

**INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL
CENTRUL STUDIUL ARTELOR**

Categoria A

A R T A

SERIA ARTE AUDIOVIZUALE

**MUZICĂ
TEATRU
CINEMA**

**Serie nouă
Vol. XXIX, nr. 2**

Indexată în bazele de date

Scopus, European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Central and Eastern European Online Library (CEEOL), Directory of Open Access Scholarly Resources (ROAD), International Services for Impact Factor and Indexing (ISIFI), ResearchBib

CHIȘINĂU ♦ 2020

Colegiul de redacție

Dr. hab. Victor Ghilaș – redactor-șef

Dr. Violina Galaicu – redactor-șef adjunct

Dr. Violeta Tipa – secretar responsabil

Academician Mihai Cimpoi

Academician Gheorghe Mustea

Academician Cornel Țăranu (Cluj, România)

Dr. hab. Ana-Maria Plămădeală

Dr. hab. Nelly Kornienko (Kiev, Ucraina)

Dr. hab., profesor Aurelian Dănilă

Dr., profesor George Banu (Paris, Franța)

Dr., profesor Natalia Krivulea (Moscova, Rusia)

Profesor Jean-Pierre Han (Paris, Franța)

Dr. Dumitru Olărescu

Magistru Maria Pischlöger (Viena, Austria)

Procesare computerizate și tehnoredactare: Dragomir Șarban

Lector: Iuliu Palihovici

Lector (limba engleză): dr. Ana Gorea

Studiile și articolele din acest volum au fost supuse recenzării, discutate în cadrul Centrului Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural și recomandate pentru publicare de către Consiliul Științific al Institutului Patrimoniului Cultural, proces-verbal nr. 4.

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Arta/Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor; col. red.: Victor Ghilaș (red.-șef)... – Chișinău: 2020 – ISSN 2345-1181, 2020: Arte audiovizuale. Serie nouă. Vol. XXIX, nr. 2, 2020. Bibliografie și note la sfârșitul articolului. Tiraj 150 ex.

ISSN 2345-1181

E-ISSN 2537-6136

©Institutul Patrimoniului Cultural, 2020

CUPRINS

◆ ARTA MUZICALĂ

Violina GALAICU	
<i>Referințe verticale în cântarea religioasă de resursă bizantină</i>	7
Alexandru-Ionuț CRUCERU (București, România)	
<i>Istoria unui cântec școlar românesc compus de Macarie Ieromonahul: Cântarea dimineții</i>	12
Consuela RADU-ȚAGA (Iași, România)	
<i>Prin universul teatrului liric românesc alături de studenții-cântăreți de la UNAGE</i>	23
Serghei PILIPEȚCHI	
<i>Maria Cebotari în cercul emigranților ruși</i>	30
Victor GHILAȘ	
<i>Condiția muzicii din RSS Moldovenească în primele decenii postbelice. Privire retrospectivă</i>	38
Valeria BARBAS	
<i>Identități în derivă: genul de cantată în creația componistică moldovenească.</i>	
<i>Modernizarea cantatei în viziunea compozitorului Oleg Palymski</i>	47

◆ ARTA TEATRALĂ

Nina MAZUR (Germania)	
<i>В поисках утраченного Рая, или Некоторые размышления о жанре монодрамы</i>	58
Ana GHILAȘ	
<i>Forme protoscenice și pre-teatrale în dramaturgia lui Ion Druță</i>	63
Elfrida KOROLIOV	
<i>Identitatea culturală a spectacolelor Teatrului Dramatic Moldovenesc anii'20-'50</i>	72
Andriej MOSKWIN (Polonia)	
<i>Evstignei Mirovich ca reformator al Teatrului Belarus din anii 1920 (pe exemplul Teatrului de Stat din Belarus-1)</i>	78
Dorina KHALIL-BUTUCIO	
<i>Dramaturgia națională din anii '90 în labirinturile intertextualității</i>	89
Svetlana TALPĂ	
<i>Metamorfază identitară prin dansul folcloric – Drăgaica</i>	96

◆ ARTA CINEMATOGRAFICĂ ȘI TELEVIZIUNEA

Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ	
<i>Schimbarea paradigmei identitare – factorul decisiv al „renașterii etnice”</i>	103
Dumitru OLĂRESCU	
<i>Probleme majore abordate în creația poetului și cineastului Anatol Codru</i>	110
Наталья КРИВУЛЯ (Moscova, Federația Rusă)	
<i>Разговорные жанры в документальной анимации</i>	115
Violeta TIPA	
<i>Dimensiunea scenografică în viziunea pictorului Anton Mater</i>	126

◆ CRONICA VIEȚII ȘTIINȚIFICO-CULTURALE

<i>Reconstituirea dramei copilăriei din perioada deportărilor în filmul „Siberia din oase” al Leontinei Vatamanu (Nadejda IVANOV, Constantin IVANOV)</i>	135
<i>Film, muzică și noile medii – noile provocări în industria festivalieră în era digitală (post) pandemică (Valeria BARBAS)</i>	139

◆ OMAGIERI

<i>Gheorghe Siminel (90 de ani de la nașterea actorului și regizorului) (Alexandru BOHANȚOV)</i>	143
--	-----

◆ IN MEMORIAM

<i>Iuri Harmelin (Elfrida COROLIOVA)</i>	145
<i>Galina Cocearova – valorificarea patrimoniului componistic din Republica Moldova în activitatea științifică și didactică (Valeria BARBAS)</i>	148

◆ APARIȚII EDITORIALE

<i>Chișinăul în imagin filmice (Violeta TIPA)</i>	150
<i>Poezia realității în formule cinematografice (Autor Dumitru Olărescu) (Alexandru BURLACU)</i>	152
<i>Parascovia Petrache-Rotaru. Destin scris cu note muzicale: Compozitorul Ion Macovei, Chișinău: Bons Offices, 2019 (Violina GALAICU)</i>	153

Lista autorilor	155
------------------------------	-----

Termene și condiții de publicare a materialelor în revista ARTA. Seria Arte audiovizuale	157
---	-----

CONTENTS

◆ MUZICAL ART

Violina GALAICU <i>Vertical references in religious singing of Byzantine resource</i>	7
Alexandru-Ionuț CRUCERU (Bucharest, Romania) <i>The history of a Romanian school song composed by Macarie the Hieromonk: The Morning Song</i>	12
Consuela RADU-ȚAGA (Iași, Romania) <i>Through the world of the romanian musical theatre alongside the singers from unage</i>	23
Serghei PILIPEȚCHI <i>Maria Cebotari in the circle of Russian emigrants</i>	30
Victor GHILAȘ <i>The condition of music in the Moldavian SSR in the first post-war decades. Retrospective look</i>	38
Valeria BARBAS <i>Drifting identities: the cantata genre in Moldovan academic music. Modernization of the cantata in the view of composer Oleg Palymski</i>	47

◆ THEATRICAL ART

Nina MAZUR (Germany) <i>In search of paradise lost or a few meditations on the edge of the monodrama</i>	58
Ana GHILAȘ <i>Forme protoscenice și pre-teatrale în dramaturgia lui Ion Druță</i>	63
Elfrida KOROLIOV <i>The cultural identity of the performances of the Moldovan Dramatic Theater in the 1920s and 1950s</i>	72
Andriej MOSKWIN (Poland) <i>Evstignei Mirovich as a reformer of the Belarusian Theatre in the 1920s (on the example of the Belarusian State Theater-1)</i>	78
Dorina KHALIL-BUTUCIOC <i>The national drama of the ,90s in the labyrinths of intertextuality</i>	89
Svetlana TALPĂ <i>Identity metamorphosis through the folk dance: Drăgaica</i>	96

◆ CINEMATOGRAPHIC ART AND TELEVISION

Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ <i>Changing the identity paradigm - the decisive factor of the "ethnic renaissance"</i>	103
Dumitru OLĂRESCU <i>Major issues addressed in the creation of the poet and the filmmaker Anatol Codru</i>	110
Наталья КРИВУЛЯ (Moscow, Russian Federation) <i>Conversational genres in documentary animation</i>	115
Violeta TIPA <i>The scenographic dimension in the vision of the painter Anton Mater</i>	126

◆ CHRONICLE OF SCIENTIFIC-CULTURAL LIFE

<i>Reconstructing the drama of childhood during deportations in the film "Siberia made of Bones" by Leontina Vatamanu (Nadezhda IVANOV, Constantin IVANOV)</i>	135
<i>Film, music and new media - new challenges in the festival industry in the digital (post) pandemic era (Valeria BARBAS)</i>	139

◆ HOMAGE

<i>Gheorghe Siminel (90 years since the birth of the actor and director) (Alexandru BOHANȚOV)</i>	143
---	-----

◆ IN MEMORIAM

<i>Iuri Harmelin (Elfrida COROLIOVA)</i>	145
<i>Galina Cocearova – enhancement of the compositional heritage of the Republic of Moldova in the scientific and didactic activity (Valeria BARBAS)</i>	148

◆ EDITORIAL PUBLICATIONS

<i>Chişinău in film images (Violeta TIPA)</i>	150
<i>The poetry of reality in cinematic formulas (Author Dumitru Olarescu) (Alexandru BURLACU)</i>	152
<i>Parascovia Petrache-Rotaru. Destiny written with musical notes: Composer Ion Macovei, Chişinău: Bons Offices, 2019 (Violina GALAICU)</i>	153
<i>List of collaborators</i>	155
Terms and conditions for the publication of materials in the Journal “ARTA”. Audiovisual arts series. . . .	157

REFERINȚE VERTICALE ÎN CÂNTAREA RELIGIOASĂ DE RESURSĂ BIZANTINĂ

DOI: doi.org/10.5281/zenodo.4335762

Rezumat

Referințe verticale în cântarea religioasă de resursă bizantină

Muzica de cult bizantină, artă prin excelență monodică, țesută doar din raporturi de succesivitate, nu s-a putut dispensa de efectele spațializării și ale concomitenței fonice.

Mai mulți factori și-au dat concursul pentru ca melosul de resursă bizantină să se sustragă liniarității stricte și să-și adjucece – cu prinos pentru paleta lui expresivă – o serie de referințe verticale. Încercând o catalogare a acestor factori, realizăm că ei sunt, în parte, de ordin exterior (acea tradiție a vehiculării cântării liturgice răsăritene pe care o numim semioralitate/oralitate funciară, particularitățile de interpretare a melosului vizat: în grup vocal compact, în grup vocal cu detașarea solistului, în manieră responsorială, în manieră antifonică), în parte – de ordin interior, rezultând din principiile componistice acreditate de sistemul stilistic de care ne ocupăm (variația, improvizația, în strânsă legătură cu acestea – ornamentarea, acompaniamentul cu ison).

Deși se lasă decantați teoretic, în practică toți factorii enumerați acționează ca un mănunchi sinergetic de circumstanțe care se potențează reciproc.

Cuvinte-cheie: cântarea religioasă bizantină, elemente de multivocalitate, acompaniamentul cu ison, variația, improvizația, sugestii spațiale pe planul imaginii muzicale.

Summary

Vertical references in religious singing of Byzantine resource

Byzantine cult music, art par excellence monodic, woven only from successive relationships, could not dispense with the effects of spatialization and phonic concomitance.

Several factors competed for the Byzantine resource melody to evade strict linearity and to adjudicate – with offering for its expressive palette – a series of vertical references. Trying to catalog these factors, we realize that they are, in part, external (that tradition of conveying the Eastern liturgical singing that we call semi-orality, the peculiarities of interpreting the target melos: in compact vocal group, in vocal group with the detachment of the soloist, in a responsory way, in an antiphonic way), in part – of internal order, resulting from the compositional principles accredited by the stylistic system we deal with (variation, improvisation, closely related to them – ornamentation, accompaniment with ison).

Although they are left decanted theoretically, in practice all the listed factors act as a synergistic bundle of mutually potentiating circumstances.

Keywords: Byzantine religious singing, elements of multivocality, ison accompaniment, variation, improvisation, spatial suggestions in terms of musical image.

Muzica de cult bizantină, artă prin excelență monodică, țesută doar din raporturi de succesivitate, nu s-a putut dispensa de efectele spațializării și ale concomitenței fonice.

Mai mulți factori și-au dat concursul pentru ca melosul de resursă bizantină să se sustragă liniarității stricte și să-și adjucece – cu prinos pentru paleta lui expresivă – o serie de referințe verticale. Încercând o catalogare a acestor factori, realizăm că ei sunt, în parte, de ordin exterior (acea tradiție a vehiculării cântării liturgice răsăritene pe care o

numim semioralitate/oralitate funciară, particularitățile de interpretare a melosului vizat: în grup vocal compact, în grup vocal cu detașarea solistului, în manieră responsorială, în manieră antifonică), în parte – de ordin interior, rezultând din principiile componistice acreditate de sistemul stilistic de care ne ocupăm (variația, improvizația, în strânsă legătură cu acestea – ornamentarea, acompaniamentul cu ison).

Intenționăm să-i analizăm pe cei din a doua categorie, dat fiind faptul că ei se repercutează

asupra discursului muzical propriu-zis, ca și asupra resorturilor sale de adâncime. Nu înainte de a constata că, deși se lasă decantați teoretic, în practica vie toți factorii enumerați acționează ca un mănunchi sinergetic de circumstanțe care se potențează reciproc.

Cea mai vizibilă referință verticală în muzica de cult bizantină este, desigur, acompaniamentul cu ison.

Isonul (în limba greacă „isos” înseamnă egal, uniform, nivelat) desemnează vocea care însoțește firul melodic printr-un sunet prelung ținut pe o anume treaptă și sonorizat, de regulă, cu vocala „a”. Originile fenomenului coboară spre cântarea antifonică, unde sunetul ținut „da tonul” (mai exact, „păstra tonul”) pentru ca vocea purtătoare a melodiei să nu piardă baza modulului și să nu se depărteze de etosul modal inițial [vezi: 4, p. 152].

Fixând coordonatele procedurii, T. Moiescu caută să capteze și valențele lui expresive. Pentru reputatul bizantinist român isonul este „acel sunet fundamental pe care-l percepem într-o cântare bizantină ca pe o coardă întinsă într-o neîntreruptă vibrație. Este de la sine înțeles că isonul nu poate fi perceput ca atare decât atunci când cântarea se execută în grup vocal; iar când spunem ison, nu ne referim la semnul neumatic cu același nume, ci al efectul acustic pe care-l produce sunetul fundamental al ehului respectivei cântări, într-o execuție vocală continuă. Isonul este elementul stabil al cântării, el trebuie executat cu finețe, fără ostentație, fără întreruperi, mereu pe aceeași înălțime sonoră, și nicidecum umblând cu el după cadențele cântării. Fiind permanent în contact cu monodia, isonul este și elementul de surpriză, de tensiune sonoră, elementul disonant, atunci când intră în raport direct cu melodia la intervale de secundă mare sau mică, sau când monodia, în mersul ei continuu, parcurge un drum subteran, coborând sub nivelul isonului. După cum știm, isonul nu stă scris în manuscrise, este anonim, este presupus, face parte din tradiția cântării bizantine, din acele «legi nescrise, obiceiuri ale pământului» menționate de Platon în *Legile sale*” [5, pp. 181-182].

Pasajul citat acroșează problema acelor descripții componistice și interpretative pe care acompaniamentul cu ison în muzica de cult bizantină trebuie să le respecte [vezi: 4, pp. 152-154]. Iată inventarul lor complet, însoțit de exemplificări din literatura domeniului.

1. El se poartă pe sunetele principale ale modulului: pe „baz” (treapta întâia), pe treapta a cin-

cia sau pe ambele simultan (un fel de echivalent al burdonului). Tradiția era stabilită deja în perioada medio-bizantină, ea aduce cântarea cultică în albia consonanței modale, pe care o urmează, inclusiv, *cantus planus*-ul gregorian. Despre aceasta din urmă Amedée Gastoué scrie: „Pedala trebuie să înceapă și să se sfârșească pe o *consonanță*; în timp ce ea durează, se poate face auzit oricare alt sunet din acord, consonant sau disonant” [3, p. 41].

Dat fiind că în cântarea bizantină consonanțele sunt, de fapt, extremități de diapazon, pentacordie sau tetracordie, isonul se instalează de obicei pe aceste puncte polarizatoare. Exemplificăm printr-un fragment din cântarea stihirică a modulului 1, semnată de Dimitrie Suceveanu (se regăsește în *Anastasimatarul* său):



Specificăm însă că în dispozitivul funcțional al modulului autentic 1 treptele III și IV își împart atribuțiile de „dominantă”, de aceea când linia melodică își schimbă centrul de gravitație, pedala se deplasează pe dominantă „fa” a modulului 1 în ipostază stihirică.

Vom ilustra, citând o cântare (e vorba de Ion Popescu-Pasărea, *Cântările Triodului*) în plagalul 5, și procedeul de ison dublu. Acesta din urmă



se constituie din baza „re” și, alternativ, din cele două dominante ale modului „la” și „sol”.

2. Isonul urmează îndeaproape, iar uneori chiar preîntâmpină mutațiile modale ale melodiei, adică modulațiile. Iată un exemplu caracteristic (din nou, Ion Popescu-Pasărea, *Noul Idiomelar*):

The image shows a musical score for a piece titled 'Noul Idiomelar' by Ion Popescu-Pasărea. It consists of five staves of music. The first staff has a dynamic marking 'mf' and a tempo marking 'Allegretto'. The second staff has a dynamic marking 'mf' and a tempo marking 'Allegretto'. The third staff has a dynamic marking 'mf' and a tempo marking 'Allegretto'. The fourth staff has a dynamic marking 'mf' and a tempo marking 'Allegretto'. The fifth staff has a dynamic marking 'mf' and a tempo marking 'Allegretto'. The score includes annotations such as 'modulație în diatonic' and 'revenire în e6'.

Cu totul excepțional se poate recurge la isonul *obstinat*, adică isonul ce va persista și după ce melodia își va fi schimbat modul.

3. Există sectoare ale formei în care isonul trebuie evitat. Este vorba de incipiturile melodice de mică altitudine (situat în partea de jos a diapazonului vocal) și de cadențele finale, unde, conform uzanței, vocea acompaniatoare se rialiază conductului de bază. Relevant pentru restricțiile descrise este următorul exemplu din creația lui Anton Pann (din *Heruvico-Chinonicar*):

The image shows a musical score for a piece titled 'Heruvico-Chinonicar' by Anton Pann. It consists of five staves of music. The first staff has a dynamic marking 'mf' and a tempo marking 'Allegretto'. The second staff has a dynamic marking 'mf' and a tempo marking 'Allegretto'. The third staff has a dynamic marking 'mf' and a tempo marking 'Allegretto'. The fourth staff has a dynamic marking 'mf' and a tempo marking 'Allegretto'. The fifth staff has a dynamic marking 'mf' and a tempo marking 'Allegretto'. The score includes annotations such as '(fără ison)' and '(romantic)'.

4. Isonul reclamă o anumită intensitate sonoră. El se intonează în gama nuanțelor dinamice discrete, cu o sonoritate redusă față de sonoritatea liniei melodice, pentru a-i sublinia prioritatea și a o scoate în relief. Discreția sonoră îi permite isonului, pe de o parte, să jaloneze subtil traseul modulariu al cântării, iar pe de alta – să estompeze disonanțele iscate din suprapunerea vocilor.

5. Isonul se pretează anumitor ipostaze ale melosului. Derularea moderată a expunerii și respirația largă a frazelor îl admit și chiar îl presupun,

pe când tempoul viu, animat și concizia sintagmelor îl repudiază sau îi diminuează potențialul constructiv și coloristic. Se deduce de aici că pentru cântarea stihirică și papadică acompaniamentul cu ison este indicat, iar în recitative și în cântarea irmologică prezența sa este improprie.

Procedul pune la încercare nu doar abilitatea compozitorului, ci și pregătirea interpretului. Pentru execuția isonului acesta din urmă trebuie să dea dovadă de muzicalitate nativă, cunoașterea structurii ehurilor și a planului modal al cântărilor, cunoașterea stilurilor de cântare, inclusiv a celor condiționate istoric sau geografic, cunoașterea tradiției muzicale bizantine în ansamblu.

În cazul în care interpretul nu are simțul cunoscut și priceperea necesară, isonul nu va amplifica, ci, dimpotrivă, va știrbi frumusețea melodiei, producând un disconfort estetic. Cunoscutul bizantinist francez L.-A. Bourgault-Ducoudray o fi avut neșansa să audă – la o bazilică din Constantinopole – tocmai un astfel de acompaniament neinspirat, de vreme ce a taxat isonul în felul următor: „acest insipid, necruțător ison care creează efectul unei frigări înfipite în corpul uman” [1, p. 9]. Nu este exclus însă ca percepția negativă a fenomenului să se datoreze unei urechi nepregătite de auditor (urechea muzicianului occidental din secolul al XIX-lea), pentru care avalanșa disonanțelor dislocate de pedală (septime mari și mici, cvarte mărite, cvinte micșorate, secunde mari și mici) era o bizarerie sau chiar o blasfemie. Astăzi asperitățile auditive nu mai nedumeresc, ele fac savoarea universului sonor contemporan; respectiv, sunt căutate și cultivate.

Folosit cu știință și îndemânare, isonul se arată a fi un mijloc de expresie de maxim randament; ciocnirea pe verticală a sunetelor melodiei cu sunetul ținut „dezvește” substratul armoniei modale latente (și al armonizărilor modale posibile), oferă sugestii pentru proliferarea eterofonică și polifonică a discursului. E firesc, deci, că acei compozitori, inclusiv români, care și-au propus o redimensionare savantă a melosului bizantin, au căutat să valorizeze procedul în diverse contexte.

Isonul din muzica de cult bizantină are corespondenți în creația muzicală tradițională. E suficient să amintim de cântatul la cimpoi, cântatul la un instrument solo, acompaniat de interpret printr-un sunet gutural, „țitura” (pedală polimorfă pe elementele osaturii melodice, care punctează și susține modulațiile) la instrumentele cu coarde într-o formație populară.

Isonul este intim asociat cu alte două modalități de travaliu de maximă importanță pentru cântarea liturgică bizantină – variația și improvizația. E cazul să ne aplecăm, chiar și pentru scurt timp, și asupra acestor fenomene, pentru a le evalua latențele de multivocalitate.

Variația este un procedeu favorit în arta muzicală bizantină, aplicat atât în actul componistic, cât și în cel interpretativ. După cum era de așteptat într-o artă eminentemente monodică, varierea țintește, în primul rând, diversitatea și expresivitatea melodică. Obiectul varierii îl constituie figurile/formulele melodice de bază.

Figura melodică-pivot, de la care se pleacă, va căpăta noi și noi înfățișări prin modificarea conturului, a desenului ritmic, a ornamentelor sau chiar a unor structuri intonaționale, rămânând neschimbată în osatura ei. Astfel, tehnica variației asigură înnoirea progresivă a fluxului fonic în paralel cu păstrarea elementelor esențiale, de fond, pe toată întinderea expunerii.

Procesul variațional în muzica sacră bizantină atinge, în primul rând, substanța intonațională a discursului, formulele modale-tip fluctuând în interior, dar și formând mereu alte „inflorescențe” pe firul melodic. „Fermentarea” variațională este coroborată cu modulația care, grație mecanismului modulatoriu simplu, poartă materialul de variat prin diverse câmpuri modale.

Varierea ritmică e subordonată varierii intonaționale și nu apare în cuprinsul artei de care ne ocupăm ca procedeu autonom.

Potențialul variațional al melosului bizantin este fructificat multiaspectual în creația componistică academică. În speță, compozițiile autorilor români, inspirate din muzica psaltică, sunt în măsură să mărturisească despre posibilitățile nelimitate de variere în plan armonic, polifonic, timbral-orchestral etc. conținute *in nuce* de melodiile bizantine.

Rădăcinile improvizației în muzica sacră bizantină sunt de căutat în sursele care au alimentat-o (în special în cele orientale), dar și în oralitatea multiseculară a circulației ei.

Spiritul improvizatoric se manifestă cu precădere în intonarea solistică și idiomurile melodic mai evolute, adică în cântarea stihirică și papadică, dar și cântarea irmologică lasă psaltților o marjă pentru contribuția individuală și invenție.

În toate culturile muzicale tradiționale – și cu atât mai mult în muzica bizantină – improvizația pleacă de la tipare statuate, legi prestabilite, parametri de respectat.

În primul rând, monodia bizantină presupune fixarea procedeelelor improvizatorice pe un cadrul modal precis. Imnodul și interpretul își vor grefa adaosurile/retușările pe formulele inițiale, mediane și finale ale ehului ales, respectând totodată prescripțiile stilului (irmologic, stihiraric, papadic) și genului (diatonic, cromatic, enarmonic) aferent. Formulele modale sunt, în viziunea lui Gheorghe Ciobanu, „adevărate «prefabricate» moderne, melodia luând ființă pe baza lor, așa cum se întâmplă și în *maqamul* perso-arab, *raga* indiană, ca și în unele creații de tipul *horei lungi* din folclorul românesc” [2, p. 152].

Improvizația poate fi brodată pe canavaua unui singur mod, și în acest caz ea este monomodală, sau pe fondul mai multor moduri, accesate prin intermediul modulației, și atunci ea este plurimodală.

Îndelungata practică a inserțiilor improvizatorice (componistice, interpretative) a făcut ca muzica sacră bizantină să-și adjudece forme melodice generoase, trasee sonore alambicate, ornamente diverse și polimorfe. E limpede că terenul cel mai propice cultivării resurselor improvizatorice a fost și rămâne cântarea papadică, cu derularea ei lentă și unduioasă, implicând dezinvoltura ritmică, cu vocalizările ei ample, asociate cu ornamentările inventive, cu versatilitatea ei modală pronunțată și apetitul pentru culorile cromatice-diatonice.

Elementul variațional, ca și cel improvizatoric, se insinuează, de preferință, în componenta sonoră a Vecerniei și Utreniei, în stihirile Învierii, în stihirile Stihovanei, în binecuvântările Învierii de la Utrenie, în stihirile Învierii de la Laude. În cadrul acestor momente liturgice, „însoțit permanent de ison, psaltul își deapănă melodia neabătut, creându-se adesea o heterofonie improvizatorică evidentă. În această situație manuscrisul cu neume muzicale nu-i mai este de trebuință, cântarea se desfășoară la libera improvizație a psaltului, care apelează adesea la ceea ce numim în muzica occidentală «temă cu variațiuni». Important este faptul ca psaltul să se mențină permanent în contact cu formulele de cadență ale ehului respectiv, să aibă și sprijinul isonului, astfel încât să poată realiza o heterofonie de lungă durată și de interes improvizatoric. În cazul în care cântarea se execută la două strane, atunci se produce o anumită emulație, fiecare strană dorind să-și arate capacitatea improvizatorică și variațională de care dispune. În astfel de situații

intervine și elementul tradițional, «obiceiul pă-mântului», o anumită practică specifică regiunii geografice, școlii căreia aparține psaltul respectiv și nu în ultimul rând pregătirii lui profesionale» [5, pp. 182-183].

În ambientul muzical al Liturghiei (observația este valabilă pentru toate cele trei versiuni consacrate) elanul variațional/improvizatoric este mult mai temperat. Totul – locul, structura, funcția cântărilor – este aici reglementat, reclamă forme și stiluri de interpretare bine definite. „Și totuși în alternanța răspunsurilor liturgice, a ecteniilor mai cu seamă, există posibilitatea suprapunerilor cântărilor rostite de preot în același timp cu cele preluate de psalt, pe fundalul isonului, fapt ce ar putea favoriza o posibilă heterofonie. O situație asemănătoare s-ar putea produce și în alte cântări ce se execută în grup, cum ar fi cântările Prohodului din Vinerea Mare, interpretate de două sau trei grupuri de cântăreți, care preiau unii de la alții stihurile, de cele mai multe ori suprapunându-se” [5, p. 183].

În finalul acestui expozeu ar fi, credem, oportun să vorbim și despre referințele verticale pe care le suscită cântarea liturgică bizantină pe palierul semantic și imagistic muzicale.

Monodia bizantină, aidoma majorității culturilor monodice, sugestionează preponderent în plan orizontal și predispune la speculații aderente la problematica temporalității (interacțiunea timpului ciclic cu cel liniar [vezi: 6, p. 49], dimensiunea izotropă a curgerii fonice, inhibarea procesualității și a energetismului evolutiv, efectul „stasis”-ului mișcător ș.a.).

Sugestiile în plan vertical, alias spațial, sunt mult mai modeste ca număr și gravitate. Cu toate acestea nu se poate ignora faptul că în melopeea

bizantină spațiul și timpul subzistă într-o unitate originară și indisolubilă. Implicația spațială îl urmărește pe contemplator atât în zona imediatului senzitiv (interceptăm întinderea duratelor, lungimea sonorităților), cât și în zona prefigurării imaginilor (ne proiectăm în nemărginirea eternității, ne împărtășim din dialogul haric al transcendențialului cu teluricul, urmăm linia suitoare a apropierii de Dumnezeu sau pe cea coborâtoare, aducătoare a influxului divin pe pământ).

Or, de necuprinsul pe care îl evocă muzica sacră este și atotcuprinzător și, în aceeași măsură, aspațial și atemporal. Imaterialitatea specifică a melosului bizantin dizolvă spațiul în timp (sau – cine știe? – timpul în spațiu), pentru ca în definitiv să ne transpună într-o irealitate hierofanică, oarecum atemporală și aspațială.

Referințe bibliografice:

1. Bourgault-Ducoudray, L.-A. *Etudes sur la musique ecclésiastique greque*. Paris: Hachette, 1877.
2. Ciobanu, Gh. *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*. Vol. II. București: Editura Muzicală, 1979.
3. Gastoué, A. *Traité d'armonisation du chant grégorien sur un plan nouveau*. Lyon: Janin Frères Editeurs, 1910.
4. Giuleanu, V. *Melodica bizantină*. București: Editura Muzicală, 1981.
5. Moiescu, T. *Cântarea monodică bizantină pe teritoriul României. Prolegomene bizantine*. Vol. II. București: Editura Muzicală, 2003.
6. Бычков В. *Византийская эстетика*. Москва: Знание, 1977 // Bîcikov, V. *Vizantiiskaia estetika*. Moscova: Znanie, 1977.

ISTORIA UNUI CÂNTEC ȘCOLAR ROMÂNESC COMPUS DE MACARIE IEROMONAHUL: CÂNTAREA DIMINEȚII

DOI: doi.org/10.5281/zenodo.4337443

Rezumat

Istoria unui cântec școlar românesc compus de Macarie Ieromonahul: Cântarea dimineții

„Cântarea dimineții” poate fi considerat unul dintre cele mai cunoscute și apreciate cântece românești prezente la ceremoniile școlare și alte evenimente publice desfășurate pe parcursul secolului al XIX-lea. De asemenea, se află printre cele mai frecvente partituri regăsite în manuscrisele și publicațiile muzicale neobizantine. Poezia a fost creată în 1822 de Ion Heliade Rădulescu, însă prima sa versiune muzicală a fost compusă de Macarie Ieromonahul în jurul anului 1825, pe glasul al optulea („makam Nihavend”). Datorită background-ului său muzical „exotic”, în anii următori, „Cântarea dimineții” a fost interzisă de noua guvernare rusească și scoasă în afara școlilor publice românești. Ca urmare a politicilor de occidentalizare, în urma Regulamentului Organic (1831), versiunea lui Macarie a fost înlocuită cu o compoziție armonică pentru două voci. Cu toate acestea, melodia originală a fost revalorificată mai târziu de Anton Pann, care a devenit astfel cel dintâi care a publicat cântecul în 1848. Prezentul articol își propune să discute evoluția „Cântării dimineții”, de la începuturile sale până în secolul XX, luând în considerare variațiile estetice, ilustrate în unele manuscrise găzduite de Biblioteca Academiei Române, precum și contextul istoric și politic.

Cuvinte-cheie: Cântarea dimineții, Macarie Ieromonahul, cântece morale, makam Nihavend, manuscrise psaltice.

Summary

The history of a Romanian school song composed by Macarie the Hieromonk: The Morning Song

„Cântarea dimineții” [‘The Morning song’] can be considered one of the most famous and beloved Romanian songs at school celebrations and other public events during the nineteenth century. Also, it stands among the most common scores found in the neo-byzantine manuscripts and musical publications. The poem was created in 1822 by Ion Heliade Rădulescu, but its first musical version was composed by Macarie the Hieromonk around 1825 on the eight mode (‘makam Nihavend’). Due to its ‘exotic’ musical background, “Cântarea diminetii” was banned in the following years by the new Russian governance and placed outside the Romanian public schools. As a result of Westernization policies, after the Organic Regulation (1831), Macarie’s version was replaced by a harmonic composition for two voices. Nevertheless, the original song was revaluated later by Anton Pann, who became first to publish the song in 1848. This paper aims to discuss the evolution of „Cântarea dimineții” from its beginnings to the XX century, taking into consideration the esthetical variations, illustrated in some manuscripts hosted by Romanian Academy Library, as well as the historical and political context.

Keywords: Cântarea dimineții, Macarie the Hieromonk, moral songs, makam Nihavend, psaltic manuscripts.

1. Introducere

Datorită caracterului inedit pe care l-a avut în istoria literaturii române și în opera muzicală a lui Macarie Ieromonahul, în particular, *Cântarea dimineții* s-a bucurat de apreciere și mult interes din partea istoricilor, filologilor și muzicologilor. Unul dintre cele mai elaborate studii ce se ocupă de latura muzicală a cântecului a fost semnat de Gh. Ionescu și se intitulează *Un cântec moral în creația lui Macarie Ieromonahul* [16, pp. 77-82]. Completări pe marginea subiectului au mai fost făcute de același Gh. Ionescu în studiul dedicat

Ms. 9071 (BAR), unde semnaleză o variantă mai puțin cunoscută a cântecului, concepută pentru două voci [19, pp. 3-15; 18, p. 226]. Existența unor documente de arhivă relevante, altele decât cele cunoscute lui Gh. Ionescu, ne-a determinat să revenim asupra subiectului. Nu vom insista asupra parcursului istoric al textului *Cântării dimineții*, pe care Gh. Ionescu îl prezintă în detaliu. Reținem doar faptul că poezia *Cântarea dimineții* a fost scrisă de Ion Heliade Rădulescu (1802–1872) în 1822, la vârsta de 20 de ani, cu prilejul inaugurării școlii lanscastriene¹ [16, p. 79]. Textul poeziei

a circulat prin intermediul manuscriselor până în anul 1830, când a fost publicat în volumul *Meditații poetice* [16, p. 79].

Nu se cunoaște în ce împrejurări a ajuns Macarie Ieromonahul să compună melodia pentru tânărul Heliade, însă amândoi erau figuri emblematice ale societății bucureștene din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Heliade era o tânără speranță a intelectualității autohtone, produs al școlii lui Gheorghe Lazăr, în vreme ce Macarie Ieromonahul era bătrânul dascăl de psaltichie, „românitorul” cântărilor bisericești (așadar, tot un intelectual naționalist). Indiferent de conjunctură, cert este că Macarie a devenit primul alcătuitor al unei melodii pentru *Cântarea dimineții*. Preocuparea părintelui Macarie pentru compoziții nebisericicești este una atipică, conjuncturală și redusă ca amploare în vasta sa operă muzicală. Acesta constituie, de fapt, motivul principal pentru care s-au păstrat doar două așa-zise cântece morale²: *Deschide-te gură, cântă*, în glas 8, pe versuri de Paris Mumuleanu, și *Cântarea dimineții*, în glas 8, pe versuri de Ion Heliade Rădulescu. Analizând cu atenție prefața *Tioreticonului* tipărit la Viena în 1823, constatăm că părintele Macarie verbalizează avantajele oferite de noua sistimă și în privința posibilităților de notare a cântărilor profane („tragodiile ceale politicești”)³.

