policy is the strengthening of human security with its new aspects in the context of the security approach to the building of a knowledge-based society, of a morally refurbished society, rebuilt on noospheric and bioethical principles.*

**Keywords:** security culture, human security, social welfare, global crisis, human survival, bioethics, sustainable development

#### Introducere

Conceptia securității umane, fiind preocuparea centrală în cadrul tematicii complexe și pluridimensionale a edificării culturii securitare ca o politică de stat, capătă noi aspecte în contextul abordării securitologice a edificării unei societăți bazate pe cunoaștere, a unei societăți renovate moral, refondate pe principii noosferice. Cu toate că pericolele la adresa securității umane, bazându-se pe substratul biologic uman, implică alte diverse laturi ale vieții umane, acestea au repercusiuni grave asupra unui șir de alte aspecte vitale și tendințe bio-culturale ale problematicii asigurării securității pentru dezvoltarea umană durabilă.

Domeniul politicului, a dirijării și coordonării dezvoltării sociumului, a guvernării societale este unul dintre primele domenii ale acțiunii umane colective, alături de sfera economică și de cea a inovării și modernizării bazate pe fundamentele și pilonii științei, care a fost profund influențată de imperativul supraviețuirii civilizației umane contemporane pericolelor generate de criza globală, și, în consecință, începe să fie supusă unor procese de reconsiderare și regândire a bazelor și principiilor sale constitutive, referitoare la organizarea și funcționarea relațiilor și instituțiilor sociopolitice, a rolului și importanței acestora pentru colectivitățile umane, în contextul auto-organizării acestora la nivelul

<sup>1</sup> E-mail: sprinceans@yahoo.com

individului uman, ca grup sau omenire în genere, dar și în vederea mobilizării generale a întregului lor potențial în perspectiva soluționării problemelor stringente care pun în pericol securitatea globală a omenirii și chiar amenință existența de mai departe a acesteia pe Terra.

Preocupările tradiționale ale societății contemporane, fără excepții, au fost și vor fi supuse unor mari perturbații, schimbări și reconsiderări în vederea racordării modului de viață a omului la obiectivul suprem de depășire sustenabilă a crizei globale, scop care tot mai mult marchează adânc mentalitatea socială, dar și aspectele practice ale vieții contemporane, sistemul social de valori, dar și structura preocupărilor și activităților societății, toate fiind subordonate din ce în ce mai evident dorinței colective de a supraviețui pericolelor globale cu cât mai multă demnitate și cu cât mai puține daune. Aceste deziderate sunt tot mai clar articulate și exprimate de întreaga societate, de către elitele politice, în cadrul organismelor mondiale și internaționale, la întrunirile interstatale etc.

În consecință, concepția dominantă tradiționalistă ce trata în mod restrâns cultura securitară ca un domeniu al siguranței și bunăstării statelor pe arena internațională în concurență cu alte state, securitatea ca stare, ce nu poate fi obținută fără ajutorul forțelor militare, fiind garantată de acestea, a fost modificată din temelie prin nevoia societății contemporane a riscului de a lua în considerare factorul uman, dar nu de rând cu alți numeroși factori ce influențează în final starea de securitate pe mapamond, ci ca element fundamental al procesului de securizare într-un context civilizațional și cultural. Evoluția conceptului de securitate a avut loc în mod gradual și treptat, concomitent cu apariția noilor provocări de securitate care au generat noi necesități de conceptualizare teoretică și de găsire a soluțiilor optime pentru aceste provocări [1, p. 38]. Astfel, de la lansarea termenului de securitate umană, la sfârșitul sec. XX și începutul sec. XXI, concepția dată a devenit cu atât mai relevantă cu cât s-au intensificat conflictele civile în diferite zone de pe mapamond, populația civilă devenind categoria socială cea mai vulnerabilă și afectată de consecințele acestor fenomene violente. În opinia autorului, conceptul devine tot mai util din perspectiva aplicabilității sale, în situațiile post-conflict de restabilire a condițiilor esențiale și minime pentru o viață normală a populației civile. În acest context, drepturile internaționale ale omului, dreptul umanitar, conceptul protecției internaționale a refugiaților devin surse teoretice, metodologice, dar și fundamente normative pentru concepția securității umane.

La sfârșitul sec. XX se discuta în cercurile largi printre oamenii de știință de diverse specialități, printre cercetători din cadrul științelor sociale, din domeniul științelor economice, dar mai cu seamă din sfera științelor politice, despre influențele determinante complexe care tindeau să domine în viitorul apropiat viața sociopolitică, precum: digitalizarea și computerizarea ca trenduri și extensiuni naturale ale globalizării, inclusiv în procesul exercitării puterii politice, în domeniul presiunilor sociopolitice sau a proceselor electorale, așa încât, după trecerea perioadei menționate, acele presupuneri și estimări au devenit certitudini care lasă un impact adânc, mai cu seamă în cultura și conștiința sociopolitică, atât la nivel mondial cât și la micro-nivel politic, referindu-se nemijlocit la individul uman și anturajul său imediat. La începutul sec. XXI, însă, atenția cercurilor științifice, a oamenilor politici și a tehnocraților din diverse domenii ale economiei este captată, în mod deosebit, de subiectul priorităților și potențialului sociopolitic al comunităților umane de a face față la provocarea crizei globale multidimensionale, care tot mai mult se adâncește și se diversifică structural și funcțional, fiind înainte de toate cauzată în mod pregnant de involuția și regresul moralei sociale și a degradării standardelor etico-valorice a omului contemporan [2, p. 6]. În mod natural și logic, au fost deduse și edificate un șir de noi concepții cu privire la salvagardarea și securizarea persoanei, dar și a omenirii în întregime, prin depășirea impasului în care se află civilizația umană la etapa contemporană de evoluție, printre care concepția bioetică, divizată în mai multe direcții și abordări, în dependență de factorii securitari, civilizațional și politic, s-a evidențiat de la bun început ca o disciplină cu un real potențial praxiologic, dar și ca un mecanism instituțional aplicativ cu un impact social semnificativ, confirmat de istoria sa de mai bine de 45 de ani.

### Capitolul I. Concepția bioetică ca premisă pentru fortificarea culturii securitare

În contextul situației socioeconomice și politice create la etapa contemporană a evoluției omenirii, ce denotă un profund impas în care se află civilizația umană din perspectiva asigurării securității și dezvoltării sale pe viitor, apariția și dezvoltarea diverselor concepții bioetice, în baza unor structuri și construcții socioculturale tradiționale, se afirmă ca fiind o viziune progresistă, capabilă să identifice direcții și căi acceptabile de soluționare a crizei globale. În așa fel, considerăm că delimitarea și consolidarea diferitor modele bioetice se afirmă ca o modalitate suplimentară de sporire prin diversitate și originalitate a potențialului umanității de autoevaluare, mobilizare, autoprotecție și securizare în momente critice precum este perioada actuală, dominată de pericolele și amenințările crizei mondiale.

O serie de lucrări din domeniul bioeticii care fac referință la domeniul politicului, considerăm că se axează în principal pe una dintre tematicile specifice bioeticii, încercând să analizeze căile și posibilitățile sociale și politice de promovare a unor noi strategii sau legi care să promoveze punctele de vedere ale autorilor. Problemele de securitate socială și politică la fel preocupă și cercetătorii din Ucraina, atunci când se propune analiza aspectelor bioetice și sociocivilizaționale pe termen lung ale investigațiilor genetice, catalogate ca fiind cunoștințe cu specific foarte periculos pentru omenire [3, p. 53]. Cercetătorul V. Cheshko subliniază și reiterează importanța abordării socioculturale aplicate în cercetarea genetică, în special în problema clonării umane. În contextul permisivității liberale, spre exemplu, diversele manipulații genetice pot fi acceptate, cu condiția asigurării pe plan politic a respectării integrității altor persoane și a drepturilor lor fundamentale, spre deosebire de sistemele socioculturale unde predomină normele religioase sau cele tradiționale. Cu toate acestea, considerăm că clonarea umană nu poate fi permisă din multiple considerente, inclusiv din cauza lipsei unui consens politic la nivel mondial în această chestiune referitor la implicațiile securitare ale acestui subiect. Profesorul rus P. Tichtenko, în una din lucrările sale, face o tentativă de a extinde problematica expansiunii biotehnologiilor în contextul redimensionării luptei pentru puterea politică, dezvoltând ideile lui M. Foucault cu privire la bioputere. În acest sens, P. Tichtenko contrapune practica bioetică teoriei biopoliticii din perspectiva justificării recurgerii elitelor sociopolitice la ultimele elaborări biomedicale pentru a câștiga puterea politică și a se menține la guvernare [4, p. 49].

În condițiile corelației diverselor aspecte politice cu normele etice, s-a remarcat de asemenea un șir de cercetători din Republica Moldova. Spre exemplu, cercetătorul moldovean, acad. Al. Roșca, menționează că problematica tranziției, ca problemă socială complexă, conține și aspecte socioculturale, printre care transformarea sistemului de valori etice se impune ca un subiect central în cadrul tematicii tranziției, ce influențează multe alte domenii ale vieții sociale [5, p. 109]. Academicianul Gh. Rusnac, ca „fondator al școlii științifice istorico-politologice din Republica Moldova” [6, p. 53], printre primii dintre oamenii de știință din Republica Moldova a abordat această tematică, subliniind caracterul imperativ al colaborării planului politic, al clasei politice și elitelor cu domeniul moralității, în vederea unei dezvoltări multilaterale a societății. În aceeași ordine de idei, și academicianul A.D. Ursul, în colaborare cu I. Rusanu și A. Capcelea, abordează tematica corelației dintre morală, securitate și politic, cu un scop practic bine determinat, cel de edificare și cizelare a mecanismelor realizării unei dezvoltări durabile a societății contemporane, context în care elementul moral este considerat a fi unul de referință pentru verificarea succeselor obținute în implementarea politicilor de securitate [7, p. 162]. Dintr-un alt unghi de vedere, profesorul V. Moraru consideră că problematica deteriorării comunicăționale afectează și raportul dintre morală și politică cu un impact nociv asupra securității și dezvoltării întregului sistem social, pe de o parte, prin reflecția distorsionată a spiritualității în mass-media [8, p. 169], iar, pe de altă parte, prin spectacularizarea politicului. Iar profesorul V. Moșneaga contribuie la reconceptualizarea implicării securității în sfera moralei prin repunerea în discuție a problematicii drepturilor omului în condițiile noi din sec. XXI [9, p. 51]. Pe de altă parte, profesorul V. Juc cercetează din punct de vedere istoric evoluția problematicii promovării principiilor și valorilor etice în contextul aspectului confesional în cadrul fortificării securității în relațiile internaționale [10, p. 103].

## Capitolul II. Cultura securitară și securitatea umană

Dintre cei mai proeminenți teoreticieni ai concepției securității umane, în opinia noastră, unii din aceștia, stând la baza a numeroase direcții distincte și bine conturate în domeniu, se fac remarcăți o serie de cercetători încă din anii '90 ai sec. XX, printre care se numără și L.C. Chen. Acest autor dezvoltă conceptul securității umane, bazat pe specificul civilizațional de percepție a bunăstării în diverse regiuni ale Terrei [11, p. 141]. Mai târziu, fiind medic de profesie și un factor executiv – președinte al China Medical Board Inc., un ONG care promovează educația, cercetarea și cultura în domeniul sănătății în universitățile cu profil medical din China și Asia de sud-est, acest autor contribuie la elucidarea conexiunilor și interdependențelor dintre problematica securității umane și politicile în domeniul sănătății publice. Aportul lui L.C. Chen la dezvoltarea conceptului securității umane rămâne a fi incontestabil de important, cu toate că, în abordarea sa, aspectele ce țin de corelația cu problematica bioetică, dar și de cooperarea comunității internaționale în problema prevenirii instabilității socio-politice, militare și conflictelor regionale în vederea fortificării securității umane pe mapamond, sunt insuficient de amplu expuse, în comparație cu aspectele de politici și strategii naționale de combatere a subdezvoltării și sănătății precare a comunităților și persoanelor.

Unul dintre cercetătorii fenomenului dat, care au inițiat o nouă abordare asupra securității umane și care a devenit una oficială în politicile din domeniu în Canada, este L. Axworthy, fost ministru al Afacerilor Externe al acestui stat [12, p. 185]. În viziunea sa, securitatea umană trebuia să devină în perioada „post război rece” un subiect de o importanță fundamentală pentru politica externă a celor mai prospere state din lume, printre care se numără și Canada, care au obligația morală să intervină în regiunile cele mai vulnerabile de pe mapamond pentru restabilirea și fortificarea securității persoanelor, asumându-și rolul de lideri pe plan mondial în problema păstrării păcii mondiale și a amplificării bunăstării la scară globală.

R. Thakur, un cercetător indian naturalizat în Canada, ex-vice rector al United Nations University, introduce în circuitul academic propunerea de a redirecționa securitatea umană către protecția comunităților și nu a persoanelor pe motiv că anume comunitățile umane sunt structurile cele mai vulnerabile, purtătoare de cultură, morală și modele civilizaționale și în mai puțină măsură indivizii. La fel, acest cercetător elaborează conceptul responsabilității de a proteja și a interveni pe cont propriu în regiunile și în contextul geopolitic în care securitatea umană este încălcată flagrant [13, p. 47]. Cu toate acestea, considerăm că evenimentele din cele mai fierbinți puncte de pe glob din ultimul deceniu (Ucraina, Siria, Irak, Sudan, Afganistan ș.a.) oferă suficiente argumente pentru a considera că mecanismele internaționale de intervenție în astfel de regiuni pentru restabilirea păcii, a drepturilor fundamentale ale omului sunt încă deficiente la capitele: logistică, eficiență, sustenabilitate de durată a acțiunilor întreprinse etc.

În spațiul științific de limbă rusă, la fel, se fac remarcate o serie de lucrări referitor la subiectul culturii securitare. În acest context, din perspectiva filosofiei sociale, profesorul A.P. Romanova, împreună cu V.O. Marmilova de la Universitatea de Stat din Astrahan, cercetează securitatea culturală ca un aspect de o importanță crucială pentru securitatea umană, aducând în discuție problematica securității spirituale [14, p. 88]. În viziunea autorilor, securitatea culturală (cultural safety) trebuie înțeleasă mai mult ca element component al asigurării identității personale a cetățeanului, iar securitatea spirituală face conexiunea dintre spațiul public și cel intim al persoanei pe care le plasează într-un context asigurat de orice intervenții perturbatoare negative. Pe de altă parte, sociologul rus E.A. Popov cercetează problematica securității spirituale ca parte a securității umane din perspectiva necesității interconectării vieții materiale și a celei spirituale a persoanei umane și a asigurării unei bune interfuncționări a acestora ca un tot întreg [15, p. 110]. Prin urmare, considerăm că ipoteza securitatea socială și cea spirituală a persoanei umane și a societății reprezintă două laturi ale securității naționale, iar riscul principal, ca un posibil impediment în asigurarea securității umane, este refuzul conștientizat sau nu al individului uman de a confrunta direct amenințările. Deși viața spirituală a persoanei

ține de domeniul vieții private, ea determină, în ultimă instanță, comportamentul social al persoanei, precum și atitudinile sale și percepția față de securitatea proprie și cea a comunității.

### Concluzii

Conchidem că diferențele securitare, sociopolitice, economice, culturale, religioase, etice, mentale sau tehnologico-comunicaționale, cu impact major asupra nivelului de trai, asupra standardelor de calitate a vieții în comunitățile umane ce populează planeta Pământ, contribuie la fortificarea potențialului omenirii de a face față la cele mai violente și distrugătoare efecte și rezultate ale crizei globale pluridimensionale, prin diversitatea de șanse și identități pe care o generează. Dar, în același timp, aceste diferențe constituie și un impediment în fața comunității umane la nivel mondial în identificarea și utilizarea spre beneficiul general a elementelor sociocivilizaționale similare pentru diverse comunități, cu scopul realizării unei coordonări și organizări mai eficiente a omenirii în ansamblu, în condițiile necesității articulării unei reacții coordonate și prompte a factorilor de decizii internaționali și naționali de cel mai înalt nivel, la provocările crizei mondiale ce afectează profund și ireversibil toate sferile vieții individuale și sociale. Cu toate acestea, rolul statului în asigurarea securității în general, și a securității umane în special, nu este determinat exact, fiind tratat diferit în diverse concepții și studii de securitate, dar rămâne certă prezența indispensabilă a instituțiilor și structurilor de stat în procesele de ranforsare a abilităților persoanei pentru a participa în procesul de asigurare a securității proprii.

Obiectivul suprem al eforturilor de fortificare a culturii securitare în perspectiva supraviețuirii calitative a omenirii în totalitatea ei, fără a neglija aspectele diversității culturale, etnice, religioase etc., împreună cu supraviețuirea întregii biosfere, în toată biodiversitatea ei, rămâne a fi un obiectiv ambițios și maximalist, dincolo de orice fel de apartenențe, atât pentru comunitatea civilă, oamenii de știință, opinia publică, businessmeni, care au tendința să intervină în spațiul public pentru a-și promova părerile personale și de a-și urmări interesele private, cât și pentru societatea politică – politicieni și funcționari, ce au datoria să urmărească interesul public, inclusiv prin pregătirea întregii societăți de a înfrunta riscurile securitare, proces în care cultura securitară are un rol fundamental.

Cultura juridică, în sens larg, și cultura drepturilor omului, inevitabil devin elemente de bază ale sistemului democratic, în care respectarea drepturilor și libertăților cetățenilor devin condiții indispensabile pentru o dezvoltare umană sustenabilă și pentru asigurarea securității persoanei. În condițiile în care în Republica Moldova este în vigoare strategia, precum și o concepție a securității naționale adoptate prin lege, care e revăzută o dată la patru ani, se impune o adaptare și racordare rigidă a acestor documente la principiile securității umane, care trebuie nu doar să fie reflectate în strategia națională de securitate, dar și să educe populația, și să contribuie decisiv la ridicarea nivelului culturii securitare în Republica Moldova pentru o viață mai bună, mai prosperă și mai calitativă a generațiilor viitoare.

### Referințe bibliografice

1. SPRINCEAN, S. *Securitatea umană și bioetica. Monografie*. Chișinău: F.E.P. „Tipogr. Centrală”, 2017. ISBN 978-9975-53-589-2.
2. ПОТТЕР, В.Р. *Глобальная биоэтика: движение культур к более жизненным утопиям с целью выживания*. В: *Практична філософія*, 2004, nr. 1, pp. 4–14. ISSN 2415-8690.
3. ЧЕШКО, В.Ф. Генетика, биоэтика, политика: коэволюция культурно-психологичних парадигм сучасної цивілізації. В: *Практична філософія*. 2001, nr. 3, pp. 44–71. ISSN 2415-8690.
4. ТИЩЕНКО, П.Д. *Биовласть в эпоху биотехнологии*. Москва: ИФРАН, 2001. ISBN 5-201-02056-9.
5. ROȘCA, A. *Algoritmi ai tranziției: aspecte social-filozofice*. Chișinău: AȘM, 2007. ISBN 978-9975-62-202-8.
6. JUC, V. Constituirea și aprofundarea cercetărilor în domeniul științelor filozofice și sociale în Republica Moldova: istorie și actualitate. În: *Akademos*. 2010, nr. 1 (16), pp. 48–53. ISSN 1857-0461.
7. URSUL, A., RUSANDU, I., CAPCELEA, A. *Dezvoltarea durabilă: abordări metodologice și de operaționalizare*. Chișinău: Știința, 2009. ISBN 978-9975-67-634-2.
8. MORARU, V., PALOȘAN, F. Dimensiunea spiritual-religioasă a activității mediatice. In: *Revista de filozofie, sociologie și științe politice*. 2012, nr. 2, pp. 166–176. ISSN 1857-2294.



9. MOȘNEAGA, V., EFREMOV, V. Conceptul „drepturile omului” în pragul noului mileniu: abordare teoretico-metodologică. In: *Moldoscopie*. 2011, nr. 1, pp. 45–53. ISSN 1812-2566.
10. JUC, V. Dimensiunea confesională a politicii internaționale: istorie și actualitate. In: *Administrarea publică*. 2010, nr. 4, pp. 95–108. ISSN 1813-8489.
11. CHEN, L.C. Human Security: Concepts and Approaches. In: *Common Security in Asia New Concepts of Human Security*. Eds. Tatsuro Matsumae and Lincoln C. Chen. Tokyo: Tokai University Press, 1995, pp. 137–147. ISBN 978-4486-03-102-4.
12. AXWORTHY, L. Canada and Human Security: the Need for Leadership. In: *International Journal*. 1997, vol. LII, pp. 183–196. ISSN 0020-7020.
13. THAKUR, R. *The United Nations, Peace and Security: From Collective Security to the Responsibility to Protect*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. ISBN 978-0511-75-599-6.
14. РОМАНОВА, А.П., МАРМИЛОВА, В.О. Культурная безопасность как важнейший фактор национальной безопасности. В: *Человек. Сообщество. Управление*. 2008, nr. 2, pp. 84–94. ISSN 2619-0567.
15. ПОПОВ, Е.А. Духовная и социальная безопасность человека и общества: тенденции и стратегии. В: *Национальная безопасность / Nota bene*. 2011, nr. 4, pp. 107–112. ISSN 2073-8560.

## PARTICULARITĂȚI LEXICO-SEMANTICE ALE LIMBAJULUI MUZICAL ÎN ITALIANĂ

### LEXICO-SEMANTIC PARTICULARITIES OF MUSICAL LANGUAGE IN ITALIAN

**LIDIA CAZACU<sup>1</sup>,**

doctor în filologie, conferențiar universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**CZU 811.131.1'373**

*Tema pe care ne-am propus să o examinăm în prezentul articol se încadrează în compartimentul lexicologiei italiene și constituie o continuare a cercetărilor noastre în acest domeniu.*

*Această contribuție urmărește scopul de a completa investigația noastră cu noi date, focalizând atenția pe cercetarea unui limbaj concret și anume – a celui muzical. Vom trata în mod special unitățile lexicale cu o structură complexă, cum sunt cuvintele compuse și polirematicile, la diferite niveluri lingvistice (lexical, morfologic și semantic).*

*Cercetarea se axează pe cele mai frecvente structuri sintagmatice cu funcții nominale, precum și căile de pătrundere ale acestora în limbajul muzical. Deși domeniul de interes identificat se centrează mai mult pe aspectul teoretico-descriptiv, implicit, se intersectează cu partea metodologică și cea aplicativă.*

**Cuvinte-cheie:** *limba italiană, limbaj muzical, lexic, semantică, formarea cuvintelor, unități lexicale complexe, cuvinte compuse, expresii idiomatice*

*The theme we proposed to examine in this article falls within the Italian lexicology compartment and is a continuation of our research in this field.*

*This contribution aims to complement our investigation with new data, focusing on the research of a concrete, namely, musical language. We specifically deal with lexical units with a complex structure, such as compound words and the polyre-matics at different linguistic levels (lexical, morphological and semantic).*

*The research is focused on the most common syntagmatic structures with nominal functions, as well as their pathways into the musical language. Although the field of interest identified focuses more on the theoretical-descriptive aspect, it implicitly intersects with the methodological and applicative part.*

**Keywords:** *Italian language, musical language, lexicon, semantics, word formation, complex lexical units, compound words, idiomatic expressions*

<sup>1</sup> lidiacazacu1@gmail.com

## Introducere

Despre structurile lingvistice analizate în prezentul articol s-a scris mult în literatura de specialitate. Cel mai discutat a fost aspectul ce ține de definirea acestora și clasificarea lor în compartimentul unităților lexicale compuse [1, p. 235-252]. Pe lângă interpretarea clasică a lingvisticii generale, tratată pe larg în multe limbi pe parcursul mai multor decenii, menționăm și unele contribuții ale savanților italieni consacrați, cum sunt T. De Mauro, M. Voghera, F. Casadei, C. Cacciari și alții, care s-au ocupat fie de explicații teoretice și lexicologice, fie de semantica cognitivă și psiholingvistică. Mai nou, putem să facem referință la autori contemporani care aplică noi metodologii în cercetare, de mare interes teoretic și aplicativ, cum este lingvistica computațională. Există deja o listă impunătoare cu bibliografie referitoare la calcule statistice pentru identificarea și extragerea materialului faptic din diferite surse. Printre autorii italieni menționăm publicațiile lingvistei Isabella Chiari, evidențiind în mod special lucrarea *Collocazioni e polirematiche nel lessico musicale italiano* [2, p. 165-190], de la care ne-am inspirat la examinarea glosarului de termeni selectat pentru studiul nostru.