Cât privește *Cântarea dimineții*, Gh. Ionescu înclină spre ipoteza că aceasta a fost scrisă de Macarie după întoarcerea de la Viena, adică între toamna anului 1823 și începutul anului 1828 [16, p. 79]. Suntem de acord că, cel mai probabil, firul evenimentelor nu ar fi facilitat îndeplinirea acestui lucru înainte de 1823–1824. La 1822, când Eliade Rădulescu își făcea debutul literar cu *Cântarea dimineții*, părintele Macarie era plecat din capitala Valahiei, nevoit să se retragă la Sibiu din cauza izbucnirii revoluției din 1821. Datele sale biografice mai arată că de aici călătorește la Viena pentru tipărirea celor trei opere fundamentale de muzică bisericească: *Teoreticonul*, *Anastasimatarul* și *Irmologhionul*.

După întoarcerea în țară, petrecută în toamna anului 1823, Macarie Ieromonahul pleacă din nou, de data aceasta în Moldova, pentru distribuirea cărților tipărite. Abia după acest îndelungat periplu (încununat de reușita tipăririi primelor cărți de muzică bisericească în limba patriei), întors la București, părintele Macarie ar fi avut ocazia să-l întânească pe Heliade, aflat în căutarea unui mobil sonor pentru poezia sa. Gh. Ionescu nu exclude po-

sibilitatea ca în anul 1825, când Grigorie Dimitrie Ghica voievod „întărește anaforaua veliților boieri” privind înființarea școlilor de muzică în orașele de reședință de județ din Țara Românească, discipolii lui Macarie să fi dus cu ei și *Cântarea dimineții*, alături de alte cântece, „pentru a fi predată, însușită și intonată zilnic, în cor de către elevi” [16, p. 79]. Avem însă unele îndoieli cu privire la acest fapt întrucât regulamentul de funcționare al școlilor românești de psaltichie, trimis de Macarie la Ploiești în anul 1825, nu amintește nimic de *Cântarea dimineții*, în pasajul unde ar fi fost îndreptățit să facă acest lucru⁴. În orice caz, melodia a fost scrisă și destinată inițial elevilor, fiind legată de rolul de „epistat al dascălilor de muzichie” din Țara Românească al lui Macarie, îndeplinit între 1825–1828.

2. Versiunea originală a lui Macarie Ieromonahul

În continuare ne-am propus să determinăm și să analizăm forma originală a cântecului, care nu a văzut lumina tiparului în timpul vieții lui Macarie. În acest scop am comparat mai multe versiuni ale cântării păstrate în Biblioteca Academiei Române – secțiile Manuscrise și Cabinetul de Muzică. Ne-a interesat atât modul cum variază *incipitul* (textul care precede melodia și oferă indicații legate de autor, glas, ritm etc.) cât și *cântarea* în sine, din punct de vedere componistic și gramatical. Cel mai valoros document muzical ce conține *Cântarea dimineții* este ms. rom. 4013, f. 14r-14v (**Fig. 1**).

Stilul caligrafic, formulele alternative scrise marginal, precum și indicația paginii cu litere chirilice, ne determină să o atribuim părintelui Macarie. Partitura a făcut parte dintr-o colecție mai amplă de cântări și a fost scrisă, cel mai probabil, în al doilea deceniu al secolului XIX⁵. În acest document etalon, conținutul incipitului este următorul: „*Stihuri spre slavoslovie lui Dumnezeu, alcătuite de înțelepții dascăli ai școalei științelor, spre a să cânta în toate zilele dimineață mai-nainte de paradosis, stând toți ucenicii în picioare și cu umilință cântându-le. Glas 8 Ni, în ftoricesc makam N<ihav>event*” [9].

Analizând textul putem trage următoarele concluzii: 1. Macarie Ieromonahul nu s-a semnat în versiunea originală a *Cântării dimineții*, ci a adoptat o formulare colectivă, care îl includea și pe Ion Heliade Rădulescu („înțelepții dascăli ai școalei științelor”). 2. Melodia a fost scrisă cu scopul de a fi cântată de elevii școlilor de psaltichie în fiecare zi, dimineața, înainte de începerea lecțiilor.

3. Melodia a fost compusă într-un mod împrumutat din muzica clasică otomană, respectiv, în makam Nihavend⁶.

Dintre colaboratorii lui Macarie, cei mai mulți au reprodus incipitul fără lipsuri sau adosuri. Este cazul ucenicilor Ioniță Stoicescu-Logofețelul (1828) în ms. rom. 3552 (BAR), f. 323r, Ilie Stoianovici (1832) în ms. rom. 2233 (BAR), f. 193r și Ghimnasie de la Căldărusani (1838) în ms. rom. 1804 (BAR), f. 452r. Incipitul original se mai întâlnește și în ms. rom. 3736 (BAR), în varianta incompletă de la f. 7r-8r, precum și în ms. 340 păstrat în Biblioteca Mitropoliei Moldovei și Bucovinei, la f. 38r-39r [22, p. 17].

Alți copişti din dorința de a-i cinsti memoria părintelui Macarie au ținut să-i amintească statura de autor al cântării nominalizându-l. Nu aceeași soartă a avut-o alcătuitorul poemului care, lipsit de simpatia muzicienilor copişti, a rămas într-un plan secund. Astfel s-a ajuns la formulări compilate și uneori ambigue, cum este aceea din ms. rom. 3736, f. 9r: „*Stihuri ca o slavoslovie spre lauda lui Dumnezeu, alcătuite de dascălii școalei științelor din București, care să cântă mai-nainte de paradosis și după paradosis. Iar glasul s-au alcătuit de prea cuvioșia sa părintele Macarie Ieromonah și protul didascal de musichie. Glas 8 ni*” [8] (Fig. 2). Acest incipit conține câteva elemente care îl deosebesc de originalul lui Macarie: în primul rând, aduce o lămurire în plus, că autorii sunt dascălii școalei științelor „din București”. În al doilea rând, este singura sursă care informează că melodia se cânta și după „paradosis”, nu doar înainte. În al treilea rând, introduce un pasaj inexistent în sursele analizate anterior: „*Iar glasul s-au alcătuit de prea cuvioșia sa părintele Macarie Ieromonah și protul didascal de musichie*”. În sfârșit, sintagma care desemna modul (ftoricesc makam Nevent) a fost eliminată. În alte manuscrise, copiate în perioada Regulamentară, informațiile din incipit sunt mai sintetice ori se rezumă doar la titlu. În ms. rom. 2229, f. 261r, de pildă, descrierea se concentrează asupra autorului melodiei: „*Stihuri ca o slavoslovie alcătuite de Macarie Ieromonah protopsaltul. Glas 8 ni*”, iar în ms. 9071, f. 133v, melodia este precedată doar de titlu. Conținutul incipitului și variațiile sale, de la un manuscris la altul, sunt produsele unui cumul de factori (istorici, culturali, sociali, subiectivitatea copistului etc.) și constituie elemente de care trebuie să ținem seama când dorim să urmărim vechimea versiunii/versiunilor, raportul de similitudine cu originalul,

mediul cultural în care a/au luat naștere.

Cât privește cântarea propriu-zisă, compusă de Macarie, în manuscrisele păstrate la Biblioteca Academiei Române aceasta prezintă variații care, în general, au la bază fie erori de scriere propagate necontrolat, fie intenția de notare explicită (exigisită) a manierei interpretative. Prototipul partiturii se găsește, așa cum s-a precizat anterior, în ms. rom. 4013 (BAR), la f. 14r-14v.

În acest document muzical, toate cele 10 strofe reproduc aceeași grafie și linie melodică. Totuși, în dreptul strofelor a 1-a și a 7-a regăsim câte o formulă alternativă scrisă marginal, formule care transformă digorgonul în trigorgon.

În ansamblu, partitura a fost scrisă cu atenție și îndeplinește toate rigorile teoretice și gramaticale ale muzicii psaltice. Însă procedeul compo-nistic al lui Macarie poate fi înțeles doar pornind de la cheia glasului. Nici Nicolae M. Popescu [25], nici Gh. Ionescu [16; 18; 19] nu au încercat să explice de ce melodia a fost notată în glas VIII, deși sonoritatea cântecului aparține registrului minor. Motivația este una de ordin teoretic și se ascunde chiar în formula din incipit care descrie glasul: „*Glas 8 Ni, în ftoricesc makam Nevent*”. Macarie Ieromonahul compune melodia pentru *Cântarea dimineții* inspirându-se din bogata tradiție a muzicii orientale. În muzica clasică otomană, makam Nihavend este considerat un mod din familia Rastului, având baza stabilită la Ni [23, p. 90]. Având tonica Rast, iar treptele a 3-a și a 6-a coborâte, melodia capătă un caracter minor. Acesta este motivul pentru care Macarie își notează cântarea în glas VIII din Ni și apelează la modulații și transpoziții pentru a reda sonoritatea modului oriental dorit (Fig. 3).

Glas 8 Ni, în ftoricesc makam Nevent

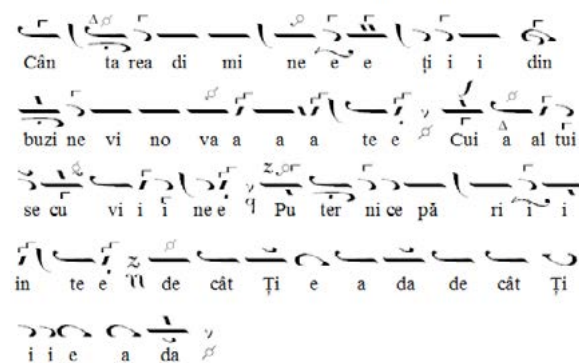


Fig. 3. Prima versiune a *Cântării dimineții* de Macarie Ieromonahul (Glas 8, ftoricesc makam Nihavend).

Transcriere din ms. rom. 4013 (BAR)

Cântarea cuprinde patru cadențe, din care prima, a doua și ultima sunt pe tonică (cadențe perfecte), iar a treia, o treaptă mai jos (cadență imperfectă). Melodia debutează cu fforaua de Di a glasului al VI-lea, aplicată notei de plecare, a cărui efect imediat constă în diezarea lui Zo. Apoi, cântecul intră în registrul minor specific Nihavendului, prin aplicarea fforalei agem pe nota Vu. Mai departe, cântecul modulează și realizează convențional prima cadență în Muștaar, pornind din Di și încheind pe Ni. În continuare, melodia pornește din Ni de sus și coboară cromatic până în Ga, apoi se întoarce la Zo care primește – printr-o transpoziție atipică – fforaua lui Ni de sus diatonic. Coboară apoi până la tonică, unde realizează a doua cadență. Urmează un pasaj enarmonic, introdus cu fforaua agem așezată pe Vu, care pregătește cadența imperfectă în Zo enarmonic. În ultima parte, scara cromatică și tonica sunt restabilite cu fforaua de Di a glasului al VI-lea pe Ni. Macarie plasează de 3 ori literele D și Z (inițialele notelor Di și Zo) în interiorul cântecului, cel mai probabil, pentru înlesnirea paralaghiiei și o mai bună înțelegere a modulațiilor. Preferința lui Macarie pentru makam Nihavend contrazice, cel puțin în aparență, percepția idealistă referitoare la *românia* cântărilor bisericești⁷.

Exemplul cercetat demonstrează că, în afara bisericii, Macarie rămâne tributar până la sfârșitul vieții culturii fanariote. Inițiativa de a scrie un câtec oriental pornind de la o poezie națională trebuie privită ca un demers firesc acelor vremuri. Cazuri similare se mai întâlnesc în spațiul sud-est european pe parcursul secolului al XVIII-lea [1, pp. 51-66]. În versiunile copiștilor, melodia prezintă unele particularități grafice (de cele mai multe ori acestea constituind greșeli de scriere) care nu se repetă niciodată la fel în două variante. Singura copie care respectă întru totul originalul este varianta incompletă de la f. 7r-8r, din ms. rom. 3736 (BAR) (Fig. 4). Cele mai comune greșeli de transcriere vizează mărturiile, care în numeroase cazuri nu apar la fel pe tot parcursul celor 10 strofe⁸.

Alteori, cum s-a întâmplat în ms. 9071 (BAR), datat ante 1835, codicograful a uitat să adauge fforalele. Există însă un lucru mai important care trebuie menționat privitor la acest manuscris: ultima strofă și prima într-o mai mică măsură, prezintă o manieră de scriere exghisită care demonstrează că, în unele cazuri, psalții apelau la propriile arti-

ficii de scriere pentru înfrumusețarea cântării.

3. De la versiunea lui Macarie la variantele armonice

Melodia lui Macarie s-a răspândit între anii 1825 și 1829, când celor patru școli din București li se-au adaugat altele, deschise în majoritatea orașelor importante ale Valahiei, precum: Craiova, Caracal, Râmnicu Vâlcea, Târgu Jiu, Pitești, Câmpulungul Muscel, Târgoviște, Ploiești, Cerneți și Focșani. Toate vor funcționa după aceleași reguli fixate în 18 capitole chiar de Macarie, „epistatul” dascălilor de muzichie [17, p. 82, Anexa II]. Aceste centre de învățământ cu predare în limba română au dat multe roade, contribuind la răspândirea *Cântării dimineții* în diferite colțuri ale țării. În 1829 părintele Macarie este nevoit să renunțe la funcția de epistat, ce-i fusese încredințată, și să se retragă în Moldova, de unde se întoarce abia în 1834. Acesta este, probabil, și cel dintâi prilej cu care melodia *Cântarea dimineții* ajunge în Moldova.

Instaurarea administrației ruse în Valahia, însă, va duce la un val de reforme administrative, fiscale și sociale care vor destabiliza școlile de muzică conduse de Macarie. Ele vor fi reorganizate în 1831 după principii occidentale, schimbarea fiind cunoscută în epocă drept „întocmirea cea nouă a școalelor” [27, p. 187]. Evenimentul va declanșa declinul școlilor de cântăreți bisericești⁹. Tendința de modernizare va fi resimțită până la nivelul repertoriului muzical interpretat de școlari. După 1829 și plecarea lui Macarie în Moldova, respectiv, după instaurarea administrației Kiseleff, versiunea cântecului *Cântarea dimineții* în makam Nihavend va fi îndepărtată din școlile publice naționale în favoarea unei versiuni armonice. Motivele sunt lesne de înțeles: melodia lui Macarie era asociată de noua conducere cu o lume desuetă. În al doilea rând, societatea românească începea să privească cu mai mult interes modelele culturale occidentale. Schimbarea nu s-a produs doar la București, ci și în restul școlilor naționale din Țara Românească. Versiunea armonică a fost introdusă și acceptată rapid în învățământul public, fără ca societatea să opună vreo rezistență. Prezența versiunii armonice în cadrul școlilor muntene este certificată încă din anul 1832. Astfel, la examenul de la finele anului școlar 1831–1832, un cor format din elevi ai Școlii Centrale din București interpreta „Cântarea dimineții, dupe muzica Evropienească, de D. Esse” [27, p. 186]. Anul următor, în 1833, la același examen, organizat în orașul Cerneți de

această dată, treizeci de școlari au cântat cântecul cu atâta potrivire, încât au umplut de mirare pe toți ascultătorii [24, p. 70].

Credem că „potrivirea” care a produs mirare se referă la sincronizarea celor două voci, specifică muzicii armonice, al cărui efect sonor societatea abia îl descoperea. Potrivit aceleiași surse, autorul noului cântec de inspirație occidentală („dupe muzica Evropienească”) era un violonist pe nume Esse, sosit la București împreună cu soția sa, care concertează și acomodează publicul român cu muzica occidentală [27, p. 221]. Versiunea originală a cântecului în notație liniară s-a pierdut. În schimb, s-a păstrat o variantă aproape la fel de veche în notație psaltică, scrisă pentru două voci („cu prima și secunda”), ce reproduce melodia școlară care a circulat în perioada Regulamentară. Aceasta se păstrează în ms. 9071 (BAR) și a fost copiată la Buzău, înainte de 1835. Pentru valoarea informativă vom parafraza textul descriptiv: „Cântarea dimineții care să cântă în școlile naționale din Țara Românească cu prima și secund<a> după cum se văd pe glas 8” [10, f. 133v].

Nu putem preciza cât a fost menținută versiunea armonică pentru două voci în cadrul festivităților școlare. În ms. rom. 1694 (BAR), redactat în perioada 1840–1850, prima strofă din *Cântarea dimineții* este aranjată pentru trei voci (prim, secund și bas), cu notație psaltică [vezi 3, f. 58v-59r]. De această dată, liniile melodice pentru prim și secund sunt încadrate ca glas 3, în vreme ce partea basului, ca glas 8. În această versiune mai nouă și mai evoluată a cântecului, textul prezintă și un adaos:

Cântarea dimineții

Din buzi nevinovate,

Cui altui se cuvine, Puternice Părinte,

Decât Ție a da?

(horul:) *Că tu insuflă voia-Ți la protectorii noștri*

Fragmentul destinat „horului” a fost adăugat la o dată ulterioară. Cu trecerea anilor, din motive practice și ideologice, textul a fost redus de la 10 strofe la cea dintâi. Astfel era adaptat mesajul la realitatea protectoratului rus, față de care organele autohtone de conducere se simțeau datoare să-și exprime gratitudinea. Pe lângă acestea, au mai existat și alte versiuni ale *Cântării dimineții* inspirate din muzica occidentală, fără ca vreuna să înregistreze ecoul anterior în societate. Una dintre ele a fost inclusă într-o broșură din 1893, tipărită de Benedetto Franchetti, „profesor de musică vo-

cală la clasele divisionare din Licei și Gimnazii din Capitală” [16, p. 82].

4. Versiunea lui Anton Pann și un nou început

În ciuda eforturilor depuse pentru înnoirea și modernizarea repertoriului școlar, versiunea Ieromonahului Macarie a continuat să circule după 1830 prin intermediul ucenicilor și admiratorilor de cântece morale. Dacă la început melodia lui Macarie a fost preluată și reprodușă ca atare (text împreună cu neume), ulterior ea a devenit un prototip și o sursă de inspirație pentru alte creații poetice. Ms. rom. 2229 (BAR) expune în afara versiunii clasice a lui Macarie (f. 261r-265v), un *Cântec de primăvară întocmit pe Cântarea dimineții* (f. 278r-281r), încadrat într-un capitol intitulat sugestiv *Cântece politicești morale*. Varianta derivată era în uz pe la 1839. În cazul *Cântecului de primăvară*, doar textul a fost schimbat, notația rămânând cea a lui Macarie. Cazuri asemănătoare se vor putea întâni, cu siguranță, și în alte manuscrise. Unul dintre cei mai importanți factori care au contribuit la revitalizarea *Cântării dimineții* în societatea românească și la răspândirea sa, în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, a fost tipărirea melodiei de către Anton Pann. Acest fapt avea să se petreacă în două etape: în prima fază, Anton Pann publica textul poeziei lui Ion Heliade Rădulescu, în *Hristoitie au Școala moralului* (1834) [16, p. 82]. În cea de a doua fază, Pann își desârșește contribuția însoțind poezia cu neume în *Cântece de stea*, în ambele ediții din 1848 și 1852 [16, p. 82].

Glas al 5-lea lăt., Pa χ

Cân ta rea di mi ne e e Ți din buzi ne vi
no va a a a te e Cui a al tui se cu
vi i i ne e Pu ter ni ce pă ri i i i in
te e de cât Ți e a da de cât â â Ți
e a a da

Fig. 5. *Cântarea dimineții*, variantă revizuită de Anton Pann (Glas 5).

Transcriere din *Cântece de stea* (1848)

Varianta lui Anton Pann, în ciuda faptului că se bazează pe linia melodică a lui Macarie, se dis-

tinge prin câteva elemente de originalitate. Dintre toții muzicienii care au reprodus cântecul lui Macarie, Anton Pann este singurul care s-a preocupat de căutarea unui mod mai lesnicios de scriere a melodiei. Principala modificare adusă partiturii de Anton Pann a constat în translatarea bazei cântării de la Ni la Pa, fapt ce a atras după sine încadrarea cântecului ca „Glas al 5-lea lăt.”. Soluția practică a lui Anton Pann a condus la simplificarea partiturii: folosirea unui număr mai mic de modulații (fapt pus în evidență prin ușurința paraloghiei) și ftorale. Altă modificare, lipsită însă de consecințe perceptibile în plan sonor, a constat în înlocuirea ftoralei muștaar cu ftoraua hisar (Fig. 5).

Spre deosebire de Macarie, Anton Pann nu menționează că melodia a fost scrisă în makam Nihavend. La 1848 condițiile politico-sociale nu mai încurajau acest tip de limbaj, odinioară la modă, împrumutat din cultura orientală. Cu toate acestea, Pann indică vechea bază (Ni) a Nihavendului în mărturia hibridă a lui Pa, care nu utilizează scaunul său diatonic propriu, ci pe cel al lui Di diatonic. La Anton Pann, *Cântarea dimineții* nu prezintă variații semnificative în raport cu originalul, în ceea ce privește linia melodică. Din rațiuni necunoscute, Anton Pann nu specifică în nicio ediție originea cântecului, dând de înțeles că proveniența acestuia ar fi anonimă și colectivă¹⁰. Beneficiind de avantajul tiparului, *Cântarea dimineții* s-a răspândit cu mai multă ușurință, uneori chiar în detrimentul versiunii lui Macarie. Așa cum era de așteptat, versiunea lui Pann nu a lipsit nici din unele manuscrise. În Biblioteca Uniunii Compozitorilor, fond G. Breazu, se găsește ms. 4698 din 1859, ce reproduce *Cântarea dimineții* pe glas V, la f. 213v [16, p. 82]. De asemenea, varianta pare să fi ajuns și într-un manuscris al protopsaltului buzoian Neagu Ionescu [13, p. 864], pe care nu am avut însă posibilitatea să-l cercetăm. Varianta lui Anton Pann se mai întâlnește la f. 213v-214v, în ms. rom. 3497 (BAR), care i-a aparținut lui George Ucenescu și datează din 1852. Ucenescu îi atribuie cântarea lui Anton Pann și nu pare preocupat să scoată în evidență numele primului autor (Macarie Ieromonahul). Acest fapt poate fi dedus și din indicațiile oferite de Ucenescu la sfârșitul celui alt cântec moral prelucrat după Macarie, *Deschide-te gură, cântă*, pe glas VIII, unde notează: “Această Odă este de P. Mumuleanu, iar melodia de Anton Pann” [6, f. 145r]¹¹.

Revenind la *Cântarea dimineții*, în același ms. rom. 3497, f. 530r, întâlnim cântul nr. 534 al lui Ucenescu, care împrumută melodia lui Anton Pann pe glas 5. El cuprinde două strofe ce reformulează și concentrează mesajul sursei primare:

Cerescul'mpărate
Al tutulor bun tată
Cu a ta bunăvoință, cea nemăsurată,
Privește și la noi,
Privește și la noi.

Ascultă-ne cântarea
Din inime smerite
Ce-acuma cătră tine
O-nălțăm prea sfinte!
Și ție ne rugăm.

Prin intermediul lui Ucenescu, *Cântarea dimineții* rearanjată de Pann, a devenit cunoscută și în Transilvania.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului următor, versiunea lui Anton Pann și cea a lui Macarie circulau atât pe teritoriul Munteniei, cât și în Moldova și Transilvania, în calitate de cântece morale. Melodia a fost ulterior publicată de alți autori, uneori, în versiuni compilate. Melodia lui Macarie a fost reprodusă cu foarte mici modificări de către Dometie Ionescu, în *Cântări religioase* (1909) [15, pp. 69-71] și de Anton Uncu, în *Antologhion* (1946) [26, pp. 220-221], în timp ce, versiunea lui Anton Pann a fost reprodusă în *Buchetul de muzică* (1933) al lui Amfilohie Iordănescu [20]. Personalitatea care a contribuit decisiv la prevalența variantei lui Anton Pann în perioada următoare, cu efecte resimțite până astăzi, a fost muzicologul Gheorghe Ciobanu. Preocupându-se de opera muzicală nebisericască a lui Anton Pann, Ciobanu transpune *Cântarea dimineții* pe portativ, în *Cântece de lume* (1955) [12, p. 342], asigurându-i pentru întâia dată circulația într-un limbaj muzical internațional.

Cea mai recentă retipărire a *Cântării dimineții* se întâlnește în *Cântările Sfintei Liturghii* (1999) [30], și a fost concepută în dublă notație (liniară și psaltică), cu scopul de a servi unui public cât mai larg. Din punct de vedere muzical, însă, versiunea din urmă nu redă fidel nici una dintre variantele consacrate și analizate în studiul de față. Din păcate, ea reprezintă o compilație asupra căreia s-a intervenit în mod neinspirat, prin eliminarea și modificarea mărturiilor și semnelor consonante. Deși i se conferă calitatea de autor Ieromonahului

Macarie, cântarea nu a fost notată cum a conceput-o Macarie (respectiv, în glas VIII cromatic de la Ni, Nihavend), ci în maniera lui Pann, în glas V din Pa. Tot în categoria variantelor hibride, născute prin încrucișarea variantelor mai vechi, intră cântecul publicat de Oprea Demetrescu, în *Imnuri și cântece* (1874).

Am prezentat, așadar, cântecul școlar *Cântarea dimineții* împreună cu principalele problemele muzicale și istorice ridicate de-a lungul timpului. Succesiunea variantelor prezente în manuscrisele și tipăriturile psaltice românești ale secolelor XIX–XX ilustrează apusul definitiv al culturii fanariote și zorii celei occidentale. Prin complexitatea și varietatea formelor sale, *Cântarea dimineții* rămâne un simbol și un indicator al frământărilor socio-culturale petrecute pe scena publică la începutul epocii moderne românești.

Referințe bibliografice:

1. Alexandrescu, Ozana. Muzică și literatură din epoca fanariotă în manuscrise din România. În: *Studii și cercetări de istoria artei, Teatru, Muzică, Cinematografie, serie nouă*, t. 10–11 (54–55), București, 2016–2017.
2. Biblioteca Academiei Române, ms. rom. 1804.
3. Biblioteca Academiei Române, ms. rom. 1694.
4. Biblioteca Academiei Române, ms. rom. 2229.
5. Biblioteca Academiei Române, ms. rom. 2233.
6. Biblioteca Academiei Române, ms. rom. 3497.
7. Biblioteca Academiei Române, ms. rom. 3552.
8. Biblioteca Academiei Române, ms. rom. 3736.
9. Biblioteca Academiei Române, ms. rom. 4013.
10. Biblioteca Academiei Române, ms. 9071.
11. Boerescu, Pârvu. Din istoria scrierii românești, Editura Academiei Române, București, 2014.
12. Ciobanu, Gheorghe. Cîntece de lume, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955.
13. Cocora Gabriel. Școala de psaltichie de la Buzău. În: *Revista B.O.R.*, nr. 9–10, 1960.
14. Ieromonahul, Macarie. Teoreticon. Viena, 1823.
15. Ionescu, Dometie. Cântări religioase traduse și compuse de Macarie, Anton Pan și de alți autori, Tipografia Cărților Bisericești, București, 1909.
16. Ionescu, Gheorghe. Un cântec moral în creația lui Macarie Ieromonahul. În: *Studii și cercetări de istoria artei*, Seria Teatru-muzică-cinematografie, Tom. 34, Editura Academiei Române, București, 1987.
17. Ionescu, Gheorghe. Macarie Ieromonahul, dascăl de psaltichie și epistat al școlilor de musichie din Țara Românească. În: *SCIA, TMC*, tom 39, Editura Academiei Române, București, 1992.
18. Ionescu, Gheorghe. Lexicon al celor care de-a lungul veacurilor s-au ocupat cu muzica de tradiție bizantină în România, Editura Diogene, București, 1994.
19. Ionescu, Gheorghe. Considerații pe marginea unui manuscris de muzică psaltică tradițională, BAR, Ms. gr. rom. 9071. În: *Studii și cercetări de istoria artei*. Seria teatru, muzică, cinematografie, tomul 42, Editura Academiei Române, 1995.
20. Iordănescu, Amfilohie Ieromonahul. Buchet de Muzică (Psaltichie), Tipografia Cărților Bisericești, București, 1933.
21. Moisil, Costin. Românirea cântărilor bisericesti: un meșteșug și multe controverse. În: *Studii de muzicologie bizantină*, Editura Muzicală, București, 2012.
22. Nastasă, Ionuț-Gabriel. Din moștenirea muzicală a Sfântului Ierarh Iosif Naniescu. Ms. 340 din Biblioteca Mitropoliei Moldovei și Bucovinei, Editura Doxologia, 2018.
23. Popescu-Judet, Eugenia. A summary catalogue of the turkish makams, Pan Yayıncılık, Istanbul, 2007.
24. Poslușnicu, Mihai Gr. Istoria muzicii la români de la renaștere până în epoca de consolidare a culturii artistice, Editura Cartea Românească, București, 1928.
25. Popescu, Nicolae M. Viața și activitatea dascălului de cântări Macarie Ieromonahul, Institutul de Arte Grafice Carol Göbl, București, 1908.
26. Uncu, Anton V. Antologhion, București, 1946.
27. Urechia, Vasile Alexandru. Istoria școalelor de la 1800–1864, tomul I, Imprimeria statului, București, 1892.
28. Yöret, Seyit. Maqam in music as a concept, scale and phenomenon, Zeitschrift für die

Welt der Türken / Journal of World of Turks, Vol. 4, No. 3, 2012.

29. *** Regulamentele organice ale Valahiei și Moldovei, vol. I, colecțiunea vechilor legiuiri administrative sub conducerea profesorilor Paul Negulescu și George Alexianu, Întreprinderile „Eminescu” S.A.-Str. Ing. Anghel Saligny 2, București, 1944.
30. *** Cântările Sfintei Liturghii, Colinde și alte cântări bisericești, Ediție revăzută și adăugită, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1999.

NOTE

- ¹ Sistem lancastrian – sistem pedagogic, fondat la sfârșitul secolului al XVIII-lea în Anglia, ce presupunea predarea materiilor de studiu cu ajutorul elevilor mai avansați, folosiți ca îndrumători în clasele inferioare.
- ² Gh. Ionescu definește cântecul moral drept „cântări creștine cu conținut moral ce nu sunt legate de un text liturgic și nu se integrează practic cultului religios. Utilizând un text laic în spirit creștin cu o muzică oarecum diferită de cea proprie cântărilor bisericești, dar nu departe de acestea, cântecul moral a fost în secolul trecut în atenția creatorilor de versuri și a compozitorilor psalți oferindu-ne exemplare, unele de excepție, în care educația moral-religioasă, asociată celei patriotice, se situa în prim plan” [16, pp. 11-12] .
- ³ „Deci priimiți cu blândețe această dintâiu carte Teoriticonul ca o pângă a osteneților mele, care și de să arată mică în privire dar foarte scump trebuincioasă la înțeles, și cuprinzătoare, nu doar pentru o carte sau doao, ci pentru toate cărțile ce sunt alcătuite după noul așăzământ, a aceștii sistime, și povățuitoare nu numai cum a scrie cântările ceale Bisericești ci și tragodiile ceale politicești (...)” [14, p. 2].
- ⁴ „Toți dascălii să-și aibă ceasul începerii paradisirii hotărât atât dimineața cât și după prânz, și toți ucenicii să fie îndatorați, ca cu un ceas mai nainte de paradosis să să afle în școală și să-și procitească mathimile până la ceasul începerii predării (...)” [17, p. 82, Anexa II].
- ⁵ Pentru datarea documentului înainte de 1830 am avut în vedere literele chirilice cu funcție numerică, prezente în partea inferioară a filei, indicând numărul paginii în sistemul vechi de numerotare (theta iota = 19). Sub-

stituirea acestor simboluri cu numerele arabe s-a produs treptat și s-a generalizat în perioada alfabetului de tranziție, un moment crucial reprezentându-l instaurarea protectoratului rus în Principate, după pacea de la Adrianopol (1829) [11, p. 143].

- ⁶ Makam (tc)/Maqam (arab) – termen generic atribuit modurilor întâlnite în Orientul Apropiat, Orientul Mijlociu și Anatolia [28, p. 267].
- ⁷ Pentru o perspectivă muzicologică recentă asupra conceptului de „românire” a cântărilor bisericești vezi Costin Moisil [21].
- ⁸ Aceeași mărturie figurează în unele strofe cu scaun cromatic, în vreme ce în altele are scaun diatonic sau enarmonic.
- ⁹ Articolul 72 din Regulamentul Organic al Valahiei (1831) preciza următoarele: „Lăsându-să în slujbă fieșicăriia biserici de sat câte un țarcovnic, câți alți țarcovnici să vor mai găsi, al cărora număr s-a înmulțit fără măsură, se vor înscrie asemenea în numărul birnicilor” [29, p. 21].
- ¹⁰ Cu privire la acest fapt, Gh. Ionescu are un discurs critic la adresa lui Anton Pann: „Muzica este simplificată, fără a se îndepărta prea mult de prototip, este mai puțin ornamentată, așezată pe aceiași piloni de bază, cu aceleași cadențe în interior și în final, cu modificări melodice structurale numai în ultima frază, păstrându-i caracterul, atmosfera generală. Procedând astfel, Anton Pann viza o variantă mai accesibilă, numai că intervenția sa n-a reușit să păstreze lucrarea la nivelul valoric realizat de Macarie, dezbrăcând-o de ceea ce avea ea mai frumos, lipsind-o de parfumul și strălucirea imprimate de adevăratul ei creator. El prelucrează într-un fel partitura, o aranjează în stil personal și o semnează fără a indica sursa” (Vezi 16, pp. 81-82).
- ¹¹ În varianta lui Pann, *Deschide-te gură, cântă* este simplificată prin eliminarea pasajelor cromatice originale și a cadențelor imperfecte în Ga.

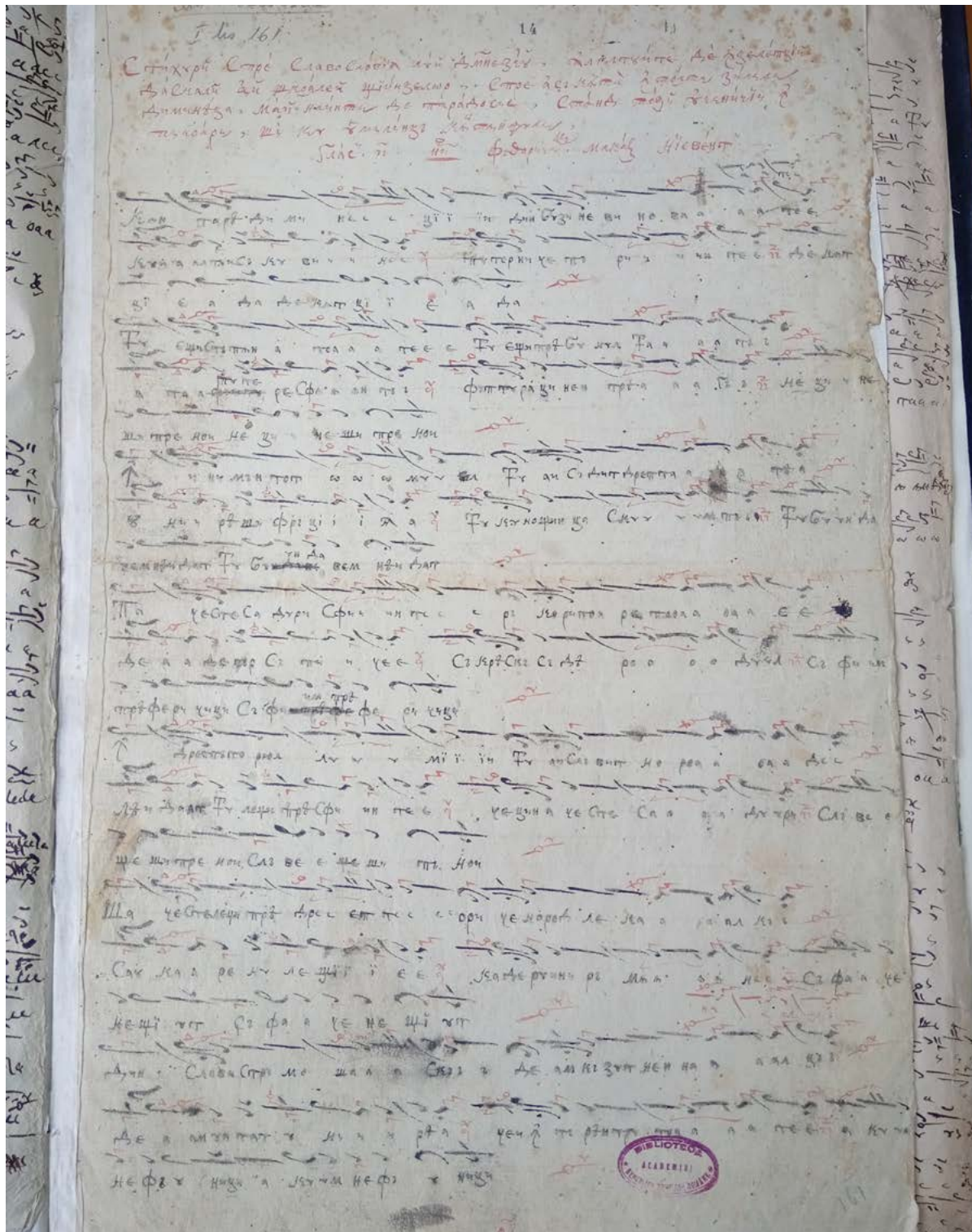


Fig. 1. Ms. rom. 4013, f. 14r (BAR)

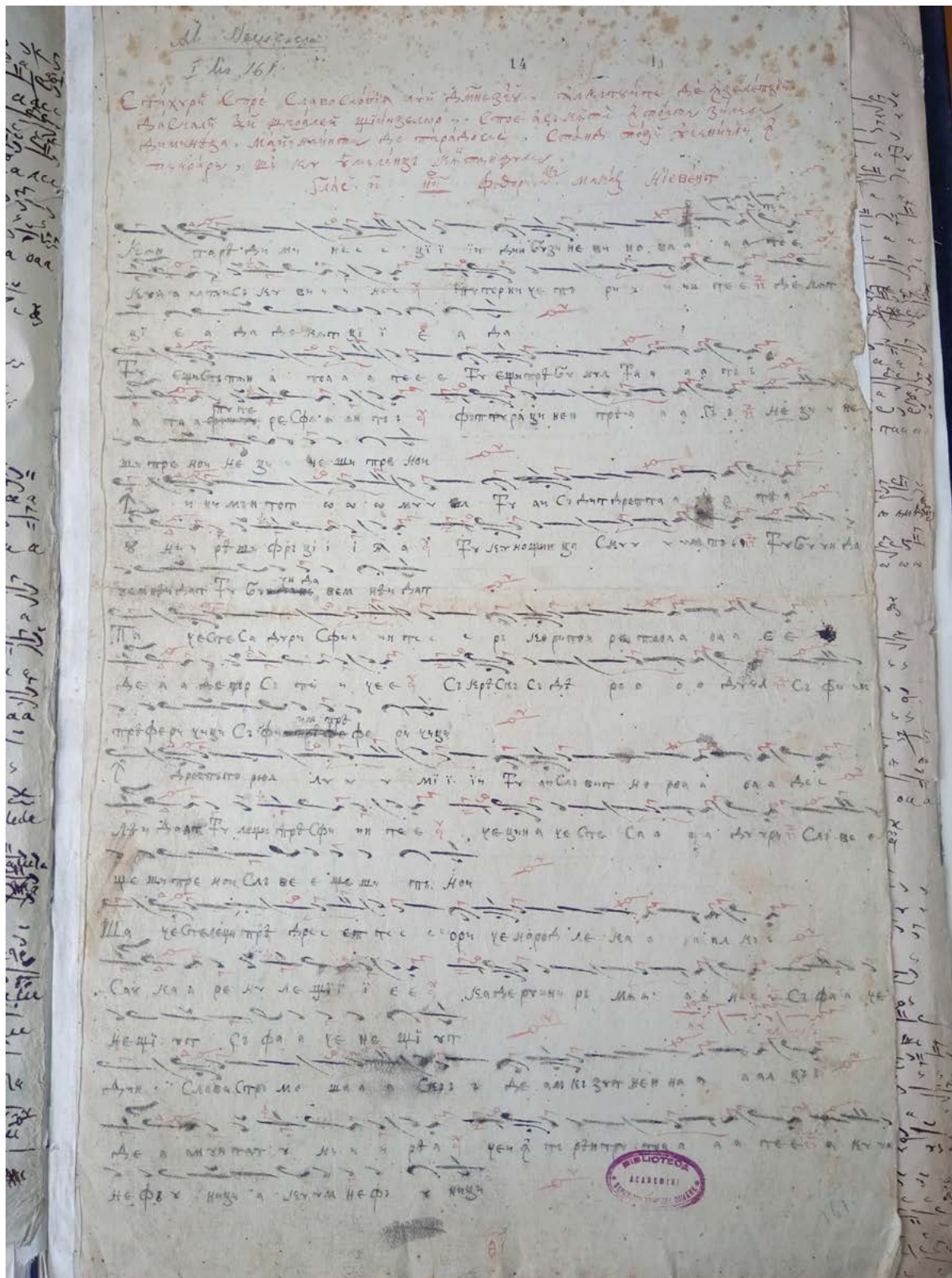


Fig. 2. Ms. rom. 3736, f. 9r (BAR)

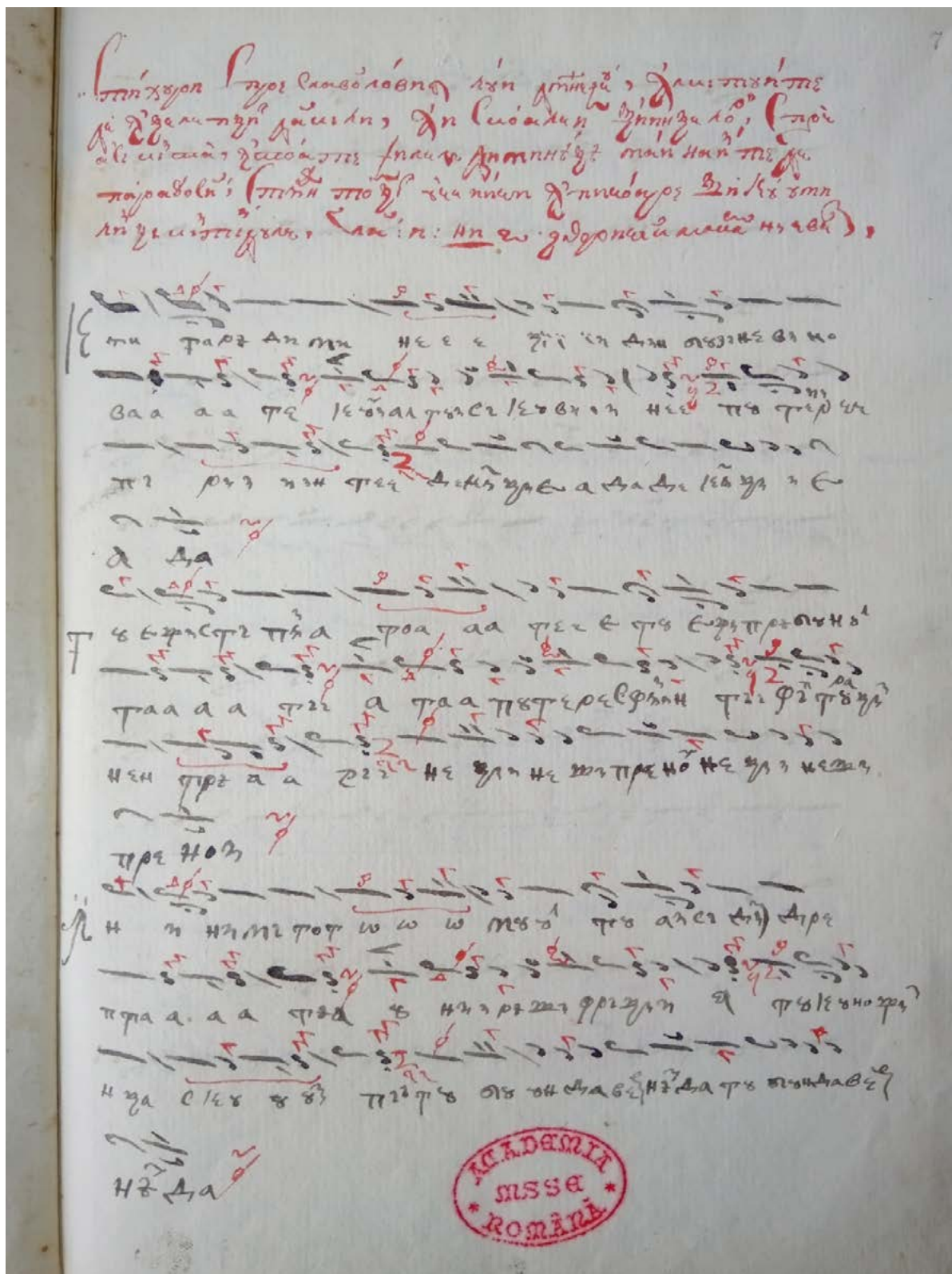


Fig. 4. Ms. rom. 3736, f. 7r (BAR)

Consuela RADU-ȚAGA

PRIN UNIVERSUL TEATRULUI LIRIC ROMÂNESC ALĂTURI DE STUDENȚII-CÂNTĂREȚI DE LA UNAGE

DOI: doi.org/10.5281/zenodo.4337489

Rezumat

Prin universul teatrului liric românesc alături de studenții-cântăreți de la unage

În cei peste 100 de ani de acumulări creatoare, teatrul muzical românesc a oferit interpreți de renume mondial, dar și compoziții de certă valoare. Abordarea repertoriului românesc a fost și este o constantă în activitatea didactică a disciplinei Clasă de operă din cadrul Facultății de Interpretare, Compoziție și Studii Muzicale Teoretice de la Universitatea Națională de Artă George Enescu din Iași (România). Marcând evenimentele legate de sărbătorirea realizării unității naționale și totodată a folosirii oficiale a limbii române, două manifestări artistice studențești ale anului 2019 au apelat în exclusivitate la repertoriul românesc: *Pagini de operă românească* și *Sonorități lirice românești*. Conceptul tematic și conducerea muzicală au aparținut doamnei lector univ. dr. Consuela Radu-Țaga, iar regia artistică a purtat semnătura doamnei lector univ. dr. Dumitriana Condurache.

Cuvinte-cheie: Clasa de operă, recital de tip spectacol, repertoriu românesc, studenți, masteranzi.

Summary

Through the world of the romanian musical theatre alongside the singers from unage

In the over 100 years of creative accumulations, the Romanian musical theatre has offered world-renowned opera singers, but also works of significant value. The approach of the Romanian repertory has been and is a constant in the didactic activity of the Opera Class within the Faculty of Performance, Composition and Theoretical Musical Studies from George Enescu National University of Arts in Iași (Romania). Marking the events related to the celebration of the National Unity holiday and the official use of the Romanian language, two artistic manifestations performed by students in 2019 resorted exclusively to Romanian repertory: *Pages of Romanian Opera* and *Romanian Lyrical Sonorities*. The thematic concept and musical guidance belonged to university lecturer, Dr. Consuela Radu-Țaga, and the direction was signed by university lecturer, Dr. Dumitriana Condurache. The pageant on the meridians of the Romanian musical theater started from the historical opera, passed through the dramatic accents imposed by the popular drama, advancing chronologically to the frothy genre of the operetta. There was no lack of children's opera, or of the intimate sonorities of chamber opera.

Keywords: Opera Class, performance recital, Romanian repertory, students, Master students.

1. Introducere

Anul 2019 a fost unul deosebit de important pentru spiritualitatea și cultura românească, căci a venit imediat după Centenarul Marii Uniri, a urmat sărbătorirea celor 160 de la Mica Unire, în același timp împlinindu-se și 100 de ani de la folosirea oficială a limbii române. Așadar iată cel puțin trei motive pentru a ne apropia și a cunoaște repertoriul românesc, care în cei peste 100 de ani de acumulări creatoare, a oferit genului operii nu doar interpreți de renume mondial, ci și lucrări de mare valoare. Două manifestări artistice studențești au fost dedicate evenimentelor men-

ționate, prin abordarea repertoriului românesc de operă. Configurate sub forma unor *Laboratoare lirice*, experimentele studențești sub a căror cupolă Clasa de operă a continuat și a dezvoltat ideea prezentării unor recitaluri de tip spectacol au avut loc în Sala *Eduard Caudella* (Casa Balș), prima purtând genericul *Pagini de operă românească*, iar cea de a doua *Sonorități lirice românești*.

2. *Pagini de operă românească*, 23 ianuarie 2019

Prima reprezentație a avut loc miercuri, 23 ianuarie 2019 și a fost realizată de către cân-

tăreții-masteranzi ai Universității Naționale de Arte „George Enescu”, care au dorit să marcheze scurgerea celor 160 de ani de la înfăptuirea unirii Principatelor Române (Mica Unire) și totodată Centenarul Marii Uniri, interpretând arii și duete din opere semnate de compozitori români. Călătoria pe meridianele teatrului muzical autohton a pornit de la opera istorică, a trecut prin accentele dramatice impuse de drama populară, înaintând cronologic către genul spumos al operetei. Nu a lipsit opera pentru copii și nici sonoritățile intime ale operetei de cameră. Acompaniamentul pianistic a fost realizat de către asist. univ. dr. Raluca Ehupov, conceptul tematic și conducerea muzicală a aparținut doamnei lector univ. dr. Consuela Radu-Țaga, iar regia artistică a purtat semnătura doamnei lector univ. dr. Dumitriana Condurache.



Fig. 1. Afiș: *Pagini de operă românească*

Seara a fost deschisă de Cătălina-Mihaela Nanu-Vicovan (clasa conf. univ. dr. hab. Cristina Simionescu-Fântână) cu aria Domicăi, *La umbră de mândre flori*, din primul act al operetei *Tudor din Vladimiri* compusă de Teodor Bratu. Absolvent al Conservatorului din București și membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, compozitorul Teodor Bratu a scris nouă opere, șapte dintre acestea fiind jucate de-a

lungul timpului pe scenele teatrelor de operă din țară. Amintim că publicul ieșean s-a bucurat de premiera operetei pentru copii *Punguța cu doi bani*, în anul 1971 și de opera istorică *Din vremea Unirii (Sărutul lui Vodă)*, pusă în scenă în anul 1978.

Tudor din Vladimiri (Fântâna însângera-tă), operă în 3 acte și 6 tablouri, pe un libret ce aparține compozitorului, a fost compusă în anul 1982, premiera având loc un an mai târziu la Teatrul liric din Craiova. Lucrarea a fost distinsă cu Premiul *George Enescu* al Academiei Române în anul 1983. În primul tablou al operetei ne aflăm în prag de Anul Nou. Domică, fata banului Grigore Brâncoveanu și prietenele sale se adună la *Sfat de taină*. Ia naștere o scenă lirică, în care se face auzită o temă de colind: *La umbră de mândre flori*. Aria Domicăi a fost însoțită de un grup de fete desprins din Corul *Cantissimo* (studente de la specializarea canto aflate în primul, respectiv al doilea an al studiilor de licență).

Cosmina Grigoraș-Cruceru (clasa lector univ. dr. Cătălina-Ionela Chelaru) a adus în scenă sonoritățile valsate ale ariei Dochitei, *Te-ai dus iubite*, din actul al doilea al operetei lui Ciprian Porumbescu. Certificatul de naștere al operetei românești a apărut odată cu *Crai Nou*, operetă în care veselia se îmbină cu poezia într-o atmosferă românească extrem de tonică, dezvoltând un mit popular care spune că luna nouă poate aduce fericirea celor îndrăgostiți. În substanța muzicală a operetei *Crai Nou* se disting două mari zone de influență creatoare ce converg: prima, cea a folclorului românesc, pe care Ciprian Porumbescu l-a prețuit atât de mult și a doua, cea a operetei clasice vieneze [3, vol. I, p. 151].

Tot sub vraja valsului ne-a menținut și Diana-Maria Vartolomei-Urdeș (clasa conf. univ. dr. Maria Macsim-Nicoară) cu aria Berthei din actul al doilea al operetei *Lăsați-mă să cânt* de Gherase Dendrino, una dintre cele mai reprezentative creații ale repertoriului românesc. Evocând lupta purtată pentru eliberarea de sub stăpânirea Imperiului Habsburgic și căutarea afirmării valorilor naționale, opereta îl are în centrul acțiunii pe Ciprian Porumbescu. Bertha Gorgon a fost marea iubire a compozitorului, pentru care a nutrit cele mai alese sentimente și căreia i-a dedicat cântecul *Te iubesc...*

Un spectacol plin de veselie, opereta *Ana Lu-gojana* de Filaret Barbu propune o adevărată sărbătoare autentic românească, specifică satului tradițional de odinioară. Partitura impresionează mereu prin forța și armonia sa de inspirație melodică

tradițională, căci Filaret Barbu s-a afirmat ca un veritabil continuator al folclorului bănățean și transilvănean [4, pp. 29-34]. Melodicitatea neasemuită a *Anei Lugojana* a fost redată de către Maria Galațki (clasa lectorului univ. dr. Cătălina-Ionela Chelaru), care a cântat aria *Mereu la tine fi-va gândul meu* din primul act, atingând în final mult doritul do₃.

De la operetă s-a glisat ușor către un gen îndrăgit de cei mai mici, dar și cei mai mari: opera pentru copii. Povestea motanului năzdrăvan ce folosește nenumărate trucuri pentru a obține putere, bogăție și ... mâna unei prințese pentru stăpânul lui, i-a cucerit de-a lungul timpului nu doar pe regizorii de teatru și film, ci și pe compozitori care, pornind de la basmul lui Perrault, au scris lucrări de operă remarcabile. Așa sunt, spre exemplu, cele semnate de nume precum César Cui (1913), Xavier Montsalvatge (1948), dar și Cornel Trăilescu, care a compus, în anul 1961, *Motanul încălțat* pe un libret realizat de Tudor Mușatescu și Nina Stoiceva. Jucat pentru prima dată la Opera Română din București, în anul 1964, spectacolul a devenit una dintre cele mai longevive creații din repertoriul Operei Naționale București. Vlad Bîrgu (clasa conf. univ. dr. habil. Cristina Simionescu-Fântână) l-a interpretat pe Ionică, cântând aria *Râule cu ape line* de la începutul celui de al treilea act, iar Diana-Elena Vornicu (clasa conf. univ. dr. Doina Dimitriu-Ursachi) ne-a delectat cu celebra arie *Eu sunt Motanul Cotoșman*, din finalul actului întâi.

Pentru un contur care s-a voit a fi cât mai larg, excursul muzical a poposit și în zona operei de cameră, prin intermediul Biancăi Sava (clasa conf. univ. dr. Doina Dimitriu-Ursachi). Întruchipând personajul cântăreței din opera *Întâlnire cu George Enescu*, Bianca Sava a adus în scenă muzica lui Doru Popovici, personalitate enciclopedică, care, prin capacitatea sa de cuprindere a mai multor domenii și mai ales prin felul în care le-a ilustrat, amintește de oamenii Renașterii. Dacă în tinerețe compozitorul putea fi înscris în curentele estetice avangardiste, fiind un promotor al dodecafonismului autohton, treptat s-a orientat spre tradițiile muzicii bizantine și ale folclorului românesc, tratate într-un spirit care trimite mai degrabă la un orizont artistic de tip clasic. Ca și Hindemith, Doru Popovici s-a orientat cu predilecție, în a doua parte a activității sale creatoare, spre muzica de cameră și astfel au prins contur operele sale de cameră. Din opera *Întâlnire cu George Enescu*, compusă în anul 2002 și care poartă numărul de opus 154, am extras un moment de tensiune in-

teriorizată, în care personajul cântăreței pune accent pe misiunea hristică a creatorului de artă.

Dragostea de țară și problematica istorică au fost două teme principale ale esteticii teatrului liric românesc, încă de la începuturile existenței sale. Textul și muzica populară românească i-au servit drept principală sursă de inspirație lui Gheorghe Dumitrescu, conducându-l spre explorarea folclorului arhaic [6, p. 99]. Scrisă în anul 1954, *Decebal* este cea de a doua sa operă, din care am extras aria Drigisei, soția lui Decebal. Vocea plină a mezzosopranei Florena-Lucia Radu (clasa conf. univ. dr. Maria Macsim-Nicoară) a redat cu profund dramatism aria *Ah, soartă blestemată*, din finalul actului al patrulea, un discurs melodic de un răscolitor tragism.

Rămași în sfera operei istorice nu am ocolit creațiile lui Nicolae Bretan, compozitor, cântăreț (bariton) și regizor de operă, care a scris 6 opere, cea mai cunoscută fiind opera *Horia*. Compusă în anul 1937, opera se desfășoară în trei acte. Premiera a avut loc la Opera din Cluj-Napoca, sub bagheta compozitorului. *Horia* e o operă a libertății interioare, e ideologia Revoluției franceze translatate în spațiul ardelean. E un imn de iubire închinat umanității, din care am extras aria *Dați loc creștini*, actul patru, scena opt, arie ce aparține personajului Ileana, fiica lui Horia și care a fost redată cu deosebit dramatism de către soprana Andreea Ghidu (clasa conf. univ. dr. habil. Cristina Simionescu-Fântână).

Odată cu vocea spintă a Mariei Miler (clasa conf. univ. dr. habil. Cristina Simionescu-Fântână) s-au făcut auzite accentele veriste ale muzicii lui Sabin Drăgoi. Aria Ancăi *Vrea să plece* din actul al treilea al dramei populare *Năpasta* de Sabin Drăgoi, pe un libret semnat de compozitor, după piesa omonimă a lui Ion Luca Caragiale, a readus un puternic conflict iscat în lumea satului românesc, de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Anca, cu setea ei de răzbunare, se manifestă muzical prin sfere intonaționale proprii, iar tensiunea dramatică și tragismul întâmplărilor este redat prin elementele specifice teatrului liric.

Următorul popas muzical ne-a transpus în Bucureștiul sfârșitului de secol XIX, moment în care cultura neogreacă era în floare, iar stilul melismatic era tributar influențelor orientale. Opera *O Noapte furtunoasă* a lui Paul Constantinescu a marcat un moment de grație în creația românească de gen. Este prima comedie muzicală românească de anvergură universală compusă în spirit modern, de secol XX, având virtuți artistice prin

efectele comice și scenice nemaiîntâlnite până atunci în creația autohtonă. Manifestările stărilor emoționale ale personajelor sunt comunicate muzical printr-un limbaj care oscilează între stilul parlat și cel cântat, cu intonații caricaturale, cu țipete, alunecări bufe ale vocii [2, p. 277]. Replici tăiate, fluența textelor bazate pe dialog și declamația transpusă muzical pe tipologia accentelor din limba română, reformulează atmosfera din textul dramaturgului Ion Luca Caragiale. Trei dintre cele șapte personaje ale *Noapții furtunoase* au fost prezente în scenă: Zița, Veta și Chiriac. Aria Ziței, *Angel radios*, din primul act a fost interpretată de către soprana Diana-Elena Vornicu, iar duetul Veta-Chiriac din finalul primului act a reiterat tandemul Bianca Sava – Vlad Birgu.

Nu întâmplător pentru final am optat pentru o filă desprinsă din istoria Moldovei. Este vorba despre prima operă a lui Gheorghe Dumitrescu: *Ion Vodă cel cumplit*, opus 37, scrisă în anul 1955. Cei mai mulți dintre noi au auzit de Ion Vodă cel Cumplit din povestirea lui Dumitru Almaș. Era cel pe care îl rupseseră caii în patru. Personajul este unul fascinant, poate unic în istoria românească. Manualele de istorie îi dedică rânduri puține, amintind cu precădere de modul mișelesc în care a fost ucis de turci. În scurta sa domnie a făcut lucruri remarcabile, el fiind domnitorul care a mutat capitala Moldovei de la Suceava la Iași.



Fig. 2. Cătălina-Mihaela Nanu-Vicovan, Cor *Cantissimo* – Aria Domnicăi, *La umbră de mândre flori*, actul I, opera *Tudor din Vladimiri* de Teodor Bratu

Din opera *Ion Vodă cel Cumplit* am extras un colind *În zori Petru s-a sculatu* (actul II, prima scenă), o arie a Roxandei, doica fiului domnitorului. Petruț a fost reprezentat de Robert-Petru Bondar, elev la Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă*, soprana Sabina Gurgu (clasa conf. univ. dr. Doina Dimitriu-Ursachi) a jucat rolul Roxandei, iar studentele din anii I și II de la specializarea canto au însoțit întregul moment.

3. Sonorități lirice românești, 21 mai 2019

Traseele lirice românești au fost continuate, dezvoltate și îmbogățite în cea de a doua reprezentație a Clasei de operă, reprezentație ce a purtat titlul de *Sonorități lirice românești*. Manifestarea s-a desfășurat la data de 21 mai 2019 și a fost inclusă în cadrul Festivalului Internațional al Educației, ediția a VII-a. Prin cântul exclusiv în limba română s-a marcat împlinirea celor 100 de ani de folosire oficială a limbii române. Dacă în primul recital-spectacol cu operă românească s-au exprimat vocal doar cântăreții de la ciclul de master, în cel de al doilea s-au reunit studenți și masteranzi, acompaniamentul pianistic a beneficiat de prima colaborare dintre asist. univ. dr. Raluca Ehpov și asist. univ. dr. Laura-Ioana Turtă-Timofte, iar tandemul dintre lector univ. dr. Consuela Radu-Țaga și lector univ. dr. Dumitriana Condurache a propus o nouă echipă artistică.



Fig. 3. Afiș *Sonorități lirice românești*

Seara a fost deschisă cu *Dorul Ileenii*, arie extrasă din actul al treilea al operei *Petru Rareș* a compozitorului Eduard Caudella. În rândul clasicii muzicii românești numele lui Caudella poartă semnificația primelor lucrări de teatru muzical. De la vodevil și operetă până la opera *Petru Rareș*, compozitorul născut pe meleaguri ieșene a parcurs un drum lung. „Prin toate datele ei specifice, opera *Petru Rareș* se înscrie în tiparele operei romantice, evoluând pe direcția caracteristică tinerelor culturi muzicale europene cunoscute sub denumirea de școli naționale” [2, p. 225]. Întemnițată, Ileana, sora voievodului Petru Rareș, suportă cu eroism tortura, așteptând cu dor și jale să fie eliberată. Sonoritățile românești au fost conturate cu emoție și sensibilitate de către Ionela Papuc (clasa lector univ. dr. Cătălina-Ionela Chelaru).

A urmat romanța Irinei, număr muzical desprins din poemul lirico-dramatic *Fata de la Cozia*, compus de Emil Monția, pornind de la versurile lui Dimitrie Bolintineanu. Acțiunea operei surprinde un episod al luptelor duse de Vlad Țepeș pentru înlăturarea jugului turcesc. Pentru a-și putea însoți iubitul pe câmpul de luptă, Irina se travestește în ostaș. Rămasă singură în tabără, *Fata de la Cozia* își cântă iubirea: *În adâncul sufletului meu*. Romanța Irinei i-a propus Ioanei Secu (clasa conf. univ. dr. Paula Ciochină) să descopere tainele rolului în travesti, problematică stilistică ce are o îndelungată istorie în lumea operei.

Din opera de orientare neoromantică a lui Gheorghe Dumitrescu ne-am îndreptat din nou către opera istorică *Decebal* și am redeschis partitura, oprindu-ne, de această dată, la rolul Argesei, fiica lui Decebal. Muzician cu talent literar, autor al libretelor operelor sale, Gheorghe Dumitrescu a acordat prioritate formelor vocale. Momentul Ștefaniei Maftiei (clasa conf. univ. dr. habil. Cristina Simionescu-Fântână) a lansat o rugăciune înălțată către zeul Zalmoxis.

Coloritul național a primit accentele eroice ale operei *Ecaterina Teodorescu* creată de Emil Lerescu în anul 1967, pe libretul lui Nicolae Tăutu. În figura luminoasă a eroinei de la Jiu au prins viață virtuțile fetei de la sat, capabilă de jertfe patriotice. Aruncarea în focul luptei, urmată de pierderea vieții, a întărit convingerea că războiul pentru eliberarea pământului strămoșesc va fi încununat de succes. Cântecele patriotice *Ție, Țara Mea*, înnobilit de un puternic dramatism, nu se sfiește să apeleze la o scriitură vocală densă, într-un ambitus larg, presărat cu sunete înalte îndelung susținute. Este

o arie dificilă, pe care Romina Ibănescu (clasa conf. univ. dr. Maria Macsim-Nicoară) a reușit să o rezolve din punct de vedere vocal și să o susțină dramatic.

Sonoritățile lirice românești au (re)lansat pagini muzicale uitate într-un raft de bibliotecă, etalând deopotrivă și reluări ale unor momente muzicale care au primit noi configurații interpretative. Astfel aria Dochiței din opereta *Crai Nou* a fost interpretată de Ionela Papuc, Diana-Maria Urdeș a cântat aria Anei Lugojana, iar aria Berthei din opereta *Lăsați-mă să cânt* i-a revenit Marinei Chiperciuc (clasa lector univ. dr. Cătălina-Ionela Chelaru).

Păstrând atmosfera lirică necesară prezentării poveștii de dragoste dintre Ciprian Porumbescu și Bertha Gorgon, Bianca Sava și Vlad Bîrgu au vrăjit publicul cu binecunoscutul duet *Te iubesc*, din actul secund al operetei *Lăsați-mă să cânt*. Moment muzical de o frumusețe aparte, acest duet este cântat adesea de către artiștii lirici români, iar studenții sunt atrași ca un magnet de situația dramatică și de melodicitatea evidentă. Duetul nu ridică mari probleme tehnice, iar cântăreții se pot concentra pe evidențierea celor mai subtile culori vocale și pe transmiterea fiorului lăuntric.

Cel de al treilea număr muzical decupat din opereta care îl are ca personaj principal pe compozitorul Ciprian Porumbescu i-a revenit lui Vlad Sîrbu (clasa lector univ. dr. Ionuț Urdeș). Absolut al secției de compoziție, Vlad este interesat și de arta interpretării, iar vocea sa frumoasă de tenor a dăltuit sonorități dramatice în aria *Sărmana lăutar*.

Ștefania Maftiei a adus în scenă o altă Ștefanie, pe cea desprinsă din opereta *Eternele iubiri*, compusă în anul 1977, de către George Grigoriu, compozitor care ne-a dăruit melodii pline de farmec, cu înclinație spre fraza muzicală generoasă, de amplă respirație și nobilă cantabilitate. *Când fetele iubesc* este o arie complexă, amplu dimensionată, în care resorturile genului de divertisment își fac simțită prezența și îmbie soprana la un cânt generos, rotund și intens, precum culoarea roșie a bujorului, floarea preferată a personajului redat.

Investigațiile muzicale s-au îndreptat apoi către opereta modernă românească, către musical. Anul 1983 a înregistrat apariția teleoperetei *Ultimul secret* a lui Viorel Doboș, lucrarea fiind distinsă cu Premiul Radioteleviziunii Române. Din această lucrare face parte aria Danielei, *Sunt într-o dilemă*, arie ce a fost interpretată cu deosebită na-

turalețe și elan de către Ana-Maria Bucșă (clasa conf. univ. dr. Maria Macsim-Nicoară). Ritmurile moderne au fost exploatare de către interpretă, prin pași de dans executați extrem de precis, iar emisia sonoră specifică stilului muzicii ușoare, cu inserții jazzistice, a fost la ea acasă.

Ultimele patru secvențe au făcut apel la muzica lui Florin Comișel, compozitor care a scris nu mai puțin de șaisprezece operete, numărându-se printre ctitorii creației de gen din România. Viața tenorului Nae Leonard, prințul operetei care și-a desfășurat activitatea muzicală la începutul secolului XX I-a fascinat pe Florin Comișel. Compozitorul a dedicat memoriei faimosului tenor opereta *Leonard*, din care am extras aria *Făt-Frumosul din poveste*, arie interpretată de Eliza-Maria Timofte (clasa conf. univ. dr. Paula Ciochină).

Cea de a doua operetă a sa, *Culegătorii de stele*, a fost compusă în anul 1954, iar eroii săi sunt oameni obișnuiți ce-și duc traiul într-un sat din sudul țării [4, p. 69]. Vlad Birgu a lăsat haina lui Ciprian Porumbescu în culise și a revenit pe scenă îmbrăcat ca un țăran simplu, pentru a da viață personajului Oană. Aria *Aș vrea să fiu culegător de stele*, din primul act al operetei, i-a propus interpretului etalarea glasului său robust de tenor, care s-a mulat pe ambitusul și țesătura vocală.

Soprana Bianca Sava, un glas frumos, care se exprimă liric cu mare ușurință, a zugrăvit perso-

najul Floricăi, din opereta *Adâncile iubiri*. Aria *Un strop de mulțumire* cuprinde note nostalgice în prima parte, contrabalansate de energia optimistă a părții secunde. Cea de a doua parte a ariei ridică dificultăți tehnice interpretului, datorită țesăturii vocale înalte, dificultăți pe care Bianca Sava a reușit să le rezolve, înobilând expresia vocală cu emoția intensă.

În încheiere tenorul Vlad Sirbu a apărut cu baston și joben, pentru a-l întruchipa pe Edmond Kean, actor romantic de primă mărime, unul dintre cei mai mari shakespearieni ai secolului al XIX-lea. Ritmurile de *slow* ale ariei *Tinerețea mea* din opereta *Soarele Londrei* au încântat publicul, au invitat la dans și au rotunjit armonios programul spectacolului.