Prin modesta noastră contribuție, ne propunem să amplificăm aria cercetărilor, completându-le cu noi date acumulate din diferite surse lexicografice din domeniul muzical. Interesul nostru sporit față de acest subiect a apărut în urma examinării anumitor texte cu tentă muzicală, precum și a glosarului de termeni muzicali, constatând astfel o frecvență impunătoare a unor structuri lexicale compuse, precum și gradul înalt de productivitate al acestora. Acest fenomen ne-a determinat să studiem mai detaliat particularitățile morfo-sintactice și semantice pentru a stabili procesele și tendințele care au loc în limbajul muzical contemporan.

## Noțiuni despre limbaje specializate

Menționăm că structurile lingvistice la care ne referim în cercetarea noastră se întâlnesc frecvent și în alte sfere ale activității umane. Observăm adesea cuvinte foarte cunoscute care, fiind asociate cu altele, capătă semnificații tehnice și sunt puternic standardizate. Am putea zice că are loc un fenomen ce ține de terminologie în anumite domenii. Vom face referință la termenul de *limbaj specializat*, noțiune exprimată în literatura de specialitate cu diferiți termeni, aproape sinonimici. Astfel, pentru desemnarea conceptului dat se folosesc termeni ca: *limbaj sectorial*, *limbi speciale*, *subcoduri*, *tehnolete* etc. [3, p. 92-95]. Rezumând, am putea spune că, în principiu, aceste denumiri, deși diferite, exprimă aceeași idee, definind o varietate funcțională a limbajului comun folosit de anumite grupuri socio-profesionale pentru a exprima și a comunica conținuturi, noțiuni, subiecte specializate. Comparativ cu limbajul comun, ele prezintă extensii în lexic și simplificări în morfosintaxă; acestea sunt, de asemenea, dotate cu o organizație textuală și personaje pragmatice specifice. Referindu-se concret la limba italiană, lingvistul Paolo E. Balboni folosește termenul de *micro-limbă*, menit să recunoască muzicianul profesionist [4, p. 60-81]. În acest context, credem ca este mai potrivită sintagma de *limbaj specializat*, întrucât indică pertinent modul în care specialiștii utilizează limbajul pentru a descrie realitățile specifice sferei lor de activitate.

Paolo E. Balboni în cartea sa despre micro-limbaje științifico-profesionale menționează că folosirea acestei varietăți (utilizată doar în contextul situației în care participanții sunt cercetători sau profesioniști într-un domeniu științific sau o disciplină) urmărește două scopuri:

1. De a limita cazurile de ambiguitate.
2. De comunicare în cadrul unei anumite comunități.

Revenind la primul punct, cu referință la reducerea ambiguității, autorul invocă cuvintele polisemantice ale limbii italiene de zi cu zi care, treptat, devin termeni (de exemplu, „largo”, „adagio”, „moderato”); în context muzical, aceste cuvinte nu sunt pur și simplu cuvinte ce indică un timp lent și relaxant, cum ar putea crede neinițiatii în domeniul respectiv, ci sunt termeni preciși care indică o viteză a metronomului egală cu circa 40, 48 și 66 bătăi pe minut. În acest sens, este relevant exemplul cuvântului „piano”. Astfel, la o simplă examinare a polisemiei acestui cuvânt, în vocabularul limbii

italiene putem depista desemnarea a cel puțin 3 concepte în limbajul comun, exprimate prin diferite funcții gramaticale, după cum urmează în exemplele de mai jos:

1. Adjectivală: *pian tereno* (teren neted, plat).

2. Adverbială: *cantare piano piano* (a cânta încet-încet).

3. Substantivală: *pianocu di erite*, indică semnificații (sens de plan geometric, câmpie, plan de studii etc.). Observăm că în această grupă se încadrează și substantivul *piano*, care desemnează un instrument muzical cu toate variantele sale derivative: *pianoforte*, *piano a coda di rondine*, *pianoforte a mezza coda/mezzacoda* etc.

Referindu-ne la cel de-al doilea scop, de comunicare, am putea spune ca e mai puțin evident, dar în opinia noastră, predominant la nivelul socio-pragmatic, fiindcă ține de comunicarea în cadrul unei anumite comunității de vorbire, adică comunității de experți în muzică care se recunosc, mai presus de toate, pentru limba pe care o folosesc, utilizând limbajul muzical.

### Analiza morfosintactică a unităților lexicale complexe

Cercetarea materialului faptic acumulat de noi din diferite surse lexicografice și textuale se bazează, pe de o parte, pe criteriul tipologic al sistematizării lexemelor complexe prin care se identifică structurile lexico-semantice, iar pe de alta, pe analiza structurii interne și cristalizarea morfosintactică a formațiunilor respective.

La o simplă analiza a structurii la nivel gramatical, în funcție de părțile de vorbire, observăm că marea majoritate o constituie locuțiunile substantivale, mai puțin frecvente sunt cele adverbiale și adjectivale. Unele pot avea fie o funcție, fie alta. De exemplu, *battere occorre* se întâlnește atât în funcție adjectivală în expresii de tipul *tempo in battere*, *movimento in battere*, *ritmo in battere* cât și adverbială: *suonare in battere*, *attaccare in battere*. De asemenea, depistăm numeroase locuțiuni verbale de tipul: *armare la chiave*, *dare il la*, *portare il tempo*, *portare la voce*, *rubare il fiato*, *rubare il respiro*, *rubare il tempo*, *stringere il tempo*, *suonare alla punta*, *suonare sull'anticipo*, *tenere bordone* etc. Printre cele mai frecvente verbe identificăm: *calare*, *risolvere*, *glissare*, *fraseggiare* etc., unele întâlnindu-se doar în îmbinări specifice, de ex.: *pizzicare le corde*, *sostenere la voce*, *sostenere una nota*, *articolare i suoni* etc.

Diferite sunt și tipurile unităților lexicale examinate de noi, însă, ținând cont de tema concretă abordată de noi în prezentul articol, ne vom limita doar la analiza succintă a celor mai frecvente structuri complexe întâlnite predominant în desemnarea instrumentelor muzicale. Este vorba de compuse nominale, formate din două unități componente: Nume+Adjectiv (N+A) și Nume+Prep.+Nume (N+Prep.+N), numite în diferite surse de specialitate cu termeni precum *polirematiche*, *sinapsii*, *compuse sintagmatiche* etc. [5, p. 65-149].

Astfel, relevantă din perspectiva frecvenței și procesului de formare este lexemul *pianoforte*, prezent în studiul computerizat amintit mai sus, în cel puțin 11 forme cu diferite determinative (*verticale* – 63, *classico* – 59, *acustico* – 57, *digitale* – 51, *moderno* – 26, *elettrico* – 25, *solista* – 22, *elettronico* – 9, *contemporaneo* – 4, *automatico* – 4, *meccanico* – 3), la care se mai adaugă alte 5 forme de compuse sintagmatiche unite printr-o prepoziție – *pianoforte a coda* (235), *pianoforte a 4/6/8 mani* (116), *pianoforte a mezza coda/mezzacoda* (17), *pianoforte giocattolo* (15), *pianoforte a grancoda* (4), ajungând la 16 unități lexicale compuse care au ca nucleu lexemul *pianoforte*.

Analizând exemplele prezentate de Isabella Chiari, observăm frecvența înaltă a denumirilor cu un determinant adjectival. De exemplu, substantivul *chitarra*, în cele 17 determinări adjectivale (din care au fost excluse cele „subiective” – *secco*, *noioso*, *stridente*, *languido*, *vagabondo*, *immancabile*, *cristallino*, *melodico*, *amato*) formează cuvinte complexe propriu-zise – *chitarra solista* (343 apariții), *prima chitarra* (122 apariții) și *seconda chitarra* (147) – și nu se referă la instrument, ci la muzician, prin metonimie. Celelalte adjective identificate definesc locuri de construcție (*chitarra brasiliana*, *chitarra hawaiiana*, *chitarra spagnola*), stiluri de construcție (*chitarra acustica*, *chitarra elettrica*, *chitarra clas-*

sica, *chitarra basso*), stiluri instrumentale (*chitarra ritmica, chitarra moderna, folk, chitarra flamenco*), stiluri cu referință la diferite perioade istorice (*chitarra barocca, chitarra romantica*) etc.

După cum am menționat, marea majoritate este constituită din două elemente, din care primul, de regulă, reprezintă nucleul, iar cel de-al doilea – determinanta (*arpa celtica, chitarra rock, flauto traverso* etc.). În același timp, se întâlnesc multe cazuri în care elementul determinant poate fi constituit, la rândul său, dintr-o formă complexă (*armonica a bocca cromatica, clarinetto contrabbasso, sassofono contralto* etc.).

Structura morfosintactică a unităților lexicale menționate scoate în evidență în linii mari 2 tipuri de determinanți:

a) determinanți care generează structuri sau locații poli-tematice legate de numele instrumentului (*armonica a bocca, arpa barocca, chitarra flamenco, corno francese, flauto di pan, oboe da caccia*);

b) determinanți care reprezintă calificările subiective ale instrumentelor și familiilor de instrumente muzicale, acordând o atenție deosebită calificărilor de *sunet, timbru* și tuturor calificărilor care ne indică „trăsăturile de personalitate” atribuite în mod obișnuit instrumentelor din tradiția occidentală.

### Aspectul semantic

Din perspectiva extinderii semantice a unităților lexicale compuse cu conotație muzicală un interes aparte suscită interacțiunea acestora cu vocabularul comun, în cazul în care cuvinte ca *primadonna, primo violino, nota stonata, golfo mistico* etc. devin populare în contexte absolut nemuzicale, fie cu caracter sarcastic, când e vorba de o persoană care se supraestimează („își dă aere de *primadonă*”), fie că exprimă admirația sau subliniază importanța cuiva (este *prima vioară* într-o colectivitate, dă *tonul* într-o situație etc.). Spunem *nota stonata* atunci când ne referim la un comportament, gest sau discurs inoportun. Pe de altă parte, întâlnim și cazuri când termeni specifici altor domenii pot fi atribuiți sferei muzicale, cum ar fi, de exemplu, „*golfo mistico*” în teatrul liric, spațiul rezervat orchestrei, aflat, de regulă, la un nivel inferior față de scenă.

Astfel, constatăm că sunt numeroase unități lexicale compuse, cu valoare expresivă din domeniul muzical, care au extensii semantice în vocabularul comun. Le întâlnim, mai ales, în expresii idiomatice, cu referință la diferite situații cotidiene pentru a caracteriza anumite stări, comportamente etc. Le întâlnim într-un număr impresionant în *Dicționarul Modi di dire* [6], din care prezentăm doar câteva pentru ilustrarea tezelor noastre: *fare coro a qualcuno; toccare una corda sensibile; essere teso come una corda di violino* etc.

Caracterul figurat, metaforic al unor elemente componente al construcțiilor examinate de noi în prezentul articol sporesc lirismul și muzicalitatea acestor termeni propriu-ziși. Termeni ca *viola d'amore, oboe d'amore*, expresii ca *filare la voce, filare il suono* etc. confirmă această afirmație. Verbul *filare* cu sensul propriu de a *fila, a răsuci, a toarce* se transformă în componentă metaforică care în contextul muzical devine: *a lăsa să alunece ușor, a prelungi un sunet*.

Lista formațiunilor complexe cu conotație expresivă poate fi completată cu multe alte exemple, variate ca tipologie și conținut. Din lipsă de spațiu vom prezenta doar câteva, întâlnite mai frecvent în limbajul muzical, de exemplu: *suono dolce, allegre, trillo calato, voce pecorina, scala fatale, oleosità del canto, dar voce a uno strumento, spiccare le note, cantare il vespro a qualcuno* etc.

### Concluzii

Din cele expuse mai sus ajungem la concluzia că analiza lexicului ce ține de limbajul muzical deschide perspectiva unui studiu continuu, atât din punct de vedere descriptiv cât și metodologic. În plan metodologic, regulile apar în relația dintre frecvența numelui conceptului muzical și capacitatea acestuia de a produce structuri analitice compuse care devin stabile și se cristalizează în texte nu doar specializate. Această regularitate poate fi extinsă la orice domeniu lingvistic. În special, în domeniul muzical ne permite să reflectăm asupra tipologiilor lexico-semantice prototipice ale denumirilor de instrumente și

în ce mod acestea se interpătrund ulterior într-un cerc de extensie semantică, care duce la traversarea tipologiilor ocazionale, cum sunt, de exemplu, locuțiunile adverbiale ca *moderato cantabile*, *adagio con brio*, *fuori tempo* etc., despre care avem intenția să revenim cu o analiza mai detaliată într-un alt studiu.

Această analiză ne permite, de asemenea, să evidențiem strategiile cele mai comune pentru captarea sau atribuirea sensului, un sens exprimabil verbal, caracterului sunetului prin procese metaforice și transferul caracteristicilor de dispoziție de la ascultător la instrumentul producătorului de sunet. Pe de altă parte, examinarea particularităților lexico-semantice ale limbajului muzical în italiană ne permite să concludem că odată cu apariția noilor instrumente și a altor mijloace de exprimare artistică iau naștere și noi forme de desemnare la nivel lingvistic a acestor concepte. Acest fenomen contribuie, fără îndoială, și la îmbogățirea vocabularului limbii italiene.

### Referințe bibliografice

1. ASAN, F., CIOBANU, F. Cuvintele compuse și grupurile sintactice stabile. In: *Studii și materiale privitoare la formarea cuvintelor în limba română*. București: Editura Acad. RPR, 1967, vol. 4, pp. 235–252.
2. CHIARI, I. Collocazioni e polirematiche nel lessico musicale italiano. In: *Lingua, letteratura e cultura italiana: atti del Convegno internazionale 50 anni di studi italiani*, Facoltà di filologia „Blaže Koneski“. Skopje, 2012, pp. 165–190. ISBN 978-608-234-003-6.
3. DRUȚĂ, I. Termenul și limbaje specializate: abordări diverse. In: *Philologia*. 2014, mai-aug., pp. 87–95. ISSN 1857-4300.
4. BALBONI, P.E. Le microlingue scientifico-professionali: natura e insegnamento. In: *Integrazione linguistica in Europa*. Torino: UTET Università, 2000, pp. 60–81.
5. CAZACU, L. *Compuse și analitisme metaforice în italiana modernă*. Chișinău: CEP USM, 2011, pp. 65–159. ISBN 978-9975-71-064-0.
6. *Dizionario dei modi di dire* [online]. [accesat 06 mar. 2019]. Disponibil: <https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/M/musica.shtml>.

## OPTIMIZING STUDENTS' COOPERATION WITHIN AN INTERCULTURAL ENVIRONMENT: COMPETENCY DISCOURSE

### OPTIMIZAREA INTERACȚIUNII DINTRE STUDENȚI ȘI MEDIUL INTERCULTURAL: DISCURS DE COMPETENȚĂ

OLGA OLEKSIUK<sup>1</sup>,

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,  
Institute of Arts Borys Grinchenko Kyiv University

CZU 37.013.43

316.772.4

37.091.212.06

*The article provides a competent analysis of the optimization of the cooperation between students and the intercultural environment. In particular, different dynamic subcultural forms of mixed types are described. The author defines the content of the transcultural environment as a macrocultural space, which determines different variants of cultural contexts, and generalizes the directions of forming the students' intercultural competency in the process of studying professional and special disciplines. There are suggested five main models of constructing the content of intercultural education in different countries of the world based on the dialogue of cultures: partial, modular, monosubjective, complex and complementary.*

*The paper presents the results of the summative assessment of the theoretical and practical aspects of intercultural competency of students of higher artistic educational institutions, which was carried out for over six years at the Borys Grinchenko*

1 E-mail: [olga4148@gmail.com](mailto:olga4148@gmail.com)

*University of Kyiv and the State institution "Ushynsky South-Ukrainian National Pedagogical University". The respondents were Ukrainian and Chinese students of musical specialities.*

**Keywords:** *intercultural environment, competency discourse, students, optimization of cooperation*

*În articolul de mai jos se propune o analiză competentă a optimizării interacțiunii dintre studenți și mediul intercultural. Sunt descrise, în special, diferite forme dinamice subculturale de tipuri mixte. Autorul definește conținutul mediului trans-cultural ca un spațiu macro-cultural, delimitează diverse opțiuni pentru contexte culturale și rezumă direcțiile de formare a competenței interculturale a studenților în procesul studierii disciplinelor profesionale și speciale. Sunt propuse cinci modele de bază pentru formarea conținutului educației interculturale în diferite țări ale lumii pe baza unui dialog cultural: parțial, modular, monosubiectiv, complex și complementar.*

*Articolul prezintă rezultatele evaluării finale a aspectelor teoretice și practice ale competenței interculturale a studenților instituțiilor de învățământ artistic superior, obținute timp de șase ani la Universitatea „Boris Grinchenko” din Kiev și Instituția de Stat „Universitatea Națională sud-ucraineană de Pedagogie „K.D. Ushinsky”. În calitate de respondenți figurează studenți ucraineni și chinezi ai specialităților muzicale.*

**Cuvinte-cheie:** *mediu intercultural, discurs competent, studenți, optimizare, interacțiune*

## **Introduction**

New times require new approaches to the educational process at high school. In recent years, competence-oriented education has been actively developing in Ukraine. It implements a model that reflects the strategic orientations of the humanistic education paradigm: the focus is on students as subjects of life, a free, holistic personality, focused on spiritual self-development, self-realization, dialogue and assistance in personal and professional growth. Despite the difference between the above concepts of interdisciplinarity as the methodological basis of the new educational paradigm, the following promising scientific positions are common:

- the educational process in higher educational institutions should be considered as a dialogue between the student's personality and the educational space;

- the integrated construct of interdisciplinary has a spiritual potential, which helps to realize the reflection of the optimal options for designing, choosing and harmonizing mutual understanding. All this opens up a considerable resource in overcoming negative tendencies, reaching consensus in the space of modern society;

- in the educational space of a higher educational institution it is expedient to organize a phenomenological type of dialogue/polylogue, in the course of which there is an exchange of values and understanding of the Other. Scientists emphasize the spatial-temporal parameters, the historical-cultural and regional contexts of the educational space, as well as its inclusion in the broad social system, which generates from the standpoint of the dialogic approach of the world many others. The spatial-temporal and human components of the educational space of a higher educational establishment as an open system determine its intercultural features – between generations, professional, ethnic, political, social, racial, gender, etc. In the age of the globalization and informatization of the human community, these properties become an integral attribute of each higher educational institution, thus defining the need to update the goals, content and technologies of modern vocational education.

## **Literature Review**

Philosophical and psychological aspects of the intercultural dialogue and mutual understanding, mechanisms of forming a tolerant person are the subject of studies of A. Asmolov, M. Bakhtin, V. Biber, I. Sternin, O. Oleksiuk, H. Olport, S. Heller, R. Wandberget al.

The theoretical and methodological, psychological and pedagogical principles of forming the intercultural competency of a future specialist, his preparation for professional activity in conditions of an ethno-culturally diverse society were studied by such scholars as L. Volyk, Ye. Chyorny, E. Zeier, I. Zymnia, V. Kraievskiy, L. Maikovska, O. Pometun, D. Raven, O. Snihovska, O. Sadokhin, V. Khutmakher, A. Khutorskyi, G. Chen, D. Deardorff, K. Knapp, J. Knight, C. Kramsch, A. Moosmulleretal.

The theoretical analysis of the notion of “intercultural competency” suggests that this phenomenon is considered as a specialist’s professional quality or ability: to internalize foreign cultural and linguistic values, norms, standards of conduct; to succeed in communicating with representatives of other ethnic groups.

Thus, according to O. Snihovska, the intercultural competency of a future specialist in international relations is a professional and personal quality that synthesizes a set of socio-cultural, professional, cultural knowledge, skills of verbal and paraverbal communication, general cultural and culture specific skills, orientation on communication [1 p. 17].

K. Kovrikova also believes that the intercultural competency of the teacher of music education is an integrative socio-professional quality of the personality, manifested in the ability and readiness to create a positive space for the musical and educational interaction of students – representatives of different nationalities and confessions, taking into consideration their cultural and historical peculiarities, spiritual value orientations [2].

Another point of view is presented in the work of O. Sadokhin, where the intercultural competency of the individual is defined as a set of knowledge, skills and abilities common to all participants of communication and necessary to achieve mutual understanding [3].

According to L. Vorotniak, the intercultural competency of masters of higher pedagogical educational institutions is manifested only in conditions of intercultural communication, where communicative competency per se does not ensure its efficiency, because communicants lack knowledge of cultural rules and the technique of their use. That is, full intercultural communication acts as a condition and at the same time as a product of the individual’s intercultural communicative competency functioning [4].

In the study of A. Kostiuchenko, the future teacher’s intercultural competency is a complex personal entity represented by a system of historical and ethnographic, social and political, cultural, linguistic knowledge, skills, abilities, motives of future teachers aimed at mastering a complex of national and universal human cultural values for effective communication with representatives of other ethnic communities both on an every day and professional level [5 p. 31].

The analysis of recent studies and publications has shown that the problem of forming the intercultural competency of students in the institution of higher artistic education has not been sufficiently developed.

### **The formation of intercultural competence of students**

The formation of intercultural competence provides for careful propaedeutic work on the study of subcultural characteristics of the student, in particular, the marginality as inconsistency in the system of the individual’s relations, and the attitude of social ethnic groups to the culture, natural and social environment. This should be taken into account when solving important problems in the design of a competently-oriented educational environment in higher educational institutions.

In the system of culture there are not only subcultures, but also different dynamic subcultural formations of mixed types. They combine in different versions the cultural environment of the social strata and groups of the population not on the basis of socio-demographic affiliation, but on the basis of socio-psychological, ideological, moral-religious and psycho-cultural character. It is about a trans-cultural environment that encompasses the scope of inter-ethnic communication, as if putting together some subcultural spaces for others, mixing and penetrating them. This is the macro-cultural space that defines different variants of cultural contexts (regional, international, worldwide), and which implies intersubjectiveness and universal human ideals.