4. Aspecte didactice

Pe lângă spectacolele cu titluri consacrate, în care studenții și masteranzii au posibilitatea de a interpreta, juca și construi un personaj în toată complexitatea sa, recitalurile Clasei de operă vin să completeze și să diversifice activitatea didactică, îmbogățind repertoriul cântăreților cu fragmente din opere, operete sau musicaluri (arii, duete sau terțete). Aceste variante de spectacol sunt potrivite pentru anii de studiu în care structura vocală este preponderent feminină (cel mai des întâlnite sunt vocile de sopran), iar distribuția unui titlu



Fig. 4. Echipa Laboratorului liric din 21 mai 2019, Sala *Eduard Caudela*

(de la stânga la dreapta: Ioana Secu, Marina Chiperciuc, Vlad Birgu, Eliza-Maria Timofte, Ștefania Maței, Bianca Sava, asist. univ. dr. Raluca Ehupov, lector univ. dr. Consuela Radu-Țaga, asist. univ. dr. Laura-Ioana Turtă-Timofte, lector univ. dr. Dumitriana Condurache, Diana-Maria Vartolomei-Urdeș, Vlad Sirbu)

nu poate fi acoperită în integralitate. Pe parcursul momentelor muzicale, studenții se exprimă vocal și scenic, redau stările prin care trec personajele pe care le interpretează, folosesc obiecte, se deplasează, gesticulează, dansează, spun proză, interacționează cu personajele prezente în scenă și astfel învață și experimentează viața scenică. Un alt beneficiu al acestui tip de manifestare este acela că pot fi alese și interpretate numerele muzicale care se mulează posibilităților vocale ale studentului, acoperind cât mai multe genuri și subgenuri ale domeniului vast de studiu. De asemenea, cântul în limba română, limba maternă, ușurează munca și studiul studentului, respectiv a cadrului didactic. Neexistând probleme de pronunție, atenția poate fi îndreptată către alți parametri ai interpretării, ușurând sarcina cântărețului liric aflat la început de drum.

5. Concluzii

Dorim a pune din ce în ce mai mult preț pe specificul național și pe o individualitate puternică în artă, subliniind și susținând faptul că și teatrul liric românesc a contribuit și continuă să contribuie într-o bună măsură la crearea elementului național românesc. Mijlocul secolului XX a marcat începutul perioadei moderne a școlii românești de compoziție, când s-au creat cele mai valoroase lucrări, în care folclorul a jucat un rol primordial. Felul în care s-au servit de el compozitorii de operă a făcut diferența de valoare a creațiilor și a stabilit ierarhia lor.

În procesul de educare și formare a tinerilor interpreți este necesar să se insiste pe aspectele cunoașterii și autenticității, restaurând tezaurul de valori universale, dar și autohtone. Este asemenea picturii din bisericile vechi pe cale de a se deteriora. Pictura se cere refăcută și păstrată, iar repertoriul românesc de operă trebuie cercetat, studiat și (re)interpretat cu mare atenție, pasiune și implicare în cele mai adânci straturi. Avem cu toții o datorie față de înaintașii noștri, iar sentimentul apartenenței naționale ne dă imboldul de a face cât mai cunoscută opera românească, atât la nivelul muzicienilor, cât și al iubitorilor de operă din lumea întreagă.

Referințe bibliografice:

1. Constantinescu, G. Spendorile operei. Dicționar de teatru liric, ediția a III-a revizuită și adăugită. București: Editura Didactică și Pedagogică, 2008.
2. Cosma, M. Opera în România privită în context european. București: Editura Muzicală, 2001.
3. Cosma, O. L. Opera românească. Privire istorică asupra creației lirico-dramatice, vol. I și II. București: Editura Muzicală, 1962.
4. Moisescu, T., Păun, M. Opereta. Ghid. București: Editura Muzicală, 1969.
5. Popescu, M. Repertoriul general al creației muzicale românești, vol. I și II. București: Editura Muzicală, 1987.
6. Sandu-Dediu, V. Muzica românească între 1944–2000. București: Editura Muzicală, 2002.

МАРИЯ ЧЕБОТАРИ В КРУГУ РУССКИХ ЭМИГРАНТОВ

DOI: doi.org/10.5281/zenodo.4337577

Rezumat

Maria Cebotari în cercul emigranților ruși

Articolul revizuieste informația despre contactele M. Cebotari cu „lumea rusă” din Europa de Vest. Cariera ei artistică internațională s-a pornit grație legăturilor cu faimoșii reprezentanți ai culturii ruse, în mediul cărora ea a petrecut o bună parte a vieții sale: din momentul emigrării din orașul natal Chișinău până la deces. Acest fapt este atestat în scrisori, amintirile contemporanilor, articole etc. Autorul subliniază un rol aparte a lui A. Vârubov în educarea gustului artistic și în dezvoltarea capacităților actricești ale M. Cebotari, precum și importanța activității lui ca manager. În comunicare se citează o serie de articole din ziarele, care evidențiază evoluțiile M. Cebotari în serate, organizate de diaspora rusă. Materialul acumulat permite autorului să identifice personalitatea și arta multinațională a cântăreței în contextul culturii emigrante ruse.

Cuvinte-cheie: M. Cebotari, A. Vârubov, emigrația rusă, carieră, serate de concert, articole din ziare.

Summary

Maria Cebotari in the circle of Russian emigrants

The article reviews the information about the contacts of M. Cebotari with the “Russian world” of Western Europe. Her international artistic career started thanks to her relations with famous representatives of the Russian culture, in whose environment she spent a good part of her life: from the emigration from native Chisinau until her death. This fact is attested in letters, memories of contemporaries, articles, etc. The author emphasizes A. Vyrubov's special role in educating M. Cebotari's artistic taste and in developing her acting capabilities, as well as the importance of his work as a manager. The author cites a series of articles from newspapers, which highlight M. Cebotari's performances in the evenings, organized by the Russian diaspora. The accumulated material allows the author to identify the personality and multinational art of the singer in the context of the Russian emigrant culture.

Keywords: M. Cebotari, A. Vyrubov, Russian emigration, career, concert evenings, newspaper articles.

Жизненный и творческий путь Марии Чеботари (1910–1949) изучен не в полной мере. Пока остаются неизвестными многие детали. Но, время от времени, всплывают затерянные свидетельства фактов биографии певицы, среди них, относящиеся к периоду ее эмиграции в западную Европу и приобщению к культурной жизни русской колонии.

Переселению М. Чеботари из родного Кишинева предшествовали следующие события. В конце 1928 г. в городе гастролировала Пражская группа МХТ при участии талантливой актера А. Вырубова (См. фото 1). Знаменитый коллектив показал в Бессарабии серию спектаклей, среди которых был и «Живой труп» по Л. Толстому. Для представления потребовались певцы и солистка, которая по ходу действия исполнила бы за кулисами ро-

манс цыганки Маши [8, с. 34]. «Из местного церковного хора было предложено несколько хористок и хористов. Одна девушка /.../ особенно выделялась своим необыкновенно красивым сопрано. Имя и фамилия этой девушки были Мария Чеботарева» [17, с. 144]. М. Чеботари, на тот момент студентка консерватории «Униря», согласилась быстро войти в спектакль. Русская газета «Сегодня вечером», выходящая в Риге, позднее описывала ситуацию так: «Этот день был знаменательным днем в жизни молодой певицы. Ее голос произвел исключительное впечатление на услышавших его «художественников» /.../. Раздались голоса о том, что грех такому прекрасному голосу пропадать в бессарабской глуши, что «кишиневского соловья» нужно взять с собой» [20, с. 3].



Фото 1. (РГАЛИ)

А. Вырубов был покори́т красотой и талантом юной певицы, попросил руководителей театра зачислить ее в коллектив. Совершая в составе труппы турне по Бессарабии и остальной части Румынии, А. Вырубов и М. Чеботари сблизились и, несмотря на огромную разницу в возрасте (28 лет) и запрет родителей невесты, решили пожениться¹. Первый биограф артистки А. Минготти, лично ее знавший, писал: «Она была польщена огромным интересом, который проявлял к ней галантный поклонник, годившийся, несмотря на прекрасную внешность, в отцы» [6, с. 14]. Возможно, что помимо увлечения А. Вырубовым девушкой руководило стремление вырваться из нищеты. Далее у А. Минготти: «Актер и актер в жизни одновременно, Вырубов разглядел в Марии /.../ актрису, которую он мог лепить по собственному желанию и привести к высочайшему расцвету, и не исключено, что видел он также в недалеком будущем выгоду, которое может принести ему это дело» [6, с. 16].

После Румынии антреприза продолжила гастролы в Париже. Оставшись на некоторое время в столице Франции, чтобы заработать на жизнь, М. Чеботари, пела в маленьких эмигрантских ресторанчиках и кафе. Н. Дидученко пишет: «В этом эпизоде жизни Чеботарь вырисовываются яркие черты ее характера: твердое сознание долга, воля к жизни, огромная целеустремленность» [11, с. 12].

В надежде на лучшее будущее супруги перебрались в Берлин, где суждено было расцвести дарованию молодой певицы. Газета «Сегодня вечером» сообщала: «Для того, чтобы дать ей возможность учиться в Берлине и продолжать свою карьеру в Германии, он (А. Вырубов. — Авт.) не пожалел даже расстаться с труппой „художественников“, продолжавшей свои разъезды» [20, с. 3]. Переезд в Берлин был вызван тем, что А. Вырубов получил ангажемент на киностудии UFA, представилась возможность работы для М. Чеботари. Она снялась в эпизодической роли русской цыганочки в немом (позднее озвученном) художественном фильме «Тройка» режиссера, эмигранта из России В. Стрижевского, где танцевала мазурку и пела романсы. Начинающая артистка здесь впервые значит под италянизированной фамилией Чеботари [1, с. 330; 7]. В фильме снимались знаменитые русские актеры Михаил и Ольга Чеховы. Их дочь Ада Чехова, также актриса, впоследствии стала подругой певицы.

М. Чеботари старалась не упускать возможностей профессионального роста, чему служили ее контакты с русской художественной интеллигенцией. В Берлине супруги общались с выдающимися представителями русской культуры, и не только: А. Павловой, Ф. Шаляпиным, родственниками С. Рахманинова, генералом П. Красновым, его супругой, певицей Л. Александровой и др. [2, с. 261; 24]. Знакомый А. Вырубова, знаменитый баритон Г. Бакланов, прослушав М. Чеботари, написал ей рекомендацию в Берлинскую высшую школу музыки [8, с. 47]. «Он сыграл решающую роль в выборе творческого пути юной М. Чеботаревой, определив ее будущее оперной певицы» [21, с. 59]. Молодая женщина прослушалась у известного вокального педагога, профессора О. Даниэля, который, впечатлившись красивым голосом, взял ее в свой класс [2, с. 261]. М. Чеботари проявляла

колоссальную работоспособность в изучении немецкого языка, а также в освоении новых механизмов звукоизвлечения, что позволило педагогу в короткий срок подготовить с ней партию Мими из «Богемы» Дж. Пуччини.

После нескольких месяцев упорных занятий с О. Даниэлем друг А. Вырубова композитор и дирижер Н. Березовский представил М. Чеботари немецкому коллеге М. фон Шиллингу, который, в свою очередь, рекомендовал ее музыкальному директору Дрезденской оперы Ф. Бушу. Тот распознал многообещающие способности М. Чеботари и предложил ей рабочий контракт в хоре. Почти сразу ей стали поручать и партии второго плана [7]. В Дрездене М. Чеботари появилась с лета 1930 г. Известны слова Ф. Буша: «Знаете ли Вы, кого я нашел для нашей оперы? Моцартовскую певицу с русской душой. Ее зовут Мария Чеботари...» [3]. Это качество, называемое иностранцами «русской душой» — навсегда останется важной отличительной чертой артистки, по достоинству, оцененному европейской публикой, критикой и музыкантами.

Рижская газета резюмировала: «В Берлине карьера молодой певицы оказалась быстрой и блестящей. Природный голос и абсолютный слух заменили годы учения. М. Чеботарева-Вырубова в четыре месяца прошла и закончила курс Берлинской высшей музыкальной школы, на что в нормальном порядке требовалось бы шесть лет, и сразу же после этого в Дрезденской опере появилась новая певица, Мария Чеботари, законтрактованная на три года» [20, с. 3].

В Дрездене 15 апреля 1931 г. состоялся ее дебют в «Богеме». Первое выступление молодой певицы из Бессарабии в одном из лучших немецких оперных театров увенчалось грандиозным успехом. Затем она получила приглашение от Б. Вальтера на участие в Зальцбургском фестивале. После удачных выступлений в Дрездене и Зальцбурге творческая карьера певицы стремительно пошла в гору. В 1931 г. певица впервые выезжает на зарубежные гастроли в Ригу, которые устроил выступавший в рижской Русской драме А. Вырубов. Там М. Чеботари триумфально дебютировала в «Мадам Баттерфляй» и «Богеме» [6, с. 23].

При том, что М. Чеботари усердно занималась совершенствованием вокально-сценического мастерства, видя на этом пути манящие профессиональные перспективы,

значительная часть ее времени была тесно связана с жизнью русской колонии. В немецкой столице в 1920–1930-х гг. многочисленные эмигранты из России формировали облик так называемого Русского Берлина — особого и неповторимого социокультурного феномена. «Это было время интенсивных встреч с деятелями культуры из России, театральных постановок, литературных диспутов и вечеров», — свидетельствует известный российский германист А. Лысенко [16, с. 37]. Период появления М. Чеботари был ознаменован уже его закатом, однако начинающая артистка, активно влившись в культурную жизнь Русского Берлина, успела сказать свое слово. По словам А. Минготти, русские эмигранты оказывали на молодую артистку большое влияние: «Эти люди, живя внизу социума, сохранив небрежную элегантность и неподражаемую осанку, эти полиглоты и странные представители своей страны, для которых тоска по родине носила печать врожденного физического страдания, которое они умели переносить незаметно для других, эти русские эмигранты сформировали характер Марии Чеботари» [6, с. 22–23].

Певицу ввел в эту среду А. Вырубов, который сам являлся ее неотъемлемой частью. Как и многие другие представители диаспоры, он сочетал в своем характере черты, типичные для актерской среды, — артистизм, душевную открытость, мужское обаяние, уживавшиеся с мотовством, разгулом, увлечением азартными играми. Обладая блестящими менеджерскими качествами, большим сценическим опытом и прочными деловыми связями в художественных, преимущественно эмигрантских, кругах, он во многом способствовал продвижению супруги в качестве вокалистки и актрисы, лично участвуя в развитии ее актерских способностей.

Несмотря на то, что М. Чеботари была подданной Румынского королевства, в первые годы эмиграции она воспринималась как одна из многочисленных представительниц России. Это подчеркивали не только русские периодические издания, но и некоторые местные. Например, дрезденская газета «Das Theater» прямо писала о Марии Чеботари-фон Вырубофф, что она рождена русской [4]. В монографии Р. Арабаджиу помещены высказывания самой певицы, напечатанные в неизвестном немецком журнале: «Я сама по рождению русская.

Я из Кишинева» [Цит. по: 8, с. 10]. Далее автор книги комментирует: «Разумеется, слова эти надо понимать в том смысле, что она духовно была близка к русским людям, к русской культуре, литературе, искусству. Документально подтверждается, что Мария Чеботари родилась в молдавской семье» [8, с. 10].

В это время начинающую артистку называют то Вырубовой, то Чеботаревой. Р. Арабаджиу отмечает: «В кругу русской эмигрантской художественной интеллигенции придали ее фамилии русское звучание» [8, с. 16]. Известно, что согласно метрической книге подлинная фамилия певицы – Чеботарь. Русифицированный вариант Чеботарева не является выдумкой, такой фамилией были записаны при рождении ее брат и сестра [8, с. 15-16]. В газете «Národní listy» от 9 января 1935 г. появилась заметка с анонсом выступления М. Чеботари в Праге, где неизвестный автор, вкратце пересказывая биографию артистки, также сообщает не совсем точный факт, что подлинная фамилия певицы — Чеботарева. Далее он бездоказательно утверждает: «Мария Чеботари родом из русской семьи, поселившейся в Бессарабии» [5, с. 6].

Архитектор, театральный деятель и журналист Сергей Макаев, автор неизданного очерка «Русское искусство за рубежом» – воспоминаний о многих выдающихся соотечественниках-эмигрантах, встречал М. Чеботари, когда та гастролировала в Праге. В местной опере певица исполняла на русском языке в роль Татьяны в «Евгении Онегине» П. Чайковского [8, с. 65]. Допуская существенные неточности, он писал: «Отчеты о гастролерше были в превосходных степенях! Но ни в одной газете не было, по-моему, ни слова о ее русском происхождении, зато всюду отмечалось ее румынское гражданство. При знакомстве с ней обнаружилось, что это настоящая русская женщина (я не уверен, владела ли она хорошо румынским языком), трудолюбивая, с большой серьезностью относящаяся к каждой творческой работе и мечтавшая когда-нибудь попасть на родину и петь по-русски в русском театре» [17, с. 145].

О хорошем владении певицей дореволюционной русской грамотой и стилистикой речи свидетельствуют письма, найденные автором в архивах России. Два из них адресованы генералу Петру Краснову, четыре —

выдающемуся хормейстеру Сергею Жарову и его супруге Неониле; с семьями адресатов М. Чеботари была в тесной дружеской связи [24; 25].

П. Краснов, будучи также литератором и публицистом, оказался любителем оперы. Генерал был почитателем таланта М. Чеботари, которая прислушивалась к его советам, касаясь искусства: «Я ставлю очень высоко Ваше мнение — мнение человека, так тонко и верно понимающего и чувствующего „театр“» [24]. М. Чеботари, в свою очередь, удостоивалась быть в числе первых читательниц его литературных опусов. Она писала в 1940 г.: «Большое спасибо Вам за память обо мне и за присылку ваших двух последних сочинений» [24].

Самые поздние письма к Жаровым датируются январем 1948 г. которые документально подтверждают, что артистка на протяжении всей жизни сохраняла связь с диаспорой. Более того, М. Чеботари в письмах неоднократно называет детей русскими именами, поощряет старшего в желании изучить русский язык: «Петик ходит тоже в школу, кроме того, учится играть на пианино и по-русски хочет учиться, я ему задала азбуку учить, пока вернусь, чтобы он ее выучил. Федик бегаёт и болтает» [25]. В семейном архиве младшего сына певицы Ф. Керзона сохранилась подаренная ему двоюродной племянницей С. Рахманинова Сонеи Сатиной фотография, запечатлевшая ее мать Тамару Сатину (Духовскую) вместе с М. Чеботари и Н. Жаровой. Снимок сделан в Дрездене в середине 1930-х гг. (См. фото 2).



Фото 2.

На Западе артистка часто воспринималась как русская по национальности, вполне соответствуя этому внешним видом, речью и ярким голосом славянского тембра [6, с. 124]. Эти качества она, возможно, унаследовала от матери-болгарки [11, с. 6]. Поэтому М. Чеботари приглашали участвовать в кино съемках именно в данном амплуа. В 1936 г. она снялась в роли Даниэлы в фильме В. Янсона «Девушки в белом», принесшем ей первое широкое актерское признание. Главная роль в фильме по сюжету о воспитанницах Смольного института, относящемуся к царскому времени, была всеми оценена по достоинству. Р. Арабаджи подробно описал данное событие, в том числе успех фильма на родине певицы в Бессарабии [8, с. 75]. В 1936 г. в газете «Сегодня» опубликованы невзыскательные стихи, написанные под впечатлением от этого фильма и принадлежащие перу местного писателя и журналиста В. Клопотовского [12, с. 14]². Образ, созданный в кинематографе, стал отождествляться с ролями, сыгранными артисткой на оперной сцене: Татьяны в «Евгении Онегине» П. Чайковского и Антонида в «Жизни за царя» М. Глинки.

Эмигрантская пресса старалась отслеживать продвижения и карьерные успехи соотечественницы, поэтому она служит важным источником информации о жизни и творчестве М. Чеботари тех лет. Среди прочего встречаются свидетельства об участии начинающей певицы в концертах диаспоры. Несмотря на их немногочисленность, они являются уникальным биографическим материалом.

Наиболее ранняя информация относится к кратковременному пребыванию М. Чеботари с А. Вырубовым в Париже. Существует сведение об участии «г-жи Чеботаревой» в благотворительном мероприятии, которое состоялось 23 февраля 1929 г. в парижском отеле «Лютеция» в рамках традиционного бала Общества русских врачей им. Мечникова [18, с. 536]. Она выступала на одной сцене с именитыми артистами-эмигрантами, среди которых были драматическая актриса Е. Рощина-Инсарова, оперные певцы Е. Садовень и К. Запорожец³.

В Берлине связи М. Чеботари с русским миром были особенно интенсивными. А. Вырубов был завсегдатаем многочисленных ве-

черов, устраиваемых диаспорой: артист часто рекомендовал жену в качестве певицы для концертов и спектаклей. Первый из таких вечеров (с участием М. Чеботари) состоялся 14 декабря 1929 г. и включал постановки сцен из «Пиковой дамы» П. Чайковского и «Бориса Годунова» М. Мусоргского. В числе зрителей оказалась Л. Ландау — певица и музыкальный критик ежедневной газеты «Руль», которая поделилась впечатлениями в статье «Русский оперный спектакль» [14]. Можно предположить, что данное представление было одной из первых в Берлине постановок русских опер на языке оригинала, хотя бы и в виде фрагментов и с сопровождением рояля. Работа постановочной части принадлежала театральному деятелю М. Попелло-Давыдову, декорации выполнил русский художник-сценограф В. Новиков, впоследствии работавший в Берлинской опере. Композитор В. Метцель аккомпанировал на фортепиано и одновременно руководил музыкальной частью. Л. Ландау писала: «Можно только пожелать, чтобы отчетный спектакль положил начало оперным спектаклям на русском языке» [14].

М. Чеботари, на тот момент обладательница лирико-колоратурного сопрано, несмотря на юный возраст (19 лет), исполнила партию Лизы. Более того, судя по названиям оперных сцен, постановка осуществлялась именно в расчете на то, что певица станет ее центральной фигурой. Критик оценила пение и игру начинающей артистки следующим образом: «Г-жа Чеботари – молодая, многообещающая певица, обладательница сильного, мягкого, чистого, ровного сопрано. Особенно красиво звучат ясные свободные верхи. Дальнейшая работа сделает, несомненно, и низкий регистр более густым и устойчивым, и есть все данные, чтобы ожидать успехов и в сценическом воплощении, пока еще не совершенном» [14].

За этим вечером последовали другие подобные представления. 21 января 1930 г. состоялось повторение декабрьского спектакля под новым названием — «Камерная опера», также прошедшее с большим успехом [13]. Л. Ландау назвала и ряд недостатков в пении и сценическом поведении артистки: «По-прежнему покорял публику голос молоденькой Чеботари (играть Лизу она и не пытается), но без основательной постановки и освобождения от привычек цыганской дикции и пр. ему

грозят опасности. Совершенно излишнюю импровизацию позволяет себе певица в заключение сцены у Канавки, — вместо скачка в воду сделав отчаянный скачок вверх на до диэз (даже и не убегая прочь)» [13].

М. Чеботари участвовала два года подряд в празднованиях дня рождения А. Пушкина («День русской культуры»), имевших размах одного из главных национальных торжеств. В газете «Руль» обнаружены статьи, которые анонсировали праздничные вечера с ее участием. Первая, 8 июня 1930 г., приглашала всех желающих в берлинский Schwettersaal на вечерний концерт того же дня. Среди разных артистов готовились к появлению на эстраде певцы: «А.А. Александрова, М.И. Чеботари и Геральд Казенов ариями и романсами Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова и Рахманинова напомнят о достижениях русского гения в области вокальной музыки» [9, с. 10]. Вторая статья 4 июня 1931 г. анонсировала русские мероприятия уже в Дрездене 7-го числа. В литературно-музыкальном вечере в белом зале Бельведера (Brülache Terrasse), примет участие чета Вырубовых. Артист Московского Художественного театра А. Вырубов выступит с литературной программой, а М. Вырубова — с романсами и ариями во второй, музыкальной части [10, с. 6].

Яркий выход М. Чеботари на большую сцену, получивший резонанс в пределах Германии, не остался незамеченным русскоязычной прессой. В хвалебной статье дрезденского корреспондента берлинской газеты «Руль» Я. Мульмана «Блестящий дебют русской певицы» сообщалось, что М. Чеботари выступила в опере «Богема» Дж. Пуччини, исполнив центральную женскую роль. С гордостью называя М. Чеботари «нашей талантливой соотечественницей», рецензент комментирует ее выступление следующим образом: «Сильный, обширный, необыкновенно красивого тембра голос молодой певицы сразу очаровал не только дрезденскую публику, но и нашу, известную в среде артистов своею требовательностью, местную прессу. Все газеты дали единодушный весьма лестный отзыв» [19, с. 6].

Представляет интерес несколько статей, освещающих участие М. Чеботари в концертах русской общины в Германии в более позднее время, в 1936–1937 гг. М. Чеботари — уже знаменитая певица: солистка Дрезденской и

Берлинской опер, участница Зальцбургских фестивалей, удостоенная почетного звания «Каммерзенгерин», любимица выдающихся дирижеров, композитора Р. Штрауса, а также нацисткой верхушки Третьего рейха и простой публики. Как видно, артистка до того времени еще более или менее свободно могла контактировать с русской диаспорой в Германии и принимать участие в ее мероприятиях.

В берлинском еженедельнике «Новое слово» от 12 января 1936 г. найдена небольшая заметка неизвестного автора, которая содержит информацию о состоявшемся 8-го числа в Дрездене большом благотворительном вечере Русского общества им. Вл. Соловьева. В разнообразном по составу исполнителей концерте выступала и артистка из Бессарабии: «В прекрасной программе, составленной исключительно из произведений русских композиторов, приняли участие и пользовались, как всегда, шумным и горячим приемом у публики наша соотечественница М. Чеботари, И. Карен — обе солистки Дрезденской государственной оперы» [23, с. 3]. Рижская газета «Сегодня» также сообщила в начале 1937 г. о предстоящих юбилейных празднествах в Берлине, посвященных А. Пушкину, в том числе о будущем концерте памяти поэта с участием М. Чеботари: «17 февраля состоится вечер, устраиваемый лидером русского национал-социалист. объединения Мельским. Центром тяжести этого вечера будет выступление русской певицы Чеботари» [26, с. 10].

Серию статей в эмигрантских газетах, отражающих творческий рост артистки, замыкает следующая небольшая заметка «Мария Чеботари» из парижского еженедельника «Возрождение» (от 13 февраля 1937 г.). Ее автором — известный писатель, критик, художник и журналист Иван Лукаш. Будучи проездом в Берлине зимой 1937 г., он посетил в Государственной опере спектакль «Травиата» Дж. Верди с М. Чеботари в главной роли, завершившийся большим успехом исполнительницы. И. Лукаш был горд за соотечественницу и счел долгом не только поведать русскому читателю Парижа о факте удачного представления, но и немного рассказать о М. Чеботари.

Кратко пересказывая биографию артистки, пытаюсь превратить ее в красивую сказку

о Золушке, И. Лукаш характеризует вокальное творчество М. Чеботари так: «Ее голос по светлой полноте своей и тончайшим нюансам и ее театральные воплощения в „Богеме” ли, „Баттерфляй” или „Травиате” совершенно замечательны по нежности и драматической силе» [15, с. 6]. Отмечая большую популярность артистки не только среди представителей русской эмиграции Берлина (которая после прихода фашистов к власти становилась все малочисленнее), но и, главным образом, среди местного населения, автор трогательно заключает: «Когда весь немецкий театр горячей волной рукоплесканий как бы устремился к сцене, где стояла эта маленькая русская эмигрантка, я почувствовал глубокую радость, глубокое удовлетворение за всех нас, русских изгнанников...» [15, с. 6].

Русская эмигрантская периодика также сообщала о смерти певицы. «Русская мысль» от 1 июля 1949 г писала: «В Вене в возрасте 39 лет скончалась оперная артистка Мария Чеботарева (Чеботари), обладательница выдающегося голоса, примадонна Дрезденской и Венской опер, участница Зальцбургских фестивалей. Ее карьера протекала главным образом за границей, куда ее вывез артист Вырубов, участник Пражской Группы МХТ» [22].

Родившись и проведя раннее детство в Кишиневе Российской империи, получив образование там же в румынский период, М. Чеботари почти половину жизни провела в Германии и Австрии. Несмотря на это, певице удалось сохранить до конца дней органичную связь с «русским миром», о чем свидетельствуют ее письма, воспоминания современников, газетные статьи и различные исследования. Русский язык для М. Чеботари — язык ее детства, переписки с близкими и общения в эмигрантской среде. Она исполняла в оригинале вокальную музыку русских композиторов, что подтверждают немногочисленные записи. Трудно переоценить роль А. Вырубова и других эмигрантов из старой России в начальном становлении международной карьеры, которая начиналась с выступлений на вечерах, устраиваемых диаспорой соотечественников. Многонациональное искусство М. Чеботари и ее творческую личность можно отнести не только к австро-немецкой, румынской, но и к русской культуре зарубежья.

Ссылки:

- 1 Брак был оформлен румынскими властями 11 августа 1930 г., в летний приезд четы в Кишинев.
- 2 «МАРИЯ ЧЕБОТАРИ»
На лире, либо на гитаре
Хочу восторженно воспеть
Ее, Марию Чеботари,
И на экране посмотреть.
Ей увлекать в двоякой роли
Нас, меломанов, суждено —
Вчера на оперной гастрولي,
Сегодня в фильме и в кино.
Став знаменитостью гастрольной,
Она попала даже в Смольный
И там минувших дней «режим».
Чудесным голосом своим
Она, чаруя, увлекает.
Она поет и звуки тают,
«Как поцелуй на устах»,
«Как стая тучек в небесах».
Она восторг в сердцах рождает,
Изображая Батерфлей
С ее душою чисто-детской.
Она поет, как соловей,
А ставши дивою немецкой
И озарив собой экран,
В восторг приводит и рижан,
Как русская «девица в белом».
Владея голосом умело,
Карьеру делает она,
Небесной искрой зажжена,
И все рижане и рижанки
В кино, как в оперу, идут,
Взглянуть на Смольный институт.
Где в нежном облике Смолянки —
Песнь «Соловья» минувших дней
Поет с экрана соловей...
- 3 В источнике не обозначено имя Чеботаревой; автор оставляет за собой право на ошибку. Вероятность, что это была не М. Чеботари — минимальна.

Библиографические ссылки:

1. Cebotari – Diessl. Filmwoche, 1939, Nr. 11, s. 329-332.
2. Danilă, A. Maria Cebotari: Stea rătăcitoare. Chisinau: Prut Internațional, 2015.
3. Fassbinder, H. Maria Cebotari eine Jahrhundertstimme. În: *Hanauer Anzeiger*, 10.02.1970.

4. Maria Cebotari-von Wyruboff. În: *Das Theater, Dresden*, 01.09.1931.
5. Maria Cebotari do Prahy. Do: *Národní listy, Praha*, 09.01.1935.
6. Mingotti, A. Maria Cebotari, das Leben einer Sängerin. Salzburg: Hellbrun-Verlag, 1950.
7. Spiegel, K. U. Triumph und Tragik.: <https://www.ku-spiegel.de/portraits/a-bis-j/cebotari-rara/> (29.03.2020).
8. Арабаджиу, Р. Неоконченная симфония. Кишинев: Литература артистикэ, 1990. / Arabadzhuiu, R. Neokonchennaia simfonia. Kishiniov: Literatura artistică, 1990.
9. День русской культуры. В: *Руль, Берлин*, 08.06.1930, с. 10. / Den' russkoi kul'tury. În: *Rul'*, Berlin, 08.06.1930.
10. День русской культуры. В: *Руль, Берлин*, 04.06.1931. / Den' russkoi kul'tury. În: *Rul'*, Berlin, 04.06.1931.
11. Дидученко, Н. Мария Чеботарь. 1970. НАРМ, ф. 3050, оп. 2, д. 381. / Diduchenko, N. Maria Chebotar'. 1970. NARM, f. 3050, inv. 2, doc. 381.
12. Клопотовский, В. Мария Чеботари. В: *Сегодня, Рига*, 15.11.1936. / Klopotoskii, V. Maria Chebotari. În: *Segodnia*, Riga, 15.11.1936.
13. Ландау, Л. Камерная опера. В: *Руль, Берлин*, 30.01.1930. / Landau, L. Kamernaia opera. În: *Rul'*, Berlin, 30.01.1930.
14. Ландау, Л. Русский оперный спектакль. В: *Руль, Берлин*, 20.12.1929. / Landau, L. Russkii opernyi spektakl'. În: *Rul'*, Berlin, 20.12.1929.
15. Лукаш, И. Мария Чеботари. В: *Возрождение, Париж*, 13.02.1937. / Lukash, I. Maria Chebotari. În: *Vozrozhdenie*, Parizh, 13.02.1937.
16. Лысенко, А. Лики Русского Берлина... В: *Русский Берлин 1918–1941*. Москва: Государственный исторический музей, 2002. / Lysenko, A. Liki russkogo Berlina... În: *Russkii Berlin 1918–1941*. Moskva: Gosudarstvennii istoriceskii muzei, 2002.
17. Макаев, С. Русское искусство за рубежом. РГАЛИ, ф. 2645, оп. 1, ед. хр. 2. / Макаев, S. Russkoe iskusstvo za rubezhom. RGALI, f. 2645, inv. 1, doc. 2.
18. Мнухин, Л. (ред.) Русское зарубежье: хроника научной, культурной и общественной жизни. 1920–1940. Франция, т. 1. Москва: Эксмо, 1995. / Mnuhin, L. (red.) Russkoe zarubezh'e: hronika nauchnoi, kul'turnoi i obshchestvennoi zhizni. 1920–1940. Frantsiia, v. 1, Moskva: Eksmo, 1995.
19. Мульман, Я. Блестящий дебют русской певицы. В: *Руль, Берлин*, 21.04.1931. / Mul'man, Ya. Blestyashchii debiut russkoi revitsy. În: *Rul'*, Berlin, 21.04.1931.
20. Н.М. Известие о разводе... В: *Сегодня вечером, Рига*, 12.01.1938. / N.M. Izvestie o razvode... În: *Segodnia vecherom*, Riga, 12.01.1938.
21. П.Н. Г. Бакланов. В: *Русское зарубежье: золотая книга эмиграции. Первая треть XX в.* Москва: РОССПЭН, 1997. / P.N. G. Baklanov. În: *Russkoe zarubezh'e: zolotaia kniga emigratsii*. Pervaya treti XX v. Moskva: ROSSPEN, 1997.
22. Рампа и экран. В: *Русская мысль, Париж*, 01.07.1949. / Rampa i ekran. În: *Russkaia mysl'*, Parizh, 01.07.1949.
23. Русские в Дрездене. В: *Новое слово, Берлин*, 12.01.1936. / Russkie v Drezdene. În: *Novoe slovo*, Berlin, 12.01.1936.
24. Чеботари, М. Письма к П. Н. Краснову. ГАРФ, ф. 10243, оп. 3, д. 2, папка 24. / Chebotari, M. Pis'ma k P.N. Krasnovu. SARF, f. 10243, inv. 3, doc. 2, map 24.
25. Чеботари, М. Письма к С. А. и Н. Н. Жаровым. РНММ, ф. 543, № 2524-2526, 2908. / Chebotari, M. Pis'ma k S.A. i N.N. Zharovym. RNMM, f. 543, No. 2524-2526, 2908.
26. Чествование памяти Пушкина в Берлине. В: *Сегодня, Рига*, 03.01.1937. / Chestvovanie pamiati Pushkina v Berline. În: *Segodnia*, Riga, 03.01.1937.

**CONDIȚIA MUZICII DIN RSS MOLDOVENEASCĂ
ÎN PRIMELE DECENII POSTBELICE.
PRIVIRE RETROSPECTIVĂ**

DOI: doi.org/10.5281/zenodo.4337608

Rezumat

**Condiția muzicii din RSS Moldovenească în primele decenii postbelice.
Privire retrospectivă**

În demers este schițat retrospectiv ipostaza socială a muzicii din RSSM în intervalul anilor 1944–1970, aflată în contextul unui climat ideologic coercitiv. Pentru a creiona starea de fapt a muzicii în această perioadă, ne concentrăm atenția asupra componisticii, relevând faptul că, în momentul sovietizării Moldovei transprutice, cultura din URSS se afla în deplina desfășurare a modelelor și concepțiilor realismului socialist.

În noua conjunctură, impregnată de ideologie, compozitorii sunt oferați să creeze lucrări muzicale, având ca mesaje elogierea conducătorilor de stat și de partid, proslăvirea rolului hegemonic al clasei muncitoare în societate, oglindirea „eroului-etalon” etc. Unii compozitori au pactizat cu puterea, cei care nu s-au conformat doctrinar au căzut în dizgrația puterii. Deși, la hotarul anilor ’50–’60, presiunea asupra artei muzicale scade din intensitate, direcțiile strategice de dezvoltare a culturii, trasate anterior, rămân actuale, iar la aplicarea lor în practică apar expresii noi (portretizarea liderilor comuniști, a partidului aflat la guvernare ș.a.).

În consecință, ingerințele politicului și standardele impuse culturii de regim prin aservire ideologică și-au lăsat amprenta asupra artei muzicale din RSSM, afectându-i originalitatea, libertatea de expresie și dezvoltarea ei pe făgaș firesc.

Cuvinte-cheie: muzică, sovietizare, realism socialist, creație artistică.

Summary

**The condition of music in the Moldavian SSR in the first post-war decades.
Retrospective look**

The social hypostasis of music in the MSSR in the years 1944–1970, found in the context of a coercive ideological climate, is sketched retrospectively in the given article. In order to draw up the real state of music during this period, we focus on composition, pointing out that, at the time of the Sovietization of Transprutian Moldova, the culture of the USSR was in full swing of the models and concepts of socialist realism.

In the new conjuncture, imbued with ideology, composers were offered to create musical works with messages praising state and party leaders, glorifying the hegemonic role of the working class in society, mirroring the “standard hero”, etc. Some composers made pacts with the power, while those who did not conform doctrinally fell into disfavor with the power. Although, at the border of the 1950s and 1960s, the pressure on the musical art decreases in intensity, the strategic directions of cultural development, previously drawn, remain current, and when applied in practice new expressions appear (portrayal of communist leaders, the party in government, etc.).

Consequently, the political interferences and the standards imposed on culture by the regime through ideological enslavement left their mark on the musical art of the MSSR, affecting its originality, freedom of expression and its natural development.

Keywords: music, sovietization, socialist realism, artistic creation.

Anul 1940, soldat cu anexarea Basarabiei la Uniunea Sovietică, a declanșat schimbarea bruscă și profundă a paradigmei socioculturale în teritoriul dintre Prut și Nistru. Sovietizarea, care a urmat, a avut repercusiuni asupra tuturor dome-

niilor vieții politice, economice, spirituale. Trebuie menționat faptul că, în momentul sovietizării Moldovei din stânga Prutului, cultura URSS-ului se afla în deplina desfășurare a modelelor, practicilor și teoriilor realismului socialist. Arta muzicală și

purtătorii ei în Moldova Sovietică erau constrânși să urmeze principiile acestuia, devenit doctrină oficială a noului regim politic, care prevedea stilul și conținutul obligatoriu al culturii artistice. Instituțiile din domeniul culturii și artei, create după 1940, volens-nolens erau obligate să contribuie la susținerea și promovarea noii ideologii.

Primii pași întreprinși după 1940 au fost crearea instituțiilor de specialitate (așezăminte artistice de formare profesională, de creație, concertistice etc.) care, fiind integrate în noua configurație a societății, erau chemate să contribuie la susținerea și promovarea noii ideologii.

În 1940, la Chișinău este deschis Conservatorul Moldovenesc de Stat. În același an este fondată Filarmonica de Stat, în componența căreia au început să activeze colective artistice precum capela corală „Doina”, orchestra simfonică, cvartetul vocal de bărbați, soliști-vocaliști și instrumentiști, grupul artiștilor de estradă. Această instituție cultural-artistică a avut un rol important în activitatea de propagare a creației muzicale naționale și universale, la promovarea artei interpretative, în educația muzicală și estetică în spațiul pruto-nistrean. Mai târziu își începe activitatea teatrul muzical-dramatic din Chișinău. În vederea educației compozitorilor și muzicologilor „în spiritul ideologiei comuniste”, contribuției la perfecționarea măiestriei lor profesionale, creării „unor lucrări de un înalt nivel ideologic și artistic în spiritul partinității comuniste și al principiilor realismului socialist” (conform prevederilor Statutului), susținerii, stimulării și promovării valorilor artei sonore autohtone în țară și în străinătate, protejării intereselor profesionale și sociale ale breslei creatorilor de muzică, în octombrie 1940 este creată Uniunea Compozitorilor din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească.

Așa cum partidul deține monopolul puterii în stat și elimină orice formă de opoziție organizată, acesta își asigură în totalitate conducerea vieții sociale, politice și culturale, asumându-și și misiunea de îndrumare, de facto – sarcina de supraveghere a domeniului de creație artistică. Urmau să fie create mecanismele juridice, de natură să contribuie la transpunerea în viață a ideologiei oficiale și de prevenire a abaterilor de la doctrina oficială, care nu s-au lăsat mult așteptate.

În noua conjunctură, compozitorii sunt oferați să se retragă din paradisiul „turnului de fildeș”, „sugerându-li-se” să creeze lucrări muzicale (imnuri, ode, marșuri, poeme vocal-simfonice, lu-

crări corale ș. a.) cu texte de elogiare a liderilor de stat și de partid, de proslăvire a rolului hegemonic al clasei muncitoare în progresul societății, a noii vieți, a modului de producție socialist, de oglindire a „eroului-etalon” etc. În fapt, aceasta nu însemna nimic altceva decât o somare de supraveghere a spațiului cultural.

În jumătatea a doua a anilor '40 ai secolului al XX-lea, autoritățile centrale de la Moscova emit mai multe hotărâri în care sunt trasate liniile directe pentru cultura artistică: „Cu privire la revistele *Zvezda* și *Leningrad*” (14 august 1946), „Cu privire la repertoriul teatrelor dramatice și măsurile de îmbunătățire a lui” (26 august 1946), „Cu privire la opera *Marea prietenie* de V. Muradeli” (10 februarie 1948), „Cu privire la revista *Znamia*” (1949)¹ ș. a.

În consens cu spiritul hotărârilor de referință și pe potrivea lor, în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească (RSSM) au fost demarate acțiuni de „susținere” a acestor decizii ale organelor uniunale, fiind adoptate hotărâri cu caracter similar. În februarie 1948, Biroul CC al PC(b) din Moldova aprobă hotărârea „Cu privire la starea de lucruri în domeniul creației muzicale din republică și acțiunile necesare pentru îndeplinirea hotărârii CC al PC(b) din toată uniunea din 10 februarie 1948”; în iulie 1948, oficiosul partidului comunist „Moldova socialistă” publică „Programul de luptă a literaturii și artei moldovenești” [1, p. 1], mai apoi, la 22 noiembrie 1948, este adoptată hotărârea Biroului CC al PC(b) din Moldova „Despre starea literaturii sovietice moldovenești și măsurile pentru îmbunătățirea ei” din 22 noiembrie 1948, urmate de acțiuni propagandistice (întruniri ale membrilor uniunilor de creație, discuții urmate de articole programatice inserate în presa de partid etc.), având ca scop asigurarea purității ideologice a culturii socialiste. În acele condiții, oamenii din domeniul creației artistice erau constrânși să se conformeze spiritului și cerințelor acelor hotărâri. Totodată, compozitorilor li se propune cultivarea expresiilor și construcțiilor sonore explicite, pe înțelesul oamenilor sovietici, care „ar reflecta viața cotidiană” a acestora. Este

1 Prin adoptarea acestor hotărâri, în URSS a debutat campania de luptă împotriva cosmopolitismului, scopul urmărit fiind de a intimida oamenii de creație nonconformiști (scriitori, compozitori, dramaturgi etc.) întru combaterea „apolitismului”, „indiferenței față de cultura și tradițiile naționale”, „pesimismului”, „formalismului”, „cultivării artificialului”, „servilismului în fața culturii burgheze” etc.

avansată, susținută și promovată ideea accesibilității muzicii, iar noile modalități de exprimare în defavoarea profunzimii mesajului și poziției ideologice sunt calificate drept „tendințe nesănătoase”, manifestări ale modernismului și lipsei de conținut ideologic în artă [Cf. 2].

Printre figurile importante ale breslei compozitorilor din perioada imediată fondării UCM se numărau S. Atanasiu-Zlatov, E. Coca, D. Gherșfeld, L. Gurov, Șt. Neaga, V. Poleacov, care creează lucrări de proporții (simfonii, oratorii, concerte instrumentale, cvartete etc.).



Hotărârea PCUS din 10 februarie 1948 despre opera „Marea prietenie” a lui V. Muradeli pe paginile oficiosului PCM „Moldova socialistă”

La adunarea generală a Uniunii Compozitorilor din RSSM, din 24 februarie 1948, își amintea compozitorul și președintele de mai târziu al acestei asociații profesionale, Vasile Zagorschi, „măimuzărind hotărârea Moscovei (”Cu privire la opera *Marea prietenie* de V. Muradeli” – n.n.), și la noi a fost adoptată „hotărârea” respectivă după o lamentabilă „consfătuire” – parodie a consfătuirii din Moscova, cu un simulacru de analiză a stării de lucruri la noi în domeniul creației muzicale.

Au fost aspru „criticați” pentru „tendințe moderniste” unii din maestrul noștri și, în primul rând, Ștefan Neaga; printre studenții, bănuți de înclinații avangardiste, afară de Lobel, a fost criticat și Revencu Teodor – student, (...) pe atunci, în anul doi la violă și, facultativ, la compoziție, deci un absolut începător cu „păcate” evident născocite” [3, p. 12]. Au fost „scoase la iveală” hibeles unor creații ale compozitorilor moldoveni, afirmându-se că

expresia acestora denotă „tendințe antipopulare, ce reflectă spiritul curentelor muzicale apusene” [4], iar opusurile lui E. Coca, Șt. Neaga, D. Gherșfeld, P. Șerban reprezintă „muzica formalistă – o sinteză haotică de sunete” [5]. Poemul simfonic „Stalingrad” de E. Coca, cantata pentru cor și orchestră „Cu noi – Lenin, cu noi Stalin” de Șt. Neaga sunt etichetate ca mostre de „muzică formalistă”. Reproșuri similare li se adaugă cantatei „Ștefan cel Mare” de Șt. Neaga și muzicii la spectacolul „În văile Moldovei” de E. Coca, care, la fel, „suferă de formalism”, iar autorii lucrărilor menționate se detașează de academismul tradițional, manifestând influență a „impresionismului francez” [6]. Pentru redresarea stării de fapt, branșei componistice i se cere să cultive creații de calitate „demne de poporul sovietic” [7]. Consecințele acestor decizii, aprecieri și etichetări au lăsat urme adânci în conștiința compozitorilor, au produs „o anumită stare de angoasă, de anchilozare și izolare de tot ce ar veni din Occidentul contemporan”. Era acceptată doar orientarea către muzica „clasică” și cea din „răsărit”, admise fiind numai creațiile „recomandate și controlate de funcționarii atotputernicului C.C. (Comitetului Central – n.n.)” [8, p. 12].



Textul hotărârii PCUS din 10 februarie 1948 despre opera „Marea prietenie” a lui V. Muradeli pe paginile oficiosului PCM de limbă rusă „Советская Молдавия”

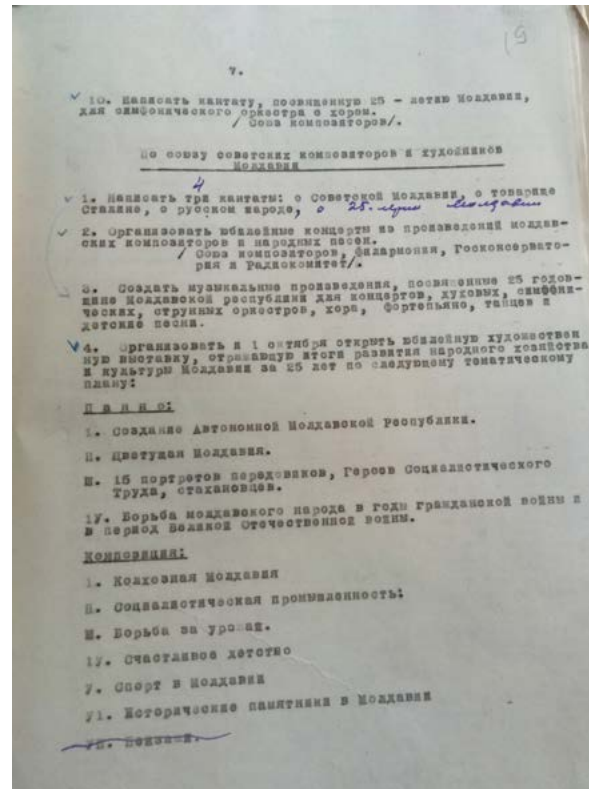
Unii muzicieni au plătit și mai scump, cunoscând drama deportărilor, organizate de autoritățile sovietice. Au avut de suferit și de suportat consecințele acestora compozitori, muzicologi, interpreți (instrumentiști, vocaliști). Din motive politice au fost forțați să-și schimbe domiciliul în Siberia, regiunea Kemerovo, compozitorul Alexei Stârcea², muzicologul Gleb Ceaicovschi³. O întorsătură dramatică au cunoscut și familiile artiștilor-muzicieni, dislocate în partea estică a Rusiei, unii dintre copiii acestora venind pe lume chiar în îndepărtatele regiuni siberiene, așa cum a fost cazul Ninei Crulicovschi, interpretă de muzică ușoară, născută în regiunea Kurgan (Rusia), părinții fiind deportați. Alții, împreună cu familia, și-au petrecut o parte a copilăriei departe de casă. Familiile lui Mihai Dolgan, renumit interpret, compozitor și fondator al formației „Noroc”, Constantin Baranovschi, cunoscut clarinetist și pedagog, au fost silite să părăsească locul de baștină, fiind exilate în regiunile din Siberia.

Așa se prezenta realmente climatul socio-politic și estetic creat, unul ideologic coercitiv, în care cultura artistică din RSSM este nevoită să se dezvolte la sfârșitul anilor '40 ai secolului trecut.



„Lipsa criticii” la Conservatorul din Chișinău în vizorul presei de partid

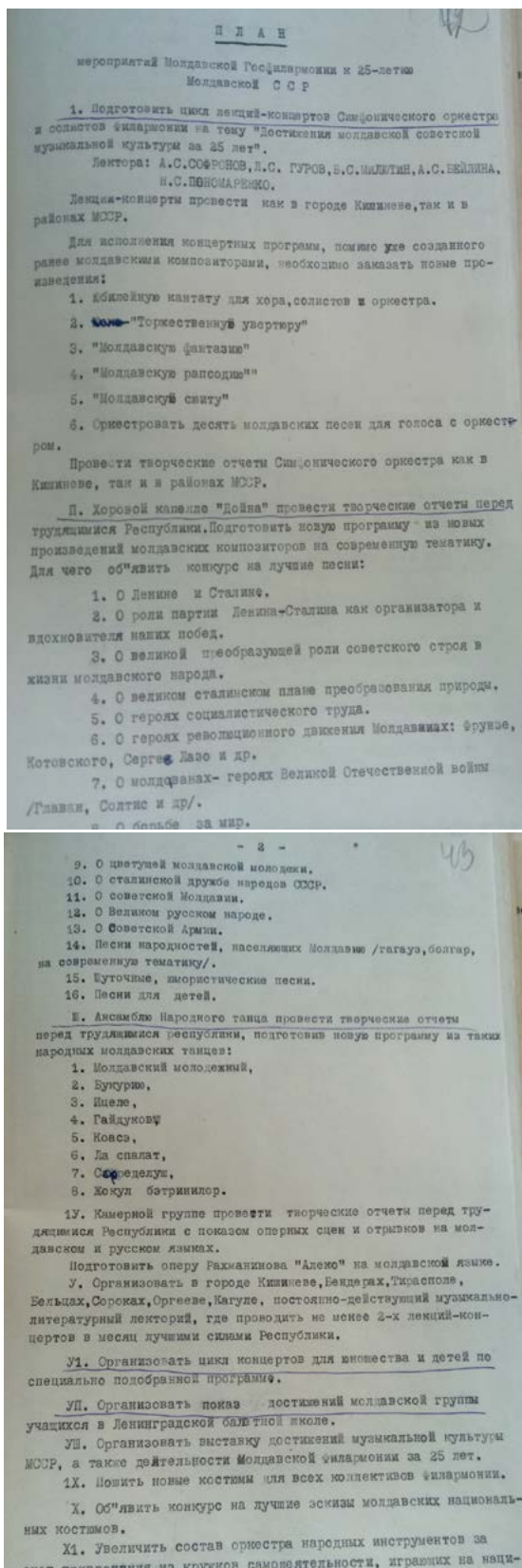
- 2 Alexei Stârcea (1919–1974), solist vocal (bariton), profesor de canto la Institutul de Arte „G. Musicescu” din Chișinău, membru al Uniunii Compozitorilor din Moldova. În perioada anilor 1949–1954 a fost exilat de autoritățile sovietice în regiunea Kemerovo, Rusia.
- 3 Gleb Ceaicovschi-Mereșanu (1919–1999), folclorist, muzicolog, pedagog, critic muzical, publicist, animator al vieții culturale din RSSM în perioada postbelică. În perioada anilor 1949–1954 a fost exilat în regiunea Kemerovo, Rusia.



Acțiuni ale uniunilor de creație din RSS Moldovenească dedicate aniversării a 25 de ani de la formarea RSSM

La un deceniu de la adoptarea faimoaselor hotărâri, presiunea asupra muzicii academice se destinde, scăzând din intensitate, urmată de un relativ dezgheț cultural în viața artistică în anii '50-'60. În politica de dirijare a culturii se produc anumite elasticizări, fiind inițiate reconsiderări ale personalităților culturale și creației acestora, pentru toate artele intervine o benefică relaxare. Criticile la adresa unor autori și aprecierile estetice ale creației lor sunt recunoscute ca exagerate și nejustificate, fiind dezaprobată în hotărârile de partid „Cu privire la lichidarea cultului personalității și a urmărilor lui” (1956), „Cu privire la corectarea aprecierilor eronate ale operelor *Marea prietenie*, *Bogdan Hmelnițki* și *Din toată inima*” (1958)⁴.

- 4 La momentul lansării, operele „Marea prietenie” [«Великая дружба»], „Bogdan Hmelnițki” [«Богдан Хмельницкий»] și „Din toată inima” [«От всего сердца»], semnate, respectiv, de compozitorii V. Muradeli în anul 1948, K. Dankevici în anul 1951 și G. Jukovski în anul 1951, au fost aspru criticate de cenzură pentru calitatea artistică nesatisfăcătoare, reflectarea nereușită și schematică a realității sovietice.



Filarmonica din Chişinău în febra pregătirilor pentru aniversarea a 25 de ani de la formarea RSS Moldovenească

Cu toate acestea, în sistemul de valori artistice, elementele doctrinare definitorii ale realismului socialist, precum și direcțiile strategice de dezvoltare a culturii, trasate anterior, nu și-au pierdut nici din actualitate, nici din intransigență. Dar la aplicarea lor în practică au început să apară anumite nuanțări, manifestate în expresii noi. Se impune în forță și ia amploare portretizarea în imagini artistice a liderilor comuniști, a partidului aflat la guvernare. Astfel se va manifesta în artă așa-zisa leniniană, subiect comun pentru întreg spațiul sovietic. Prin această „mișcare artistică”, unii oameni de cultură (scriitori, compozitori, pictori, dramaturgi) acceptă compromisul și pactizează cu puterea, semnând texte în care au proliferat ideologia timpului. Cea mai frecvent portretizată figură politică în artă a fost imaginea lui V. I. Lenin.

„Leniniana muzicală moldovenească”, cum apare ea consemnată în sursele scrise [9, pp. 6-13], își are începutul în anii postbelici, incluzând, în mare parte, opera care reflectă viața și activitatea lui V. I. Lenin, la aceasta adăugându-se tematica Patriei și a partidului, valorificată artistic în diverse genuri și forme muzicale.

Fondul sonor dedicat leniniane include asemenea partituri precum cantatele „Basarabeni” de Șt. Neaga, „Zorile noastre” și „Poem despre partid” de S. Lobel, „Odă lui Lenin” de A. Stârcea, „Sub steagul biruințelor” (cu evocarea „revoltei” de la Tatarbuniar din 1924) de V. Zagorschi, „Lenin” și „Pionierii” de Z. Tcaci, „Există un asemenea partid” de V. Rotaru; oratoriile „Aurora” de Gh. Neaga, „Constelația „Secera și ciocanul” de S. Buzilă; poema-cantată „Revoluția continuă” de V. Zagorschi, poemul vocal-sinfonic „Partidul – Lenin” de D. Gherșfeld; poemele corale „Doina” (I. „Doina din trecut”; II. „Doina eliberării”; III. „Doina recunoștinței”; IV. „Doina Biruinței”) de E. Coca, „Inima veacului” de E. Doga, poemul „Drapele roșii” de T. Zgureanu; corurile „Lenin pe autoblindată” de N. Ponomarenko, „Appassionata” de S. Lungul, „Poem despre Haia Livșiț” (subiectul dezvoltă activitatea ilegalistei în Basarabia interbelică) de S. Lobel; opera „Chemat de revoluție” de E. Lazarev; romanța lirică „Stelele” de L. Gurov, balada „Cinci nopți și zile” de N. Ponomarenko, cântecul-frescă „Imn omului” de E. Lazarev, cântecul lirico-epic „Lenin” de V. Rotaru, cântecul-îmn „Lenin – nume veșnic” de V. Slivinschi. La aceeași tematică se referă și lucrările muzicale „Cântec despre partid” de

Gh. Borș, „Partidul ne duce-nainte” de E. Doga, „Lenin trăiește în inimi” de D. Fedov, „Eu sînt comunist” de D. Gherșfeld, „Lenin – pace, viață și soare”, „Cu Lenin în suflet și-n gând” și „Lenin e veșnic viu” (pentru solist, cor și orchestră) de S. Lungul, „La sfat cu Lenin” de Al. Mulear, „Cuvînt despre partid” de O. Negruța, „Moldova sovietică” de N. Ponomarenko, „Partidul – conștiința mea” de V. Slivinski, „A lui Lenin eroică gardă” de A. Stârcea, „Hai, comsomol, înainte” de S. Șapiro, „Partidul lui Lenin” de P. Șerban, „Lenin e viu” de V. Vilinciuc, „Cîntare Partidului” de V. Zagorschi, „Slavă comsomolului” de S. Zlatov și multe altele. Lista este una mult mai desfășurată, dar ne vom limita doar la aceste exemple pentru a ilustra și a argumenta ideile lansate anterior.

Au putut întrucîtva să se protejeze de cenzura ideologiei autorii de muzică instrumentală, „simfoniști” în primul rînd, dar nu în totalitate. Substratul ideologic este deseori disimulat în titlul lucrării sau în dedicație: simfonieta „Livada în primăvară” (consacrată memoriei lui V. I. Lenin) de V. Poleacov, Simfonia a doua „Ceapaiev” (comandant al Armatei Roșii în timpul războiului civil rus) de L. Gurov, Simfonia a doua („În memoria lui G. I. Cotovschi” – comandant al Armatei Roșii în timpul războiului civil rus, originar din Basarabia) și Simfonia a cincea (dedicată Centenarului lui V. I. Lenin) de S. Lobel ș. a.

Excesul de zel patriotic aduce o tonalitate nouă în lirica populară, care a dat naștere supranumitei „leniniane folclorice moldovenești”, aceasta fiind „constituită din creații de diferite genuri și specii (povești, legende, cântece, proverbe ș.a.), care exprimă dragostea poporului față de Lenin. Poveștii și cîntăreții populari îl prezintă pe Lenin ca pe un conducător și prieten al maselor populare, ca pe un om înțelept, mărinimos, dărz și simplu, ca pe un sftenic al celor obidiți (...)” [10, p. 373].

Geniul colectiv „a creat” melodii și texte, precum „Lenin ne-a adus lumină”, „Doină despre Lenin”, „Slavă lui Ilici cîntăm”, „Mulțumim partidului”, „Cât-îi țara mea de mare” ș.a., în care „cîntăreții evocă chipul marelui conducător, care a depus o muncă titanică pentru a organiza și înfăptui marea cotitură în istoria omenirii, îndreptând lumina pe calea socialismului și comunismului. (...). Originalitatea leniniane folclorice moldovenești constă în îmbinarea viziunii individuale a poveștii, cîntăreților cu aspecte concrete ale activității revoluționare a lui V. Lenin” [Idem, p. 373].

MUZICA SIMFONICĂ

În primul deceniu de după război, genul simfonic constituie una din principalele preocupări ale activității de creație a compozitorilor. Printre realizările acestei etape se includ poemele simfonice „Stalingrad” (1945), „Codrul” (1950) de E. Coca, „Haiducii” de Al. Mulear (anii '50), „Prin flăcări” (1952/53?) și „Poemul-ouvertură” (1954) de V. Poleacov, suitele orchestrale și uverturile de Ș. Aranov, D. Fedov, V. Poleacov, N. Ponomarenko, S. Șapiro, S. Atanasiu-Zlatov, rapsodia de N. Ponomarenko, fanteziile de Ș. Aranov, Gr. Gherșfeld, concertele instrumentale (pentru pian, trompetă, vioară, oboi) de D. Gherșfeld, D. Fedov, Al. Mulear și V. Poleacov, simfoniile nr. 2 (1946) de L. Gurov, nr. 2 pentru orchestră și cor (1947) și nr. 3 (1950) de V. Poleacov, nr. 1 (1949) și nr. 2 (1952) de S. Lobel, nr. 1 (1955) de V. Zagorschi.

O particularitate a acestui deceniu devine predilecția compozitorilor de a explora forme muzicale ample, în care se regăsesc elemente de inspirație folclorică și alte modalități specifice de valorificare a lui, în special, prin citare. Totodată, se observă influența simfonismului vocal asupra creației unor compozitori (S. Lobel, V. Zagorschi), precum și prezența muzicii cu caracter programatic, mai ales în poeme, uverturi și simfonii.

Traseul urmat de muzica simfonică din Moldova transprutică în cel de-al doilea deceniu postbelic, se caracterizează prin acumulări cantitative și calitative. Se extinde substanțial și diapazonul genuistic al creației simfonice. Din jumătatea a doua a anilor '50 până la sfârșitul anilor '60 sunt create mai multe simfonii, concerte, suite orchestrale, precum și astfel de lucrări cum sunt parafraza, improvizația, scherzo, tabloul, variațiunea simfonică etc., explorate anterior mai puțin în creația compozitorilor moldoveni. Și-au adus contribuția la îmbogățirea genului compozitorii V. Poleacov, cu simfoniile nr. 4 (1958), nr. 5 (1961), nr. 6 (1964), nr. 7 (1966), S. Lobel, cu simfoniile nr. 3 (1960), nr. 4 (1965), Gh. Neaga, cu simfoniile nr. 1 (1959) și nr. 2 (1965), P. Rivilis, cu simfoniile nr. 1 (1961) și nr. 2 (1965).

Prezintă interes și alte creații: uvertura pentru orchestră simfonică mică (1958) de E. Doga, uvertura-fantezie „Tineretea părinților noștri” (1961) de V. Slivinski, uvertura pentru orchestra simfonică și de estradă (1966) de V. Lorinov, fantezia „Moldova cîntă și dansează” (1957) de D. Fedov, „Fantezia moldovenească” (1962) de

V. Rotaru și „Fantezia” pentru orchestra de muzică populară de D. Gheorghiu. Se disting prin originalitate și realizare artistică (modus imagistic, stil artistic, concepție) poemele simfonice ale lui E. Doga (1965, „Mama”, după linogravura omonimă a lui A. David), Gh. Neaga (1967, „Danko”), P. Rivilis („Apooteza războiului”, după tablourile lui V. Vereșceaghin), E. Lazarev („Poemul triumfal”), V. Lorinov (1966, „Eu sunt memoria, eu trăiesc”) ș. a.

Nomenclatorul lucrărilor simfonice, realizate la hotarul anilor '50-'60 ai sec. al XX-lea, este mult mai desfășurat, el incluzând alte zeci de suite, rapsodii, concerte și alte creații instrumentale, fapt ce relevă prolificitatea gândirii componistice, profunzimea și maturitatea ei conceptuală.

CREAȚIA DE OPERĂ

Fondat în cadrul culturii sec. al XIX-lea, teatrul muzical este strâns legat de folclor, fapt care i-a atras o mare popularitate. Odată cu inaugurarea Teatrului de Operă și Balet (1957), teatru liric ca instituție separată permanentă, au fost create condiții prielnice în vederea ascensiunii și promovării genului. Rezultanta acestui act a fost creșterea vădită a interesului compozitorilor față de operă ca cea mai completă formă muzicală. Multe din operele compozitorilor moldoveni, create în a II-a jumătate a sec. al XX-lea, se bazează pe librete cu subiect național. Tabloul liric, pe care îl oferă partiturile operelor „Grozan” de D. Gherșfeld (1956, libretul de V. Rusu), „Eroica baladă” de A. Stârcea (I-a red. în 1960, a II-a în 1964, a III-a în 1970, libretul de A. Gujel), „Aurelia” (I-a redacție în 1958, a II-a redacție în 1963, libretul de V. Șeveliov); opera pentru copii „Capra cu trei iezi” de Z. Tcaci (1966, libretul de Gr. Vieru) are ca suport literar povestea omonimă a lui I. Creangă, opera „Casa mare” de M. Kopytman (1968, libretul de V. Teleucă) pornește de la cunoscuta dramă psihologică a lui I. Druță, opera „Glira” de Gh. Neaga (1971, libretul de Gh. Dimitriu) transpune un episod din viața legendarului muzician Barbu Lăutarul, opera „De-ale lui Păcală” de V. Verhola (1971, libretul de V. Conunov) este realizată în baza motivelor poveștilor populare.

În expresia lirico-teatrală se recurge și la subiecte inspirate din literatura universală, cu un spectru ideatic variat, incluzând motive satirice (opera „Ploșnița” după piesa lui V. Maiakovski), fantastice (opera „Draconul” după piesa lui

E. Șwartz; basmul muzical „Micul prinț” după povestirea lui A. Saint-Exupéry).

În perioada de referință, genul liric în creația compozitorilor din Moldova din stânga Prutului denotă o anumită diversitate conceptuală și stilistică. Astfel, în scriitura componistică se manifestă două tendințe stilistice distincte. Prima dintre ele relevă valorificarea resurselor folclorice, cea de-a doua se axează pe un limbaj muzical mai sofisticat, cu sublimarea folclorului în stil personal, după propria sensibilitate artistico-estetică. Elementele de structură ale expresiei sonore lirice vădesc o gândire muzicală valorificată în construcții tonale (D. Gherșfeld), tonomodale (M. Kopytman, Gh. Neaga, A. Stârcea), diatonico-modale (Z. Tcaci) și modal-cromatice (E. Coca). În ansamblul ei, creația de operă din spațiul pruto-nistean poate fi circumscrisă pe două mari coordonate stilistice, situându-se între tradiție și inovație. Raportată la parametrii muzicali, latura stilistică vădește bogăție în zonele expresiei melodice, armonice, a tempo-ului, nuanțelor, elementelor eterofonice, varietății ritmice și metrice.

Dar și în această perioadă, însă instrumentele profesionale ale cenzurii funcționau destul de eficient. Unii compozitori au căzut în dizgrație din cauza „lipsei de atitudine civică” față de idealurile orânduirii sociale existente, imputându-li-se ostilitatea față de regim. De un astfel de tratament a avut parte opera „Casa mare” de M. Kopytman, compusă după piesa cu același titlu a lui I. Druță. Deși ecourile apărute în presa moscovită de specialitate după premieră, care a avut loc în anul 1969, au fost pozitive [12, pp. 35-40], opinia oficialităților și criticii de la Chișinău a fost una destul de distantă, chiar refractară. Această primă prezentare a operei „a coincis cu valul nou al „războiului rece”, agravându-se după invazia tancurilor sovietice în Cehoslovacia (1968). În domeniul cultural și ideologic, din nou, după anul 1948, a ieșit în prim-plan lupta împotriva artei „formaliste burgheze”, luptă necesară păstrării și cultivării „realismului socialist” [13, p. 41]. Noile tendințe conservatoare în sfera administrării culturii artistice, mult mai pronunțate în fostele republici unionale decât în centru, i-a determinat pe unii să părăsească locul de baștină și/sau țara. Astfel, I. Druță găsește refugiu la Moscova, iar M. Kopytman emigrează în Israel.

MUZICA DE BALET

Ca artă scenică, creația de balet din Moldova este una tânără. Apariția și evoluția ei sunt strâns legate de cultura națională. Originalitatea și bogăția folclorului muzical-coregrafic autohton a servit ca o veritabilă materie primă pentru valorificarea lui creatoare de către compozitori în diferite genuri de artă muzicală. Ritmurile dansurilor au fost prezente în muzica vodevilurilor, în scenele coregrafice ale spectacolelor de dramă și comedie.

Ca fenomen indisolubil legat de cultura națională, primele creații de balet modern veritabil se cristalizează în a II-a jumătate a sec. al XX-lea. Conținutul ideatic al baletelor din această perioadă transfigurează subiecte diferite – istorice, eroice, de dragoste, romantice, fantastice, lirice ș. a. O importanță deosebită acordă compozitorii suportului literar al reprezentărilor muzical-coregrafice. Având în vedere că libretul întreține emoțiile, natura dispozițiilor și desfășurarea acțiunii, iar muzica și mișcarea coreică oferă cheia pătrunderii în lumea interioară a sentimentelor umane și mențin intrigă gândirii abstracte, creatorii de balet din RSSM apelează atât la surse literare naționale, cât și la cele universale. Printre primele încercări de acest fel se numără baletele lui V. Poleacov „Meșterul Manole” (1959, coautor V. Slivinski, libretul de V. Ioviță) și „În Elada” (1961, libretul de S. Drecin) și oratoriul-balet „Cântecul zorilor” (1964, libretul de S. Drecin).

Pentru a evita tutela ideologică, unii compozitori încearcă și, în parte reușesc, să abordeze subiecte de conotație general-umană. Spectacolele de balet „Spada frântă” (1959, libretul de Gh. Ghelovani) și „Antoni și Cleopatra” (1965, libretul de A. Pudalov) de E. Lazarev pornesc de la ideea pacifismului și afirmării principiilor morale ale contemporaneității. La realizarea primei lucrări, autorul s-a inspirat din poemul lui M. Eminescu „Strigoii”. Axându-se pe subiectul acestei lucrări, compozitorul construiește imaginea și dramaturgia muzicală a baletului, recurgând la interpunerea și opoziția de caractere, care dezvoltă conflictul organic și tensiunea caracterelor. Mijloacele de expresie ale limbajului muzical utilizate (melodice, ritmice, timbrale, dinamice etc.) se înscriu în factura lucrării, conferindu-i spectacolului unitate și pregnanță.