Subcultural and national-cultural spaces create conditions for the direct manifestation of the social institutions influence – artistic educational institutions, the media, the family, that is, on the formation of the spiritual potential of the individual. This is the very reality and empirical context of the

cultural context, that is, those combinations and connections of separate cultural fields, subcultural and trans-cultural spaces that form a single (visible and observational) whole.

In the ideal case, competence-oriented learning (as a process) is the activation and support of students' professional self-development, the organization of self-directed educational activities, which involves the active inclusion of students in the organization and implementation of this process. The restructuring of relations between the subjects of the educational process also provides the whole educational environment, becoming the subject of responsible choice and self-development. Educational environment means a set of psychological, social and spatial-substantive factors, in which an important role is played by interpersonal relationships and the material provision of the educational process in higher education.

In view of the foregoing, the formation of intercultural competence of students in the higher school educational process can be carried out in two directions. The first direction is focused on the intercultural competence of students in professional disciplines (modular version of the model of the dialogue of cultures). The second – on the development of skills of intercultural interaction in the process of studying special disciplines (monosubjective version of the model of the dialogue of cultures).

Depending on the specific educational situation, the dialogue of cultures in the content of education can be constructed using various methods. The experience of implementing the ideas of intercultural education in different countries allows us to distinguish five basic models of constructing its content on the basis of cultures dialogue: partial, modular, monosubjective, complex and complementary.

The partial model is characterized by the fact that the material reflecting the ideas of intercultural education is included in all topics of the training course in the form of certain facts, ideas, and concepts. The modular variant differs in what the provisions giving cultural characteristics of the individual and the cultural diversity of society are revealed in the content of education by means of separate themes (modules) integrated into a specific training course. In the monosubjective model, the tasks of intercultural education are solved within the framework of an independent course (compulsory or optional). The integrated model is an integrated training course combining material on intercultural education from various educational fields. Within the framework of the complementary model, the dialogue of cultures is realized during extracurricular activities: scientific and practical conferences, evening parties, thematic excursions, hikes, electronic correspondence with peers from foreign countries, various kinds of exhibitions, activities and other events aimed at solving the tasks of intercultural education.

However, no matter how the teacher uses the constructing method of the education content on the basis of the cultures dialogue, it is important that the material offered to the students be aimed, firstly, at providing an adult with an opportunity to fully realize his natural inclinations and abilities, and secondly, to form his humanistic spiritual values and national identity as the basis for productive development, civil society.

The theoretical and practical aspects of students' intercultural competence were studied through empirical research in the K.D. Ushinsky Southh Ukrainian National Pedagogical University (Odessa). A study conducted by E. Rebrova [6 p.138] used the test *Types of ethnic identity* (a modified ethno-cultural variant according to H.U. Soldatova and S.V. Ryzhova). The proposed test [7] is focused on six variants of the ethnic variety and designed to diagnose their manifestation in cases of inter-ethnic tensions. About 300 Ukrainian and Chinese art students took part in the survey. The results showed that the majority of students belong to the type of artistic and cultural ethno-indifference – the ethnicity uncertainty in the field of artistic culture, which indicates that there is no interest in this issue. At the same time, some Chinese students and a small number of Ukrainian students determined their correspondence to the optimal type – positive artistic and cultural ethno-identity. It is expressed in a positive attitude to the artistic and cultural values of its people and other peoples and ethnic groups, which determines artistic tolerance, intercultural competence [6 p. 145].



### Research Results

To solve the problem of forming the intercultural students' of artistic specialties competence in Borys Grinchenko Kyiv University, a staged section (2007-2013) was held, in which more than 600 people took part. The objectives of the study were as follows: to identify the assessment of the state of interethnic relations, their dynamics and the activities of educational institutions in this direction; to find out to what extent students are familiar with the peculiarities and traditions of other peoples; to determine what factors affect the nature of intercultural relations; to consider the possibilities of educational institutions to influence the intercultural competence formation. The survey showed that students are interested in the problem of interethnic relations (74.5%), in some respects (intercultural tolerance "transnational empathy", knowledge of artistic traditions of different peoples), future teachers develop their intercultural competence. However, this process is unstable, not achieving high results (21.5%).

During vocational art specialties students training, a system of knowledge, skills and abilities including the abilities: to respect the signs of originality and identity of culture, traditions, beliefs of other ethnic groups; to communicate with representatives of different ethnic groups, to correctly understand people even when having language barriers; to see beyond gestures and facial expressions typical reactions of representatives of certain peoples, their emotional states, to demonstrate empathy and tolerance; to restrain or, conversely, to adequately manifest their own emotional reactions in relation to the representatives of other peoples; to strive to avoid manifestations of aggression, xenophobia, prejudice; to develop skills of rational behaviour in the conflict, skills of negotiating with partners in difficult situations; to adapt to different cultures and act in different social systems [8 p. 45].

The results of the summative assessment of the theoretical and practical aspects of intercultural competency of higher artistic educational institutions' students are oriented towards the creation of conditions that provide the continuity and synthesis of domestic and foreign pedagogical experience, and update the content of education through the dialogue of cultures; provide awareness of the priority role of intercultural communication in the multicultural educational space.

Thus, the strategic goal of intercultural cultural education is the formation of a common European consciousness among students, creating conditions for learning how to respect the representatives of other cultures, and readiness for self-determination in the transcultural world.

Among the intercultural competencies we should note: the ability to take into account the ethnocultural differences of the participants of the educational process; readiness to carry out professional activity, taking into consideration the peculiarities of the social and cultural situation in Ukraine and in the world; the ability to reflect on the ways and results of their professional activities, to provide professional communication and the development of the student's personality in the educational process; readiness to interact with educators and psychologists of an educational institution, etc.

### Conclusions

Thus, intercultural competence for specialists of artistic and pedagogical profile is a professional quality that allows the future teacher of music, choreography, artistic culture to be competitive, popular with a specialist in a multicultural educational environment. This is due to the profound knowledge of art, the experience of artistic identification, the formed positive intentions to the spiritual sphere of various ethnic groups, nations and peoples representing certain strata of the region, as well as the polar cultures of the globalization world.

At present, the study on forming the intercultural competency of higher artistic educational institutions' students has shown that the issues to be solved remain those of interethnic relations, intercultural tolerance, knowledge of artistic traditions and the internalization of artistic and cultural values of different peoples in the educational process.

**Bibliographical references**

1. SNIHOVSKA, O. *Formation of intercultural competency of future specialists in international relations in the educational environment of a high school: the dissertation a candidate of pedagogical sciences*. Uman, 2014.
2. KOVRIKOVA, E.V. *Development of intercultural competency of the future teacher of musical education in the process of mastering the spiritual traditions of music: the dissertation a candidate of pedagogical sciences*. [Protection place: Chuvash State Pedagogical University named after I. Ya. Yakovlev; Il. RGS OD, 61 14-13 / 27]. Kazan, 2013.
3. SADOKHIN, A.P. *Introduction to the theory of intercultural communication: a teaching manual*. Moscow: KIORUS, 2014.
4. VOROTNIAK, L.I. Some aspects of forming intercultural communicative competency of masters of higher educational institutions [online]. In: *Bulletin of the National Academy of the State Border Guard Service of Ukraine* [accesat 23 sept. ]. Disponibil: [http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Vnadps\\_2015\\_1\\_.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Vnadps_2015_1_.pdf).
5. KOSTIUCHENKO, A. Analysis of the notion of „teacher's intercultural competency. In: *Pedagogical sciences*. 2015, nr. 64, pp. 29–33. ISSN 2075-1478.
6. REBROVA, E. Artistic Identification as a Factor in Teachers of Music Art Training and Choreography in a Multicultural Educational Environment. In: *Arsinterculturals*. Słupsk: Akademia Pomorskaw Słupsku, 2014, nr. 3, pp. 137–153.
7. SOLDATOVA, H.U. *Types of Ethnical Identity: test method* [online]. 2017. Disponibil: <https://docplayer.ru/46349140-Tipy-etnicheskoy-identichnosti-soldatova-g-u-ryzhova-s-v-dannaya-metodicheskaya-razrabotka-pozvolyaet-diagnostirovat-etnicheskoe-samosoznanie-i-ego.html>.
8. KARNYSHEV, A.D., KOSTIN, A.K. Intercultural competency as a competitive advantage of school graduates. In: *Pedagogics*. 2009, nr. 7, pp. 39–50.

**ARTA CA FENOMEN SOCIO-CULTURAL****ART AS SOCIAL-CULTURAL PHENOMENON****ELEONORA FLOREA<sup>1</sup>,**

doctor în arte, profesor universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 316.74:7

7.01

008

*Pe fondalul multiplelor manifestări artistice contemporane conștientizăm, că faimoasele creații de artă, de la arhaicele desene parietale în peșterile preistorice până la capodoperele marilor pictori, sculptori și arhitecți ai tuturor timpurilor (ca Fidias și Praxiteles, Rafael și Michelangelo, Leonardo da Vinci și Caravaggio, Bernini și Bramante, Rubens și Rembrandt, Gaudi și Le Corbusier, Picasso și Brâncuși etc.), au constituit cultura spirituală milenară a societății umane.*

**Cuvinte-cheie:** artă, societate, cultură, cultură spirituală, funcție socială

*Against the background of the multiple contemporary artistic manifestations we realize that the famous artistic creations, from the first masterpieces of the prehistoric caves to the great painters, sculptors and architects of all time (like Phidias and Praxiteles, Raphael and Michelangelo, Leonardo da Vinci and Caravaggio, Bernini and Bramante, Rubens and Rembrandt, Picasso and Brâncuși etc.) constituted the millenary spiritual culture of the human society.*

**Keywords:** art, society, culture, spiritual culture, social function

**Introducere**

La intrarea într-un nou mileniu, pe fondalul caleidoscopic al panoramei multiplelor manifestări artistice contemporane, nu putem să nu medităm asupra reperelor fundamentale prezente în cultura spirituală milenară a societății umane de-a lungul existenței sale: de la arhaicele desene parietale în peșterile

1 Adresa de e-mail: [eleonora.florea@mail.ru](mailto:eleonora.florea@mail.ru)

preistorice până la faimoasele capodopere ale marilor pictori, sculptori și arhitecți ai tuturor timpurilor, precum au fost: Fidias și Praxiteles, Rafael și Michelangelo, Leonardo da Vinci și Caravaggio, Bernini și Bramante, Rubens și Rembrandt, Gaudi și Le Corbusier, Picasso și Brâncuși și mulți, mulți alții...

Urmărind geneza și desfășurarea procesului multimilenar de dezvoltare a creativității umane în domeniul artelor plastice, pornind de la răsăritul fenomenului artistic în adâncurile vremurilor și primele manifestări ale activității artistice în epoca preistorică până la începutul secolului al XXI-lea cu multitudinea stilistică a artelor plastice contemporane, conștientizăm, că patrimoniul artistic al civilizațiilor este conceput și interpretat în integritate cu procesul socio-cultural, prin interferența cu viața socială și celelalte forme ale culturii spirituale: morala, religia, ideologia, jurisprudența, știința, tehnica.

### **Arta ca formă specifică a culturii spirituale**

**Arta** constituie una din multiplele forme ale culturii spirituale [1, 2, 3]. Încă marele pictor W. Kandinsky s-a referit acestei probleme în monografia sa *Spiritualul în artă* [4]. Analizând integrarea fenomenului artistic printre formele culturii spirituale, inițial este necesar să apreciem noțiunea **cultură**. Aceasta are origine latină, fiind întâlnită pentru prima dată în creațiile marilor gânditori ai antichității: Cicero (născut 3 ianuarie 106 î.Hr. – decedat 7 decembrie 43 î.Hr.) și Horațiu (născut 8 decembrie 65 î.Hr. – decedat 27 noiembrie 8 î.Hr.). Conținutul acestui cuvânt latin în originea sa este polisemantic, provenind de la verbul *colere*, ceea ce semnifică *a colecta, a cultiva, a prelucra, a educa, a dezvolta*. Cicero și Horațiu utilizează două aspecte ale noțiunii respective: *cultura agrorum* și *cultura animi* [5, p. 11].

În contextul lingvisticii contemporane noțiunea *cultură* are o circulație foarte largă, aceasta fiind integrată în cele mai diverse sfere ale activității umane (de exemplu: cultura fizică, cultura muzicală, cultura agricolă, cultura vorbirii, cultura comunicării, cultura arheologică, cultura biologică, cultura ecologică, cultura antreprenorială, cultura businessului și multe altele). Identificarea conceptului *cultură* a preocupat mulți cercetători, care au elaborat numeroase definiții ale noțiunii, constituindu-se domenii științifice distincte – *filosofia culturii, sociologia culturii, istoria culturii etc.* După cum relatează G. Socolov [5, p. 11], în lucrările de specialitate au fost înregistrate numeroase definiții ale noțiunii respective, acestea atingând cifra de 500. Definițiile elaborate pot fi axate în jurul a mai multe concepții:

1) *axiologică*: cultura prezintă totalitatea valorilor materiale și spirituale create de omenire în decursul dezvoltării ei istorice;

2) *sociologică*: cultura caracterizează nivelul de dezvoltare a societății, a capacităților creative ale omului, exprimate în valori materiale și spirituale;

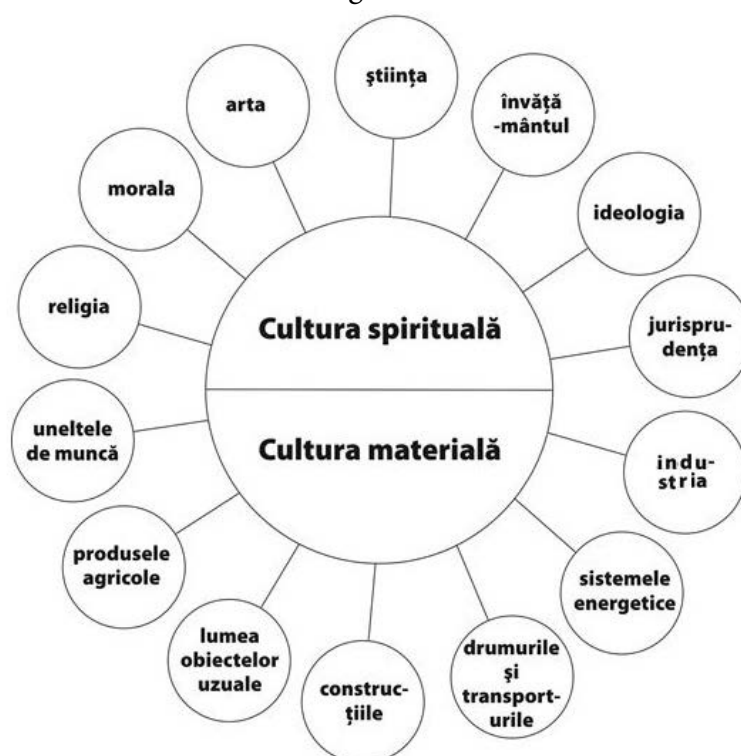
3) *antropologică*: cultura este o metodă universală de autorealizare și autoexprimare creativă a omului;

4) *semiotică*: cultura este o informație socială, acumulată și păstrată în societate prin intermediul diverselor sisteme semiotice; etc.

Conform concepției axiologice, valorile materiale reprezintă rezultatul procesului de producție și constituie *cultura materială*. Iar valorile spirituale, prezentând rezultatul activității umane spiritual-cognitive (știința), educative (învățământul), regulative (etica, jurisprudența), orientative (religia, ideologia), estetice (arta), constituie *cultura spirituală*. Valorile materiale și spirituale formează un sistem integrat: producerea valorilor materiale este imposibilă fără o activitate anticipată spirituală: valorile materiale sunt rezultatul materializării activității spirituale. În mod grafic morfologia fenomenului *cultură* poate fi reprezentată în modul următor (*Schema 1*):

Cele două aspecte ale fenomenului *cultură* (cultura spirituală și cea materială) sunt adiacente și interferente. Deseori activitatea spirituală are o orientare practică. De exemplu, știința contribuie la producerea bunurilor materiale. Iar activitatea artistică, în special arta plastică, este materializată, de obicei, prin intermediul mijloacelor artistice, utilizând anumite materiale (pânza, hârtia, vopselele, lemnul, marmura etc.). Astfel, arta (indeosebi, cea plastică), prezentând una din formele specifice ale culturii spirituale, se manifestă, totodată, și ca o valoare materială.

Schema 1. Morfologia fenomenului cultură



Noțiunea *artă* (lat.: *ars, artis*) este polisemantică. Conținutul său inițial semnifică: îndemânare, pricepere, măiestrie, iscusință deosebită într-o activitate. Definiția ei științifică poate fi formulată în modul următor: *arta, ca una din formele culturii spirituale, a conștiinței sociale și a activității umane, prezintă o modalitate de valorificare practico-spirituală a lumii, are drept scop producerea unor valori estetice, îmbină reflectarea realității în imagini artistice cu procesul de creație după legile frumosului, utilizează mijloace de exprimare cu caracter specific* (arta plastică – culoarea și linia, literatura – cuvântul, muzica – sunetul, teatrul – mimica, dansul – gestul și mișcarea).

### Arta în raport cu alte forme ale culturii spirituale

*Arta*, ca una din formele *culturii spirituale*, se află în strânsă legătură cu viața socială [6, 7] și cu alte forme ale culturii spirituale: politica, ideologia, religia, știința, morala, tehnica. Aspectul *extern* al interferenței respective se manifestă în influența orânduirii politice și sociale, în nivelul de dezvoltare a economiei, tehnicii, științei, sistemului bisericesc, normelor juridice, morale etc. asupra proceselor de funcționare și evoluție a artelor. Legăturile de aspect *intern* constau în capacitatea artei de a absorbi și a exprima idei și concepții politice, sociale, morale. Arta reproduce viața spirituală a societății în toată integritatea ei.

**Raportul artă – știință.** Arta, ca și știința, are o mare forță gnoseologică, este o puternică armă de cunoaștere a lumii obiective [8]. Dar, spre deosebire de știință, ea reproduce realitatea nu prin categorii logice, legi și formule, ci prin imagini artistice. Spre deosebire de știință, care reflectă doar aspectul general, obiectiv al fenomenelor și utilizează noțiuni abstracte, arta reflectă realitatea integral, în toată complexitatea și diversitatea ei.

**Raportul artă – morală.** Aceste două forme de conștiință socială au multe tangențe și același obiectiv: arta propagă înalta moralitate, arta îl înobilează pe om, fiind un puternic mijloc de cultivare a spiritelor umane.

**Raportul artă – religie.** Răsărind din adâncurile istoriei, arta și religia rămân apropiate pe parcursul mileniilor. Ambele au aceeași esență axiologică – atitudinea valorică față de realitate. Ambele sunt orientate spre aspectul emotiv al psihicului uman, ambele se manifestă în imagini simbolice. Și

arta, și religia au o acțiune spirituală purificatoare asupra omului. Multe generații de maeștri populari și artiști plastici au ridicat catedrale, au zugrăvit icoane, au pictat cărți bisericești.

**Raportul artă – ideologie.** Deoarece arta este o modalitate de transfigurare artistică a realității, ea este implicată nemijlocit în ambianța socială, se manifestă într-un anumit mediu social. În legătură cu faptul că artistul-creator, ca și orice persoană, este un produs social, opera artistică, direct sau indirect, reflectă concepțiile ideologice și politice ale autorului său. Mulți artiști-creatori au abordat în operele sale probleme social-politice de mare rezonanță, devenind o adevărată „oglină” a societății, reflectând sfera conflictelor de clasă, devenind „armă” în această luptă. Oamenii de artă au exprimat tendința spre valorile supreme ale existenței umane: dragostea și respectul față de om și universul trăirilor sale, față de țară, de trecutul și viitorul ei... [9].

**Raportul artă – tehnică** (gr. *tehne* – artă, măiestrie). Interferența acestor două forme de cultură spirituală se manifestă prin completarea lor reciprocă. Concomitent cu dezvoltarea tehnicii în unele genuri de artă (pictură, sculptură, arhitectură, mobilier, arte decorative, design, muzică, cinematografie, foto și altele) se perfecționează mijloacele tehnice, tehnologiile de confecționare etc. În legătură cu aceasta se dezvoltă și o nouă ramură a științei – estetica tehnică [10].

### Funcțiile sociale ale fenomenului artistic

Apărută încă în epoca preistorică, în perioada paleoliticului superior, în strânsă legătură cu activitatea practico-utilitară, arta se caracteriza prin *sincretism*: desenele murale, figurinele zoomorfe, dansurile rituale care aveau, în primul rând, o destinație magică, prezentând o încercare a omului de a facilita procesul de muncă, de a îmbunătăți condițiile și modul de viață. Pe parcursul evoluției sale istorice arta s-a dezvoltat ca un fenomen social complex și multifuncțional. Odată cu scurgerea timpului arta se eliberează treptat de atașarea către procesul practico-utilitar, funcția lui utilitară se diminuează, iar funcția estetică se dezvoltă, se amplifică și devine primordială. Printre **funcțiile sociale** identificăm următoarele:

1. *Umanizatoare*. Menirea socială primordială a artei este modelarea personalității umane, dezvoltarea individului uman, înălțarea tuturor valențelor morale la nivel superior.

2. *Socializatoare*. Artă este un mijloc puternic de formare social-dirijată a individului, integrându-l în societate, sporind destinația comunicativă a artei.

3. *Gnoseologică* (cognitivă). Artă este apreciată deseori ca un „manual al vieții”, pe care fiecare poate să-l cunoască, să-l „studieze”. Fiecare poate să absoarbă din înțelepciunea seculară, să cunoască trecutul, prezentul. Artă are capacitatea de a prognoza viitorul. Artă îl ajută pe om să cunoască sensul vieții, să se cunoască pe sine însăși.

4. *Axiologică* (orientativă). Artă îl ajută pe om să însușească anumite criterii valorice de apreciere a relațiilor interumane, să-și elaboreze principiile de viață.

5. *Recreativă*. Artă are o acțiune recreatoare asupra omului, influențând „curativ” asupra psihicul său.

6. *Hedonistică*. Artă este un izvor de delectare, desfătare, plăcere.

7. *Catarsică*. Artă produce asupra omului un efect de purificare spirituală.

Concomitent cu evoluarea funcțiilor sociale ale fenomenului artistic, se dispersează și se definitivează principalele genuri ale activității artistice: artă plastică, muzica, dansul, literatura, teatrul etc. Fiecare dintre ele se manifestă prin mijloace estetice distincte și limbaj artistic specific: pictura – prin culoare, grafica – prin linie, sculptura – prin volum; literatura – prin cuvânt, muzica – prin sunet, dansul – prin mișcare, teatrul – prin mimică etc.).