Tragedia shakespeariană „Antoni și Cleopatra” este valorificată pe plan muzical-coregrafic de către E. Lazarev în baletul omonim (1965, libretul de A. Pudalov). Legendara istorie de dra-

goste dintre celebra regina egipteană Cleopatra a VII-a și generalul, omul politic roman Antoniu, redimensionată de dramaturgul englez de pe pozițiile idealurilor umanismului renascentist, aduce acțiunea aproape de sau în centrul conflictului dramatic. Individualizarea muzical-artistică a personajelor, reproducerea coloritului de epocă, implicarea timbrurilor instrumentale în dezvoltarea cadrului conceptual etc. incumbă sinteza firească simbiozei dintre cele două componente majore ale baletului – muzica și dansul.

Altă față a genului o reprezintă baletul lui V. Zagorschi „Zorii” (1960, libretul de Gh. Ghelovani și A. Chirtoacă), care transpune un subiect istoric din perioada interbelică a vieții basarabene. Lucrarea poartă o pronunțată notă ideologică comunistă („soarta grea a basarabenilor”, afalați sub „jugul României regale”, care visează la „viața liberă ca cea din Moldova Sovietică din stânga Nistrului”), autorul distanțându-se ulterior de concepția inițială. Caracterul specific al baletului rezidă în latura lui muzical-coregrafică, care provine din substanța folclorului autohton.

În final vom menționa faptul că, în primele decenii postbelice RSS Moldovenească trece prin procesul de construire a „unei societăți noi”, care prevedea implementarea politicii culturale în conformitate cu modelul sovietic, unul compulsiv sub aspect ideologic și estetic, aceasta, în esență, ilustrând fenomenul numit „executarea comenzii de stat”.

Operând cu mecanismele politice, puterea recurge la ideologizarea masivă a spațiului artistic, incluzând muzica în categoria formelor cu „misiuni propagandistice”, tratament ce indică asupra unei realități anume, aceea că funcția estetică primordială a artei este suprimată în favoarea funcției politice. În sistemul de valori culturale, talentul și creația originală sunt discriminate prin canonizare și subordonare dogmei, impunând coercitiv cosmetizarea realității. Ingerințele politicului în mesajele artei nu puteau să nu-și lase amprenta asupra autonomiei procesului de creație în viața muzicală, afectând grav conținutul, potențialul de creație, identitatea, cât și diversitatea formelor de exprimare, care, sub influența factorilor de ordin ideologic, au condus la disoluția domeniului artistic.

Referințe bibliografice:

1. Moldova socialistă [Молдова социалистэ], 29 iulie 1948.

2. Cf. Советская Молдавия, 14 февраля 1948 / Sovetzkaia Moldavia, 14 fevralia 1948.
3. Zagorschi, Vasile. Aportul Conservatorului la constituirea Uniunii Compozitorilor din Moldova. În: *Viața muzicală a Basarabiei în secolul XX*. Chișinău: Deruga, 1993, pp. 11-14.
4. Arhiva Organizațiilor Social-Politice a Republicii Moldova (AOSPRM). Fond 51, inventar 5, dosar 459, ff. 198-200.
5. AOSPRM. Fond 51, inventar 5, dosar 537, ff. 198-200.
6. Idem, fil. 96.
7. Idem, fil. 200.
8. Zagorschi, Vasile. Aportul Conservatorului la constituirea ..., lucr. cit.
9. Столяр, Зиновий. Обновленная земля. În: *Страницы молдавской музыки*. Кишинев: Литература артистикэ, 1983. / Stoliar, Zinoviy. Stranitzî moldavskoî muzyki. Kishiniov: Literatura artistica, 1983.
10. Literatura și arta Moldovei. Enciclopedie, vol. 1. Chișinău: Redacția principală a Enciclopediei Sovietice Moldovenești, 1985.
11. Idem.
12. Юзефович, Виктор. И вновь лирическая трагедия. În: *Советская музыка*, № 5, 1969 / Yuzefovich, Viktor. I vnovi liricheskaia tragedia. In: *Sovetskaia muzyka*, nr. 5, 1969, pp. 35-40.
13. Axionov, Vladimir. Друță-Копытман: Casa mare. În: *Arta*. Seria arte audio-vizuale-2009. Chișinău: 2010, pp. 37-42.

Valeria BARBAS

**IDENTITĂȚI ÎN DERIVĂ: GENUL DE CANTATĂ
ÎN CREAȚIA COMONISTICĂ MOLDOVENEASCĂ.
MODERNIZAREA CANTATEI ÎN VIZIUNEA POSTMODERNĂ
A COMPOZITORULUI OLEG PALYMSKI**

DOI: doi.org/10.5281/zenodo.4337669

Rezumat

**Identități în derivă: genul de cantată în creația componistică moldovenească.
Modernizarea cantatei în viziunea postmodernă a compozitorului Oleg Palymski**

În prezentul articol autoarea urmărește traseul de evoluție a genului de cantată în creația componistică moldovenească, realizând o etapizare de la debutul secolului al XX-lea până în perioada secolului al XXI-lea, anii 2000, relevând anumite particularități distincte genuistice și tematice, conceptuale și tehnologice supuse unor procese transformatorii, inclusiv identitare. În segmentul temporal 1940–1991, cantata află numeroase abordări componistice relevate de mai multe generații de compozitori moldoveni, are loc o perfecționare a măiestriei în ceea ce privește formele vocal-simfonice de amploare, o extindere genuistică prin fuziunea cu alte genuri, totodată, sub presiunea ideologică și relevând conjunctura timpului, se configurează cantata sovietică moldovenească cu trăsături identitare muzical-stilistice specifice punctate de autoare. Sunt investigate transformările cantatei ulterioare căderii Blocului Estic, sub aspect de emancipare a genului cu exemple de referință din componistica autohtonă. Finalmente, cercetarea de față se focusează pe cantata „Esența cuvintelor” semnată de compozitorul Oleg Palymski în 2013, drept exemplu de modernizare a genului sub diverse aspecte de simbioză a elementelor tradiționale a muzicii de cult cu inovațiile tendițelor muzicii (post)moderne academice universale.

Cuvinte-cheie: cantata, Oleg Palymski, cantata secolului XXI, nova musica sacra, muzică nouă, cantata sovietică moldovenească, identitate muzicală, identități în derivă, post-sovietic, post-socialist, postmodern.

Summary

**Drifting identities: the cantata genre in Moldovan academic music.
Modernization of the cantata in the postmodern view of composer Oleg Palymski**

In the present article, the author investigates the path of the evolution of the genre of cantata in Moldovan academic music composition, divides it into stages from the beginning of the XX century to the period of the XXI century, the 2000s, and reveals certain distinct genre, identity and thematic particularities, submitted to transformative processes. In the time segment of 1940–1991, the cantata finds numerous compositional approaches revealed by several generations of Moldovan composers. Certain improvement of mastery in terms of vocal-symphonic forms of magnitude can be observed, as well as a genuine extension by merging with other genres. However, under ideological pressure and the conjuncture of time, the Moldovan Soviet cantata is configured with specific musical-stylistic identity features punctuated by the author. The transformations of the cantata after the fall of the Eastern Bloc are investigated, in terms of emancipation of the genre with reference examples from the local composition. Finally, the research focuses on the cantata “The Essence of Words” signed by composer Oleg Palymski in 2013, as an example of modernizing the genre in various aspects of symbiosis of traditional elements of cult music with innovations of (post) modern academic universal music tendencies.

Keywords: cantata, Oleg Palymski, XXI century cantata, nova musica sacra, new music, Moldovan Soviet cantata, musical identity, drifting identities, post-soviet, post-socialist, postmodern.

În contextul proceselor de tranziție din spațiul moldovenesc, inclusiv identitare, sau, specific muzicale, contemporaneitatea muzicală academică a întâmpinat variate impedimente și polemici cu privire la definirea, perceperea și promovarea

conceptului de identitate muzicală (națională) atât pe parcursul perioadei sovietice socialiste, cât și a celei post-sovietice. Diverse alternări de ordin ideologic, cultural, estetic etc. au avut un impact și asupra unor genuri și forme muzicale, implicit

a unor stiluri individuale din componistica autohtonă. Cel mai pregnant aceste tranziții s-au răsfrânt în muzica vocal-simfonică, unde mesajul are o dublă forță – sonică și textuală, în genul de amploare și solemnitate precum este *cantata*.

Genul *cantata* are o tradiție relativ tânără în componistica moldovenească, bucurându-se de o atenție deosebită în rândul compozitorilor autohtoni, printre exemplele de pionierat se consideră cantatele semnate în primul deceniu al secolului XX, toate aparținând compozitorului și dirijorului M. Berezovschi – *Rusia și Bulgaria* (1910), *Cantata la 100 de ani de la alipirea Basarabiei la Rusia* (1912), *Cantata la 100 de ani de la inaugurarea Seminarului Teologic din Chișinău* (1913), *Rusia și Serbia* (1914). În anii '20-'30 au fost compuse patru cantate, semnate de: V. Bulăcioc – *Adevărul* (1920, text Al. Tolstoi), L. Gurov – *Frunzișoară de mohor* (1933), N. Ponomarenko – cantata în memoria lui A. Cehov (1935), M. Bârcă – *Români, cântați mereu* (sau *Muzica*) (1935, text P. Halippa). Primele exemple ale cantatelor aparute sporadic pe parcursul primelor decenii ale secolului XX confirmă în primul rând pregătirea compozitorilor autohtoni de a aborda un astfel de gen de amploare, adaptarea la anumite tipare genuistice și cultural-identitare, tematica creațiilor denotă caracterul ocazional, festiv, cantatele fiind compuse cu prilejul unor evenimente, dar și influența folclorului atât în plan tematic, cât și muzical. Ulterior, cantata este abordată intensiv în creația componistică, interesul manifestându-se îndeosebi în perioada postbelică: deceniul patru este marcat de cantata *a cappella* – *Cântă inima Moldovei* (1940, text E. Bucov) de E. Coca și de patru cantate semnate de Șt. Neaga – *Ștefan cel Mare* (1945/1946, text E. Bucov), *Lenin este cu noi*, *Stalin este cu noi* (*Basarabeni*, text L. Corneanu, 1947, dedicată la 30 de ani de la Revoluția Socialistă din Octombrie), cantata *Salut comunistilor Moldovei* (text B. Istru, 1949, consacrată delegaților la Congresul al II-lea al Partidului Comunist din Moldova), *Cantata Jubiliară la 25 de ani ai RSSM* (text A. Lupan și P. Cruceciuc, 1949), cu această ocazie fiind compusă și cantata omonimă de coautorii D. Gherșfeld, L. Gurov și N. Ponomarenko.

Anul 1941 a marcat momentul de cotitură în parcursul istoric și viața cultural-muzicală a țării, în perioada 1941–1990 componistica autohtonă fiind înrămată în cursul general al *muzicii sovietice moldovenești*, iar cu privire la creația

vocal-simfonică, vor căpăta popularitate genurile de amploare. Monumentalitatea genului de cantată, care presupune o componentă impunătoare – orchestră simfonică, cor, soliști, concorda cu viziunile culturii totalitare ale ideologiei sovietice, de eroism și patriotism, de măreție a Uniunii și proslăvire a partidului, a cultului liderilor de partid și a realizărilor victorioase ale regimului. Amprenta realismului socialist este resimțită într-un șir de creații semnate de compozitorii autohtoni în anii '40-'50 și deseori cu ocazia celebrării unor sărbători din calendarul sovietic (Revoluția din Octombrie 1917, omagierea liderilor de partid, formarea RSSM ș. a.). Ulterior, după aprobare la Congresul Uniunii Compozitorilor, creațiile erau prezentate la *Decadele* muzicii la Moscova, printre exemplele incluse sunt cantatele compuse în deceniul patru, menționate anterior, precum și unele cantate din anii '50-'60: *Sub steagul biruințelor* de V. Zagorschi (1952, text A. Alyabov), *Zorile noastre* de S. Lobel (1954, text E. Bucov), *la 30 de ani de la formarea RSSM*, *Cântec despre Nistru* de Z. Tcaci (1957, text E. Loteanu), *Plaiuri natale* de S. Lungul (1958, text L. Deleanu), *Octombrie* de G. Borș (1957, text B. Istru), *Ostași ai păcii* de M. Bârcă (1959). Cu referire la *Decadele artei și literaturii Moldovei Sovietice la Moscova*, cercetătoarea V. Ursu observă caracterul puternic politizat al manifestărilor culturale, apreciindu-le drept „acțiuni ideologice și propagandistice, cu multă muzică patriotică și revoluționară, desfășurate de autoritățile sovietice în sprijinul politicii culturale a PCUS”, ulterior *Decadele* fiind transformate în *Zile ale muzicii popoarelor înfrățite*, desfășurate în republicile unionale. Autoarea citează ziarul *Правда* din 8 iulie 1960: „Tot ce s-a arătat la Decade: spectacole, concerte, seri literare – ne-au convins de succesele mari pe care Moldova le-a obținut în multe domenii ale creativității artistice. Asimilând tot ce este mai bun în cultura popoarelor ruse și a celorlalte popoare frățesti ale Uniunii Sovietice, poporul moldovenesc a păstrat tradițiile naționale ale culturii lor, a făcut noi pași pe calea dezvoltării artistice” (*trad. n., V. B.*) [1].

În perioada anilor '60 menționăm cantatele: *Revoluția continuă* de V. Zagorschi (1961), *Cantata păcii* și cantata *Spre culmi* de A. Stârcea, *Celor vii în numele celor morți* de E. Lazarev (1961), *Poemul despre Partid* de S. Lobel (1962), *Partidul, soarele meu* de Ș. Mulear (text A. Gujel, 1964), *Cântec despre partid* de V. Zagorschi (text Gr. Vieru, 1964). Pe aceeași filieră concep-

tual-tematică, de osanale în cinstea partidului, se înscriu cantatele din anii '70: *Leniniana* de G. Borș (text E. Bucov, 1970), oda-cantata *Roșie vremea lui* de V. Zagorschi (text A. Ciocanu, 1970), *Partidului slavă în veci* (text A. Ciocanu, 1976), *Există un asemenea partid* de V. Rotaru (text A. Surkov, 1975), *Noi construim comunismul* (text V. Teleucă, 1980), Țara sovietică de E. Doga (text E. Bucov, 1985), *La mulți ani* de C. Rusnac (text Gh. Vodă, 1983), *Numele Lenin* de P. Rusu (1984) ș. a. În același timp, sub aspect genuistic, în perioada anilor '70-'80 unele cantate capătă trăsături ale altor genuri, spre exemplu, de *cantată-poem: Cine scutură roua* (1981) de V. Zagorschi; Z. Tcaci – *cantata-rapsodie* pentru copii *Plai de cânt, plai de dor* (text S. Ghimpu, 1981). Muzicologul V. Axionov remarcă fuziunea genurilor de simfonie-cantată în creațiile compozitorilor: S. Lobel (*Simfonia nr. 5* pentru soliști, narator, cor și orchestră, 1970), I. Macovei (*Simfonia* pentru discant, sopran, bas și orchestră pe versuri de Gr. Vieru, 1973), T. Zgureanu (*simfonia Eminescu*, 2008).

O dimensiune aparte prezintă cantatele pentru copii: Zlata Tcaci – *Orașul, copiii, soarele* (vers. de V. Teleucă și A. Cibotaru), cantata *Lenin* (vers. de V. Galaicu, text rus de I. Semionov, la 100 de ani de la ziua de naștere a lui V. I. Lenin), *Pionierii* (vers. de V. Galaicu); S. Lungu – cantata pentru copii *Patria mea* (vers. de Gr. Vieru și V. Roșca); V. Bitkin – *Cartea răsfoită de vânt* (vers. de A. Ciocanu), T. Chiriac – *Luci, soare, luci* (vers. de Gr. Vieru), E. Mamot – *Bună dimineața* (1985, vers. de Gr. Vieru), *Cutezătorii* (1987, vers. de A. Ciocanu) ș. a.

Astfel, în segmentul temporal 1940-1991, cantata află numeroase abordări componistice relevate de mai multe generații de compozitori moldoveni, are loc o perfecționare a măiestriei în ceea ce privește formele vocal-simfonice de amploare, o extindere genuistică prin fuziunea cu alte genuri, totodată, sub presiunea și controlul ideologic de partid, apar cantate care, în mare parte, nu urmăresc realizarea unor obiective artistice, relevând conjunctura timpului, se configurează *cantata sovietică moldovenească* cu trăsături identitare muzical-stilistice specifice:

- caracter fastuos, monumental, grandoare;
- tematică ce relevă idealurile realismului socialist – tema patriei, partidului, muncii, viitorului socialist fericit, o atenție deosebită se acorda textului folosit și imaginilor propagate de acesta, vehicularea subiectului de prietenie și „înfrățire”

(cultural-muzicală) a popoarelor rus și moldovene;

- imagistică încadrată în canoanele culturii sovietice;

- limbaj muzical accesibil, transparența scriiturii – evitarea cromatismelor, utilizarea diatonismului, a structurilor ritmice stabile, a facturii acordice în baza trisonurilor de tip armonic, factură omofono-armonică cu elemente polifonice de imitație, preponderent bazată pe tradițiile școlii ruse;

- utilizarea *obligatorie* a folclorului moldovene, a melosului popular (în vederea accentuării identității locale moldovenești).

Din epoca barocco, configurată din madrigalele italiene, cantata a parcurs un traseu de evoluții multiple de aproape cinci secole.

În contextul (post)modernismului occidental, se atestă modificări radicale ale creației muzicale sub aspect genuistic și stilistic, tematic și semantic, cantata fiind unul dintre exemplele de individualizare a genurilor muzicale, deseori raportat la direcția *nova musica sacra* (investigată de N. Guleanițkaia). Printre lucrările concepute de maeștrii secolului XX raportate la această tendință se numără cele semnate de P. Hindemith, F. Poulenc, A. Webern, A. Schoenberg, L. Nono, H. W. Henze, K. Stockhausen, E. Denisov, S. Gubaidulina ș. a.

În spațiul sovietic, inclusiv în RSSM, cantata ca gen atestă anumite transformări în perioada de pre-tranziție a deceniului opt: sub aspect arhitectonic și conceptual, de componență și scriitură – *Dorul* de B. Dubosarschi (text A. Busuioc, 1978) și cantata-monument *Generația mea* de Gh. Ciobanu (text A. Ahmatova, 1985); *Litanii* pentru soprană de coloratură, clarinet și orgă (text Gr. Vieru, 1987) și *Taina existenței* (text R. Thakur, 1989) de D. Kițenko; aspecte cantato-oratoriale în *Doinatori* de T. Chiriac, pentru solist/oficiant, cor, orgă, nai și vibrafon (text M. Eminescu, Gr. Vieru și D. Matcovschi, 1989).

După căderea Blocului Estic, în perioada post-sovietică, unii compozitori-autori de cantate continuă tradițiile muzicale în cheia modernismului moderat: T. Zgureanu *Răsai asupra mea luminează lină* (text M. Eminescu, Gh. Ciocoi, 1999), V. Burlea *Mărturiile calvarului: cantată în 3 părți* (texte liturgice, A. Burac, M. Eminescu, 1997), *Oră eternă* (texte de M. Eminescu și ale contemporanilor săi, 2002). În același timp, odată cu instaurarea unui nou climat în registrele politic, sociocultural și muzical, este de remarcat apari-

ția cantatelor de o vădită influență postmodernistă, schimbări esențiale de estetică și limbaj, la nivel stilistic și genuistic, cu utilizarea unor tehnologii componistice contemporane și abordarea unui nou univers conceptual intertextual cu amalgamarea diverselor tipare identitar-culturale. Remarcăm: îmbinarea arhaicului (elemente de păgânism și barbarism), a Evului Mediu și modernismului, relevată în muzică prin monodie, procedee de polifonie și tonalitate lărgită în cantata *Trinitatea lupului* de D. Kițenko (1999, poem de V. Grosu) pentru voce, clarinet, oboi, fagot, viori și violoncel; sistemul funcțional elaborat în baza principiului simetric, asemănător cu cel folosit de Bartók în cantata *Mistrețul cu colți de argint* de I. Iachimciuc pentru tenor, declamator, cor și orchestră simfonică (2001, cuv. de Șt. Aug. Doinaș); elemente de neobarbarism, rock și rap în cantata *Oda devenirii* de Gh. Ciobanu (2013; D. Matcovschi, Acolo), semantică ontologică și spirituală (budistă, hindu) proiectată pe gândirea post-serială în cantatele *Veritatis absolutae ultimum verbum* (2003), *Esența cuvintelor* (2013) și cantata-simfonie *In cursu ad intellectum supremae ideae vitae* (2011) de O. Palymski.

Figură proeminentă în contextul sondării universului sonorităților contemporane și al promovării muzicii noi din Republica Moldova, Oleg Palymski este fidel fenomenului muzical contemporan în multiple ipostaze: de compozitor, pianist, dirijor și conducător al Ansamblului de muzică contemporană „Ars Poetica” și al diverselor formații – Orchestra Simfonică Națională a Companiei Publice „Teleradio-Moldova”, Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale „S. Lunchevici”, Orchestra Națională de Cameră a Sălii cu Orgă. O. Palymski desfășoară o activitate componistică deosebit de intensă, abordând diverse genuri, preponderent creații camerale și simfonice, prezentate în premieră în cadrul Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi: Passacaglia pentru 12* (1994), simfonia *Fumuri* (1996), muzică pentru „Ars Poetica” și orchestra de cameră (2002), *Astromusic I*, suită pentru ansamblu cameral (2013), simfonia *Energetix of the world* (2015) pentru orchestră simfonică triplă.

Un interes deosebit prezintă creația vocal-simfonică semnată de O. Palymski în deceniul 2003–2013: cantatele *Veritatis absolutae ultimum verbum* (2003), *Esența cuvintelor* (2013) și cantata-simfonie *In cursu ad intellectum supremae ideae vitae* (2011).

Modernizarea genului de cantată, prin recon-

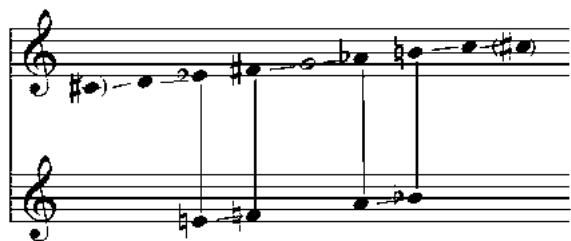
ceptualizare, adresarea la un spectru nou semantic sunt, de altfel, tendințe caracteristice întregii creații componistice a lui O. Palymski. Sfera preocupărilor sale estetice vizează trei dimensiuni de natură metafizică, investigând problematica:

1) de esență a Ființei (ontologie), 2) de esență a spiritului (sacralitate), 3) cosmologică și cosmogonică (geneza lumii, micro și macrocosmos), axa comună constituind-o aspectul de universalism – spre exemplu, în utilizarea unor limbi de largă răspândire, cu caracter universal – latina, engleza; prezența concepțiilor credinței Bahá'í ș. a.

Limbajul muzical al compozitorului O. Palymski este complex, stilul individual fiind influențat de diverse tendințe – neoclasicism, neobaroc și, îndeosebi, post-serialism (dodecafonie liberă) și aleatorică controlată.

Reconstituirea arhaicului, a valorilor eterne este proiectată în cantata *Esența cuvintelor* (2013) de Oleg Palymski, interpretată în cadrul ediției a XXI-a a Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi* (2012) de Orchestra Simfonică Națională a Companiei Publice „Teleradio-Moldova”, dirijor O. Palymski și Capela Corală „Moldova”, conducător V. Budilevski. Conceptual, lucrarea are tangențe cu cantata pentru cor mixt și orchestră în patru mișcări *La Nascita del Verbo* (1948) de G. Scelsi, pe texte latine, una dintre partiturile care au marcat sfârșitul unei perioade cu influențe neo-clasiciste ale autorului, de până la căderea în depresie și tăcerea creativă. Scriitura muzicală cu elemente ale tehnicii modale cromatice, dodecafonice, relevă „nașterea cuvântului” prin utilizarea treptată a vocalelor, mai apoi a silabelor, ulterior coagularea cuvintelor *Deus, Amor și Lux*. Menționăm și alte două cantate apropiate ideatic și muzical, prin textura sonoristică, tematica cosmogonică, universalism, intertextualitate, compuse în deceniile ulterioare de A. Schnittke – *Almae Matris Universitatis Iagellonicae* (1964), pe texte latine, și *Cosmogonia* (1970), pe texte din literatura clasică, filosofie, *Vechiul Testament* în latină, italiană, engleză, precum și citate din opera lui Sofocle, N. Copernic, *Cartea Genezei*, L. da Vinci, G. Bruno, I. Gagarin, J. Glenn.

Cantata *Esența cuvintelor* de O. Palymski a reliefat relațiile dihotomice text–muzică, idee–cuvânt. Privind încărcătura conceptuală a creației, compozitorul relatează că aceasta pornește de la conceptul cunoașterii: „Materia și mișcarea sunt conectate prin diverse arte, iar ceea ce mișcă materia muzicală este cuvântul, esența cuvintelor



Ex. 1



Ex. 2

constând în a pune în mișcare muzică” [2]. Acest proces este etapizat în trei faze. În prima fază, *materia* nu există, doar *ideea* – relevată în orchestră drept fundal sau spațiu unde se naște *ideea*. Scritura se constituie în baza tehnicii (post)seriale, a dodecafoniilor libere, compozitorul abordând modul drept serie – are loc segmentarea seriei de 12 tonuri în celule a câte 3 și 4 tonuri, fiecare dintre acestea este tratat drept micro-serie (Exemplul 1.). Treptat, densitatea țesăturii muzicale crește, prin juxtapunerea și combinarea micro-seriilor, prin diverse procedee – de permutare a tonurilor, de transpoziție, augmentare, diminuare, inversare, recurență (Exemplul 2). Conform viziunii autorului, *ideea* este relevată de cor. În interpretarea Capelei Corale „Moldova”, sunt sonorizate fragmente aparținând învățăturii înțeleptului persan din secolul al XIX-lea – Bahá’u’lláh, în partida co-

rală fiind utilizată declamația vorbită pe ritm indicat, în baza textelor traduse în română: „Noi, cu adevărat, am intrat în Școala lui Dumnezeu când voi dormeați; și Noi am cercetat Tabla pe când voi erați cufundați în somn adânc... Noi am citit Tabla înainte ce a fost revelată, când voi nici nu știati de ea și cunoșteam în mod desăvârșit Cartea încă înainte ce v-ați născut”. O. Palymski specifică: „Din lumea imaterială în cea materială pornește o anumită Școală de pregătire didactică a omenirii, – mesagerii școlii sunt prorocii, având misiunea de a aduce cunoștințe în lumea noastră. În numele acestei școli se pronunța textul” [3]. Astfel, are loc suprapunerea liniei fluxurilor vorbite în partida corului, sincronizate în formule ritmice (cu posibilitatea de fi interpretate puțin asincron) pe descărcările sonoristice orchestrale în prima mișcare – *Ideea* (Exemplul 3).

O altă imagine simbolică vehiculată este protolimba, o reconstituire a arhaicului, a primelor sunete emise de oameni, onomatopee redată exclusiv orchestral în mișcarea a II-a, *Limbaj*, țesătura orchestrală este construită în baza tehnicii de ison și a microcelulelor repetitive, *parlando rubato* (Exemplul 4).

În mișcarea a III-a, *Cuvântul* devine un simbol al cunoașterii, vocile corului se individualizează, „creatorul”, sau compozitorul, dându-i glas fiecăruia, să vorbească în ritmul său. Odată cu remarca *Liberamente*, și marcajul dinamic deasupra partidei, corul verbalizează un alineat la alegere (cu repetare incompletă) a textului în diferite limbi [4]: „Vorbirea umană este esența, care caută să-și exercite influența și are nevoie de moderație. În ceea ce privește influența, aceasta este condiționa-

Sotto voce, possibile poco asincrono

Noi, cu a-de-vă - rat, am în - trat în Școa - la lui Dum - ne -
zeu când voi dor - me ați și Noi am cer - ce - tat Tab - le - ta pe
când voi e - rați cu - fun - dați în somn a - dânc...

Ex. 3

Vocale			
legni	Durate lungi, sunet fără vibrație	Vibrație (schimbarea periodică a tonului)	(quasi) frullato
ottoni			tremolo
archi			Vibrato de amplitudă
Consoane			
legni	slap, staccatissimo	Lovituri cu supape	(quasi) glissando
ottoni	surdina, sunete astupate, staccato	Lovituri cu supape	(quasi) glissando
archi	pizz. à la Bartók	ricochet	glissando
			Sunare între sunet și aer
			Efecte speciale, de ex. cântarea după călș
Percussione (consoane)			
Clicuri		blocco di legno	temple blocco
Foșnet		castagnettes	bambusi
Pocnituri		raganella	guiro
Zgomot		maracas	tubo
Lovituri profunde		Bongo (pe membrană)	tom-tom (pe membrană)
Lovituri subite		Bongo (al cerchio)	tom-tom (al cerchio)

Ex. 4

tă de rafinament, care, la rândul său, depinde de inimi care sunt desprinse și pure. Referitor la moderația sa, acest lucru n-are să fie combinat cu tact și înțelepciune...” În fluxul fonic de tip „babel” se ajunge la un amestec haotic, total distorsionat, la o aleatorică liberă a liniilor vorbite, din care se desprinde o temă în stil oriental, inițial în expunere modală în varianta solo la corn englez, nuanța *mf*, pe fundalul isonului la clarinet 1, 2, *pizzicato quasi tremolo* iregular la vioara 1 susținut de *frullato* la flaut 1, și a celei repetate non ritmic la *tom-tom*-uri și *bonghi* (Exemplul 5, A). Ulterior, înaintând în prim-plan la corn englez dublat la clarinet 1, în baza unor structuri ritmice tipice la percuție, la 4/4:



Düm-Tek-Tek-Düm-Tek (*Maqsum*, ritm de proveniență egipteană) – la *tom-tom*-uri, *bonghi*, reprezentând în viziunea compozitorului „cunoașterea venită din Est – de la prorocii Moise, Hristos, Krishna, Buddha, Mohammed etc.”, con-

form concepțiilor Bahá'í (Exemplul 6, B). Expunerea materialului muzical de filieră orientală are loc în patru faze, accelerând tempoul, astfel în faza a 3-a se desfășoară la 6/8, cu schimbarea desenului ritmic, tema este expusă la corn englez și vioarele 1 (Exemplul 7, C), frazele fiind departajate de scurte intervenții ale formulelor repetitive la alămuri (trompete, tromboni), în faza finală tema se afirmă în partida corului la unison, fiind dublată de oboi, clarinet 1 (și corn englez), susținută de corzi (vioarele 1, 2), realizând unitatea vocilor „într-un singur glas” (Exemplul 8, D): „Mii și mii de graiuri mistice își găsesc expresia într-o singură rostire și nenumărate mistere ascunse sunt revelate într-o singură melodie” (Bahá'í). Țesătura orchestrală se constituie în baza principiilor aleatoricii și eterofoniei, fiind îmbogățită de pedale, formule repetitive pe același ton la alămuri, sau a unei serii de sunete (în diverse variante – recurență, în oglindă sau repetare aleatorică) la instrumentele de suflat din lemn, *pizzicato quasi tremollo* iregular imitând sunarea *saz*-ului oriental sau a *sitar*-ului indian dublat de *frullato* la flaut [5]. De la scurte completări și intercalări repetitive între expunerile temei orientale, în final se ajunge la crearea unei mase sonore din suprapuneri repetitive libere, pe care se proiectează melodia (la oboi, corn englez, clarinet 1, bas clarinet, cor, vioarele 1, 2), până și desenul ritmic căpătând o tratare liberă (Exemplul 9) [7].

Parcursul genuistic al cantatei în spațio-temporalitatea moldovenescă din secolele XX–XXI (1910–2013) relevă, în sens general, un proces tranzitoriu – al identității muzical-stilistice în derivă. Evoluția cantatei moldovenești în seco-

Ex. 5

Ex. 6

lul XX, pe de o parte, denotă afirmarea genului și căutările compozitorilor autohtoni în sensul de diversificare la nivel de tematică, dramaturgie, mijloace de expresie, orchestrație, fapt ce a contribuit la apariția unor genuri mixte de cantată-rapsodie, simfonie-cantată ș. a., căutări încadrate în contextul perioadei sovietice care, în sens muzical a direcționat pe de o parte bazarea pe anumite tipare culturale și pe tradițiile școlii componistice ruse, iar pe de altă parte a catalizat apariția unor exemple a genului de cantată scrise „la comandă”, ocazionale. Putem vorbi despre un *realism socialist al cantatei* moldovenești, drept tipar identitar-cultural și stilistic care a marcat creațiile din

acea perioadă sub diverse aspecte, tematic, de limbaj, imagistic, cu includerea tuturor tiparelor culturii totalitare, accentuând, în același timp în mod obligatoriu specificul sau „alura folclorică” moldovenească și conexiunea „frățescă” cu cultura rusă și alte culturi socialiste, în tendința generală propagată de formare localizată a școlilor componistice naționale sovietice.

Modernizarea genului de cantată, clădită pe experiența octagenară a componisticii moldovenești, a parvenit după căderea Blocului Estic, la etapa unei republici independente, fiind favorizată de procesele de liberalizare și aflux de influențe muzical-conceptuale și stilistice vest-europene. În

The musical score for Ex. 7 is written in 8/8 time and consists of the following parts:

- En. Hrn:** Treble clef, *mf*, melodic line.
- Cl. in b 1:** Treble clef, *mp*, sustained notes.
- Cl. in b 2:** Treble clef, *mp*, sustained notes.
- Bass Cl.:** Bass clef, *mp*, melodic line.
- Bsn. 1:** Bass clef, *p*, sustained notes.
- Bsn. 2:** Bass clef, *p*, sustained notes.
- Perc.:** Treble clef, *bubholini* (hand icon), *p*, rhythmic pattern.
- Bonghi:** Treble clef, rhythmic pattern.
- T.-tom:** Treble clef, rhythmic pattern.
- Vn1:** Treble clef, *mf*, melodic line.
- Vn2:** Treble clef, *mf*, melodic line.
- Vla.:** Bass clef, *tutti*, *mf*, melodic line.

Ex. 7

viziunea compozitorului Oleg Palymski modernizarea cantatei se întreprinde pe diverse nivele depășind anumite canoane. Pe de o parte sunt utilizate deopotrivă elemente ale tradițiilor muzicii de cult (bizantină, hindu) – monodia veche, cântarea în unison; repetitivitatea de mantră a unor motive, iar pe de altă parte, la nivel tematic și intertextual – are loc fuziunea concepțiilor religioase, sacrale hindu cu cele artistico-filosofice, și încorporarea în tendințele universale ale muzicii contemporane academic (post)modern. Modernizarea prin sincronizarea la cursul muzicii noi are loc prin pu-

nera în funcțiune a tehnologiilor componistice specifice (principiilor aleatoricii și eterofoniei, a tehnicii post-seriale) și a elaborării unui limbaj sonor propriu novator – semne distincte ale stilului individual-simbiotic al compozitorului.

10

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1
mf

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B. Cl.

Bsn. 1

Bsn. 2

C. Bn.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 4

Perc. 1
bg
tom

10

Vln. I
div.

Vln. II
div.

Vla.

Vc.

Cb.

Mii și mii de grai - uri mi - sti

Ex. 8

11

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

E. Hn.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B. Cl.

Bsn. 1

Bsn. 2

C. Bn.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tuba

Perc. 1

bg

tom

me - - lo - - di - - e

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz. quasi trem. irregolare

12

Ex. 9

Referințe bibliografice:

1. Ziarul *Pravda* din 8 iulie, 1960, citat în original: «Всё что было показано в дни декады: спектакли, концерты, литературные вечера – убеждало в том, каких серьёзных успехов достигла Молдавия во многих областях художественного творчества. Осваивая всё лучшее в культуре русского и других братских народов Советского Союза, молдавский народ сохранил национальные традиции своей культуры, сделал новые шаги по пути художественного развития». // *Vsio cito bilo pokazano v dni dekadi: spektakli, končerti, literaturnie večera – ubejdalo v tom, kakih serioznih uspehov dostigla Moldaviia vo mnogih oblastiah hudozjestvennogo tvorcestva. Osvaivaia vsio lucișee v kulture russkogo i drugih bratskih narodov Sovetskogo Soiuz, moldavskiji narod sohranil naționalinie tradiții svoei kulturî, sdelal novie șaghi po puti hudojestvennogo razvitijia.*
2. Interviu realizat de V. Barbas cu O. Palymski în cadrul emisiunii *Ambiant Salon*, Radio Moldova.
3. Ibidem.
4. Opțional, au fost propuse traduceri în germană, engleză, română, rusă, italiană.
5. Pentru a imita sunarea ansamblurilor orientale, compozitorul O. Palymski indică în mișcarea a 3-a pentru grupul de coarde că fiecare instrumentist să interpreteze utilizând diverse tipuri de tușeu.
6. Axionov, V. Direcții în evoluția muzicii simfonice a compozitorilor din Republica Moldova la confluența secolelor XX–XXI. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, nr. 1–2 (12–13), 2011, pp. 10-17.
7. Despre cantatele semnate de compozitorul O. Palymski a se vedea Barbas V., *Dialogul intercultural în muzica nouă din Republica Moldova*. Chișinău: Arc, 2018.
8. Galaicu, V. Moștenirea sonoră națională și caracterele ei etnice (arta cultă laică). În: *Dimensiunea etnică a creației muzicale (în lumina tradiției românești)*. Chișinău: ARC, 1998, pp. 50-59.
9. Nagacevschi, E. Evoluția artei corale naționale în secolul al XX-lea. În: *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris SRL, 2009, pp. 495-588.
10. Кузнецова, Н. Кантата в творчестве композиторов Республики Молдова как объект изучения в национальном музыковедении. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, nr. 1(21)/2014, pp. 120-126. // Kuznetzova, N. Kantata v tvorcestve kompozitorov Respubliki Moldova kak obiect izuchenia v național'nom muzykovedenii. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, nr. 1(21)/2014, pp. 120-126.

Нина Мазур
(ФРГ, Ганновер)

**В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО РАЯ,
ИЛИ НЕКОТОРЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ
О ЖАНРЕ МОНОДРАМЫ**

DOI: doi.org/10.5281/zenodo.4337683

Rezumat

**În căutarea paradisului pierdut
sau câteva meditații pe marginea monodramei**

Articolul pune în discuție un gen cu o istorie impunătoare, care își are începutul încă în Grecia antică. Este vorba de monodramă: din greacă *monos* – unul și *drama*, semnificând opera dramatică, jucată de un singur actor. Executând un excurs în evoluția monodramei pe parcursul secolelor, autoarea se axează pe noul avânt, ce se depistează în primele decenii ale secolului XXI. Se analizează specificul monodramei în viziunea regizorilor din diverse epoci.

Mesajul ideatic este demonstrat prin apelări la montările din cele mai diverse spații, prezentate la festivalurile internaționale de teatru. Printre montările de ultimă oră, care i-au suscitât atenția autoarei, au fost: actorul Filipp Ristovski în spectacolul «Nijinski», montat de Ema Nicola la teatrul *Bulandra* din București, «Ecce Homo» în viziunea cunoscutului actor polonez Janusz Stolarski, «Nimeni» de Nina Berberova în interpretarea tinerei actrițe Irina Evdokimova de la Teatrul de muzică și poezie din Moscova (regia și scenografia Vladimir Mihelson), spectacolul «Rossinat» în montarea regizorului Gr. Kazarean și interpretat de actorul Aram Ovanesean, Teatrul Național din Armenia ș.a. Astfel, se poate menționa că monodrama ia amploare pe scenele mari ale lumii.

Cuvinte-cheie: monodramă, teatru, festivaluri internaționale, actor, regizor.

Summary

In search of paradise lost or a few meditations on the edge of the monodrama

The article discusses a genre with an imposing history, which has its origins in ancient Greece. It is about monodrama: from the Greek *monos* – ‘one’ and *drama*, meaning the dramatic work played by a single actor. Undertaking an excursus in the evolution of monodrama over the centuries, the author focuses on the new momentum, which is found in the first decades of the XXI century. The specificity of the monodrama is analyzed in the vision of the directors from different epochs.

The ideational message is demonstrated by appeals to productions from various spaces, presented at international theater festivals. Among the latest productions that caught the author’s attention were: actor Filipp Ristovski in the show “Nijinsky”, staged by Ema Nicola at the *Bulandra* Theater in Bucharest, “Ecce Homo” in the vision of the well-known Polish actor Janusz Stolarski, “Nobody” by Nina Berberova in the performance of the young actress Irina Evdokimova from the Moscow Music and Poetry Theater (direction and scenography by Vladimir Mihelson), the show “Rossinat” staged by director Gr. Kazarean and played by the actor Aram Ovanesean at the National Theater of Armenia, etc. Thus, it can be mentioned that monodrama is spreading on the big stages of the world.

Keywords: monodrama, theater, international festivals, actor, director.

Общеизвестно, что монодрама [от греческ. *monos* – «один» и *drama* – «драма»] – драматическое произведение, разыгрываемое с начала до конца одним актером.

В архаической, доэсхиловской греческой трагедии возник прообраз монодрамы, где один актер исполнял несколько ролей, соответственно меняя свою внешность (маску, ко-

стюм). При этом хор заполнял пением и танцами паузы между его появлениями.

Отметим, кстати, что этот первичный вариант монотеатра ныне становится все более популярен. Вспомним хотя бы «Лисистрату» Аристофана в исполнении немецкого актера Алекса Бориса, где скупыми, точно найденными средствами осуществляется мастерское

перевоплощение одного человека в различных персонажах знаменитой комедии.

Но чаще моноактер на сцене играет одну роль, – это развернутый монолог, обращенный либо непосредственно к зрителю, либо к присутствующему безмолвному персонажу, либо к персонажу, находящемуся за сценой (сегодня в таком действе активно применяются технические средства: телефон, экран, и т. д.).

Но сущность монолога от этого не меняется. Это – душевные переживания отдельной личности, с большей или меньшей мерой исповедальности. Еще немецкая драма второй половины XVIII в., в типичной для сентиментализма манере, давала нам образцы лирического монолога страдающего героя («Вертер» Гете). В середине XIX в. в той же Германии появляются сольные комедийные сценки («Иди сюда» — *Эльсгольца*, «Пошел вон» и «Нет» — *М. Вердера*), где трактуется образ светской кокетки, столь любимый публикой того времени.

И, наконец, немецкий экспрессионизм XX века рождает совершенно иную монодраму, полную болезненного самоанализа и обреченного бунтарства (нпр. «*Ostpolzug*» *Бронне-на*, 1926).

Однако, все перечисленные виды монодрамы имели нечто общее – здесь драматическое действие централизовано внешне.

В начале XX века Н. Евреинов создал первую теорию монодрамы, где на передний план выдвинул внутреннюю централизацию действия, при которой зритель воспринимает драму персонажа как свою собственную. В реферате «Введение в монодраму» Евреинов пишет: «Под монодрамой я хочу подразумевать такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия». Монодрама является «проекцией души» центрального персонажа на внешний мир («Представление любви», 1909).

Известный критик и театральный деятель Михаил Пискунов в своей монографии «О конкурсе, монодраме и современной драматургии» выделяет ещё один термин монодрамы. «Монодрама – особый род драма-

тического произведения, имеющий в своей основе один активный трёхмерный характер, обладающий внутренними силами для самостоятельной борьбы с обстоятельствами и достойный больших и трудных эмоциональных переживаний». По Пискунову, этот трехмерный характер «хочет чего-либо достичь здесь и сейчас» и имеет цель, – внешний мотив, – близкую и понятную каждому, способную затронуть зрителя эмоционально.

Ни одна пьеса не существует без конфликта, и монодрама не исключение. Но в монодраме конфликт особого рода, – здесь противостоят не персонажи, а обстоятельства, заставляющие героя думать и действовать определенным образом.

В этой связи уместно вспомнить Патрика Зюскинда. Монопьеса «Контрабас» – его единственное опубликованное драматическое произведение. В этой часто ставящейся монодраме конфликт основан на драматизме внутреннего мира её героя, контрабасиста. Этот человек существует как бы в двух измерениях одновременно: в вымышленном мире и в реальности. Постоянная тема Зюскинда – трагическое одиночество человеческой души – здесь воплощена в непрерывной внутренней борьбе героя, приводящей его к окончательному разрыву с обществом.

Если говорить об исповедальном жанре монотеатра в разрезе различных международных фестивалей последнего десятилетия, то здесь тема одиночества человека перед лицом жизни и смерти является ведущей и рассматривается во всех ее аспектах: одиночество гениальности и безумия, одиночество идеализма и низости, одиночество правдоискательства и преступления, одиночество любви, юности и старости, одиночество «маленького» человека...

«Где он, утраченный Рай, старый Эдем?» – вопрошает герой на сцене. Это цитата из монодрамы «Сон», где болгарский актер Мариус Куркинский по-своему интерпретировал десятую главу книги английского писателя Джулиана Барнса «История мира в 10-ти с половиной главах».

Что снится этому маленькому человечку с выразительными руками, чем-то напоминающему героев Чарли Чаплина? Обыденный сон об обыденных страстях... Еда, выпивка, секс... Но сон продолжается, и оказывается, что ма-

ленького человека волнуют великие вопросы о смысле бытия: Рай, Ад, Вечность... И умершая возлюбленная Маргарет, мистический проводник героя по загробному миру, говорит ему, что дороги в старый Эдем уже нет, а новый Рай – это место, где человек получает то, чего хотел при жизни. Значит, снова еда, выпивка, секс! «Жизнь в раю ужасна, – осознает герой. – В конце концов там захочешь умереть...».

Молодой актер Филипп Ристовски в спектакле «Нижинский», созданном в Румынии, в бухарестском театре «Буландра» (режиссер – Эма Никола, хореограф Андрей Малина), попытался создать «своего» Нижинского: почти без текста, непрерывно двигаясь, заставляя зрителей домысливать происходящее, он захотел рассказать о гении танца, – гении, обреченном на одиночество и впавшем в безумие...

Другой молодой актер – поляк Камилл Мачковяк (театр им. Стефана Яроша, Лодзь, режиссура и сценография Вальдемара Заводзиньского) обратился к дневникам Вацлава Нижинского, отражающим страдания гениального танцовщика в безнадежной борьбе с тяжелой душевной болезнью. В польском спектакле «Нижинский» причины внутренней катастрофы их великого соотечественника увидены в личных обстоятельствах его судьбы: брак с Ромолой и рождение дочери не смогли разорвать противоречивую и прочную внутреннюю связь с теперь уже недостижимым Сергеем Дягилевым. Молодой актер потряс и зрителей, и фестивальное жюри: профессиональный танцовщик, он не только оказался на высоте поставленных хореографических задач, но и с почти физиологической точностью воплотил сложный внутренний мир гениальной личности, навсегда заключенной в клетку безумия и одиночества.

«Ессе Ното»... Классическая латинская цитата в данном случае – название спектакля, представленного Янушем Столярским, известным польским актером. Януш ярко талантлив, современен и смел. Последнее явствует уже из выбора пьесы: сыграть Фридриха Ницше? Не о нем, а его самого?!

Из старинного сундука (уж не из гроба ли?) вылезает юноша; он бледен от высокомерия и от физических страданий, длинноволос, худ и высок. Он у себя дома и, обращаясь к нам, говорит с собой. Он одевается, спеша сказать, спеша успеть, – времени осталось мало, и

он об этом знает. Впрочем, стоит ли одеваться до конца, – ведь скоро ночь, и надо будет танцевать – без одежды, разумеется... «Будь проклят день, когда мы не танцевали хоть раз!»

Главное – сказать о мире и о себе. Что есть мир, и что мы в нем. Потому что потом... придется вернуться в вечность и закрыть за собой крышку. И ведь все перепутают, все переврут...

Вечная тема Дон Кихота... Следовать рыцарским идеалам в этом жестоком мире – безумие или высокий подвиг? Верный конь благородного идальго – Россинант – мог бы много порассказать об этом, – ведь он был свидетелем и участником событий... С теплым юмором и нежностью создатели спектакля «Россинант» (актер Арам Ованесян и режиссер Грачья Казарян, Национальный театр Армении) «дают слово» славному коню. Вспоминает Россинант минувшие дни; в его душе сочетаются и Дон Кихот, и Санчо Панса, – поочередно верх берут то рыцарское стремление к подвигам во имя справедливости, то здравый смысл простого труженика. «Надо жить для блага всех, а не для себя одного!» – приходит к выводу Россинант. Пластическое и визуальное решение этого спектакля очень современно, и актер ни на миг не теряет нить своего непростого образа. «Тише! Мой господин спит, не будите его!» – просит верный Россинант. И вспоминаются стихи Микеланджело:

*«Блаженство – спать, не ведать злобы дня,
Не ведать свары вашей и постыдства,
В неведении каменном забыться.
Прохожий, тсс! Не пробуждай меня!»*

Странная, поражающая история: молодая пианистка много лет аккомпанирует талантливой певице и все это время отчаянно ей завидует: ее привлекательной внешности, женскому очарованию, прекрасному голосу, даже ее доброте и искренности. Завидует и решает покарать. Так покарать за все то, чем не обладает сама, чтобы счастливица была уничтожена раз и навсегда... Поистине античное половодье страстей погружено в реалии Серебряного века и зажат в границы строгого художественного вкуса. Актриса одинока на сцене, но мы видим всех: саму аккомпаниаторшу, ее мать, красавицу-певицу, мужа певицы и ее любовника... Московский Театр музыки и поэзии под руководством Елены Камбуровой представил выдающуюся работу молодой актрисы Ирины Евдокимовой «Никто» по

повести Нины Берберовой „Аккомпаниаторша” (инсценизация, постановка и сценография Владимира Михельсона). Отдельно стоит отметить исключительные вокальные данные Ирины Евдокимовой и ее редкостное умение ощущать стиль эпохи...

Независимо от эпохи, страсти и пороки возвращаются в одиночестве и им же оплачиваются...

Может ли учитель убить своих учеников? Не морально, а физически? И не одного, а всех? Просто расстрелять класс...

Вопрос не риторический, – современные документальные данные свидетельствуют: да, может. Во Франции, например, такое произошло...

Драматург Жан-Пьер Допань решил исследовать этот феномен, написав пьесу „Наставник”, а известный болгарский актер Велко Кинев (Национальный театр им. Ивана Вазова из Софии) воплотил персону учителя в моноспектакле. Его герой отбывает наказание за свое страшное преступление и рассказывает нам, как и почему такое могло случиться... Перед нами – интеллигентный, образованный человек, порядочный семьянин, воспитанный в духе классических нравственных ценностей. В рассказе учителя предстает обычный класс обычной городской школы, – так сказать, учебное заведение „для бедных”, – разнужданная, испорченная масс-культурой, равнодушная к знаниям и ко всему духовному, предельно примитивная молодежь, способная к жестоким и циничным поступкам...

Учитель ненавидит их.

Ненавидит... и любит...

„Неужели вы полагаете, что я действительно мог их убить?” – спрашивает актер в конце спектакля, и мы понимаем, что театральная игра, свидетелями которой мы стали, обращена к нашей совести. То, что останется после нас, возвращается сегодня...

Возможно, именно поэтому так бесконечно трогает ретроспектива человеческой судьбы в разрезе истории страны, представленная молодой актрисой из Нижнего Новгорода Натальей Кузнецовой в спектакле „Завев Мадонны с Пинегги”, который создал режиссер Владимир Кулагин на основе произведений известного современного прозаика Федора Абрамова.

Ничего особенного не делает эта женщина, – просто сидит, укрыв колена пестрым ло-

скутным одеялом, – и доверчиво, беспарочно разворачивает перед нами свою простую и трагическую жизнь, освященную единственной любовью, иногда прерывая рассказ пением (так поют в селах, складывая песню на глазах). Она не плачет, – плачет зритель, – и лишь натягивает на лицо свое одеяло, когда рассказ заканчивается. Кончилась жизнь...

Жанр спектакля «*Warum Warum*», представленного швейцарской актрисой Мириам Гольдшмидт, необычен: это монолог-рассуждение на тему «что есть театр», в котором за текстами Гордона Крэга, Антонена Арто, Вильяма Шекспира, Всеволода Мейерхольда угадывается личность Питера Брука, поставившего спектакль, его собственный тернистый путь познания. Сцена цюрихского Шаушпильхауза всегда была открыта для различных театральных проектов, и «*Warum Warum*» явился одним из них. Хрупкая смуглокожая женщина с выразительным лицом и печальными глазами повествует о смертельном яде театра, подобном тому, как если бы проглотить одномоментно 0,005 мг стрихнина, предписанные врачом на целый год. Прекрасное и радикальное лекарство!

Монолог завершится притчей. На седьмой день творения Бог придумал Театр, как средство избавления человечества от скуки. Вскоре благодарная радость людей сменилась конкуренцией, завистью, склоками, борьбой за первенство на театре. Творец, к которому люди обратились за помощью, написал нечто и передал на землю. Послание было утрачено, и лишь в наши дни режиссер (уж не сам Брук ли?) нашел его на чердаке в шкапулочке среди старых вещей и прочитал.

Там было написано только одно слово: **ПОЧЕМУ?**

Трудно забыть македонскую актрису Елену Моше в спектакле «*Ле Пиаф*» (Битолский драматический театр, постановка Наташи Поплавской). «*Сцена – это моя голова, тело, душа, сердце, кровь, это мое все, это я*», – произносит маленькая хрупкая женщина с бледным личиком. И ей веришь. И не задаешься вопросом, такой ли была Пиаф на самом деле. «*Нет, ни о чем! Я не жалею ни о чем!*» – поет актриса, и совершенно неважно, соизмеримы ли ее вокальные данные с голосом легендарной французской певицы. Шестеро молодых мужчин – музыкантов не просто присутству-

ют на сцене, – это образы тех, кого любила Пиаф, кто прошел через ее жизнь или просто прикоснулся к ней, – это образ Времени... Образ Судьбы...

И щемящей нотой звучит финал спектакля: маленькая фигурка поднимается по ступеням пустого зала. Это Пиаф уходит в свою смерть, в свою славу... В свое одиночество...

«Я уйду в смерть, а вы остаетесь, и я прощаю вас», – это уже не Пиаф, это мудрец Сократ перед тем, как испить свою чашу с цикутой. Это замечательный актер старшего поколения Люба Тадич (Сербия и Черногория) обращается к нам, слушающим его *«Защиту и смерть Сократа»*. В обычной современной

одежде, с тростью в руках (увы, по необходимости), с лицом удивительной чеканки, этот серебряноголовый человек ведет свой неспешный разговор, – без ухищрений, без пафоса, без театральных приспособлений... И мы видим великого философа древности и его оппонентов, приговоривших мыслителя к смерти, – всего лишь за то, что он говорил правду.

Интересно, что сказал бы Сократ, если бы от него отвели чашу с цикутой и задали вопрос о потерянном Рае. Наверное, он сказал бы: *«У каждого свой Рай...»*.

Но ему не успели задать этот вечный вопрос...

Ana GHILAȘ

FORME PROTOSCENICE ÎN DRAMATURGIA LUI I. DRUȚĂ

DOI: doi.org/10.5281/zenodo.4338109

Rezumat

Forme protoscenice în dramaturgia lui I. Druță

În articol este abordată problema influenței formelor protoscenice în dramaturgia contemporană, respectiv în discursul teatral, demonstrând-se astfel specificul viziunii individualității creatoare și rolul acestor forme arhaice teatrale în evoluția discursului dramaturgic la nivel de tehnici dramatice și al formelor artistice. În baza creației lui Ion Druță sunt evidențiate funcțiile artistice și transformările actuale ale unor elemente clasice ale tehnicii dramei: rugăciunea, corul, masca, mesagerul ș. a. Elementele de pre-teatru se manifestă prin valorificarea teatrului folcloric în structura discursului dramaturgic și al celui teatral. Demonstrăm că gândirea teatrală a autorului, ce se manifestă atât în dramaturgia cât și în proza sa, relevă tranziția de la tradițional la modern în structura dramei din anii 1960–1990, iar îmbinarea unor asemenea forme arhaice cu elemente ale intermedialității reliefează aspecte psihologice, spirituale, etnologice, sociale ale discursului artistic.

Cuvinte-cheie: forme arhaice teatrale, structura dramei, teatralitate, identitate.

Summary

Proto-scenic in I. Druță's dramaturgy

The article addresses the issue of the influence of proto-scenic forms in contemporary drama, respectively in theatrical discourse, thus demonstrating the specifics of the vision of the creative individuality and the role of these archaic theatrical forms in the evolution of the dramaturgical discourse at the level of dramatic techniques and artistic forms. Based on the creation of I. Druță, the artistic functions and the current transformations of some classic elements of the drama technique are highlighted: the prayer, the choir, the mask, the messenger, etc. The pre-theater elements are manifested through the revaluation of the folk theater in the structure of the dramaturgical and theatrical discourse. We demonstrate that the author's theatrical thinking, which manifests itself in both his drama and his prose, reveals the transition from traditional to modern in the structure of the drama of the period 1960–1990, and the combination of such archaic forms with elements of intermediality highlights psychological, spiritual, ethnological, social aspects of the artistic discourse.

Keywords: archaic theatrical forms, structure of the drama, theatricality, identity.

Teoria dramei, inclusiv anumite tehnici clasice ale dramei, implică și presupune abordarea teatralității unui text dramaturgic sau al unui discurs teatral din perspectivă diacronică, în special dacă e vorba de un autor contemporan, întru reliefaarea relației istorie – contemporaneitate în structura acestui tip de text și în gândirea teatrală a dramaturgului. În acest context, semioticianul și etnologul francez A. J. Greimas, folosind drept criteriu binomul comunicare/noncomunicare în examinarea culturilor în diacronie, evidențiază trei tipuri de discurs cultural din această perspectivă: „arhaic”, „folcloric” și „modern”, „ilustrând triadic și simbolizând cronologic o *atitudine culturală*” [8, p. 94] prin exemplul dansului ritual, dansului

folcloric și al baletului. Or, teatrul ca text și discurs cultural este un exemplu elocvent în afirmarea acestei triade, formele protoscenice revenind în arta teatrală încă din cultul religios, când se afirma gândirea mitică ori simbolică a omului arhaic, reflectată în primele lui creații spirituale, în religie, ritual, magie.

În istoria și teoria teatrului, *forme protoscenice* sunt numite formele arhaice ale cultului religios care au devenit elemente ale tragediei și comediei antice grecești. De la sărbătorirea zeului Dionysos, cu cântece, dansuri, procesiuni, glume ș.a., elementele de spectacol ritual – prezența în scenă a unui loc sacru (altar, statuie a zeului, templu), sacrificarea, procesiunea cu făclii, profeția și

cererea profeției, rugăciunea, mesagerul, cântecul corului, masca – s-au perpetuat în structura teatrului antic grec, devenind pe parcurs aspecte, elemente ale artei dramatice. Ritualuri religioase antice, în care acrobați și dansatori reproduceau mișcările rotative (circulare) ale luminilor, iar cu ajutorul răsului ritual era învinsă frica de moarte, sunt calificate, de asemenea, de cercetătoarea O. Freidenberg drept templu pre-bisericesc și bălci pre-teatral ca prototipi ai teatrului și circului contemporan [15].

În creațiile primilor autori tragici greci sunt incluse asemenea elemente de structură ce și-au pierdut importanța religioasă, iar ulterior, odată cu dezvoltarea lumii antice și cu evoluția dramei, rolul acestor forme protoscenice se diminuează ori ele se transformă sub alt aspect, ca, de exemplu, lipsa corului și a cântecelor rituale, procesiunile religioase fiind înlocuite cu procesiuni de paradă; altarul, statuia nu mai sunt închinat doar zeilor Olimpului, ci și altor zeități.

Totuși, caracterul fundamental și universal al acestor sau altor forme spectaculare similare au constituit esența artei dramatice/teatrale în Evul Mediu european, forme bazate pe noi fundamente religioase. La W. Shakespeare, cum se știe, sunt atestate în majoritatea tragediilor sale, iar în dramaturgia lui A. Pușkin acestea, de asemenea, sunt identificate, inclusiv sub forme noi, cum ar fi viețile sfinților, rugăciune-implorare ș. a. în tragedia „Boris Godunov”, de exemplu.

Referindu-ne la spațiul carpato-danubian, cele mai vechi forme ale artei teatrale includ atât elemente de ritual și ceremonial, masca, costumul, făcliile, forme de magie, cât și descântece, manifestări dionisiace, ritualuri ale triburilor tracice, ulterior constatându-se că „mascarea magică în jocul călușarilor, travestițiile animaliere în jocul caprei, priveghiul cu măști din Munții Vrancei sunt forme evoluat ale unor spectacole primitive cu origini străvechi din ținuturile carpato-dunărene” [1, p. 40].

Aici poate fi evidențiat un alt aspect al problemei – pre-teatrul, o continuare a ceea ce numea Greimas „atitudine culturală”, pre-teatrul păstrând aspecte din ritualurile vechi și realizând o trecere treptată spre teatrul folcloric, spre cel al misteriiilor, spre teatrul religios și cel laic. În toate aceste manifestări elementul teatral, spectacular se realizează prin prezența actorului și privitorului (în procesul ritualic), spectatorului în teatrul antic și în pre-teatru și teatrul popular.

Odată cu apariția creștinismului, caracterul sacru al acestor manifestări a dispărut, Mircea Eliade explicând astfel fenomenul în lucrarea „Sacru și profanul”: „Vrând nevrând, ei au sfârșit prin a creștina divinitățile și miturile păgâne care nu se lăsau extirpate. Un mare număr de zei sau eroi ucigători de balauri au devenit niște Sfinți Gheorghe; zeii furtunii s-au transformat în Sfântul Ilie; nenumărate zeițe ale fertilității au fost asimilate cu Fecioara Maria sau cu alte sfințe. S-ar putea spune că o parte din religia populară a Europei precreeștine a supraviețuit, camuflată sau transformată, în sărbătorile calendarului și în cultul sfinților” [4, p. 203]. E vorba și de un tip de sincretism religios, pe care Eliade l-a numit „creștinism cosmic”.

Cercetătorii teatrului subliniază rolul acestui aspect al suprapunerii sărbătorilor creștine unor evenimente calendaristice în dezvoltarea teatrului: „drăgaică să zice cei ce joacă la sărbătoarea sfântului Ioan botezătorul, îmbrăcați iarăș în haine muieresti, cu săbiile în mână și cu steag [...], păpărudă se zice cel prefăcut în haine muieresti, și joacă înzovolit cu bozi, și când joacă aruncă apă în capul lui; care joc să joacă după Paști și putem zice că închipuiește ploaia primăverii pentru bucate” [1, p. 44]. Se impune astfel concretizarea că pre-teatrul include elemente teatralizate în ritualurile calendaristice și de familie, rituri de trecere, jocuri populare, sărbători populare, în timp ce teatrul folcloric propriu-zis include reprezentări dramatice pe baza folclorului sau a textului dramatic folclorizat, ritul – simbolul – mitul constituind protoconcepțe ale gândirii folclorice.

Elemente protoscenice în canavaua discursului dramaturgic al contemporanului nostru Ion Druță se împletesc cu cele religioase/ creștine și folclorice chiar în primul său text dramaturgic – „Casa mare”, ca și în proza sa, forma structurală evoluând și prin mijlocirea intermedialității, cu idei actuale vizând conceptul de memorie (memorie culturală, memoria locului, memoria formelor ș. a.), ca și cele de identificare și identitate.

Viziunea cinematografică și cea teatrală a autorului, susținute de lirismul, psihologismul și stilul narativ popular, caracterizează întreaga sa creație. În imaginarul artistic druzian elementul teatral vine și din teatrul popular, din viața cotidiană a omului, autorul realizând artistic ideea lumii ca teatru, dar și teatrul lumii interioare a individualității, căutarea sinelui și autodeterminarea sa identitară. În funcție de evoluția istoriei, respectiv a ideilor și formelor artistice, filozofice,

psihologice etc., se schimbă sau se îmbogățește, se renovează structura, tehnicile artistice ale discursului său dramaturgic și narativ. De aici, și noile paradigme ale textului sau/și ale interpretării acestuia. Vom evidenția unele forme protoscenice – ritualul, corul, rugăciunea, mesagerul, masca – în creația dramaturgică a autorului, cu unele trimiteri și la proza sa.

Este evident că elementele protoscenice sunt actualizate, dezvoltate, esențial însă e faptul că ele constituie o continuitate a gândirii teatrale a autorului, evidențiind caracterul de universalitate al acestor forme arhaice în teoria dramei. Se cere menționat și faptul că unele forme de acest tip se „implică”/se manifestă în discursul artistic în funcție de contextualitatea istorică (cum e în „Căderea Romei”), de imperativele timpului, relevând astfel specificitatea viziunii teatrale a personalității creatoare – dramaturgul și ulterior regizorul.

Discursul dramaturgic „Căderea Romei”, numit de autor „poem istoric”, relevă foarte bine întâlnirea timpurilor, epocilor, conceptelor ideologice, toate unite prin ideea persistenței sufletului curat al omului. Se întâlnesc așadar **ritualul** Lupercaliilor din lumea zeilor Romei antice cu apariția primelor „lăstare” de credință creștină, respectiv de ceremonii și forme ale unei asemenea ideologii, dar și cu timpul scrierii lucrării, sfârșitul secolului al XX-lea – anul 1995, și cu timpul actual, al secolului XXI – al receptării și interpretării textului. Această și alte lucrări ale autorului sunt abordate în lumina unor paradigme contemporane, astfel încât intermedialitatea și formele ei, tipurile de memorie și posibilitatea implicării lor în re-citirea acestor texte au constituit elemente ale metodologiei de cercetare și interpretare a imaginărilor artistice drujane.

În „Căderea Romei”, publicată în 1995, timpul istoric este anunțat a fi „Februarie. Anul 65 după Nașterea Mântuitorului”, iar la *dramatis personae* sunt numite personajele Jupiter, „divinitate supremă, părintele zeilor și al oamenilor”; Fauni și Pani, cu explicația „personaje mitologice, menite să semene o frică totală, denumită panică”, apoi zei și zeițe, lictori ș.a. Iar acțiunea descrisă în didascalia incipientă prezintă ritualul Lupercaliilor prin imagini auditive, dinamice, receptorul/cititor/spectator intrând astfel în lumea veche a Romei antice, cu credința în zei, cu respectarea riturilor. Autorul apelează aici la mitologia greacă și la cea romană, descriind procesiunea ritualică a sărbătorii, după săvârșirea sacrificării celor doi

șapi în cinstea zeului turmelor Lupercus, la romani (15 februarie), ulterior această ceremonie a fost transformată în cultul lui Pan, zeu pastoral (apoi și al vânătorilor și crescătorilor de albine) în mitologia greacă. Acesta din urmă, „făcând parte din cortegiul obișnuit al zeului Dionysos, era socotit un zeu afemeiat, locuind cu predilecție în păduri”, despre el se credea că „inoculează uneori, în oameni și animale, o frică molipsitoare și nedeslușită, întrucâtva patologică, pe care azi o numim *panică*” [10, p. 476]. După sacrificarea șaptilor în procesul Lupercaliilor, „preoții luperci alergau prin oraș ca să lovească simbolic pe trecători cu niște curele speciale, confecționate din pieile șaptilor jertfiți, gesturile lor fiind consacrate, în superstiția romană, drept aducătoare de belșug în recolte, în nașteri...” [Idem, p. 328]. Un asemenea început al acțiunii este transfigurat artistic de Ion Druță în „Căderea Romei”, unde asistăm la spectacolul mascaților, mai bine zis, dezlănțuirea participanților la procesiunea ritualică a Lupercaliilor, inducând receptorului un fel de teamă îmbinată cu uimire, bucurie. Totodată, dialogul personajelor Fabulin și Stegarul au funcția de explicații ale sărbătorii respective, autorul apelând la simbolismul lupului ca totem, lupoaica care i-a salvat pe Romulus și Remus, dar se creează și asocieri cu lupul ca simbol provenit din substratul magic geto-dacic, cu rol de protector, apotropaic, semnificând libertatea, independența, curajul.

Descrierea spațiului desfășurării acțiunii – „un atrium, curtea interioară a unei case bogate din vechea Romă”, plină de tihnă și pace, este în contrast cu descrierea alaiului de mascați care au pus stăpânire pe Roma: „Urlete infernale cutremură orașul de pe cele șapte coline. Rag cirezi de vite, nechează hergheliile, behăie turmele, latră șacalii, urlă lupii. Toate aceste strășnicii clocotesc, ațâțându-se, înăbușindu-se, provocându-se una pe lat din răspuțeri” [3, p. 125]. „Între timp, nebuna sărbătoare ajunge în pragul casei. Turmele și hergheliile, lupii și șacalii se învălmășesc lângă covoarele portalului. Covoarele sunt smulse și în curtea interioară apar trei Fauni, îmbrăcați în piei de șapi, cu măștile respective, pocnind din bice și urlând care cât poate...” (Idem, p.126).

Autorul construiește scene cu largi semnificații cognitive, dar și istorice, demonstrând astfel tranziția de la lumea veche la cea premodernă, de la rituri, ceremonii ritualice la pre-teatrul gladiatorilor sau la teatrul lumii noi, care trecea, prin jertfe, de la o ideologie, religie la alta: de la ritualul

antic la cel creștin. Și, evident, urmărind, asistăm la nașterea unei noi credințe, la esența și semnificațiile umane ale **rugăciunii** – o altă formă protoscenică în teatrul contemporan, asupra căreia vom insista în cele ce urmează.

În „Căderea Romei” sunt descrise ambele tipuri de rugăciuni – cea adresată zeului Jupiter și cea nouă, creștină, personajele fiind caracterizate prin mijlocirea ei. Aul „îngenunchează în fața tuturor zeilor, zăbovește îndelung în fața măștilor rudelor răposate, tot rugându-se, sfătuindu-se și întărindu-se cu duhul”.