### Morfologia fenomenului artistic

În rezultatul proceselor de depășire a *sincretismului* arhaic și diversificare a formelor de activitate artistică se realizează constituirea sistemului de genuri artistice, acesta devenind una din principalele

probleme, care a preocupat marii gânditori ai antichității, rămânând actuală pentru multe generații de cercetători ai civilizațiilor ulterioare. Numeroasele clasificări, analizate în monografia *Morfologia artelor* [11] a cunoscutului filosof și estetician rus M. Cagan, rezidă pe diverse principii de sistematizare. Dintre criteriile aplicate, în opinia noastră, fundamentale pot fi considerate următoarele:

**1. Criteriul ontologic**, specificat prin „modul de existență” a genurilor de artă: în dependență de faptul dacă ele se manifestă în desfășurare succesivă sau au o prezentare statică, au o expresie în timp sau în spațiu. Conform acestui criteriu, artele se grupează în 3 categorii:

**a) arte temporale** (muzica, poezia, diverse genuri literare);

**b) arte spațiale** (pictura, sculptura, grafica);

**c) arte temporar-spațiale** (dansul, teatrul, baletul).

**2. Criteriul semiotic**, generat din facultățile comunicative ale limbajului artistic. După acest criteriu, genurile artistice pot fi sistematizate în două grupe:

**a) arte reprezentative** (limbajul artistic *reproduce* realitatea în imaginile asociate acestei realități: pictura, grafica, sculptura, literatura, teatrul);

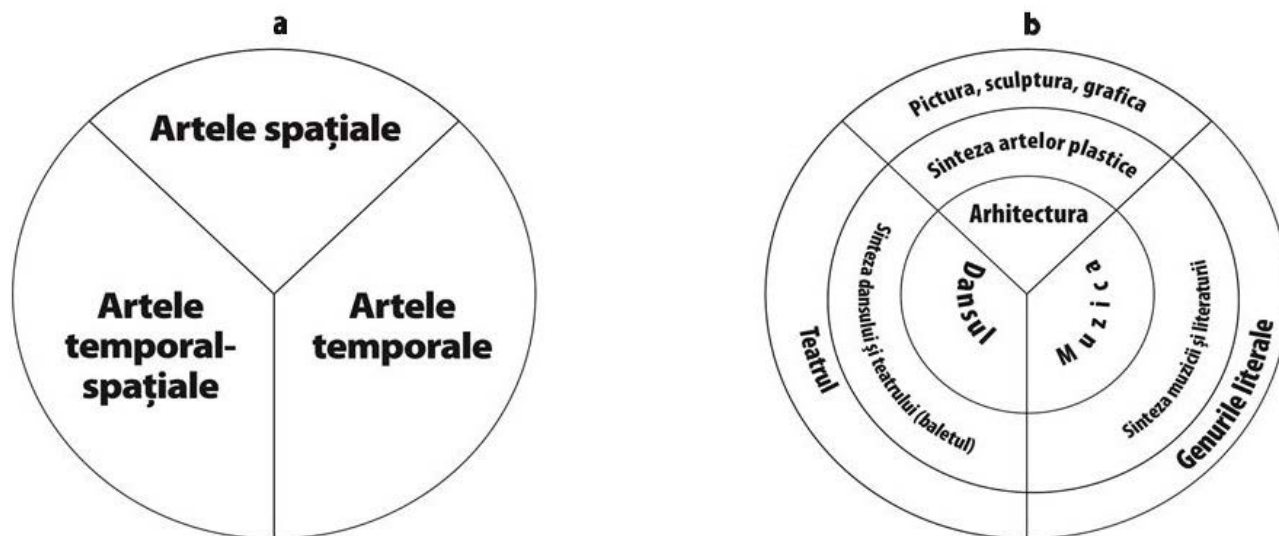
**b) arte nereprezentative** (limbajul artistic *nu reproduce* realitatea: muzica, dansul, arhitectura, arta decorativă etc.).

În *Schema 2* (prezentată mai jos) – Morfologia fenomenului artă – se modelează morfologia fenomenului artistic conform ambelor criterii de clasificare: cel ontologic și cel semiotic, acestea două fiind asociate organic într-un *sistem morfologic*:

**Schema 2 (a, b).** Morfologia fenomenului artă:

a) după criteriul ontologic

b) după criteriul semiotic



În fiecare din cele trei grupuri de genuri (*Schema 2a*) există atât genuri *reprezentative* (*Schema 2b*, segmentul exterior: pictura, sculptura, grafica, teatrul, genurile literale) cât și genuri *nereprezentative* (*Schema 2b*, segmentul interior: dansul, muzica, arhitectura). Concomitent, există genuri cu trăsături semiotice mixte, interferente (*Schema 2b*, segmentul intermediar).

### Concluzii

Pe parcursul evoluției sale istorice arta s-a dezvoltat ca un fenomen complex și multifuncțional. Infiltrată într-un cadru socio-cultural, arta se manifestă ca o formă distinctă a culturii spirituale, interacționând cu celelalte forme ale acesteia. Artă se manifestă printr-un sistem complex și multiplu de funcții sociale. În același timp, ea reprezintă un fenomen eterogen, dispersat, într-un sistem de genuri diferite după indiciile ontologice și caracteristicile semiotice.

### Referințe bibliografice

1. VIANU, T. *Estetica*. București: Orizonturi, 2010.
2. RUSU, L. Logica frumosului. În: *Rusu, L. Opere*. Vol. 3. București: Editura Academiei Române, 2011.
3. СИЛЬВЕСТРОВ, В. *Философское обоснование теории и истории культуры*. М: ВЗПИ, 1990.
4. KANDINSKY, W. *Spiritualul în artă*. Trad. A.Pavel. București: Meridiane, 1994.
5. *Istoria și filosofia culturii*. Coord. G. Socolov. Chișinău: USM, 1998.
6. CRUCERU, D. *Funcția socială a artei*. București: Minerva, 1981.
7. PEDA-SÂNC, M. *Intervenția de artă în spațiul public/Interacțiunea concept – tehnică – tehnologie și material*. București: UNARTE, 2008.
8. ГУЛЫГА, А. *Искусство в век науки*. М.: Наука, 1978.
9. BULAT, V. *Artă și ideologie*. Chișinău: Cartier, 2000.
10. ИЛЬИНА, Т. *Изобразительное искусство: от техники к образу*. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2010.
11. КАГАН, М. *Морфология искусства*. Ленинград: Искусство, 1972.

## MODELUL COGNITIV BLAGA – POPPER

## THE COGNITIV MODEL BLAGA – POPPER

NICOLAE NEGRU<sup>1</sup>,

asistent universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 14(498)

14(410)

*În cercetarea propusă se efectuează o analiză comparativă a două concepții – cea a filosofului englez Karl R. Popper (1902-1994) și cea a filosofului român Lucian Blaga (1895 – 1961). Acești gânditori au lansat ideea unui nou model de cunoaștere, care ne-ar ajuta să stabilim și să conturăm un eventual model al eficientizării procesului de creație științifică, de avansare în cunoaștere, de descoperire a noului, de progres sub aspect cognitiv, în ultimă instanță.*

**Cuvinte-cheie:** falsificabilitate, coroborare, problematizare, metodă dogmatică, minus-cunoaștere, intelect en-static, intelect ec-static, mister

*In the proposed research there is a comparative analysis of two conceptions – of the English thinker Karl R. Popper (1902-1994) and of the Romanian thinker Lucian Blaga (1895 – 1961), thinkers who launched the idea of a new model of knowledge and that would ultimately help to establish, to outline a possible model of the efficiency of the process of scientific creation, of advancement in knowledge, of the discovery of the new, of progress in the cognitive aspect in the last instance.*

**Keywords:** falsifiability, corroboration, problematization, dogmatic method, minus-knowledge, instatic intellect, ecstatic intellect, mystery

### Introducere

Problema cunoașterii adevărului a fost din cele mai vechi timpuri și până astăzi una dintre cele mai importante priorități ale filosofiei, nu doar sub aspectul definirii, înțelegerii sau stabilirii criteriilor adevărului, ci și sub aspectul avansării mentalității în domeniul cognoscibilității. Progresul tehnico-științific din secolele XIX și XX a pus accent și mai acut pe aspectul progresului științific în arealul filosofiei, în contextul în care s-au creat teorii ce au depășit modelele de abordare cunoscute anterior. A fost nevoie de intervenția filosofiei pentru a face posibilă asimilarea sub aspect comprehensiv a acestor *revoluții* la nivel de gândire, la nivel de metode utilizate. Mai mulți cercetători care s-au aflat sub influența acestor realizări inovative (un exemplu, teoria relativității lui A. Einstein) și-au dedicat timpul

<sup>1</sup> E-mail: negru.nicolae@gmail.com

și energia interpretării acestor descoperiri, descifrării mecanismelor lor. K.R. Popper, L. Blaga, D.D. Roșca, Ș. Lupașco ș.a. au încercat să contureze acest nou model de gândire și abordare a problemelor științei, scoțând în evidență contradicția, iraționalul, neconcordanța, problematizarea. În anul 1986 s-a constatat chiar și termenul de *problematologie*<sup>1</sup>, ce vroia să legitimizeze și să introducă în arealul științific situația de problemă, care până atunci trebuia înțeleasă mai mult ca o abatere, ca o eroare ce trebuie evitată (cu toate că anterior fuseseră gânditori ce au promovat aceste idei, ele nu și-au găsit o sistematizare concretă).

În cercetarea propusă intenționăm să facem o analiză comparativă a diferitelor concepții ale unor gânditori ce au abordat problemele științei sub aspectul elaborării de noi teorii, care ne-ar ajuta să stabilim și să conturăm un eventual model al eficientizării procesului de creație, de avansare în cunoașterea, de descoperire a noului, de progres sub aspect cognitiv, în ultimă instanță.

### Concepția popperiană cu privire la cunoaștere

Karl R. Popper (1902-1994) este unul dintre gânditorii care publică în anul 1934 lucrarea *Logica cercetării*, devenită ulterior celebră, în special după apariția traducerii engleze, în anul 1959. Filosoful englez a participat activ la dezbaterile filosofice ale timpului, dominate în acel timp de opinia membrilor *Cercului de la Viena* asupra metodei științei. Filosofii neopozitiviști au criticat și au scos din arealul științei acele direcții științifice care nu puteau fi verificate prin raportarea la experiență. În schimb, K. Popper combate metoda inductivă promovată de ultimii și propune drept criteriu de demarcație între teoriile științifice și sistemele metafizice falsificabilitatea. „Oricâte lebede albe am observa, aceasta nu ne îndreptățește să tragem concluzia că toate lebedele sunt albe” [1, p. 74]. În opinia metodologului englez, activitatea cercetătorului științific constă în a formula și controla enunțuri și sisteme de enunțuri, iar sarcina logicii cercetării trebuie să constea în analiza logică a acestui procedeu, a metodei de cercetare a științelor. Popper consideră științifice numai acele sisteme care pot fi testate prin experiență: „...nu verificabilitatea, ci falsificabilitatea trebuie să fie luată drept criteriu de demarcație, ...un sistem al științelor empirice trebuie să poată eșua în confruntarea cu experiența” [1, p. 84]. Filosoful englez susține că un enunț al științelor teoretice ne comunică o cantitate de informație cu atât mai mare despre lumea înconjurătoare, cu cât este mai probabil să intre în contradicție cu enunțuri singulare posibile. Dacă, utilizând metoda inductivă, putem aduce nenumărate fapte în justificarea unei teorii, acest lucru nu ne asigură că nu pot fi descoperite și fapte care să combată această teorie, adică adevărul obținut nu este cert, ci doar probabil. Pe când prin falsificabilitate avem nevoie de doar un experiment ce contrazice adevărul stabilit pentru a combate teoria.

Acceptând falsificabilitatea drept principiu de demarcație, trebuie să acceptăm și ideea că, pe cât afirmațiile noastre sunt teoretice, pe atât sunt supuse greșelii. Sarcina oamenilor de știință, din punctul de vedere al lui K.R. Popper, ar fi de a găsi greșelile și a le îndepărta pe calea controlului strict al teoriilor, criticii premizelor și înaintării noilor ipoteze. De aceea, tendința către adevăr este indisolubil legată de criticism. De aici, dacă criticismul contribuie la găsirea adevărului, atunci el este rațional. Desigur, putem să-i reproșăm gânditorului că, odată cu înaintarea criteriului falsificabilității ca și criteriu de demarcație între teoriile științifice și sistemele metafizice, noi nu contribuim cu nimic la progresul cunoașterii. Pe de altă parte, filosoful englez recunoaște că nu atât falsificabilitatea este importantă aici (la progresul cunoașterii), cât capacitatea unei teorii de a fi supusă testării sau, altfel spus, procesului de potențială falsificare. Teoria care a trecut cu succes (adică nu a fost falsificată) acest test a fost *coroborată* [1, p. 92].

Principiul falsificabilității, introdus inițial ca și criteriu de demarcație între enunțurile științifice și cele metafizice, și-a extins, după cum am văzut, acțiunea și asupra metodei științei. Popper afirmă: „Deciziile care fixează regulile unei *metode empirice* sunt corelate strâns cu criteriul de demarcație” [1,

1 Meyer, M. *De la problématologie: langage, science et philosophie*. Mardaga, Bruxelles, 1986. Le Livre de Poche, 1994. (Problematologie: limbaj, știință și filosofie).



p. 89]. Decizia aceasta a lui Popper de a extinde principiul falsificabilității și asupra metodei științei a fost cea mai mult criticată de către contemporanii săi. Cu toate acestea, afirmăm că preocuparea respectivă a gânditorului nu trebuie separată de concepția sa privind creșterea cunoașterii. Anume corelarea acestor două laturi a concepției popperiene oferă sens teoriei sale despre metoda științei. Metodologul englez afirmă: „Problema centrală a epistemologiei a fost întotdeauna și este și astăzi problema creșterii cunoașterii” [1, p. 59]. Progresul continuu al cunoașterii științifice este o trăsătură esențială a caracterului ei rațional și empiric. Știința își pierde acest caracter dacă încetează să progreseze, și nu progres în sensul acumulării observațiilor, ci în sensul răsturnării repetate a teoriilor științifice și înlocuirii lor prin alte teorii mai bune sau mai satisfăcătoare. Popper menționează: „Istoria științei (ca și istoria tuturor ideilor umane) este o istorie a visurilor iresponsabile, a perseverării și a greșelii. Dar, – spune Popper mai departe, – știința este unicul domeniu unde erorile sunt criticate și corectate cu timpul” [2, p. 102]. Aceasta de acum ar fi un progres. Înăuntrul științei există un criteriu al progresului. Cu cât mai multe teste suportă o teorie, cu atât e mai bună. Este preferată o teorie interesantă, îndrăzneată, extrem de informată. Aceste proprietăți s-ar reduce la unul și același lucru: la un grad mai ridicat de conținut empiric sau de testabilitate. Învățând din greșelile noastre, noi sporim cunoașterea științifică: „Noi nu avem o procedură mai rațională, decât metoda încercărilor și erorilor – conjecturilor și respingerilor” [2, p. 137]. După această metodă se dezvoltă toate ființele din natură. Dar noi ne deosebim de ele prin aceea că putem să ne analizăm critic teoriile noastre. Filosoful englez formulează o schemă a creșterii cunoașterii prin eliminarea erorii, printr-o critică rațională sistematică (**Schema 1**).

**Schema 1. Schema creșterii cunoașterii**

$$„P1 \rightarrow TT \rightarrow EE \rightarrow P2”$$

Sursa: K. Поппер. *Ложка и рост научной знания* [3, p. 542].

Unde:

P1 – problema inițială,

TT – încercări teoretice de rezolvare a problemei, teorii elaborate

EE – procedura eliminării erorilor,

P2 – o nouă problemă

După Popper, ea devine schema căutării adevărului și a conținutului cu mijloacele discuției raționale. În felul acesta știința evoluează de la o problemă la altă problemă. Vedem că *problematizarea* cunoașterii este inevitabilă în cucerirea necunoscutului. Apariția în perioada contemporană a o mulțime de noi ramuri ale științei demonstrează acest lucru. Popper ne spune că orice teorie este o încercare de a rezolva o problemă științifică, o problemă care urmărește sau este legată de descoperirea unei explicații. După filosoful englez, știința pornește numai de la probleme, numai prin intermediul unei probleme devenim conștienți că deținem o teorie. Problema este aceea care ne provoacă să învățăm, să împingem mai departe cunoașterea noastră, să experimentăm și să observăm. Astfel, știința pornește de la probleme, și nu de la observații: „Progresul științei nu se datorează faptului că acumulăm în decursul timpului tot mai multe experiențe perceptive și nici faptului că învățăm să utilizăm mai bine simțurile noastre. Pornind de la trăirile noastre senzoriale neinterpretate, nu ajungem niciodată la știință, oricât de sânguincios le-am aduna și ordona. Numai prin idei îndrăznețe, prin anticipări nejustificate, prin speculații cutezătoare puse mereu la încercare putem captura natura” [1, p. 268].

Au fost mulți gânditori care nu s-au lăsat convinși de argumentele filosofului englez și chiar și astăzi mai sunt exprimări sceptice cu privire la metoda „inovativă” a metodologului. Cu toate acestea, afirmăm că conceptul de *problematizare* s-a implementat prin lucrările lui Popper în discursul filosofic al timpului.

**Concepția blagiană cu privire la cunoaștere**

Cu trei ani mai devreme un alt gânditor, de data aceasta român, Lucian Blaga, publica în 1931 lucrarea sa *Eonul dogmatic*, devenită ulterior o parte componentă a unui sistem întreg de lucrări dedica-

te problemei cunoașterii<sup>1</sup>. La prima vedere s-ar părea că este o încercare prea îndrăzneată a filosofului român de a introduce în arealul filosofic un termen complet compromis pentru știință. Totuși, Lucian Blaga afirmă cu toată încrederea: „Niciodată știința nu a fost, în aceeași măsură ca astăzi, o creație a metodelor întrebuintate. Împrejurarea solicită revizuirea vechilor metode și lărgirea cunoașterii prin noi metode în perfectă conștiință despre ele” [4, p. 128]. Vorbind despre formula dogmatică, gânditorul român atrage atenția asupra faptului că ea „ascunde și un sens metodologic, care... până acum nu a fost remarcat îndeajuns nici de filosofi, nici de teologi” [4, p. 8]. Dacă privăm noțiunea în discuție de toate subînțelesurile ei religioase, ea poate fi tratată cu succes ca și o formulă intelectuală, chiar dacă presupune o renunțare la intelect. După Lucian Blaga, dogmele formulate de primii creștini au fost dovada că intelectul s-a decis pentru prima oară în istorie la o formulă, care, indiferent de raporturile ei cu realitatea, era antinomică în sine. Iată ce spune filosoful român: „Dogma e deocamdată orice formulă intelectuală, care, în dezacord radical cu înțelegerea, postulează o transcendere a logicii” [4, p. 19]. În felul acesta, două noțiuni opuse, datorită acestei formule, se pot situa alături sau, cum spune Blaga, „...dogmatismul relaxează în chip radical raportul crezut absolut necesar între Noțiuni și Logică” [4, p. 37]. Dogma atrage atenția în acest context doar ca tip de idee, ca structură, care poate să ne deschidă o nouă viziune asupra lucrurilor. „Dogmele sunt antinomii transfigurate de misterul pe care ele vor să-l exprime” [4, p. 39]; „...formula dogmatică trebuie înțeleasă esențialmente ca expresie a unui mister” [4, p. 66]; „...dogma e antilogică exact în măsura în care indică o soluție, pentru noi irealizabilă, dincolo de linia raționalului” [4, p. 40]. Cu alte cuvinte, filosoful român vrea să ne spună că poate exista și ceea ce nu se poate gândi logic, ba chiar că există doar concretul, care depășește cu mult capacitatea de asimilare a logicului. Și aici Blaga postulează existența a două stări fundamentale ale intelectului: „en-static și ec-static” [4, p. 94]. Intelectul *en-static* este cel ce se așează în funcțiile sale normale logice, intelectul *ec-static* este cel ce se așează în afară de sine, vine în contradicție cu funcțiile sale logice. Mai jos vom încerca să enumerăm câteva deosebiri radicale între aceste două tipuri de intelect (**Tabelul 1**).

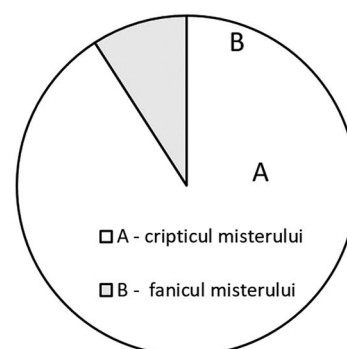
**Tabelul 1.** Caracteristici ale intelectului *en-static* și intelectului *ec-static*

Intelectul <i>en-static</i>	Intelectul se așează în funcțiile sale logice normale, neagă concretul, organizează logic concretul, nu se interesează de antinomiile latente ale concretului, creează concepte logice pe un plan abstract împotriva concretului; se împacă cu concretul, apropiindu-se de el dialectic prin succesive creații de <i>concepte concrete</i> ...
Intelectul <i>ec-static</i>	Intelectul evadează din sine, se așează în afară de sine, în nepotrivire ireconciliabilă cu funcțiile sale logice, acceptă concretul în detrimentul conceptelor logice, este deschis către antinomiile latente ale concretului, se așează în dezacord cu concretul...

Am utilizat în expresiile de mai sus pentru prima dată noțiunea de mister. *Misterul* este noțiunea-cheie în filosofia lui Blaga, este „un început de structurare a necunoscutului”, cum ar spune-o Constantin Noica [5, p. 27]. Blaga, însă, afirmă: „Obiectul deplin al cunoașterii înțelegătoare e *misterul*. S-ar putea construi o întreagă teorie a cunoașterii pe baza raportării subiectului cognitiv la *mister* ca obiect” [4, p. 107].

Pentru a înțelege mai bine ce vrea să ne spună gânditorul român prin *mister ca obiect al cunoașterii*, vom reprezenta acest lucru grafic (**Graficul nr. 1**).

**Graficul nr. 1.**  
Forme ale misterului



<sup>1</sup> Blaga, L. *Trilogia cunoașterii*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1943. Din trilogie mai fac parte lucrările *Cunoașterea luciferică și Cenzura transcendentă*. La o ediție ulterioară li s-a adăugat alte două lucrări: *Despre conștiința filosofică și Experimentul și spiritul matematic*.

Cercul reprezintă misterul propriu-zis, porțiunea A – partea misterului care ni se ascunde (*cripticul misterului*), porțiunea B – partea misterului care ni se arată (*fanicul misterului*). A face un salt din partea misterului care ni se arată în partea misterului care ni se ascunde, înseamnă, după Blaga, a „deschide un mister” [4, p. 165] sau, cum suntem noi familiarizați, înseamnă a pune o problemă. Acest lucru este posibil doar datorită recurgerii la metoda dogmatică utilizată de către intelectului *ec-static* (despre care am vorbit mai sus). În cazul în care, spune Blaga, pentru oamenii de știință noțiunea de *dogmă* nu poate fi îndreptățită, un termen echivalent al dogmei ar fi *minus-cunoașterea* [4, p. 139]. Termenul de *minus-cunoaștere* introduce în teoria cunoașterii noțiunea de direcție, „potențare a unui mister” [4, p. 106], adică trecerea de la un minim de incomprehensibilitate spre un maxim de incomprehensibilitate. În acest fel, noi nu riscăm să ne închidem toate potecile spre survolarea necunoscutului, ci suntem deschiși noilor perspective, noilor provocări, pasibili de crearea de noi teorii care ar explica situația de problemă descoperită. Drept exemplu de utilizare inconștientă a acestor metode, Blaga aduce teoria relativității, teoria cuantelor. Experimentul lui A. Michelson<sup>1</sup>, natura dublă a luminii<sup>2</sup> au fost înțelese doar după acceptarea experimentelor care combăteau niște adevăruri încetățenite în arealul fizicii de atunci și acceptarea unor ipoteze absurde, din punct de vedere logic. Iată de ce Lucian Blaga spune că „o schimbare în punctul de vedere din care privim întâmplările deschide o perspectivă cu mult mai largă în știință decât cea mai genială idee” [6, p. 267]. Filosoful român dezvoltă ideea sa, introducând în lucrările ulterioare termeni noi, cum ar fi *cunoaștere luciferică*, *cenzură transcendentală*, *Marele Anonim*, etc., la care nu o să ne oprim în elaborarea de față.

### Concluzii

Din cele câteva argumente enunțate mai sus observăm că teoria lui K. Popper este mult mai simplă și ușor de înțeles, deși pare lipsită de valoare (din punctul de vedere al unor cercetători). Este mult mai ușor să combați o teorie decât să o elaborezi și să o argumentezi. Totuși, faptul că s-a atras atenția asupra experiențelor ce contrazic o oarecare teorie a dat naștere unei bănuieli rezonabile cu privire la rolul acestora în elaborarea de noi teorii explicative, iar odată cu apariția lucrărilor filosofului român aceste bănuieli au fost pe deplin justificate (din punctul nostru de vedere). Lucian Blaga a elaborat un sistem poate mai complicat decât cel al filosofului englez, dar acest lucru se datorează implicării cercetătorului într-un domeniu foarte puțin abordat – cel al misterului, al necunoscutului, care „prin unele semne ni se arată, iar prin altele se ascunde”. Totodată, calificativele date concepției blagiene, precum că ar fi mistică, nerațională sunt depășite în contextul confruntării cu concepția lui K. Popper. Formularea unui nou model de cunoaștere (Blaga o numește *cunoaștere luciferică*) ne-a oferit posibilitatea să interpretăm altfel concepția popperiană și ne-a dat un instrument nou de cercetare ce poate fi aplicat în toate domeniile de activitate științifică a omului.

### Referințele bibliografice

1. POPPER, K.R. *Logica cercetării*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.
2. POPPER, K.R. Adevăr, raționalitate și progresul cunoașterii științifice. In: *Logica științei*. București: Editura Politică, 1970, pp. 99–156.
3. ПОППЕР, К. *Логика и рост научного знания*. Москва: Прогресс, 1983.
4. BLAGA, L. *Trilogia cunoașterii*. București: Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1943.
5. NOICA, C. Viziunea metafizică a lui Lucian Blaga și veacul al XX-lea. In: *Lucian Blaga – cunoaștere și creație*. București: Cartea Românească, 1987.
6. BLAGA, L. *Încercări filosofice*. Timișoara: Facla, 1977.

1 În sec. XIX s-a măsurat viteza luminii, având în vedere viteza de rotație a Pământului. Rezultatul a fost descurajant – totul se petrecea ca și cum Pământul ar fi stat pe loc.  
2 La începutul sec. XX existau două teorii concurente care explicau natura luminii: ca și undă sau ca și corp fizic. În ultimă instanță, s-a acceptat ideea că lumina are natură dublă, răsturnând, în felul acesta, orice logică elementară.

## SALVGARDAREA PATRIMONIULUI CULTURAL NAȚIONAL ÎN PRACTICA EST-EUROPEANĂ

### SAFEGUARDING THE NATIONAL CULTURAL HERITAGE IN EAST-EUROPEAN PRACTICE

VASILE COMENDANT<sup>1</sup>,

doctorand,

Academia de Administrare Publică, Republica Moldova

CZU 351.853

343.791

347.211

*Demersul științific prezent s-a axat pe studierea cadrului normativ de specialitate care prevede modalitățile de salvagardare a patrimoniului cultural și de sancționare a persoanelor care nu le respectă.*

*În lucrare s-a efectuat o cercetare a sistemelor administrative ale unor state europene și o analiză comparativă a modalităților de aplicare a sancțiunilor de către autoritățile publice a acestor state pentru persoanele care deteriorează sau distrug intenționat, sau din imprudență obiectele de patrimoniu cultural național.*

*Investigația ne-a permis să consemnăm că daunele aduse statului în urma distrugerii obiectelor de patrimoniu cultural, de regulă, sunt mult mai considerabile decât mărimea unor sancțiuni prevăzute în legislațiile țărilor studiate.*

**Cuvinte-cheie:** patrimoniu cultural, salvagardare, state europene, legislație națională, autorități publice, sancțiuni

*The present scientific approach has focused on studying the specialized normative framework that provides for the ways of safeguarding the cultural heritage and sanctioning the people who do not respect them.*

*The author of the paper carried out a research of the administrative systems of some European states and a comparative analysis of the modalities of the application of sanctions by the public authorities of these European states for the persons who intentionally or by imprudence damage or destroy objects of national cultural heritage.*

*The investigation allowed us to note that the damage done to the state as a result of the destruction of the cultural heritage objects, as a rule, is much more considerable than the size of some sanctions provided in the laws of the studied countries.*

**Keywords:** cultural heritage, safeguarding, European states, national legislation, public authorities, sanctions

#### Introducere

Fiecare țară, conștientizând valoarea monumentelor de patrimoniu cultural pe care le deține, stabilește ce măsuri trebuie să întreprindă pentru a le proteja cât mai bine, indiferent de natura sau criteriile de clasificare a patrimoniului. Acțiunile întreprinse înglobează un ansamblu de măsuri care poartă caracter științific, juridic, administrativ, financiar, fiscal și tehnic pentru a le putea asigura, în primul rând, securitatea, dar și integritatea exprimată prin procedeele de întreținere, preparare, restaurare și punere în valoare. Pentru nerespectarea normelor de salvagardare a patrimoniului cultural statul aplică sancțiuni de natură administrativă (contravențională) și penală. Sancțiunile diferă de la stat la stat în funcție de cadrul legal stabilit, valoarea bunului prejudiciat și gravitatea faptei comise.

#### Studiu comparativ al modalităților de aplicare a sancțiunilor de către autoritățile administrative ale unor state europene

Cercetările cu privire la modalităților de aplicare a sancțiunilor de către autoritățile publice pentru persoanele care deteriorează sau distrug intenționat, sau din imprudență obiectele de patrimoniu cultural național au constituit obiectul de studiu al mai multor cercetători din statele est-europene [1, 2, p. 82-83]. Pentru a elucida mărimea sancțiunilor aplicate de Republica Moldova, în raport cu alte

<sup>1</sup> E-mail: comendv@gmail.com

state, am selectat baza normativă a Republicii Moldova, Ucrainei, României, Germaniei, Franței și Poloniei.

Cadrul normativ al țărilor luate în studiu indică la similitudini în aplicarea sancțiunilor pentru încălcarea prevederilor de protejare a patrimoniului cultural, dar și la aplicarea anumitor pedepse, specifice pentru unele țări.

În **Republica Moldova** legislatorul stipulează faptele menționate ca fiind încălcarea regimului de protecție și de folosire a bunurilor de patrimoniu cultural și a monumentelor de for public. Acestea sunt reglementate de Codul contravențional al Republicii Moldova. Pentru astfel de încălcări se aplică sancțiuni care prevăd amenzi aplicate persoanelor fizice, persoanelor cu funcție de răspundere și persoanelor juridice [4].

Totodată, același act normativ prevede sancțiunea cu amendă în mărime de la 36 la 60 de unități convenționale (de la cca. 90 la 150 euro) aplicată persoanei fizice, de la 60 la 120 de unități convenționale (de la cca. 150 la 300 euro) aplicată persoanei cu funcție de răspundere și de la 180 la 240 de unități convenționale (de la cca. 450 la 600 euro) aplicată persoanei juridice pentru afectarea patrimoniului cultural, istoric și arhitectural în procesul eliberării certificatelor de urbanism și autorizațiilor de constituire/desființare.

Legea națională penală prevede un spectru limitat de fapte pasibile de pedeapsă penală în acest domeniu. Astfel, Codul penal al Republicii Moldova prevede că, în cazul distrugerii sau deteriorării intenționate a monumentelor de istorie și cultură, sau a obiectelor naturii, luate sub ocrotirea statului să fie aplicată pedeapsă cu amendă în mărime de la 500 la 3.000 unități convenționale (de la cca. 1.250 la 7.500 euro) sau cu muncă neremunerată în folosul comunității de la 180 la 240 de ore, iar persoana juridică se pedepsește cu amendă în mărime de la 3.000 la 5.000 unități convenționale (de la cca. 7.500 la 12.500 euro) cu privarea de dreptul de a exercita o anumită activitate [5].

O altă prevedere a Legii penale care parțial acoperă domeniul ocrotirii patrimoniului cultural este reflectată prin articolul 288, al. 2 lit. c) CP al RM – „Vandalismul”, care prevede sancțiuni pentru acțiunile de pângărire săvârșite asupra bunurilor care au valoare istorică, culturală sau religioasă și se pedepsește cu amendă în mărime de la 200 la 700 unități convenționale (de la cca. 500 la 1.750 euro) sau cu muncă neremunerată în folosul comunității de la 180 la 240 de ore, sau cu închisoare pe un termen de până la 3 ani.

Astfel, în contextul celor expuse, apreciem că, în general, pedepsele aplicate de legislația în vigoare a Republicii Moldova pentru acțiuni de încălcare a regimului de protecție a patrimoniului cultural, a distrugerii, pângăririi sau deteriorării intenționate a monumentelor cu valoare istorică, cultură sau religioasă, luate sub ocrotirea statului, sunt suficient de blânde față de sancțiunile prevăzute în legislația altor state europene, care urmează a fi reflectate, în continuare, în prezentul studiu.

Cadrul legislativ al **Ucrainei** protejează monumentele de patrimoniu cultural prin Legea privind protecția patrimoniului cultural, adoptată în anul 2000 [6]. Pe lângă autoritățile statului responsabile să vegheze respectarea protejării patrimoniului cultural, în țară funcționează și Societatea Ucraineană pentru Protecția Monumentelor de Istorie și Cultură (УООПІК).

Codul penal al Ucrainei reglementează sancțiunile în domeniul încălcării legislației în domeniul protecției patrimoniului cultural național în cadrul articolului 297, al. 2, care prevede că pentru profanarea sau distrugerea mormintelor soldaților necunoscuți, a monumentelor construite în memoria celor care au luptat împotriva nazismului în timpul celui de-al Doilea Război Mondial și altor monumente care constituie patrimoniu cultural național se pedepsește cu închisoare pe o perioadă de la 3 până la 5 ani. Pentru recidiva infracțiunii prevăzute de articolul respectiv, al. 3 prevede pedeapsa cu închisoare de la 4 la 7 ani.

Art. 298 al Legii penale din Ucraina aplică sancțiuni drastice pentru distrugerea intenționată sau deteriorarea obiectelor de patrimoniu cultural, sau a părților componente ale acestora, prin aplicarea unei pedepse cu amendă de până la 2.550 de grivne (ceea ce constituie cca. 90 euro) sau cu închisoa-

re pe un termen de până la 3 ani, cu sau fără privarea dreptului de a ocupa anumite funcții sau de a desfășura o anumită activitate pe un termen de până la 3 ani. Comiterea aceluiași infracțiuni asupra monumentelor de importanță națională se pedepsește cu închisoare pe un termen de 5 ani, cu sau fără privarea dreptului de a ocupa anumite funcții sau de a desfășura o anumită activitate pe un termen de până la 3 ani.

Pentru aceleași infracțiuni, dar comise de persoane cu funcții de răspundere, se prevede pedeapsă cu închisoare de la 3 la 8 ani, cu sau fără privarea dreptului de a ocupa anumite funcții sau de a desfășura o anumită activitate pe un termen de până la 3 ani.

În contextul contracarării săpăturilor arheologice ilegale, actualmente, organul legislativ al Ucrainei pregătește spre adoptare un nou proiect de lege cu privire la contracararea „arheologiei negre” [7].

Articolul 188-33 al actului normativ menționat prevede aplicarea sancțiunilor contravenționale pentru neexecutarea cerințelor legale ale funcționarilor instituțiilor de ocrotire a patrimoniului cultural privind remedierea încălcărilor comise sau la crearea impedimentelor de exercitare a atribuțiilor de serviciu, care atrag aplicarea unei amenzi în mărime de la 850 la 1.700 de grivne (de la cca. 30 la 60 euro). Amenda de la 1.700 până la 2.550 de grivne (de la 60 la 90 euro) se aplică în cazul comiterii repetate a aceleiași contravenției în timp de un an.

Analiza materialelor prezentate ne permite să afirmăm că legea penală a Ucrainei prevede sancțiuni dure pentru persoanele, în special cele cu funcții de răspundere, care distrug intenționat sau deteriorează monumentele de importanță națională.

Protejarea patrimoniului cultural în **România** este reglementat de Legea privind protejarea patrimoniului cultural național mobil [8]. Actul normativ nominalizat divizează sancțiunile pentru neprotejarea bunurilor de patrimoniu cultural mobil în contravenții și infracțiuni, iar art. 74 prevede: „Încălcarea dispozițiilor prezentei legi atrage răspunderea disciplinară, materială, civilă, contravențională sau penală, după caz”.

Sancțiunile contravenționale pentru neprotejarea obiectelor de patrimoniu cultural sunt reglementate de art. 75, al. (2)-(4) și prevăd pentru persoanele fizice amenzi între 2.000 și 24.000 lei (ceea ce constituie între cca. 425 și 5.100 euro). La fel, amenzi pot fi aplicate și persoanelor juridice, iar limita acestora este reglementată prin hotărârea Guvernului.

Cadrul penal al acestei legi reglementează pedepse în condițiile art. 82 pentru „comiterea infracțiunii de degradare, aducere în stare de neîntrebuințare ori distrugerea, din culpă, a unui bun cultural mobil clasat”, care se pedepsește cu închisoare de la o lună la un an sau cu amendă. Sancțiuni mai aspre sunt aplicate pentru „topirea sau modificarea, sub orice formă, a bunurilor culturale mobile clasate, care sunt deținute cu orice titlu de Banca Națională a României, de Monetăria Statului sau de celelalte bănci”, care se pedepsește cu închisoare de la unu la 5 ani [8].

În același sens, Codul penal al României aplică sancțiuni pentru distrugerea, degradarea sau aducerea în stare de neîntrebuințare a unui bun care face din patrimoniul cultural, precum și împiedicarea luării măsurilor de conservare sau de salvare a unui astfel de bun. Săvârșirea acțiunilor vizate se pedepsește cu închisoare de la unu la 5 ani [9].

La 20 aprilie 2019 Executivul român a extins domeniul de aplicare a Legii privind protejarea patrimoniului cultural național mobil, astfel încât reglementările privind scoaterea de pe teritoriul României să se aplice oricărui bun cultural clasificat drept bun de patrimoniu național cu valoare artistică, istorică sau arheologică, indiferent dacă acestea fac parte sau nu din colecții publice sau de altă natură, sau constituie elemente individuale și indiferent dacă provin din excavații legale sau clandestine [10].

Actualmente, în România se află la etapă de proiect de Lege „Codul patrimoniului cultural”, în care, la Titlul VIII, sunt prevăzute acțiuni de „Control și Sancțiuni”. Acest titlu s-a considerat necesar de a fi introdus în viitorul Cod al patrimoniului cultural din motivul că „... în prezent, ponderea prea mare a raportărilor la Codul penal în urmărirea infracțiunilor comise asupra patrimoniului este inefficientă” [11, p. 57-58].

Legislația **Germaniei** aplică sancțiuni în cazurile când persoana: creează impedimente organelor de ocrotire a monumentelor de cultură în procesul organizării de către aceste organe a măsurilor orientate la lichidarea pericolului iminent cauzat monumentelor de cultură; nu oferă consultații sau alte informații despre monumentele de cultură ori nu permite organelor de ocrotire a monumentelor de cultură aflarea pe lotul de pământ unde se află monumentul, sau nu permite examinarea acestuia; nu respectă restricțiile stabilite privind utilizarea monumentelor și a teritoriului, unde acestea sunt situate. Pentru astfel de abateri, în funcție de legislația landului, [12] cuantumul amenzilor ajunge până la 100.0000 de euro [13] sau chiar 150.0000 de euro [14]. Totodată, monumentele deteriorate în urma acțiunilor descrise mai sus pot fi confiscate.

Remarcăm că, Codul penal al Germaniei indică, la art. 304, că persoanele care ilegal vor distruge sau deteriora obiectele cu menire religioasă, monumente funerare, publice sau naturale, obiecte de artă, științifice sau meșteșugărești, care se păstrează în locuri publice sau sunt expuse publicului etc., de asemenea, se pedepsește cu privațiune de libertate sau cu amendă [15].

Reieșind din cele expuse, remarcăm că legile din Germania obligă proprietarii monumentelor, dar și autoritățile publice, în general, să asigure o protejare calitativă și cât mai de lungă durată. Sancțiunile contravenționale la acest capitol sunt printre cele mai drastice din Europa.

În Europa, **Franța** este prima țară în care subiectele legate de studiul și protecția patrimoniului cultural au fost abordate la nivel de stat. Experiența țării în acest domeniu ne arată că există și s-a stabilit un mecanism bine definit pentru protejarea patrimoniului cultural. Cadrul normativ al țării indică că încălcarea obligațiilor de protejare, atribuite proprietarilor monumentelor de patrimoniu cultural, atrage după sine răspundere civilă, contravențională sau penală, fiind prevăzută chiar și înstrăinarea monumentului din proprietatea acestor persoane.

În contextul protejării monumentelor de patrimoniu cultural național, vom menționa că, potrivit Codului penal al Franței, art. 322-3, al. 1 [16], sunt prevăzute sancțiuni foarte drastice pentru distrugerea sau deteriorarea unei clădiri de patrimoniu cultural, sau a unui obiect mobil clasat, sau înregistrat în conformitate cu dispozițiile Codului patrimoniului, sau cu un document de arhivă privat, clasat în conformitate cu dispozițiile aceluiași Cod. Pentru astfel de fapte legiuitorul francez prevede până la 10 ani privațiune de libertate și o amendă de 150.000 euro. Mărimea amenzii pronunțate de instanța de judecată, poate fi majorată la jumătatea valorii monumentului istoric distrus, degradat sau deteriorat. La fel, în conformitate cu art. r645-13 al Codului penal, cu amendă se pedepsesc persoanele care au intrat sau s-au instalat ilegal într-o clădire conservată, clasificată ca monument istoric și se află în gestiunea autorității administrative. Persoanelor recunoscute vinovate de săvârșirea acțiunilor menționate li se pot aplica sancțiuni suplimentare, așa ca: confiscarea bunului cu care s-a comis infracțiunea, în conformitate cu articolul 131-2, sau cu muncă neremunerată în folosul comunității pentru o perioadă de douăzeci până la o sută douăzeci de ore.

După cum am menționat mai sus, de rând cu Codul penal, legislația Franței are inclusă în paleta măsurilor de salvagardare a patrimoniului cultural național – Codul patrimoniului [17] care, în opinia noastră, este o Lege complexă și foarte importantă. În Cod este determinată natura sancțiunilor, atât cu caracter contravențional cât și penal pentru deteriorarea, degradarea sau distrugerea obiectelor de patrimoniu cultural. Astfel, este stabilit că pentru împărțirea sau înstrăinarea unui lot sau a unei piese a unui set de mobilier (obiecte) istoric clasificate se pedepsește cu închisoare de șase luni și amendă de 7.500 euro (art. L. 641-2). Aceeași pedeapsă se aplică persoanelor cu funcții de răspundere responsabile de conservarea sau supravegherea unei clădiri sau a unui obiect protejat cu statut de monument de patrimoniu, care, prin neglijență gravă în serviciu sau prin încălcarea gravă a unei obligații profesionale, a admis distrugerea, degradarea, mutilarea sau deteriorarea obiectului de patrimoniu cultural (art. L. 641-4).

Investigațiile întreprinse relevă că Franța posedă un cadru normativ amplu, care permite pe deplin autorităților statului să întreprindă măsurile de rigoare pentru salvagardarea obiectelor și a monu-

mentelor istorice protejate de stat și declarate bunuri ale patrimoniului cultural național.

În **Polonia** protejarea patrimoniului cultural național este reglementată prin prescripțiile unuia dintre cele mai moderne acte juridice europene din acest domeniu – Legea din 23 iulie 2003 privind protecția și custodia monumentelor [18].

În același timp, Codul penal al Poloniei, în secțiunea „Infrațiuni împotriva ordinii publice”, conține dispoziții privind răspunderea pentru profanarea monumentelor [19]. Pedepșa penală sub forma unei amenzi sau privațiunii de libertate pentru persoana vinovată de săvârșirea unei infrațiuni față de un monument sau alt loc public creat pentru a perpetua memoria unui eveniment sau a unei persoane istorice este determinată de durata de cel puțin o lună, și nu mai mult de 12 luni.

Totalitatea informațiilor analizate denotă că principala lege care reglementează dreptul autorităților publice la salvagardarea patrimoniului cultural național în Polonia este Legea privind protecția și custodia monumentelor. Cadrul legislativ polonez aplică sancțiuni suficient de severe privind privarea persoanei recunoscute vinovate pentru profanarea sau deteriorarea monumentului de valoare istorică, bun al patrimoniului național.

### **Rezultatele obținute în studiu**

Analizând modalitățile de pedepse aplicate pentru încălcări de nerespectare a legislației în domeniul ocrotirii patrimoniului cultural național, observăm că, cadrul juridic național al țărilor la care am făcut referință în prezentul studiu de cercetare prevede pedepse atât contravenționale cât și de natură penală, doar că componentele de infrațiune sunt abordate în mod diferit.

În așa mod, evidențiem că pedepsele cele mai aspre, în acest sens, sunt prevăzute de legislația penală franceză și cea contravențională germană. La fel, pedepse semnificative în aspect de privațiune de libertate sunt prevăzute de legislațiile penale ale Ucrainei, Poloniei și României.

La polul opus, unele dintre cele mai blânde pedepse contravenționale se regăsesc în câmpul normativ al Republicii Moldova pentru încălcarea legislației de folosire a bunurilor de patrimoniu cultural și a monumentelor de for public, ceea ce nu putem afirma despre cadrul penal al țării care prevede amenzi penale mari în cazul distrugerii sau deteriorării intenționate a monumentelor de istorie și cultură, sau a obiectelor naturii, luate sub ocrotirea statului.

Cadrul normativ contravențional al Ucrainei la fel este destul de indulgent față de persoanele care încalcă legislația de protejare a patrimoniului cultural, sancțiunile, în general, variind între circa 30 și 60 de euro. Spectrul delictelor contravenționale, în acest sens, îl constituie eschivarea de la semnarea contractelor de protejare a monumentelor patrimoniului cultural, încălcarea normelor de utilizare a monumentului patrimoniului cultural, încălcarea regimului rezervației istorice și culturale, încălcarea regulilor de efectuare a lucrărilor de reparație, restaurare, reabilitare a monumentului patrimoniului cultural și altele.

Pentru încălcările comise în domeniul protejării patrimoniului cultural cadrul normativ francez prevede pedepse destul de mari, deși, în comparație cu legislația Poloniei sau a Germaniei, acestea sunt mai puțin aspre.

Mai multe fapte prejudiciabile în domeniul salvagardării patrimoniului cultural național nu le putem supune analizei comparative, dat fiind faptul că acestea există în baza normativă a unui stat, dar lipsesc în altul.

Până în prezent există lacune legislative atât în cadrul normativ moldovenesc cât și în cel european. Un lucru important de menționat sunt preocupările mai multor state pentru contracararea „arheologiei negre” (lupta cu persoanele care efectuează săpături arheologice ilegale) și a altor lucrări ilicite, care pot aduce pagubă obiectelor de patrimoniu cultural. Bunăoară, pentru astfel de activități pedeapsa expres formulată există doar în Germania și Ucraina. În același timp, după cum a fost menționat, în legislativul Ucrainei se află în proces de examinare un proiect de lege privind contracararea „arheologiei negre”.



### Concluzii

Din cele expuse mai sus constatăm, că autoritățile statelor europene menționate întreprind măsuri pentru a-și proteja patrimoniul cultural național mobil și imobil, în măsura în care consideră că este mai benefic să o realizeze.

Totodată, opinăm că, în prezent, cel mai complex cadru normativ funcționează în Franța și Germania. Sesizăm că pedepsele prevăzute de legislația celorlalte patru state luate în studiu sunt mai blânde sau, în anumite cazuri, mult prea blânde față de contravenția sau fapta infracțională care poate fi comisă. De multe ori, în procesul de evaluare, patrimoniul cultural nu poate fi estimat exact la justa sa valoare, iar prejudiciul adus ca urmare a distrugerii, deteriorării sau vandalizării este și mai greu de estimat.

În contextul ultimului aspect, conchidem că unele pedepse introduse în actele normative ale țărilor a căror legislație a fost analizată nu corespund daunelor social-periculoase aduse statului pentru comiterea acțiunilor de distrugere intenționată a obiectelor de patrimoniu cultural național.

### Referințe bibliografice

1. АБАКУМОВ, Р.Э., ЧУДНЫХ, В.В. Зарубежный опыт и сравнительная характеристика законодательных аспектов охраны памятников культуры в России и Германии В: *Инновационная наука*. 2017, № 4, ч. 4. ISSN 2410-6070.
2. ТРЕЩЕТИНKOBA, Н.Ю. Охрана памятников истории и культуры в Польше. В: *Правовая охрана памятников истории и культуры в зарубежных странах*: сб. науч. тр. рос.акад. наук. Москва: ИНИОН РАН, 2005, с. 82.
3. РОМАНОВ, Л., КАЗАРИНОВА, Е. Сохранение объектов культурного наследия: проблемы эффективности законодательства и правоприменения. В: *Мир искусств*. Казань. 2013, № 3 (03). ISSN 2306-7764.
4. *Codul contravențional al Republicii Moldova*: nr. 218 din 24.10.2008, art.74 al. (1) și art. 177 al. (2), sancțiunea modificată prin LP208 din 17.11.2016. In: *Monitorul Oficial al Republicii Moldova*. 2016, nr. 441–451, art. 879.
5. *Codul penal al Republicii Moldova*: nr. 985-XV din 18.04.2002, Art. 221. In: *Monitorul Oficial*. 2002, nr. 128–129. Modificat prin Legea nr. 184-XVI din 29.06.2006,
6. Закон України про охорону культурної спадщини від 8 червня 2000. В: *Відомості Верховної Ради*. 2000, nr. 39, с. 333.
7. <http://mincult.kmu.gov.ua> [accesat 10.07.2019]. Disponibil: <https://portal.rada.gov.ua/ru/news/Novosty/Soobshchenyya/157310.html>.
8. Legea nr. 182 din 25 octombrie 2000 privind protejarea patrimoniului cultural național mobil, art. 83, 86, 87, 88, republicată. In: *Monitorul Oficial al României*. 2014, nr. 259.
9. *Codul penal al României*: nr. 286 din 17.07.2009. In: *Monitorul Oficial al României*. Pt. 1. 2009, nr. 510, art. 253, al. (3).
10. *Condiții mai riguroase pentru protejarea patrimoniului cultural național mobil* [online]. [accesat 20 mai 2019]. Disponibil: <http://gov.ro/ro/guvernul/sedinte-guvern/conditii-mai-riguroase-pentru-protejarea-patrimoniului-cultural-national-mobil>.
11. *Tezele prealabile ale Codului patrimoniului cultural* [online]. [accesat 15 iul. 2019]. Disponibil: [http://www.cultura.ro/sites/default/files/inlinefiles/TEZE\\_PREALABILE\\_CODUL\\_PATRIMONIULUL\\_fin041016.pdf](http://www.cultura.ro/sites/default/files/inlinefiles/TEZE_PREALABILE_CODUL_PATRIMONIULUL_fin041016.pdf).
12. Denkmalschutzgesetz Gesetz Hessisches vom 28.11.2016. In: *GVBl*. 2016, 211 ff., § 28, abs. (2).
13. Denkmalschutzgesetz Rheinland-Pfalz Erlassen vom 23 März 1978. In: *GVBl*. 1978, s. 159, § 33, abs. (2).
14. Denkmalschutzgesetz Mecklenburg\_Vorpommern (DSchG M-V) vom 6.01. 1998. In: *GVBl*. M-V. 1998, s. 12, § 26, abs. (2).
15. Strafgesetzbuch der Bundesrepublik Deutschland vom 15. 05.1871. In: *RGBl*. 1871, s.127, neubekanntmachung vom: 13. Nov. 1998, § 304.
16. Code pénal du France en 22 jul. 1992, en vigueur le 1er mars 1994 par la loi no. 92-1336 du 16 décembre 1992. In: *Legifrance NOR*: JUSX9200040L, art. 322–3, al. 1.
17. Code du patrimoine: 20 fév. 2004. In: *JORF*. 2004, nr. 46, p. 3707, texte n. 44.
18. The Law of 23 July 2003 on the protection of monuments and the care of monuments: the last modification from oct. 3, 2018 (Journal of Laws, of 2018, item 2067) In: *Journal of Laws*. 2018, nr. 162, item 1568.
19. Polski Kodeks karny z 6 czerwca 1997 r. In: *Dz.U.* 1997, nr. 88, poz. 553.

## REFLECȚII DESPRE PLEONASM ȘI TAUTOLOGIE

## REFLECTIONS ON PLEONASM AND TAUTOLOGY

EUGENIA DODON<sup>1</sup>,doctor în filologie, conferențiar universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 811.135.1'373.612.4:7

*În literatura lingvistică s-a discutat, în repetate rânduri, despre pleonasm ca greșeală de exprimare. Cu toate acestea, el se mai atestă în vorbirea curentă, în presă, și nu numai. În articolul respectiv vom analiza unele cazuri frecvente în care apare pleonasmul, referindu-ne la exemple concludente, pe care le-am selectat, cu precădere, din texte ce țin de domeniul artei.*

*De asemenea, vom specifica lapidar corelația dintre pleonasm și tautologie ca figuri de stil, caracterul lor individualizat în contextul artistic – o varietate de repetiție justificabilă, cu diferite accente de expresie.*

**Cuvinte-cheie:** pleonasm, redundanță, tautologie, repetiție, eroare de exprimare

*In the linguistic literature, we have repeatedly talked about pleonasm as a mistake of expression. However, it is still attested in current speech, in the press, and beyond. In this article, we will analyze some common cases in which the pleonasm appears, referring to conclusive examples, which we have selected, especially, from texts related to the field of art.*

*Also, we will specify the correlation between the pleonasm and tautology as figures of style, their individual character in the artistic context – a variety of justifiable repetition, with different accents of expression.*

**Keywords:** pleonasm, redundancy, tautology, repetition, error of expression

**Introducere**

În diverse studii, îndeosebi, în cele cu privire la cultivarea limbii, deseori, s-a examinat pleonasmul ca eroare ce afectează structura logică a mesajului, coerența și coeziunea textului, a actului de comunicare, în ansamblu. Totuși, ca greșeală de exprimare, dar și de logică, el rezistă oricăror critici dure, ironice, în același timp, fiind mai răspândit în limbajul uzual, al mass-mediei, chiar și în unele manuale din învățământul de toate gradele. Cert e că acest lucru îl influențează nefavorabil pe „consumatorul” autohton (cititor, auditor, spectator). În locul unor veritabile mostre de limbă literară standard, ce ar trebui să se promoveze pretutindeni, observăm unele inadvertențe ce alterează orice comunicare [1, p. 204].

Prin urmare, credem că e util să reactualizăm acest subiect. Punând accentul pe latura lui aplicativă, e oportun să analizăm cele mai des întâlnite structuri pleonastice: vorbitorul actual, mereu grăbit, uneori, neatent la ceea ce rostește, deocamdată, nicidecum nu reacționează pentru a se debarasa de ele.

**Definiția și criteriile de clasificare a pleonasmului**

Să ne reamintim, mai întâi, ce este pleonasmul. Evident, sunt mai multe definiții, ce diferă necesar de la un autor la altul, unele laconice, altele ample, toate reflectând, efectiv, specificul acestui fenomen lingvistic complex. O definiție clară, exhaustivă chiar, în viziunea noastră, este formulată de M. Avram: „Folosirea mai multor elemente de expresie decât ar fi strict necesar pentru redarea unui anumit conținut, alăturarea unor elemente care au înțeles identic ori asemănător sau dintre care unul se cuprinde în altul” [2, p. 3]. Această definiție, după cum constată M. Avram, nu ia în considerare unele cuvinte, ci elemente de expresie care pot fi constituate ale unei singure vocabule, când vizează pleonasmul intern [2, p. 4].

1 E-mail: rosabucovina@gmail.com

Pe material românesc, renumiți cercetători – Al. Graur, M. Avram, Th. Hristea, I.-Șt. Rădulescu, V. Guțu Romalo, D.N. Uritescu, R. Bogdan, I. Condrea, V. Marin, I. Melniciuc, El. Grosu ș.a., în baza unor principii pertinente, au încercat să delimiteze câteva tipuri de pleonasmе, să determine particularitățile lor esențiale, identificând cauzele apariției acestora. Semnalăm că până acum nu există o clasificare netă a pleonasmului în limba română, întrucât el este variat și se poate caracteriza din mai multe perspective. Plecând de la compartimentul limbii pe care îl vizează, M. Avram, bunăoară, distinge pleonasmе lexicale, gramaticale și lexico-gramaticale [2, p. 3-4]. Potrivit A. Stoichițoiu-Ichim, din categoria celor lexicale fac parte pleonasmеle semantice, etimologice și ale derivării [3, p. 7-8], primele două fiind recunoscute și de G. Angelescu [4, p. 6]. Conform modului de exprimare, D.N. Uritescu deosebește pleonasmе populare, culte, semiculte [5, p. 86-88]. În general, se acordă atenție deosebită pleonasmelor lexicale, care sunt mai numeroase. Acestea, de regulă, se indică în dicționarele de pleonasmе și în manualele școlare de limba română. De exemplu: *persuasiune convingătoare, a cere o solicitare, a face planuri pe viitor, perioadă de timp* ș.a., ce conțin, după cum e ușor a observa, lexeme cu sens identic. Din șirul exemplelor excerptate, ne-am dat seama că acestea sunt cele mai frecvente. Iată modele concrete din context, când un substantiv e precedat sau e urmat de un adjectiv cu același sens, dublându-și întocmai determinatul: (1) „Cunoașterea în profunzime **a celor mai specifice trăsături** de tehnică violonistică o va dovedi compozitorul...” [6, p. 314]. S-a alăturat adjectivul *specifice*, al cărui sens este inclus în semantismul cuvântului determinat. Iată ce cuprinde seria sinonimică a determinantului: 1) linie, contur; 2) aspect, *specific*, caracteristică [7, p. 252]. Era de ajuns să se spună: „Cunoașterea în profunzime **a trăsăturilor** de tehnică violonistică...”; (2) „Verticalitatea, orizontalitatea, greutatea, densitatea și importanța acordată luminii și spațiului sunt **trăsăturile caracteristice** ale creației lui Brâncuși” [8]. Deci, se va utiliza doar substantivul *trăsăturile*; (3) „**Importanța** lui Beethoven în muzică **este semnificativă** și din perspectiva transformării rolului compozitorului în societate” [9]. Chiar dacă e o oarecare distanță între cuvintele evidențiate, ele s-au folosit necorespunzător. Pentru a ne convinge, să vedem ce sinonime posedă adjectivul *semnificativ*: a) *expresiv, revelator, sugestiv, grăitor*; b) *însemnat, important, valoros, de preț* [7, p. 225]. Astfel, vom scrie: „**Importanța** (ori **semnificatia**) lui Beethoven în muzică e relevantă...”; (4) „Aceste caiete, de diverse tipuri și mărimi, au fost împrăștiate de prieteni și moștenitori după moartea sa, **marea majoritate** ajungând în final în colecții de prestigiu...” [10]. Aici, se cerea numai substantivul articulat hotărât *majoritatea*; (5) „Îndurerat de aceste pierderi, Giuseppe Verdi se reculege și își continuă activitatea componistică cu opera *Un giorno di regno*, care înregistrează însă un **total fiasco**” [11]. Substantivul *livresc fiasco* are sensul de insucces total, eșec. În acest caz, comentariile sunt de prisos.

La aceeași categorie de pleonasmе, adică lexicale, se referă și exemplele: (1) „Pe parcursul anului 1992, Patricia Kaas se retrage din lumina reflectoarelor, preferând să petreacă **o perioadă de timp** alături de familia sa” [12]. Era suficient numai un lexem (*o perioadă* sau *un timp*); (2) „După ce s-a terminat turneul, Brian May **s-a întors înapoi** la studio...” [13]. E necesar a exclude adverbul *înapoi*, fiindcă verbul reflexiv *a se întoarce* semnifică *a veni înapoi*. Drept argument e enunțul în care verbul acesta e întrebuițat corect: „În 1508, Leonardo da Vinci **s-a întors** în Milano...” [10].

În ceea ce privește pleonasmеle gramaticale, aidoma M. Avram [2, p. 3], D.N. Uritescu afirmă că ele „se produc datorită cumulului inutil de mărci gramaticale pentru exprimarea unei secvențe lingvistice în ipostaza sa morfologică sau sintactică” [5, p. 53]. Prin intermediul unor exemple edificatoare autorul demonstrează *in extenso* specificul pleonasmelor morfologice și sintactice, care se încadrează în această clasă.

### Pleonasmе frecvente și cauzele apariției lor

În limba română, după cum se știe, există adjective și adverbe care, prin caracterul și semantica (originea sau structura) lor, exprimă un grad de comparație: *complet, colosal, desăvârșit, extrem, enorm, esențial, excelent, extraordinar, fenomenal, final, formidabil, fundamental, genial, grand-*

*os, imens, important, infim, inferior, superior, întreg, major, maxim, minim, optim, perfect, principal, remarcabil, suprem, ulterior, universal* ș.a. [14, p. 8-9].

În accepția lui D.N. Uritescu, adjectivele *optim, maxim, minim, proxim, infim, extrem, suprem, ultim* etc. sunt superlative etimologice, suficiente pentru a reda ideea de superlativ în înșiruirea de vocabule ce urmărește sesizarea acestui sens [5, p. 56]. Adjectivele cu sensul de superlativ absolut, însă cu formă de pozitiv (*splendid, culminant, sublim, admirabil*) și echivalentele semantice ale morfemului de superlativ absolut (*extrem de, extraordinar de, grozav de, teribil de, prea tare*) formează pleonasme ce trebuie respinse [5, p. 58].

Asemenea pleonasme se atestă, de obicei, în descrieri despre valoarea unei lucrări, în texte despre viața și activitatea unei personalități, în cazul nostru, din sfera artei (cântăreț, compozitor, pictor, sculptor etc.). Dorind să scoată în vileag contribuția acesteia într-un anumit domeniu, autorii apelează la unele calificative (adjective, adverbe la comparativ ori la superlativ). Majoritatea lor sunt de origine latină, unele vin din limbile italiană, franceză, prin natura lor lexicală redau sensuri ce nu se pot compara. Să observăm, mai întâi, exemple adecvate: (1) „Ne-am dat seama că muzica *e importantă* și pentru imaginea unei țări” [15]; (2) „Niccolò Paganini a devenit *celebru* pe plan internațional încă de la frageda vârstă de 22 de ani. Deși erau mulți muzicieni foarte buni, *renumiți* în Europa, Paganini atrăgea mulțimile într-un fel deosebit de ceilalți...” [16].

Acum că apelăm la exemple în care adjectivele incomparabile, prin semnificația ce o comportă, se utilizează, firește, impropriu la superlativ: (1) „George Enescu, compozitor, violonist, pedagog, pianist și dirijor, este considerat *cel mai important* muzician român” [17]; (2) „În 1480, Leonardo da Vinci a primit două comenzi *extrem de importante* și a început o altă lucrare, care se va dovedi revoluționară din punctul de vedere al compoziției. *Cea mai renumită* lucrare a lui Leonardo da Vinci, realizată în 1490, a fost *Cina cea de Taină*. Încă din timpul vieții, Leonardo era *atât de renumit*, încât regele Franței îl considera un fel de trofeu, de comoară neprețuită a țării sale, declarând că avea să stea pe cheltuiala sa până la sfârșitul vieții” [10]. Textul despre remarcabila personalitate italiană, ceea ce e regretabil, abundă în pleonasme de acest gen; (3) „Ciprian Porumbescu a fost *unul dintre cei mai faimoși* compozitori pe vremea sa” [18]; (4) „W.A. Mozart a fost un compozitor german și austriac, unul din *cei mai prodigioși* și talentați creatori în domeniul muzicii clasice” [19]; (5) „*Cel mai notabil* aspect al melodiilor sale este faptul că acesta introducea în melodii diverse stiluri de muzică, printre care se numărau rock, heavy, metal, pop, dar și disco” [20].

Șirul mostrelor cu pleonasme ce cuprind adjective la superlativul relativ și absolut ar putea continua, dar și acestea sunt destule, pentru a confirma faptul că ele sunt incomparabile, de aceea urmează să se folosească forma lor inițială (*important(e), renumit(ă), faimoși, prodigioși, notabil*).

Exemple analoage, din păcate, se găsesc și în unele lucrări semnate de autori prestigioși: (1) „Sunt și în romantism partituri *mai puțin valoroase*” [21, p. 109]; (2) „Școala vieneză clasică, *cea mai ilustră* dintre toate câte s-au afirmat de-a lungul vremii, a fost alcătuită din muzicieni de geniu ce au trăit anii lor de glorie la Viena...” [22, p. 17].

În niciun caz nu poate fi tolerat pleonasmul din propoziția ce urmează: „Niccolò Paganini este unul din *cei mai faimoși virtuozii* ai viorii și este considerat unul dintre cei mai mari violoniști din toate timpurile...” [23]. Aici, este o asociere nepotrivită a adjectivului *faimos*, ce constituie un șir sinonimic cu alte cuvinte: *renumit, vestit, celebru, foarte cunoscut, reputat, strălucit* [7, p. 88]. Alături de *faimos* niciun adjectiv nu poate fi comparat, cu atât mai mult este imposibil ca cel dintâi să se îmbine cu superlativul *virtuoz*. Acesta din urmă semnifică un artist instrumentist sau un solist, care stăpânește în mod desăvârșit tehnica execuției muzicale, formând seria sinonimică: *maestru, as, celebritate, expert* [7, p. 266]. Astfel, e de la sine înțeleasă incompatibilitatea sa semantică cu adjectivul dat. Era oportun a scrie: *este un faimos (sau un virtuoz) al viorii*.

Constatăm că în limbajul online și în diverse texte, nu doar în cele ce se referă la artă, se atestă din abundență asemenea pleonasme. A se vedea: „Dovleceii se cultivă pe parcursul anului, însă *cea mai*

*optimă* perioadă este între lunile mai și iulie” [24]. Era necesar să se scrie: însă perioada *optimă* este între lunile mai și iulie.

M. Avram e de părere că formele și construcțiile gramaticale de felul: dublarea-anticiparea și reluarea complementului direct și a celui indirect printr-un pronume personal aton ori reflexiv [2, p. 3]: *l-am acompaniat pe acest interpret de muzică populară; se cunoaște pe sine de multă vreme; nu i-am transmis la timp compozitorului meu preferat textul cântecului* sunt pleonasm gramaticale, cu toate că acestea circulă în limba română, fiind adecvate normelor literare.

Chiar dacă se întrebuițează mai rar în limba română, M. Avram susține existența pleonasmelor lexico-gramaticale. Acestea constituie un tip mixt: asocieri nepotrivite între prepoziții (*este o problemă cardinală drept pentru care optează mai multă lume*), conjuncții (*dar însă nu e tocmai așa*) și între unele adverbe (*decât numai împreună cu el vom reuși, mai și minte, uneori*) [2, p. 4]. Identificând acest gen de pleonasm, D.N. Uritescu motivează că secvențele lingvistice care le constituie sunt unități lexicale distincte și realizează anumite funcții gramaticale [5, p. 63].

Din punct de vedere al formei sau al structurii, se deosebesc pleonasm interne și externe. Primele apar în structura unui cuvânt sau a unei forme flexionare, bunăoară, atașarea prefixului *co-* la lexeme ce redau prin ele însele asocierea [2, p. 4]. Indicăm o listă de cuvinte ce conțin astfel de prefixe foarte frecvent. De exemplu, prefixul *co-*: *a coexistă (coexistență), a coabita (coabitare), coautor (coautoare), a coparticipa (coparticipant, coparticipare), a coopera (cooperare)*; prefixul *con-*: *a conlocui (conlocuitor, conlocuitoare, conlocuire), a conviețui (conviețuire)*; prefixul *com -*: *compatriot (compatrioată)* etc. Ele sunt inacceptabile în îmbinare cu prepoziția *cu* și locuțiunile prepoziționale împreună (*cu*), *alături (de)*. Deci, este incorect să folosim asocieri de tipul *a coabita cu, a coexistă cu* ș.a. Necunoașterea sau neglijarea semnificației unor afixe (de obicei, neologice), al căror înțeles se reia în același enunț printr-un cuvânt de sine stătător, conduc la un pleonasm „al derivării” [3, p. 8]. Pleonasm interne avem și atunci când se adaugă prefixe superlative la cuvinte cu sens – sau și sufix – superlativ (*ultraexcelent, ultrararisim* ș.a.) [2, p. 4]. Auzim, uneori, cum se optează pentru asemenea îmbinări: *un roman ultraexcelent, bijuterii ultrararisime*.

Să apelăm la exemple contextuale: (1) „La începuturi, formația *El canto del loco* mai **colabora cu o vocalistă, un baterist, un basist și cu un alt chitarist**, care a renunțat la colaborare înaintea primului lor concert, din lipsa timpului...” [25]; (2) „Doina Badea a absolvit Școala Populară de Artă din Craiova și imediat a început **colaborarea cu corul** Filarmonicii de Stat *Oltenia*, cu care a avut mai multe turnee și spectacole. **A colaborat cu** teatre muzicale și de revistă din țară” [26]; (3) „... la scurt timp, Patricia Kaas se mută în Zürich, Elveția, după ce **conviețuise cu** Bergmon timp de șase ani în Paris” [12]. Pentru a evita pleonasmul din aceste enunțuri va trebui să recurgem la unele modificări formale, ce nu afectează conținutul lor: (1) *La începuturi mai exista o colaborare între formația El canto del loco și o vocalistă, un baterist ...*, care a renunțat la aceasta înainte de primul lor concert, din lipsă de timp; (2) *După absolvirea Școlii Populare de Artă de către Doina Badea, imediat a început o colaborare între ea și corul Filarmonicii de Stat Oltenia... A avut loc o colaborare între teatrele muzicale și cele de revistă din țară*; (3) *Patricia Kaas și Bergmon au conviețuit* șase ani în Paris, la scurtă vreme însă, ea se mută la Zürich, în Elveția.

În comparație cu pleonasmul interne, cele externe sau extrinseci sunt mult mai numeroase. Ele apar în context atunci când se combină două ori mai multe elemente de expresie (cuvinte, formanți), fiind simple, dacă implică numai două elemente [2, p. 4]: *ascultă din nou iarăși acest cântec sau reascultă iarăși...*, în loc de *ascultă din nou (sau iarăși) acest cântec ori reascultă...* Sunt complexe, în cazul în care includ mai mult de două elemente [2, p. 4]: *reinterpretează din nou iarăși melodia solicitată; reinterpretează sau interpretează din nou ...; chiar el însuși* în persoană nu e de acord cu opinia compozitorului său, în loc de *el sau chiar însuși...* Iată și un exemplu contextual: „Când Rafael sosește la Florența în anul 1504, gloria artei florentine începuse să pălească, dar dovezile epocii sale de aur **mai erau încă vii**” [27]. Este mai mult decât limpede că unul dintre cele două adverbe evidențiate trebuie exclus.

E de notat că în limba română se cunosc o serie de cuvinte (verbe, adjective, substantive) formate cu prefixul *re-*, ce arată un sens iterativ și se utilizează separat, fără a li se alătura alte lexeme identice ca semnificație. Prezentăm cele mai frecvente verbe, de la care se pot forma și derivatele lor: *a reactualiza, a reacumula, a readuce, a reafirma, a reajusta, a realege, a realimenta, a reanaliza, a reexamina, a reambala, a reanima, a reapărea, a reasigura, a reaudia, a reclasifica, a recompune, a reconstitui, a reconstrui, a reconfirma, a reconsolida, a redeschide, a redescoperi, a reedita, a reeduca, a reevalua, a reimprima, a reorchestra, a rescree* ș.a. Totodată, subliniem că există și unele cuvinte în care prefixul *re* - nu este element de derivare: *a reacționa, a realiza (realizare, realizat, realizator), a reclama (reclamat, reclamant, reclamație), a rectifica (rectificare, rectificat), a remunera (remunerație, remunerat), a revendica (revendicare, revendicativ)* etc. Acestea, desigur, se potrivesc asocierii lor cu diverse adverbe (de exemplu, *a realiza iarăși o sarcină identică*).

Revenind la pleonasmul extern, ne raliem la opinia M. Avram, care susține că ele se mai pot clasifica după apropierea/depărtarea dintre termenii pleonasmului, ce pot să se afle în vecinătatea imediată [2, p. 4]. De exemplu: *eu ți-aș face o vizită, dar însă el este împotriva; acești profesori, deși talentați, se limitează numai la o metodă de predare a temei sau la depărtare unul de altul: eu vreau să merg la acest concert, dar el însă nu-mi permite; se limitează la un procedeu numai; au coexistat o perioadă îndelungată împreună etc.*

În viziunea M. Avram, pleonasmul extern se pot diviza și după raportul gramatical ce se stabilește între termenii acestora. Deci, în acest caz, vom distinge pleonasm create prin coordonare copulativă (ori prin juxtapunere): *dar însă, decât numai, el însuși în persoană*, ori prin joncțiune (cu și): *vrednic și demn, propriu și personal, a colabora și a conlucra, având în vedere și luând în considerare* etc. și cele formate prin subordonare, între determinat și determinant: întrajutorare reciprocă, *a se returna înapoi, prefer mai bine, a menține în continuare* ș.a., între determinat și elementul de relație al determinativului: *a se opune împotriva cuiva, a avea o repulsie contra acestora* ori între determinanți de diverse grade: *posibilitatea nemijlocită de a lua contact direct; o adunare festivă dedicată sărbătorii* ș.a. [2, p. 4].

După sensul ce-l exprimă termenii pleonasmului, cercetătorii identifică pleonasm totale, când termenii se suprapun integral (ele sunt realizate prin coordonare, unele și prin subordonare: *tentativă de încercare, e cu puțință să poată* etc.) și parțiale, dacă coincid doar unele elemente din structura termenilor pleonasmului, mai ales când se îmbină cuvinte derivate cu sufixe (*un experiment ar putea fi demonstrabil*) sau cu prefixe: *a reexamina din nou acest subiect, conviețuiesc împreună demult* și compuse: *i-au depistat alcoolemie în sânge; hemoragie de sânge* etc. [2, p. 5].

E necesar să remarcăm: alăturarea îmbinărilor verbale (*a putea fi; a fi posibil; a fi cu puțință*) la derivatele cu sufixul *-bil*, ce exprimă sensul de posibilitate a unei acțiuni (*acceptabil, adaptabil, acordabil, ameliorabil, anulabil, deplasabil, descriptibil, dirijabil, disputabil, divizabil, excitabil, exploatabil, vaccinabil, verificabil, palpabil, permeabil, posibil, previzibil, rabatabil, consolidabil, vandabil, reversibil, rezolvabil, reziliabil, separabil* ș.a.), cauzează pleonasm pe care trebuie să le eliminăm din orice context. De exemplu: „Reformele, precum se știe, *pot fi vizibile* sau mai puțin *vizibile*” [28, p. 14]. Corect: ... precum, se știe, *vizibile*...

În același timp, trebuie să se rețină că nu toate adjectivele cu segmentul *-bil* exprimă ideea de posibilitate, permițând, astfel, asocierea cu expresiile verbale amintite [29, p. 145]. De exemplu: *abominabil, adorabil, lamentabil, responsabil, veritabil, viabil, agreabil, echitabil, favorabil, defavorabil, perisabil, prezentabil, veritabil, fiabil* ș.a.

În corespundere cu principiul de natură calitativă, se cunosc pleonasm perfecte sau absolute. Din acest tip fac parte acele pleonasm între ai căror termeni este o identitate de înțeles (cele totale sunt, totodată, și perfecte): *greu și dificil* și aproximative ori relative, între ai căror termeni sunt similitudini semantice: *dificil și complex*. Să observăm un exemplu din context: „Considerat ca fiind unul din cei mai buni cântăreți din toate timpurile, Freddie Mercury avea o voce *deosebită și distinctivă*,

incluzând un ambitus de 4 octave” [20]. Observăm, în acest enunț, asocierea a două sinonime, aflate în relație de coordonare joncțională (de ex., **a relata și a povesti**).

M. Avram mai concretizează că pleonasmul perfect este categoric, real ori autentic, de regulă, unanim interpretat ca atare. Cele aproximative – discutabile, într-o oarecare măsură, depind de gradul de asemănare dintre termenii lor, iar, uneori, chiar false (aparente). În rândul celor din urmă intră îmbinări ca: **felul cum, locul unde** ș.a. [2, p. 5].

Concluzionând, accentuăm că M. Avram a efectuat, de facto, unele clasificări descriptive, pe care ne-am bazat, în special, la explicarea exemplelor contextuale. Într-adevăr, ele reprezintă interes științific, care ar trebui să se ia în considerare la o aprofundare investigativă a acestui fenomen lingvistic.

Din punct de vedere al corectitudinii lingvistice, urmează a diferenția pleonasmul intolerabil (supărătoare sau vicioasă): **a relua din nou o temă de cercetare; vestigii trecute; se conține în cuprins** etc. M. Avram condamnă, pe bună dreptate, aceste pleonasmuri, deoarece ele îl deranjează pe un bun cunoscător al limbii române. Fără îndoială, cel ce se respectă nu va admite astfel de structuri pleonastice: **mijloace mass-media, alegeri electorale, conducere magistrală, aniversarea unor ani** etc. Totodată, în conformitate cu același criteriu, sunt și pleonasmuri tolerabile, pe care le găsim în expresii idiomatice fixe: **praf și pulbere, întuneric beznă** și în construcții gramaticalizate, despre care am amintit anterior (dublarea complementului direct și a celui indirect printr-o formă pronominală neaccentuată) [2, p. 6].

D.N. Uritescu explică în detalii ce se subînțelege prin pleonasmul intolerabil și tolerabil, ce rol au cele din urmă [5, p. 75-82]. Așadar, trebuie evitat pleonasmul ca eroare de limbă și de gândire, fiind generat de fenomenul impropriității termenilor, care denaturează sensul celor comunicate. Adesea, se îmbină lexeme noi, pe care vorbitorii nu le-au însușit destul de bine, de ex., **alocuțiune, hemoragie, tentativă etc.**, dar și arhaisme cu înțelesul propriu uitat (prepoziția **drept** în structura **drept pentru care**) [2, p. 5].

Ca o consecință a ignoranței/inculturii și a neatenției, fără a avea scopul de a releva un conținut sugestiv, pleonasmul este, indiscutabil, o greșeală neadmisibilă. Acest gând e completat de A. Stoichițoiu -Ichim, care confirmă, cu deplin temei, că anume „necunoașterea sensului unor neologisme imprumutate, neatenția, neglijența în exprimare sau preluarea fără discernământ a unor clișee vehiculate de mass-media dau naștere unor combinații redundante din punct de vedere semantic” [3, p. 7].

După cum s-a putut lesne constata, și în textele din sfera artei sunt prezente pleonasmul intolerabil, ceea ce denotă o cunoaștere insuficientă sau inexactă a cuvintelor folosite. Astfel, în accepția A. Stoichițoiu-Ichim, asocierile incorecte dintre termenii proprii limbii române sunt cauzate, în bună parte, de însușirea superficială sau învățarea „după ureche” a semnificației unor neologisme: **ceremonie solemnă, principalele priorități, edilii orașului, revendicări sollicitate, surpriză neașteptată** etc. [3, p. 8].

### Corelația dintre pleonasm și alte fapte de limbă asemănătoare

Specialiștii în materie au observat deosebiri și similitudini între aceste fenomene: pleonasm, tautologie, redundanță, repetiție, lesne confundabile. Considerată o varietate a pleonasmului, tautologia reprezintă repetarea exactă, literală sau foarte apropiată a cuvintelor omorizice (se poate **să propun o propunere**) [1, p. 202], ceea ce, în această situație, este un lapsus linguae, precum se constată și în fraza: „**Folosind** aceleași tehnici pe care le-**ați folosit** pentru refren, creați povestea pe care o spune cântecul” [30]. Așa ceva este inacceptabil pentru un vorbitor bine instruit, care, cel puțin, se respectă. Se cer făcute mici rectificări, pentru a scăpa de o tautologie inutilă: **Aplicând aceleași tehnici ...**

Mai mulți cercetători (Al. Graur, M. Avram, V. Marin, I. Melniciuc, El. Grosu ș.a.) au demonstrat, prin mostre concludente, că pleonasmul și tautologia se atestă în textele populare, folclorice, biblice, poetice, în proză, posedând multiple valori stilistice. Definite în unele lucrări ca figuri de stil, ele se utilizează cu intenția de expresivitate, pentru a pune în relief cele enunțate, fiind plastice, uneori, și

retorice, emfatice sau poetice. E vorba, în primul rând, de expresii idiomatice: **foc și pară, vai și amar** ș.a., totodată, de creații personale, pe care le plăsmuiesc scriitorii talentați: **plânge și suspină, trăind și nemurind** etc. [2, p. 5].

Lingviștii nominalizați au observat, cu adevărat, că poeții și scriitorii consacrați (M. Eminescu, G. Coșbuc, V. Alecsandri, I. Creangă, T. Arghezi ș.a.) au apelat la pleonasm/tautologie, pentru a contura conținutul sugestiv, ideile semnificative ale operei. M. Avram afirmă, bunăoară, că pleonasmul vicioasă se găsește în creațiile beletristice ale lui I. Creangă, I.L. Caragiale, V. Alecsandri, pentru a caracteriza într-un mod destul de realist și satiric, în același timp, vorbirea unor personaje [2, p. 6]. El. Grosu descoperă folosirea originală a pleonasmelor în folclorul românesc, specificând plasticitatea limbajului popular (de ex., **a vedea cu ochii, a tăcea din gură, a auzi cu urechile** etc.) [1, p. 202]. O opinie similară are și A. Stoichițoiu-Ichim, care acceptă combinațiile pleonastice fixate în limbă (tipice vorbirii familiare, populare) și motivate, câteodată, prin dorința de subliniere, de rezistență emfatică [3, p. 7].

Tautologia, la fel, e valorificată sub aspect stilistic de către poeți și scriitori – M. Eminescu, G. Coșbuc, I.L. Caragiale ș.a., ceea ce confirmă, printr-o serie de exemple convingătoare, prof. V. Marin [31, p. 115-116].

Poeții contemporani, de asemenea, folosesc tautologia ca fenomen semantic și stilistic. În poezia lui Iu. Filip, *Cu gândul la cer*, se recurge la tautologie ca mijloc de revelare a expresivității versurilor ritmice, a gândurilor pline de dinamism: „Nimic întâmplător nu se întâmplă/în viața noastră **neîntâmplătoare**./În ceruri ecuația e simplă? Dar ce-n câlceală jos, în furnicare!” [32, p. 375]. Sunt trei cuvinte derivate, cu aceeași rădăcină, diferite ca părți de vorbire (adverb, verb, adjectiv). Prin ele, poetul intensifică ideea despre legătura indispensabilă dintre fenomenele ce au loc în această lume, fiindcă totul e o consecință firească a legilor din Univers.

Structuri pleonastice/tautologice se conțin, după cum susține El. Grosu, în îmbinările-sentințe, fiind concise și accesibile pentru oricine. Anume aici intervine dorința omului de a fi cât mai elocvent, de a formula gânduri impresionante printr-un număr redus de lexeme: *viața-i viață, ce să-i faci; tinerețea-i tinerețe, dar repede trece* ș.a. Cu intenții persuasive și expresive se folosesc proverbele și zicătorile, în a căror componentă intră pleonasmul: *paza bună trece primejdia rea, a lua (cuiva) vorba din gură* etc. [1, p. 202-203].

Precizăm că atât pleonasmul cât și tautologia sunt manifestări ale redundanței – o informație superfluă, redată printr-un surplus de cuvinte sau expresii inutile, ce-l pot deruta ușor pe receptor, mai ales, în procesul de percepere a mesajului scris sau rostit oral. De multe ori, autorii/vorbitorii optează pentru ideea de a concretiza conținutul celor expuse, apelând la sinonime ce nu aduc nimic în plus, ci doar îngreunează înțelegerea mesajului transmis. De exemplu: (1) „Ciprian Porumbescu a lăsat o moștenire de peste 250 de opere, aducându-i **faima și popularitatea** prin scurta viață” [18]. Credem că era suficientă folosirea numai a unui substantiv, căci **faimă** semnifică **renume, reputație**, iar **popularitate** înseamnă același lucru (**faimă, renume**). Ambele lexeme alcătuiesc un șir sinonimic: *faimă, renume, glorie, popularitate*; (2) „Ritualurile de curtat la oameni sunt **sofisticate, complicate**, deseori, **ambigue** și, uneori, **echivoce**, după cum află, mai devreme sau mai târziu, toate femeile în căutarea unui partener” [33, p. 16]. Firește, trebuia să se apeleze doar la un adjectiv: **complicate** sau **echivoce**. Probabil, autorul a vrut să dea o explicație mai amplă primelor adjective (de ex., *sofisticate, ambigue*) prin sinonimele lor, ele fiind zadarnice; (3) „Altă influență a lui Freddie Mercury a fost actrița și cântăreața Liza Minnelli, care a spus despre ea: „Liza, în termeni de talent, se joacă. Ea are **energie și vigoare** pe care o răspândește pe scenă...” [20]. Unul dintre substantive este inutil. Iată ce ne indică dicționarul de sinonime: *energie* (forță, putere, tărie, *vigoare*, vlagă, vioiciune) [7, p. 82]; *vigoare* (forță, putere, *energie*, vitalitate, robustețe) [7, p. 265].

Prin urmare, repetarea unor gânduri, structuri echivalente, cuvinte cu sens identic, în afara oricărui scop stilistic, asemenea pleonasmului, tautologiei, sinonimelor, nu se acceptă într-o exprimare elevată, ce este în concordanță cu normele limbii literare. În exemplele ce urmează, credem că repetarea



e justificată: (1) „Aici, în muzica populară, sunt **toate** trăirile neamului nostru, **toate** emoțiile, **toată** energia și **toată** esența ființei noastre” [34]. Reiterarea adjectivelor pronominale nehotărâte **toate**, **toată** este explicabilă, întrucât ele introduc o nuanță stilistică pronunțată: reliefează semnificația muzicii populare în viața unui neam; (2) „Intenția noastră de a explica faptul că muzica rock include **anumite** elemente de progres tehnic și că în operele din **anumite** stiluri și în compozițiile **anumitor** autori, care adesea sunt și interpreți, pot fi găsite noi valori artistice” [35]. Reluarea adjectivului evidențiat nu e deloc întâmplătoare, deoarece autorul individualizează ce este, în esență, muzica rock, de ce particularități dispune, care e natura ei inedită, potențialul artistic valoros al acestora.

### Concluzii

Deci, pleonasmul/tautologia trebuie respinse ca greșeli de exprimare, de logică, de repetiție inutilă, precum e în exemplele: (1) „Fără Enescu, astăzi nu am fi avut multe opere **adânc înrădăcinate** în folclorul românesc, ca cele două *Rapsodii Române*, *Suita orchestrală nr. 3* sau *Sonata pentru vioară*” [15]. Nu era nevoie de adverbul **adânc**, ce face parte din structura construcției participiale determinative. Sensul figurat al participiului adjectivizat îl include, firește, și pe cel al adverbului respectiv. Probabil, autorul a voit să sensibilizeze cititorul, argumentând valoarea creației desăvârșite a lui G. Enescu, contribuția lui incomensurabilă la evoluția muzicii românești; (2) „Voi purta mereu în suflet recunoștința pentru acei oameni din partea satului, lângă care am crescut și de la care am învățat că orice lucru **trainic** trebuie să aibă o **bază solidă**, fără de care nu ar rezista” [35]. Determinativele evidențiate sunt superflue, în opinia noastră. Să vedem sinonimele lor: **trainic** (**solid**, **rezistent**, **durabil**, **tare**, **viabil**, **persistent**) [7, p. 251]; **bază** (1. **temelie**, **fundament**; 2. **temei**, **esență**, **valoare**; 3. **origine**, **izvor**, **rădăcină**, **sorginte**) [7, p. 24]; **solid** (1. **dur**, **tare**, **vârtos**, **rezistent**, **trainic**, **durabil**; 2. **temeinic**, **serios**; 3. **mare**, **voinic**, **robust**, **puternic**, **dârz**, **neînfrânt**) [7, p. 231]. Este vădit că lexemele subliniate reflectă aceeași noțiune, evidențiază aceeași calitate, de aceea adjectivul urmează a fi eludate. Va fi adecvat: ... orice lucru trebuie să aibă **o bază**...; (3) „Înainte ca vocalista Amaia Montero să se unească cu restul grupului, în anul 1996, aceștia deja **formaseră o formație** cu un an înainte, **formație** ce purta numele de *Los sin nombre* (cei fără nume)” [36]. Pentru a exclude tautologia, în acest enunț, vom efectua unele schimbări: ... au creat **o formație** cu un an înainte, ce purta numele ...

Pleonasmul/tautologia, repetiția se pot accepta ca figuri de stil în circumstanțe bine determinate. Utilizate cu anumite intenții, ele reprezintă procedee stilistice foarte expresive și contribuie la exprimarea ideilor ce sunt de o intensitate vibrantă.

Totodată, pentru a nu crea asocieri pleonastice intolerabile și a exclude orice improprietați semantice de felul celor discutate aici, e nevoie să posedăm normele lexicale și gramaticale ale limbii române, să avem formată deprinderea de a consulta permanent dicționarele, precum recomandă A. Stoichițoiu-Ichim, „a realiza o lectură „conștientă” a datelor cuprinse în aceste lucrări descriptiv-normative” [3, p. 9].

### Referințe bibliografice

1. GROSU, E. Pleonasmul: persuadare și eroare. In: *Limba română*. 2003, nr. 6/8, pp. 202–207.
2. AVRAM, M. Pleonasmul și tautologia. In: *Limba și literatura română*. 1996, nr. 3, pp. 3–6.
3. STOICHIȚOIU-ICHIM, A. Corectitudine și greșală în semantică. In: *Limba și literatura română*. 1995, nr. ¾, pp. 7–9.
4. ANGELESCU, G. *Dicționar de pleonasm*. București: Coresi, 1998.
5. URITESCU, D.N. *Greșeli de exprimare*. Vol. 1. București: Steaua Procion, 1999.
6. ȘTEFĂNESCU, I. *O istorie a muzicii universale: de la Bach la Beethoven*. București: Editura Fundației Culturale Române, 1996.
7. BULGĂR, Gh. *Dicționar de sinonime*. Chișinău: Știința, 2014.
8. Constantin Brâncuși. In: *Wikipedia* [online]: Enciclopedia liberă. [accesat 13 iul. 2019]. Disponibil: [https://ro.wikipedia.org/wiki/Constantin\\_Brâncuși](https://ro.wikipedia.org/wiki/Constantin_Brâncuși).
9. Ludwig van Beethoven. In: *Wikipedia* [online]: Enciclopedia liberă. [accesat 29 mai 2019]. Disponibil: [https://ro.m.wikipedia.org/wiki/Ludwig\\_van\\_Beethoven](https://ro.m.wikipedia.org/wiki/Ludwig_van_Beethoven).

10. Leonardo da Vinci. In: *Wikipedia* [online]: Enciclopedia liberă. [accesat 7 iul. 2019]. Disponibil: [https://ro.m.wikipedia.org/wiki/Leonardo\\_da\\_Vinci](https://ro.m.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci).
11. Giuseppe Verdi. In: *Wikipedia* [online]: Enciclopedia liberă. [accesat 20 iul. 2019]. Disponibil: [https://ro.m.wikipedia.org/wiki/Giuseppe\\_Verdi](https://ro.m.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Verdi).
12. Patricia Kaas. In: *Wikipedia* [online]: Enciclopedia liberă. [accesat 7 iul. 2019]. Disponibil: [https://ro.m.wikipedia.org/wiki/Patricia\\_Kaas](https://ro.m.wikipedia.org/wiki/Patricia_Kaas).
13. Brian May. In: *Wikipedia* [online]: Enciclopedia liberă. [accesat 7 iul. 2019]. Disponibil: [https://ro.m.wikipedia.org/wiki/Brian\\_May](https://ro.m.wikipedia.org/wiki/Brian_May).
14. MUREȘANU, Il. *Capcane ale limbii române: modele, teste, dicționare, rezolvări*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 1998.
15. 5 artiști români cu care ne mândrim în muzică [online]. In: *Metropotam*: [site]. 30 noiem. 2012. [accesat 9 iul. 2019]. Disponibil: <http://metropotam.ro/La-zi/5-artisti-romani-cu-care-ne-mandrim-in-muzica-art3006528494/>.
16. *De ce era numit Paganini „violonistul diavolului”? Boala din spatele talentului* [online]. [accesat: 14 iul. 2019]. Disponibil: VIDEO/adevărul.ro, <https://adevărul.ro>.
17. George Enescu. In: *Wikipedia* [online]: Enciclopedia liberă. [accesat 6 iul. 2019]. Disponibil: [https://ro.m.wikipedia.org/wiki/George\\_Enescu](https://ro.m.wikipedia.org/wiki/George_Enescu).
18. Ciprian Porumbescu. In: *Wikipedia* [online]: Enciclopedia liberă. [accesat 6 iul. 2019]. Disponibil: [https://ro.m.wikipedia.org/wiki/Ciprian\\_Porumbescu](https://ro.m.wikipedia.org/wiki/Ciprian_Porumbescu).
19. *Compozitori celebri* [online]. [accesat 6 iul. 2019]. Disponibil: <https://sites.google.com>.
20. Freddie Mercury. In: *Wikipedia* [online]: Enciclopedia liberă. [accesat 9 iul. 2019]. Disponibil: [https://ro.m.wikipedia.org/wiki/Freddie\\_Mercury](https://ro.m.wikipedia.org/wiki/Freddie_Mercury).
21. VASILIU, A. *Dialoguri neprotocolare*. Iași: Cronica, 2005.
22. ȘTEFĂNESCU, I. *O istorie a muzicii universale: de la Schubert la Brahms*. București: Editura Fundației Culturale Române, 1988.
23. Niccolò Paganini. In: *Wikipedia* [online]: Enciclopedia liberă. [accesat 7 iul. 2019]. Disponibil: [https://ro.m.wikipedia.org/wiki/Niccolò\\_Paganini](https://ro.m.wikipedia.org/wiki/Niccolò_Paganini).
24. Sucul de dovlecei sau zucchini – proprietăți, beneficii și contraindicații [online]. In: *Blogul lui Jorjette* [accesat 16 iul. 2019]. Disponibil: <https://jorjette.ro/sucul-de-dovlecei-beneficii/>.
25. El Canto del Loco. In: *Wikipedia* [online]: Enciclopedia liberă. [accesat 10 iul. 2019]. Disponibil: [https://ro.m.wikipedia.org/wiki/El\\_Canto\\_del\\_Loco](https://ro.m.wikipedia.org/wiki/El_Canto_del_Loco).
26. Doina Badea. In: *Wikipedia* [online]: Enciclopedia liberă. [accesat 1 oct. 2019]. Disponibil: [https://ro.m.wikipedia.org/wiki/Doina\\_Badea](https://ro.m.wikipedia.org/wiki/Doina_Badea).
27. Rafael. In: *Wikipedia* [online]: Enciclopedia liberă. [accesat 7 iul. 2019]. Disponibil: <https://ro.m.wikipedia.org/wiki/Rafael>.
28. *Monitor guvernamental*. Chișinău, 2012, nr. 10.
29. DRAGOMIRESCU, A., NICOLAE, Al. *101 greșeli de lexic și de semantică*. București: Humanitas, 2011.
30. *3 moduri de a deveni scriitor de texte muzicale* [online]. [accesat 21 iul. 2019]. Disponibil: <https://gtemata.ru>.
31. MARIN, V. *Stilistică și cultivare a vorbirii*. Chișinău: Lumina, 1991.
32. FILIP, Iu. *De ce mă doare inima*. Iași: Tipo Moldova, 2012.
33. *Ioana* (revistă). București, 2018, nr. 6.
34. Cătălin Doinaș - artistul de suflut al Țării Făgărașului [online]. In: *Salut Făgăraș*: [site]. [accesat 9 iul. 2019]. Disponibil: <http://salutfagaras.ro/catalin-doinas-artistul-de-suflet-al-tarii-fagarasului/>
35. *Arta sunetelor* [online]: antologie. [accesat 9 iul. 2019]. Disponibil: <https://books.google.md/books?id=IUSTDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>
36. *La Oreja de Van Gogh*. In: *Wikipedia* [online]: Enciclopedia liberă. [accesat 16 iul. 2019]. Disponibil: [https://ro.m.wikipedia.org/wiki/La\\_Oreja\\_de\\_Van\\_Gogh](https://ro.m.wikipedia.org/wiki/La_Oreja_de_Van_Gogh)

## RESURSE ELECTRONICE CREDIBILE PENTRU PROCESUL DE STUDII ȘI CERCETARE

### CREDIBLE ELECTRONIC RESOURCES FOR THE STUDY AND RESEARCH PROCESS

RODICA AVASILOAIE<sup>1</sup>,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 002:004.738.52

025.4.036

*Ne propunem abordarea practică și teoretică a subiectului privind resursele electronice credibile pentru procesul de studii și cercetare în contextul creșterii/dezvoltării tehnologiilor informaționale, a abundenței de resurse fake news și a insuficienței controlului asupra calității conținuturilor. Împărtășindu-ne experiența și abilitățile vom putea demonstra că aplicarea tehnologiilor digitale în științele umanistice și sociale este accesibilă tuturor cercetătorilor dispuși să studieze, să analizeze, să reflecte, să publice și să facă schimb de opinii. Multitudinea de documente și varietatea acestora ne obligă să facem o selecție riguroasă a resurselor utilizate. De asemenea, este important să avem competențele necesare (inclusiv digitale) pentru a căuta, regăsi și utiliza corect informația.*

**Cuvinte-cheie:** resurse electronice, resurse credibile, studii, cercetare, tehnologii informaționale

*We propose a practical and theoretical approach to the subject on credible electronic resources for the study and research process in the context of the growth / development of information technologies, the abundance of fake news resources and insufficient control over the quality of the contents. By sharing our experience and skills we will be able to demonstrate that the application of digital technologies in the humanities and social sciences is accessible to all researchers willing to study, analyze, reflect, publish and exchange views. The multitude of documents and their variety obliges us to make a rigorous selection of the resources used. It is also important to have necessary skills (including digital) to search, find and use information correctly.*

**Keywords:** electronic resources, credible resources, studies, research, information technologies

### Introducere

Astăzi reiterăm faptul că la nivel global, național și local calitatea educației și cercetării este esențială și facilitează, condiționează obținerea progresului. Implementarea integrală a celor 17 Obiective de Dezvoltare Durabilă (ODD) trasate în cadrul *Agendei 2030 de Dezvoltare Durabilă*, aprobată de cele 193 de state-membre ale ONU, include obiectivul esențial (nr. 4) – *Educația de calitate – garanțarea unei educații de calitate și promovarea oportunităților de învățare de-a lungul vieții pentru toți* [1]. Realizarea acestui obiectiv va permite accelerarea dezvoltării altor priorități, îndeplinirea misiunilor, găsirea soluțiilor, rezolvarea problemelor, depășirea provocărilor cu care se confruntă omenirea.

Studiul actual se bazează pe experiență, documentare, metode de căutare și regăsire, analiză. Schimbarea designului informațional, a infrastructurii informaționale, creșterea și modificarea necesităților membrilor comunității academice, precum și a membrilor societății, dezvoltarea resurselor informaționale în concordanță cu schimbările tehnologiilor informaționale influențează direct procesul de studii și cercetare.

Tendențele informaționale sunt influențate de mediul academic instituțional, național, și internațional, de mediul economic, social, politic, al tehnologiilor; mediul editorilor/difuzorilor de resurse informaționale, piața muncii etc.

Activitatea de studii și cercetare este concentrată pe dezvoltarea profesională, pe noi competențe și abilități, pe utilizarea eficientă și corectă a resurselor informaționale tradiționale și electronice. Cer-

<sup>1</sup> E-mail: rodica.avasiloaie@gmail.com

cetătorii sunt flexibili, în schimbare, conform priorităților în știință și inovații, promovând valorile umanității, descoperirile științifice, utilizând informație variată, relevantă sub diferite forme.

În contextul economiei mondiale bazată pe cunoaștere cercetătorii își propun:

- asigurarea paradigmei actuale: educație, cercetare și inovație;
- dezvoltarea resurselor informaționale conform programelor de studii și cercetare;
- participarea la formarea profesională de excelență cu promovarea rezultatelor și impactul cercetării la nivel internațional;
- servicii și produse informaționale competitive în format tradițional și electronic;
- utilizarea repozitoriilor instituționale/arhivelor digitale (în calitate de deponent și utilizator);
- accesarea sistemelor integrate de bibliotecă;
- crearea resurselor informaționale proprii;
- utilizarea eficientă a resurselor informaționale;
- însușirea Culturii informației;
- dezvoltarea competențelor digitale;
- continuarea utilizării noilor oportunități pentru a dovedi valoarea cercetării.

Contextul legal al studiului actual: Strategia de dezvoltare a culturii „Cultura 2020”, Programul național de informatizare a sferei culturii pentru anii 2012-2020, Strategia națională de dezvoltare a societății informaționale „Moldova Digitală 2020”, Legea cu privire la dreptul de autor și drepturile conexe, Codul educației, Codul cu privire la știință și inovare, Politica Accesului Deschis, Recomandarea (UE) Comisiei din 25 aprilie 2018 privind accesul la informațiile științifice și conservarea acestora, altele.

### **Credibilitatea și evaluarea resurselor electronice**

Un criteriu-cheie pentru calitatea cercetării este credibilitatea. Ne vom axa pe credibilitatea resurselor electronice. De ce?

Pentru că:

- Utilizarea resurselor informaționale credibile este esențială pentru studii și cercetare
- Resursele electronice evaluate calitativ conform cerințelor academice sunt un imperativ al cercetării
- Dezvoltarea competențelor în cultura informației este un obiectiv actual și inevitabil pentru toți
- Ultimele observații și cercetări (ex. Elsevier) confirmă faptul că tehnologiile informaționale/resursele electronice sunt în dezvoltare spectaculoasă și ne provoacă la noi proiecte/acțiuni.

Deci, credibilitatea resurselor informaționale, caracterul, actualitatea, calitatea acestora sunt întocmai expresia prioritară a cercetării. Credibilitatea este un element de autoritate cognitiv, deoarece implică o relație de influență a gândirii, o „influență aleasă”, așa cum este definită de autorul Wilson [2]. Este important să reținem că relevanța documentului este un concept complex și se află în strânsă legătură cu necesitățile de informare și depinde de context și obiectivele cercetării.

Pentru a stabili credibilitatea informației e nevoie de evaluarea acesteia. Criteriile de bază de evaluare: valoare; autoritate; acoperire; obiectivitate; actualitate; conținut; scop; etică. Totodată evaluarea cuprinde următoarele elemente:

- Tipul sursei
- Sursă credibilă
- Cine e autorul?
- Utilizarea citatelor
- Utilizarea referințelor bibliografice
- Limitele cronologice
- Limbajul utilizat
- Respectarea cerințelor scrierii academice în domeniu

Fig. nr.1. Fake news vizavi noutăți adevărate



Sursa: Biblioteca Universității din New York: <http://guides.nyu.edu/fakenews>

Cel puțin trei aspecte conferă evaluării informațiilor o complexitate intrinsecă: - în primul rând, este o operațiune care combină mai multe dimensiuni: culturală, socială, politică, cognitivă, tehnică, disciplinară și info-documentară, desigur. [3, p.35]. De asemenea, reducerea operațiunii de evaluare a informațiilor numai la componenta sa documentară ar fi o tratare incorectă, deoarece evaluarea informațiilor implică relația unui individ cu lumea și trebuie să ținem seama de această multidimensionalitate; apoi, multiplicitatea parametrilor: cel puțin patru seturi de parametri-cadru țin să determine resursele și operațiunile de evaluare a informațiilor:

- publicul, cu multe criterii de diferențiere: vârstă, nivel de educație, situație profesională și socială, domeniu de specialitate, grad de expertiză, cultură de origine etc (de exemplu: profesioniștii din domeniul informației vor evalua informația mai bine; indienii și americanii vor avea practici diferite de evaluare etc.);
- contextul în care se produce evaluarea; evaluarea unei resurse pentru munca universitară de cercetare va fi total diferită decât informațiile practice privind activitatea de loisir. Necesitățile informaționale, obiectivele de cercetare, sarcinile informaționale, filtrele vor varia foarte mult;
- suportul informațional: element esențial, prin care putem diferenția obiectele informaționale evaluate. Ce tip de resurse? - mass-media sau o bibliotecă, o galerie de artă? și instrumente de acces (motoare de căutare – Google etc, metamotoare – Scour, o bază de date, rețele sociale etc.)
- informația în sine, ale cărei variații sunt multiple, în funcție de disciplină/domeniu, surse consultate, tip de informații (presă, autori, lucrări științifice etc.).

Exploatarea maximală a resurselor în baza unor instrumente moderne, cu noi competențe, noi tehnologii asigură calitatea proceselor de studii și cercetare. Fiecare profesor/cercetător trebuie să se asigure de calitatea și credibilitatea surselor utilizate.

Pe de o parte, există criterii pe care le putem numi „obiecte”, deoarece acestea se aplică, în mod specific, pe componenta unei resurse, inclusiv sursa, autorul, conținutul, prezentare și utilizare; fiecare dintre aceste „obiecte” poate face obiectul unei evaluări diferențiate și principalul lucru aici este să știi să le identifici și să le distingi.

Pe de altă parte, există un set de patru criterii, pe care le calificăm drept „transversale”, pentru că ele se aplică tuturor componentelor unei resurse: credibilitate, autoritate cognitivă, calitatea informațiilor și relevanța. Aceste patru noțiuni formează, în opinia noastră, baza conceptuală, practică și metodologică a evaluării informațiilor [3, p. 36].

### Diversitatea resurselor informaționale

Deși resursele informaționale tipărite rămân a fi importante, resursele digitale sunt în ascensiune și acoperă segmentul ce ține de operativitate. Studiul nostru face referire la diverse resurse naționale/

internaționale credibile on-line. Merită menționat faptul că integrarea tuturor tipurilor de surse și, în primul rând, a informației tipărite și a celei digitale, în ciuda diversității formale, devine, poate, cea mai importantă misiune contemporană a structurilor infodocumentare.

Proiectele de digitizare includ componenta retrospectivă. Pentru a asigura accesul, promovarea resurselor, dar și pentru a conserva patrimoniul național au fost inițiate proiecte naționale de anvergură. Un proiect de acest gen a fost realizat de Biblioteca Națională a Republicii Moldova – în cadrul programului *Memoria Moldovei* – Biblioteca Națională Digitală *Moldavica* (<http://www.moldavica.bnrm.md>).

Continuăm să urmărim diversitatea surselor în profunzime în baza unor resurse de referință. O sursă credibilă în domeniul culturii este buletinul informativ de informare și documentare *Cultura în Moldova* elaborat de BNRM (<http://www.bnrm.md/index.php/publicatii/bibliografii/13-publicatii/bibliografii/18-cultura-in-moldova>). Pentru a urmări producția editorială din Republica Moldova, publicațiile curente și retrospective putem consulta *Bibliografia Națională a Moldovei* - <http://book-chamber.md/publicatii/bibliografia-nationala-a-moldovei/> realizată de către Camera Națională a Cărții.

Publicațiile din domeniul artelor sunt reflectate în bibliografia *Arta Moldovei*, elaborată de Biblioteca Științifică a Academiei de Științe a Moldovei A. Lupan. Link-ul: [http://bsclupan.asm.md/src/user-files/src/bibliografii/arta\\_moldovei](http://bsclupan.asm.md/src/user-files/src/bibliografii/arta_moldovei). De asemenea, putem oferi exemple concrete, relevante în domeniul artelor prin publicațiile elaborate de către Biblioteca Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice – biobibliografii: *Veniamin Apostol*, *Gleb Ciaicovschi-Mereșanu*, *Mihail Muntean*, *Vladimir Axionov*, *Elena Mironenco*, *Ghenadie Ciobanu*. În curs de apariție sunt bibliografia *Publicațiile muzicologice ale profesorilor AMTAP* și lexiconul bibliografic *Mari dramaturgi*.

Accesând catalogul internațional *Worldcat* (<https://www.worldcat.org>) găsim localizarea publicațiilor profesorilor noștri în colecțiile altor biblioteci din lume (exemplu: manualul de *Armonie* de Galina Cocearova și Victoria Melnic – în Biblioteca Congresului), iar prin intermediul link-ului <http://primo.libuniv.md/> descoperim catalogul partajat al celor mai mari (7) biblioteci universitare din Chișinău.

Cea mai mare bibliotecă electronică cu resurse științifice din Republica Moldova este [ibn.idsi.md](http://ibn.idsi.md) (<https://ibn.idsi.md/ro/despre-IBN>) creată de IDSI.

Repozitoriile Instituționale/arhivele electronice ocupă tot mai mult spațiu în mediul online academic. Instituțiile de învățământ și-au elaborat și înregistrat Politica Accesului Deschis. Politica AD a AMTAP o găsiți aici: <http://amtap.md/wp-content/uploads/2019/06/Politica-Accesului-Deschis-aprobata.pdf>. Repozitoriul Instituțional al AMTAP (<http://repository.amtap.md:8080>) include rezultatele cercetărilor didactice și științifice ale instituției și are o structură bine dezvoltată.

O altă sursă credibilă bibliografică este catalogul on-line OPAC al bibliotecilor (online public access catalog). Exemplu: <http://catalog.lib.amtap.md/> care va reflecta cele circa 200000 de documente din Biblioteca AMTAP.

O prezență vizibilă o constituie revistele științifice înregistrate în bazele de date naționale și internaționale. Exemplu: revista științifică a AMTAP *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică* este reflectată în DOAJ, Central and Eastern European Online Library (CEEOL) și ICI World of Journals (Index Copernicus IC).

#### **Acces la baze de date internaționale**

Ca produse relevante informaționale, care răspund operativ necesităților cercetătorilor, menționăm bazele de date bibliografice și bazele de date cu textul integral (full text). Exemple de baze de date valoroase multidisciplinare: Cambridge Journals Online (<https://www.cambridge.org/core>), Francis & Tylor (<http://www.tandfonline.com/>), Sage Research Methods (<http://methods.sagepub.com/>), Wiley Online Library (<https://onlinelibrary.wiley.com/>), Hinari (<http://www.who.int/hinari/en/>). Drept model de credibilitate și a înaltei calități informaționale științifice servește baza de date elaborată de univeristăți *Digital Commons Network* (<http://network.bepress.com/>).

Componente indispensabile ale cercetării sunt bazele de date bibliometrice: Web of Science, care include domeniul artelor (<http://access.webofknowledge.com>) și Scopus ([www.scopus.com](http://www.scopus.com)) - baze de date cu licență. O prioritate absolută prezintă bazele de date, bibliotecile electronice, site-uri cu acces deschis (ex.: <https://scholar.google.ro>, [gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr), <https://europa.eu/european-union>).

Resursele electronice se diversifică, se personalizează, se dezvoltă rapid în mod firesc, dar și sub presiunea Accesului Deschis și a Științei Deschise.

Interconectarea resurselor printr-o singură interfață a fost posibilă datorită protocolului de schimb Z 39: 50, legarea datelor bibliografice de variantele full-text ale documentelor. Orice profesor, sau cercetător, care accesează datele bibliografice, poate face căutare: după autor, titlu, domeniu, după anumite cuvinte cheie, subiect etc

Pentru a naviga cu succes în spațiul informațional, a structura corect informația, cercetătorul trebuie să aibă un minim de noțiuni fundamentale despre documentare, să cunoască instrumentele și tehnicile de lucru ca o condiție importantă pentru cercetare. De asemenea, trebuie de respectat aspectul etic, securitatea datelor și dreptul de autor. O asistență informațională indispensabilă o oferă bibliotecarii calificați, în continuă dezvoltare profesională.

### **Rețele sociale specializate în cercetare**

Rețelele sociale devin treptat o parte integrantă a profilului unui cadru didactic/cercetător universitar. Imaginea cercetătorului în noile tehnologii devine tot mai prezentă.

La aceasta contribuie două influențe: pe de o parte, dezvoltarea rețelelor sociale dedicate special cercetătorilor universitari și, pe de altă parte, o cerere tot mai mare de prezență a cadrelor universitare în afara mediului lor profesional [4, pp.37-53].

Rețelele sociale dedicate exclusiv cercetării s-au dezvoltat recent. Academia.edu, lansată în 2008, este o rețea socială pentru savanți care le permite acestora să-și împărtășească munca, să măsoare impactul și să urmărească cercetarea altor utilizatori în funcție de interesele lor personale. Academia.edu are mai multe merite: site-ul este destul de ușor de utilizat, indexarea sa pe Google este excelentă și face posibil să dezvolte legături cu alți cercetători și să facă cunoscute cercetările dincolo de cercurile sale profesionale obișnuite. Ca orice rețea socială, aceasta oferă, în mod incontestabil, o serie de oportunități care nu ar fi fost posibile în urmă cu un deceniu.

În același an a fost fondată ResearchGate (<https://www.researchgate.net/>). ResearchGate funcționează pe același principiu ca și Academia.edu: utilizatorul creează un profil gratuit, detaliază interesele sale.

### **Concluzii**

Succesul, performanța, evoluția și dezvoltarea în educație și cercetare le vom obține prin perseverență și informare calitativă/relevantă, colaborare și adaptare la tehnologiile informaționale în plină dezvoltare. Acest studiu prezintă unele aspecte pentru îmbunătățirea credibilității în cercetarea calitativă. Ne propunem să continuăm să găsim și să analizăm noi relații între sursele de informare relevante și procesele de învățare și cercetare, să evaluăm dinamica câmpului informațional.

Cu certitudine, și prezentul articol este o sursă credibilă pentru studii și cercetare.

### **Referințe bibliografice**

1. Objectifs de développement durable [online]. In: ONU [site]. [accesat 14 noiem. 2019]. Disponibil: <https://www.un.org/sustainabledevelopment/fr/education/>.
2. WILSON, Patrick. *Second-hand knowledge: an inquiry into cognitive authority*. Westport CT: Greenwood Press, 1983.
3. SERRE, Alexandre. *Evaluation de l'information: l'impossible méthodologie?* [online]. [accesat 14 noiem. 2019]. Disponibil: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01112631/document>.
4. CAVALIÉ, Étienne, CLAVERT, Frédéric, LEGENDRE, Olivier. *Expérimenter les humanités numériques*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal. DOI : 10.4000/books.pum.11091 [online]. [accesat 14 noiem. 2019]. Disponibil: <https://books.openedition.org/pum/11098#text>.

**Revista este indexată în bazele de date  
naționale: Instrumentul Bibliometric Național (IBN)**

**internaționale: Directory of Open Access Journals (DOAJ), Central and Eastern European  
Online Library (CEEOL), ICI World of Journals (Index Copernicus IC).**

Cerințele față de autori și procedura de recenzare *peer review* pot fi consultate pe site-ul revistei: revista.amtap.md  
Link: <http://revista.amtap.md/348-2/>

Adresa: str. Alexei Mateevici, nr. 111, Chișinău, MD 2009  
E-mail: [revista.amtap@gmail.com](mailto:revista.amtap@gmail.com)  
Web: [revista.amtap.md](http://revista.amtap.md)