Prin aflarea unei alte credințe și înțelegerea unei alt fel de rugăciune este caracterizată Pomponia, soția lui Aul, judecată pentru că umblă îmbrăcată în doliu (pentru creștinii omorâți în groapa cu fiare), crezând și ea că există ceva suprem, sub forma unei păsări albe, care este sufletul creștinului, ea convinge prin felul de a se comporta și de a pleda „la umbra rugăciunii” celei noi: „Să știi că rugăciunea cântată e mult mai desăvârșită decât rugăciune rostită”, îi spune, convinsă, soțului.

Nașterea credinței și a cuvântului rostit prin/în rugăciune Domnului este realizată artistic prin imaginea albului, porumbelului, zborului abia simțit, abia vizibil, constituind esențializarea lor prin înțelegerea că „sunt neamuri legate prin sânge, dar sunt și neamuri legate prin suflet, ceea ce e mai presus și mai important decât legăturile de sange”. Paradoxul este figura artistică ce contribuie/indeamnă la înțelegerea acestei idei: „Și, vai, continua Pomponia, câtă amărăciune ne aduc rudele de același sânge, iar noi nu ne putem despărți de ele, și, vai, cât de rar ne vin rudele sufletului nostru, și cu câtă ușurință ne despărțim de ele!”.

Acțiunea statică exterior din casa/dialogul soților despre sclava Paula, care se ruga oriunde se afla și care era și prevăzătoare, este de fapt una dinamică în sensul aflării noului Dumnezeu – întrebările soțului Aul primesc răspunsuri rapide, binevoitoare, concludente și de la soție care îl convinge că rugăciunea cântată e mult mai desăvârșită.

Creația lui Ion Druță demonstrează că pentru autor religia nu este doar un simplu act de cultură, ci este poezia însăși și trăirea lăuntrică a întâlnirii cu Divinitatea. El transfigurează artistic – prin lirism, reflexivitate, personaje-model care să răspundă nevoii de exemplaritate – sensuri ale spiritualității creștine și rostul ei în existența omului. Păstrând esența ei de dialog cu divinitatea, de implorare, rugăciunea ca element protoscenic și

ca formă spirituală are diferite valențe și semnificații în creația druțiană.

Suflul psalmilor în „Hramul Înălțării” („Biserica albă”) (1979) se desprinde din istoria „primilor noștri creștini” – pescarii din Galileia, păstorii sirieni, femeile macedonence, „iudeii căpătuiți la periferiile Romei” – și din „oftatul” clopotelor de la mănăstirea Neamț, din care autorul construiește narațiuni și descrieri poetice cu valoare cognitiv-etică, prin intermediaritate. Desrierea primilor creștini de la periferiile Romei, de exemplu, are funcție cognitivă, fiind și o punte de trecere la imaginile și ideile din „Căderea Romei”, scrisă mai târziu, asupra căreia am insistat *supra*. Aceștia „se sculau de obicei noaptea, pentru a nu fi văzuți de romani, și se rugau Domnului. Rugăciunile se plăteau scump, deseori cu prețul vieții. (...) În memoria celor sfărtecați de fiare, ne vom ruga și noi noaptea asta de parcă ar fi ultima noastră rugăciune”.

Istoria citirii Psalmilor la slujba de la miezul nopții, istoria primilor creștini este susținută de melodia clopotului, transfigurată prin personificare, simbol, metaforă, ce creează imagini dinamice: „Treziiți de clopotul de veghe al mănăstirii, au prins glas și sftencii. Fără a-l strâmtora cât de cât pe atotputernicul stăpân, au pus mână de la mână, ajutând patriarhul în urzirea străvechiului pod, pe care, de când lumea, tot ce e pământesc și trecător, urcă spre cele veșnice, spre cele sfinte.

(...) Vuietul ce domnea în clopotniță o fi stârnit droaia de clopote mici. Trezite din somn, s-au repezit nebune în toate cele patru părți ale lumii și, pentru a nu tulbura cu totul noaptea lăsată de Domnul pentru odihnă, clopotul cel mare i-a acoperit, i-a reîntors, i-a înfășat, i-a culcat” [3, p. 202].

Imaginea muzicală este creată aici prin mijlocirea ludicului – jocul și stările copiilor („droaia de clopote mici”), prin descrierea dinamismului și a polifoniei sonore (“vuietul” clopotului mare, cele mici „s-au repezit nebune în toate cele patru părți ale lumii”), clopotul mare în ipostaza unui matur care știe să cumițească copiii – în registru muzical e stingerea treptată a sunetelor („clopotul cel mare i-a acoperit, i-a reîntors, i-a înfășat, i-a culcat”). Astfel, sistemul de mijloace expresive ale limbajului muzical, ca și structura unui asemenea tip de discurs au menirea de a întregi – vizual, auditiv, spiritual – sensul și semnificațiile textului didascalic.

În diferite momente ale vieții omului psaltirea rămâne a fi susținere și îmbărbătare, și îm-

păcare, și memorie. Atitudinea personajelor față de învățătura creștină, în special de cântările poetice, constituie o modalitate de caracterizare a lor. Potiomkin, de exemplu, e prezentat nu doar prin acțiuni, ci mai mult prin starea de incertitudine, de tristețe și de versetele 9–10 din psalmul 38: „Deși ca o umbră trece omul, dar în zadar se tulbură. Strânge comori și nu știe cui le adună pe ele”. În limba rusă, psalmul 38 este numit „память смертная” – amintirea despre moarte, conștientizarea existenței morții și necesitatea pregătirii sufletului pentru trecerea în cealaltă lume.

În creația druțiană, rugăciunea ca element protoscenic are funcții de creare a atmosferei din acțiunea artistică, de caracterizare a personajelor, de evidențiere a anumitor aspecte sociale, politice, ideologice, ca și de afirmare a unor principii morale, spirituale.

O formă protoscenică ce are consonanțe cu rugăciunea ca dialog cu divinitatea și cu liturghia ce presupune comunicarea prin cuvânt și muzică este **corul**. Fenomen teatral cu diverse funcții la etapa contemporană, corul este cunoscut ca personaj specific în ritualurile dionisiace, iar în tragedia și comedia antică capătă diferite funcții artistice: apreciază personajul/protagonistul, comentează cele întâmplate în acțiunea dramatică, uneori realizează aceleași acțiuni scenice ca și actorul, accentuând astfel importanța lor în dezvoltarea subiectului; exprimă vocea poporului, se manifestă ca personaj aparte în acțiune, iar la nivel de structurare a textului dramaturgic contribuie la relaționarea/„îmbinarea” epicului cu liricul și cu dramaticul, în special în tragedie.

În calitate de model scenic teatralizat, corul prezenta o sinteză a elementelor culturii rituale, manifestându-se în teatrul antic grec în liturgia, care la început era cântecul corului ce cântă la unison o emoție, o reflecție. De fapt, liturghii în Grecia antică erau servicii publice impuse cetățenilor celor mai avuți, iar una dintre cele mai importante liturghii era horeigia – concursuri ale corurilor și sărbători publice ateniene unde aveau loc reprezentații muzicale [11, p.155].

În imaginarul artistic druțian cântecul liturgic din ritualurile dionisiace se preschimbă în cântarea psalmică, care e și învățatură, și exprimă, totodată, varii stări ale omului la rostirea acestora, sau în rugăciunea isihastă și neoisihastă, sau în rugăciunea colectivă în timpul liturghiei creștine. Contemporanul nostru îmbină aceste aspecte ale dramei clasice antice, construind astfel o punte

cu antichitatea prin metamorfoza și amplificarea funcțiilor acestor protoelemente ale teatrului.

În creația sa corul ca personaj și ca element protoscenic îmbină, de multe ori, semnificația de voce a poporului, exprimare a atitudinii față de cele petrecute în acțiunea scenică cu o altă formă arhaică – rugăciunea. Îl atestăm în drama „Casa mare”: cele trei vecine semnifică „gura satului” – corul în ipostaza actualizată de Druță, exprimând însă trei atitudini față de cele întâmplate și aproape aceeași atitudine față de învățămintele psalmului. Din punct de vedere al structurii textului dramaturgic, psalmii au aici funcția de liant între scene ori mizanscene, de caracterizare a personajului ori de sugerare a stărilor lui și, mai ales, de creare a atmosferei din acțiunea dramatică [Mai detaliat a se vedea: 5, pp. 90-93].

În drama „Horia”, satul nu mai are funcțiile corului antic, ci devine „o masă de oameni”, „tăcută”, care nu face aprecieri, nu-și expune opiniile, nu mai este intermediar între protagonist – profesorul de istorie Horia și un alt personaj – directorul școlii Balta. În acest discurs dramaturgic, corul propriu-zis e format din copii, interpretând cântecul „A ruginit frunza din vii”, un leitmotiv ce introduce elementul liric în acțiunea dramatică, are funcție de fundal și exprimă o realitate concretă (anii 70–80 ai secolului al XX-lea) – pierderea spiritualității, a credinței în bine și adevăr. Cântecul corului, cântat mai întâi de Jeanette, are aici funcție de motiv, leitmotiv în structura textului dramaturgic, contribuind la crearea atmosferei lirice, nostalgice, dar și la afirmarea contrastului dintre spiritual, national și pragmatic, dintre bine și rău (învățătorii din școală și directorul Balta). Totodată, cântecul corului are și funcție de caracterizare a personajelor.

În această dramă, firul liric și naiv, sincer al cântării interpretate de copii susține nu doar colectivul profesoral, ci și întreg satul – corul cel mare. „Or, aici prezența corului antic, cu funcții de judecător, de moralizator, de personaj activ, nu mai este; se pierde dialogul dintre cor și spectator, căci aici corul de copii are rolul de a surprinde iluzii pierdute, trăiri și re-trăiri, amintiri și nostalgii ale maturilor, ale colectivității/ale unui cor mare. Respectiv „corul cel mic”, al celor care abia învață ce este viața, introduce în acțiune, abia vizibil, nu atât o atmosferă de liniște și pace sau de dialog, ci mai mult o atenționare spiritual-existențială a celui de-al treilea participant la actul teatral – spectatorul/receptorul” [Cf. 6].

Aceiași cântec al corului de copii constituie tema-ekphrasis în povestirea pentru copii „Glasurile”, lucrare apărută anterior. Trăirea cântecului și specificul muzicii ca mod de expresie estetică sunt susținute artistic și de peisaj, astfel încât muzica, natura și sufletul omului rămân a fi permanente. Legătura dintre generații care continuă prin ani suflul poporului prin creația orală, prin frumosul muzicii este exprimată prin descrierea stării copiilor și a reacției celor din sală: „Cortina s-a lăsat moale în lături și ei au rămas față în față: jos, în sală, satul, adică poporul. Sus, pe scenă, corul, inima și sufletul acestui popor.(...) și iată că răsare de departe, din fund de pădure: „A ruginit frunza din vii/Și rândunelele-au plecat...”

Oamenii au înțepenit în sală, pentru că era sfântul adevăr. Le-au văzut ei înșiși pe toate cu ochii lor; nu-și găseau locul de necazul acestor frunze ruginite, îi dureau pentru rândunelele duse”, apoi „S-au cutremurat pereții, și tavanul, și pământul cu lume cu tot: „Când viorica va-nflori,/Iar rândunica va veni,/Atunci va crește iar, în bolți,/Frunza butucilor din vii...”. Cântecul corului este aici un ekphrasis ce se manifestă și ca element de creare a teatralității în acțiunea artistică: contribuie la plămuirea imaginilor cu valențe de scenicitate, spectaculozitate, pre-mizanscenă, de creare a atmosferei din acțiunea dramatică ș.a.

Investigarea acestui tip de personaj în dramaturgia europeană și în montările scenice rămâne a fi un aspect important al cercetărilor realizate, de exemplu, în Germania în anii 90 ai secolului al XX-lea, ale căror rezultate au fost prezentate la conferința științifică din Postdam, în octombrie 1997 și, respectiv, în volumul conferinței „Corul în drama antică și modernă” („Der Chor im antiken und modernen Drama”), coordonată de Peter Rieme.

Un alt personaj protoscenic în creația druțiană este *mesagerul*, care în acțiunea dramatică din teatrul antic avea funcția de a povesti ce s-a întâmplat în casă sau în altă parte, undeva departe de locul acțiunii. Prin modul de comunicare a acestui personaj, poetul trebuia să exprime, să descrie clar imaginea, tabloul care, din anumite cauze, nu putea fi prezentat în fața ochilor. În tragedia antică timpurie, actorul care aducea vestea corului schimba replici cu corifeul sau cu întreg corul ca unic personaj, colectiv, interpretând în relația cu acesta anume rolul de mesager. Așa cum corul nu părăsea locul acțiunii, iar actorul pleca, se întorcea, comunica despre cele întâmplate în afara

scenei, mesagerul era astfel unul dintre personajele de bază ale tragediei. El introduce dinamism în acțiune, în funcție de veștile sale se schimba evoluția situației și dispoziția corului, astfel încât transmiterea mesajului era una dintre funcțiile principale ale actorului pe scena antică.

În drama „Casa mare” mesagerul e în persoana lui Petrea care revine în acțiune cu scrisoarea prietenului de pe front, soțul Vasiluței, pe care o spune pe de rost, amintindu-și fragmente. Aici mesagerul și personajul din afara scenei sunt Petrea și scrisoarea care nu se știe dacă a fost în realitate. În rol de mesager apare și Călin Ababii din drama „Frumos și sfânt”, când vine la prietenul din copilărie, Mihai Gruia, funcționar la minister, și povestește cu lux de amănunte, de fiecare dată, de ce a fost nevoit să lase un loc de muncă sau altul, narând și descriind prin imagini vizuale cele întâmplate, care l-au făcut să reacționeze: modul de tăiere a păsărilor, a vacilor, a cailor, descrise cu suflet, având rol de autocaracterizare a personajului, dar și de critică a realității sociale, morale. Rolul de mesager al lui Călin Ababii este, într-un fel, evidențiat de viziunea regizorului Ion Ungureanu în spectacolul montat la Teatrul Armatei (Moscovia): Călin vine de fiecare dată la prietenul său însoțit de o fanfară. El, mesagerul, devine și un interlocutor în dialogul dintre omul trăind cu grijile lumii și omul desprins de arhetipal, realizând căderea în sus pe scara ierarhiei sociale (Mihai Gruia). Toate reliefează ideea esențială a dramei druțiene: relația omului cu natura, cu arhetipalul, cu sufletul.

Profesorul de istorie Horia Holban din „Clopotnița”, când povestește despre Daniil Sihastru și Ștefan cel Mare, se află nu doar în ipostaza de personaj principal, protagonist, ci și de mesager al altor timpuri, al vieților sfinților, aducând în contemporaneitate figuri, evenimente, probleme, ce contribuie la înțelegerea actualității. Horia devine mesager pentru săteni și pentru elevii săi, cărora le aduce vești, povestiri din alte vremuri despre ei și strămoșii lor, despre esența spirituală a neamului. El apelează la viața sfântului Daniil Sihastrul, povestind istoria satului aidoma mesagerului din tragedia antică: prin imagini vizuale, poetice, de parcă cei prezenți ar asista la scena întâlnirii domnitorului Ștefan cel Mare cu sihastrul Daniil:

„Mulți ani sârmanul călugăr s-o fi rugat să-i îmblânzească Domnul cugetul, dar Domnul nu primea ruga lui”. Într-o noapte rece și ploioasă a bătut la ușa cocioabei Ștefan cel Mare”, după în-

frângerea de la Valea Albă. „Biruit de păgâni, rănit la picior, rămas fără oaste, domnitorul s-a rugat să fie primit peste noapte. Călugărul a deschis, dar nu l-a lăsat să treacă pragul, zicând că odihna oșteanului înfrânt e risipită pe același câmp pe care a fost zdrobită oastea lui” [2, p.292]. După plecarea domnitorului, călugărul „și-a văzut înainte de posturi și rugăciuni, până ce într-o zi niște tătari care au prădat biata noastră țară, s-au rătăcit și zărind o luminiță în vârful dealului, s-au dus să întrebe cam pe unde vine Crimeea”.

Simbolismul spiritual al „zării de lumină” a călugărului care se roagă pentru păcatele celorlalți pe „vârful dealului” moral, cel al ușii și al pragului ce marchează o trecere dintr-un spațiu profan în unul sacru, după M. Eliade și, de aici, contrastul „ușa cocioabei”, „pragul cocioabei”, călugărul îndrăznind a nu-l primi în spațiul sacru al lăcașului său de rugăciune pe cel care s-a lăsat dus de frică, chiar dacă e domnitorul țării – toate creează imaginea sfântului. Contrastul este susținut și de denotația verbului „a deschide” care îndeamnă, cheamă, urmat de conjuncția adversativă „dar”, răsturnând parcă cele afirmate anterior. Temeritatea și îndărătnicia sihastrului se desprind din gestul acestuia. În felul acesta, doar printr-o imagine concretă, autorul a reușit să prezinte personaje și atitudini, să creeze o schiță de portret moral-spiritual al sihastrului prin datorie față de neam, credință și iubire de adevăr.

Trecutul e înfățișat de autor cu pietate, cu lirism, moartea sihastrului fiind sugerată prin metaforă și simbol: „*un prosop de oseminte așternut peste prag și o vatră pe care creșteau mărăcini*” a găsit Ștefan cel Mare când, „întorcându-se o dată de la vânătoare, (...) și-a adus aminte de bătrânul de pe dealul Căprienei”. Lipsa călugărului este nu atât relatat cât sugerată, simțită prin atmosfera unei liniști apăsătoare, sinistre,

După cum afirmă istoricul Alexandru Tănase, cultura populară, „chiar dacă a avut adesea prototipuri în antichitate, s-a constituit ca atare în evul mediu. Era firesc deci ca ea să aibă o *pregnantă și semnificativă dimensiune religioasă* [subl. n. – A. Gh.]. Aceasta este prezentă peste tot nu numai datorită climatului cultural dominat de religie, dar și pentru că există la fiecare om un substrat religios mai mare sau mai mic, mai liber sau strivit de concepții potrivnice” [14, p. 90]. Astfel în creația druziană se îmbină armonios elemente de teatru antic cu cele folclorice și religioase, dar și cu aspecte psihologice, după cum vom eviden-

ția în continuare.

O formă protoscenică ce implică și semnificații psihologice este *masca*. Se știe că motivul și simbolul măștii comportă mai multe semnificații culturale, psihologice ș.a., noțiunea incluzând, în primul rând, sensurile de relație cu altul și cu sine a persoanei, identificarea și autoidentificarea ei, dar și funcția de a masca și de a demasca totodată, cum observa C. Levi-Strauss. Variatele forme și funcții ale măștii relevă esența ei – relația omului, Eu-lui cu celălalt, cu lumea. Alături de mască, mai există și alte tipuri de identificare: dublul (sau dedublarea, alter ego) și oglinda.

Dacă ne referim la teatralitatea vieții, prin care se înțelege construirea vieții după modelele teatrale, o prezență activă în viața de fiecare zi a unui început ludic și artistic, a spectaculozității, atunci principiul esențial al teatralizării vieții se rezumă la faptul ca să nu fii tu însuși, ci să creezi o mască, să devii un altul.

În așa fel, personajele unei opere artistice pot fi caracterizate conform teatralității vieții și a teatralității ca principiu estetic, ca poetică a imaginarului artistic al unui autor. În acest sens, vom putea analiza semnificațiile și funcțiile personajelor sau viziunea artistică a autorului (dramaturg, regizor, prozator) prin intermediul acestei forme prototeatrale – masca. E vorba de masca individualității creatoare care se exprimă prin mijlocirea personajelor sau a modului de structurare a textului sau despre personajul care își pierde identitatea cu bună știință, se dedublează sau își caută identitatea sa, aruncând masca socială.

În acțiunea dramatică, masca presupune îmbinarea unor mijloace aparte de caracterizare a personajului – metafore, specificul vorbirii, rolul ei în reprezentarea teatrală fiind unul complex. Amintim aici de diversificarea măștii în teatrul contemporan: personajul-fanțoșă cum e clovnul la S. Beckett, masca carnavalescă la J. Genet, marioneta la E. Ionesco. În imaginarul artistic al lui Ion Druță atestăm variate forme, chipuri ale măștii nu ca obiect, ci ca parte, caracter al omului: Badea Cireș din nuvela „Bătrânețe, haine grele” e prezentat în trei ipostaze, trei măști, prin stările lui de spirit autentice, fiecare cu masca ei: badea Cireș glumețul, badea Cireș vierul, badea Cireș cap de familie. Detaliul artistic, gestul, comparația, umorul creează imaginea unui actor care își joacă bine rolul în orice circumstanțe ale vieții: și atunci când se întâmplă să vină băut acasă, și când stă la vorbă cu sătenii, și când se simte tânăr la ve-

derea tinerei vecine. În lumea artistică a lui Druță mai întâlnim masca ghidușului, masca bufonului, masca eului.

În drama „Doina” urmărim cum se manifestă mascarea individualității la personajul Tudor Mocanu, dintr-o perspectivă jungiană, apelând la arhetipurile persona – umbra, *persona* însemnând, în acest sens, masca sau fața pe care o adoptă un om. Iar depersonalizarea omului C. G. Jung o vede, o înțelege ca o pierdere a sufletului; în vise, fantasmă și proiecții ne întâlnim cu personificările noastre [12, pp.162-163].

Criza identității în anii 1980–1990 aduce în prim plan personaje, dar mai întâi autori, care prezintă schimbări de paradigmă socială, procese de metamorfoze ale identității, căutare a unor principii, formule de identificare cu Celalalt. La Ion Druță acestea au fost o îmbinare a identității etnice cu cea religioasă în „Biserica Albă”, „Căderea Romei”, „Apostolul Pavel”. Dar mai întâi a fost aflarea identității sociale de tip nou – omul sovietic și încercarea de a păstra din identitatea etnică, individuală în circumstanțele impuse.

Personajul Tudor Mocanu din drama „Doina” trăiește o viață dublă: una socială, în calitate de șef de producție, străduindu-se să placă șefilor pentru a putea realiza planul la stat, dar, totodată, activitățile sale se proiectează ca și un fel de refluxare, de uitare a celor întâmplate cu soția sa din cauza lui, adică din dorința de a căpăta un post mai bun. Se ciocnesc aici valori spirituale, morale cu cele sociale. Astfel că Tudor Mocanu trăiește două vieți în același timp: una care este persona-masca sa socială, familială (prin felul cum se comportă cu șefii, cu familia) și alta cea spirituală – care îi satisface nevoile psihicului, ale Eu-lui său adevărat. Această dedublare este una impusă, acceptată, dar „trăită” sufletește la cote înalte. În asemenea ipostază îl aflăm pe acest personaj în teatrul druțian, autorul specificând rolul arhetipal al Doinei în formarea identitară a personajului, iar a Vetei, soția sa, și rolul credinței creștine. Nu în zadar, după revelația melodiei doinei ca întoarcerea refumatului, după un examen de conștiință, după o coborâre în adâncuri, Tudor înțelege dedublarea sa ca un fapt rău, dar nu are ce face. Doar Veta este susținută și după moarte de Doina, pentru că și-a păstrat ce a avut mai sfânt – credința, și-a păstrat Eu-l său.

Modalitățile teatrale de realizare artistică a acestor aspecte psihologice, morale situează acțiunea dramei între real și mitic. Dedublarea și

măștile lui Tudor Mocanu sunt realizate prin elementul poetic – poezie, cântec, dans, natură – o întoarcere la începuturile teatrului, dar și la originile spirituale ale neamului – melodia doinei. Fiind, „în primul rând o melopee, doina „se distinge printr-o pronunțată cantabilitate, ceea ce semnifică ceva melodos, plin de armonie, plăcut auzului, părțile componente ale căruia formează un tot integru și echilibrat” [7, p. 152]. Așa cum „la baza primelor acte protomuzicale se aflau imitațiile sunetelor din natură, nuanțările ritmice, timbrale, dinamice etc.” [Idem, p. 139] și starea personajului druțian este descrisă prin simbioza naturii, a melosului, a cuvântului la audierea doinei: „(...)deodată au început a transmite melodii populare. Melodiile, zice tata, veneau de sus ca o blagoslovire, ca o minune cerească, născută chiar atunci, acolo, în fața lor. Cum ședeau ei la masă, au înmărmurit cu toții, iar apoi a prins a ninge. (...)Se făcea, a zis tata, de parcă s-ar fi scuturat peste dânșii floare de măr, floare de cireș. (...) Apoi ninsoarea ceea, zicea tata, parcă i-ar fi spălat sufletul, parcă i l-ar fi dăruit din nou”.

Rolul și semnificațiile personajului Doina în acest text druțian impune, într-un fel, să amintim de etimologia și de particularitățile acestei specii folclorice muzicale, care își găsesc similitudini cu imaginea și rolul ei în dramaturgie, teatru. Astfel, „din conținutul arhaic al verbelor *a dăinui/a doini* se întrevede accepția *de a cânta ritualic, a se ruga cântând zeului Daina/Doina*” [7, pp. 112-121], amintind și de bocetul susținut de flaut la geto-daci, care era numit *torelli* - „exclamație de jale tracă”. Melodia doinei permite transmiterea sentimentelor „într-un mod mai grav, melancolic, tensiunea extrem de mișcătoare a exteriorizării spiritualului rămânând aici specific și ca durată. (...) ecou spiritual, estetic străvechi, întins și deci, deosebit cantitativ și calitativ (mai intens sub forma efectului continuității, accentuării, enunțării, evidențierii stării psihice, spiritual grave, afectului, melancoliei ș. a.) [9, p. 122].

În imaginarul artistic druțian, doina contribuie la evidențierea stărilor protagonistului, căci ea apare și în ipostaza melodică, și în cea de personaj concret – o față, ca pare din reveriile și din dorințele lui Tudor. În asemenea momente rare, starea personajului relevă atât legătura lui cu Eu-l și cu realitățile sociale, conștientizarea dedublării sale, pe fundalul melodiei doinei ca melopee sistaltică – proprie exprimării sentimentelor tandre, dar și a tristeții și angoasei [Cf. 13, p. 43] și,

totodată, Doina ca personaj care vorbește, ascultă destăinuirile, impune parcă, ale lui Tudor Mocanu. În așa fel, dramaturgul a sintetizat în imaginea melodiei tradiționale aspecte ce formează identitatea personajului: cântecul tradițional, abia vizibil aspectul religios, negat încă, Eu-l și întoarcerea refumatului din adâncurile arhetipale ale inconștientului colectiv. Toate împreună contribuie la reliefarea măștii omului social și al individualității sale, la conștientizarea, prin examenul de conștiință în fața doinei ca personaj arhetipal, în urmă căruia ajunge, cu greu, să facă deosebire dintre persona-masca și umbra, dintre individul social și cel psihologic, individualitatea sa.

În concluzii evidențiem faptul că formele protoscenice exprimă relațiile gândirii artistice contemporane cu începuturile culturii universale, iar prezența lor în discursul artistic actual, în diferite variante, demonstrează viziunea și talentul individualității creatoare. În creația lui Ion Druță, formele protoscenice menționate implică ideea de continuitate a gândirii arhaice teatrale și relevă valențe majore ale semnificațiilor lor prin asocier, „colaborare” cu elemente de tradiție folclorică, religioasă în discursul dramaturgic.

Referințe bibliografice:

1. Alterescu, Simion et al. (ed.). *Istoria teatrului în România. Vol. I. De la începuturi până la 1848*. București: Editura Academiei RSR, 1965.
2. Druță, Ion. *Harul Domnului. Epopee teatrală*. În două volume. Vol. I. Chișinău: „Baștina-RADOG”, Tipografia Centrală, 2001.
3. Druță, Ion. *Harul Domnului. Epopee teatrală*. În două volume. Vol. II. Chișinău: „Baștina-RADOG”, Tipografia Centrală, 2001.
4. Eliade, Mircea. *Sacru și profanul*. Traducere de Brîndușa Prelipceanu. București: Editura Humanitas, 1995.
5. Ghilaș, Ana. *Discursul teatral – între text și contexte*. Chișinău: Lexon-Prim, 2017.
6. Ghilaș, Ana. *Metamorfozele corului antic în imaginarul artistic druțian*. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Nr. 1(32), 2018, pp. 105-109.
7. Ghilaș, Victor. *Muzica etnică: tradiție și valoare*. Chișinău: Grafema Libris, 2007.
8. Greimas, Algirdas Julien. *Despre sens. Eseuri semiotice*. București: Editura Univres, 1975.
9. Hâncu, Andrei. *Probleme de geneză a creației poetice moldovenești*. Chișinău: Editura Știința, 1991.
10. Kernbach, Victor. *Dicționar de mitologie generală. Mituri. Divinități. Religii*. București: Editura Albatros, 1995.
11. Larousse, *Dicționar de civilizație greacă*. Guy Rachet. Traducerea: C. Litman. București: Editura Univers Enciclopedic, 1998.
12. Samuels, Andrew, Shorter, Bani, Plaut, Fred. *Dicționar critic al psihologiei analitice yungiene*. Ediția a II-a, revăzută. Traducere din limba engleză: Corin Braga. București: Editura Herald, 2014.
13. Suci, Dan. *Instrumente de percuție. Axe analitice*. Sibiu: Editura Imago, 2002.
14. Tănase, Alexandru. *O istorie umanistă a culturii române. De la umanismul renascentist la iluminism*. Vol. II. Iași: Editura Moldova, 1995.
15. Фрейденберг, О. М. *Миф и литература древности. Второе издание, исправленное и дополненное*. Москва: Издательская фирма «Восточная литература», РАН, 1998. / Freidenberg, O. M. *Mif i literatura drevnomy. Vtoroye izdanie, ispravlennoye i dopolnennoe*. Moskva; Izdateliskaia firma „Vostocinaia literatura”, RAN, 1998.

IDENTITATEA CULTURALĂ A SPECTACOLELOR TEATRULUI DRAMATIC MOLDOVENESC ÎN ANII '20-'50

DOI: doi.org/10.5281/zenodo.4337711

Rezumat

Identitatea culturală a spectacolelor Teatrului Dramatic Moldovenesc în anii '20-'50

Articolul să configureze analiza identității culturale diferitelor tipuri și forme de spectacole ale Teatrului Dramatic Moldovenesc, create de la sfârșitul anilor '20 pînă la ani '50, în care s-au manifestat caracteristicile transformărilor sociale. Analiza se bazează pe performanțele bazate pe dramaturgia sovietică și cea străină modernă, care bucurându-se de succes la publicul larg, din multe republici ale fostei Uniuni Sovietice și recunoscuți de critici. Aceste spectacole, consacrate subiectelor de actualitate ale contemporaneității, posedau identitate civică și, într-o anumită măsură, identitate culturală. Spectacolele din dramaturgia clasică în repertoriul teatrului erau adevărate opere de artă teatrală, asigurate cu identitate civică și culturală înaltă. Toate spectacole naționale moldovenești se caracterizau printr-o legătură organică între identitatea națională, civică și culturală.

În funcție de prezența sau lipsa în spectacole a identității naționale, civice, culturale apărea imaginea timpului în care au fost creat. Pe parcursul studiului, teatrul moldovenesc este dezvăluit ca fenomen artistic de importanță mondială.

Cuvinte-cheie: teatrul moldovenesc, analiza identității, dramaturgia, spectacolele, identitatea națională, civică și culturală.

Summary

The cultural identity of the performances of the Moldovan Dramatic Theater in the 1920s and 1950s

The article configures the analysis of the cultural identity of the different types and forms of performances of the Moldovan Dramatic Theater created from the late 1920s to the 1950s, in which the characteristics of social transformations were manifested. The analysis is based on the performances of modern Soviet and foreign drama, which have enjoyed the acclaim of the general public from many republics of the former Soviet Union and appreciated by critics. These shows, dedicated to the current topics of contemporaneity, possessed a civic identity and, to a certain extent, a cultural one. The performances based on classical drama in the repertoire of the theatre were true works of theatrical art provided with a high civic and cultural identity. All Moldovan national performances were characterized by an organic link between national, civic and cultural identity.

Depending on the presence or lack of the national, civic and cultural identity in the shows, the image of the time in which they were created appeared. The Moldovan theater is revealed as an artistic phenomenon of world importance in the study.

Keywords: Moldovan theater, identity analysis, dramaturgy, performances, national, civic and cultural identity.

Constituirea teatrului moldovenesc profesionist a început la sfârșitul anilor '20 – începutul anilor '30 ai secolului trecut. Acesta s-a dezvoltat în contextul tendințelor generale ale unui moment de cotitură pentru teatrul sovietic din acele timpuri, în perioada de modernizare socio-economică, de constituire a unor noi relații între institutul teatrului și autorități.

Astfel, în perioada dată se conturează o nouă identitate culturală. Cercetătoarea E. Mikhasenko

a realizat un studiu asupra problemei ce ține de dezvoltarea acestei noi identități culturale, cu care s-a confruntat conducerea societății sovietice în curs de dezvoltare, identitatea în cauză atingând dimensiuni care depășeau simplele «face-to-face communities» [12].

În lucrarea sa, E. Mikhasenko se referă la Jan Assmann, cercetător al marilor civilizații antice, care scria că „constituirea identității culturale este o etapă obligatorie în procesul de formare a unor

societăți complexe constând din diverse subformațiuni și subsisteme. Atâta timp cât oamenii trăiesc într-un sistem de comunicare „față în față”, ei percep cultura ca pe un lucru de la sine înțeles, neexistând ceva cu care poate fi comparată și, prin urmare, nu necesită reflecție și intensificare, adică construirea și întreținerea sa artificială. Într-o societate complexă, cultura unei subformațiuni este problematizată de culturile unor altora și, cu cât este mai complexă, adică cu cât cultura dată este mai bogată în subformațiuni sau subsisteme culturale, cu atât funcțiile și instituțiile ce țin de transfer și coordonare interculturală sunt mai necesare” [6, p. 150]. E. Mikhasenko citează raționamentul lui Jan Assmann, potrivit căruia „într-o societate complexă cultura îndeplinește două funcții opuse. În primul rând, aceasta posedă forță de integrare, una dintre culturi devenind întotdeauna dominantă. Ea „capătă acum valoare interetnică și devine o cultură înaltă, ce transformă formațiunile culturale pe care le umbrește în unele marginale” [12, p. 171; 6, p. 156]. Dezvoltarea ulterioară a raționamentului o conduce pe E. Mikhasenko la dezvoltarea procesului de formare a noii culturi. „Totodată, nici ea (cultura dominantă – E. K.) nu poate evita acțiunea transformatoare a reflecției, deoarece redimensionarea implică constituirea unui nou nivel de cultură peste tot ceea ce există deja – meta-cultura. În cele din urmă, meta-cultura devine cultura unitară a unei societăți complexe, însă, datorită originii sale sintetice, are nevoie de o justificare constantă. În al doilea rând, formarea identității culturale generează în societate un proces de diferențiere conform unor diverse criterii, inclusiv după gradul de asimilare a noii meta-culturi. „Cultura centrului, suprapusă periferiei în calitate de cultură a imperiului, s-a bazat întotdeauna doar pe elita minoritară. Însă ea a simbolizat identitatea socială a societății în ansamblul ei... Și, deși Assmann este interesat, în primul rând, de identitatea culturală a statelor antice complexe, cu o „cultură înaltă”, teoria sa poate fi extinsă cu toată încrederea la orice tip de stat, ale cărui dimensiuni datorate migrației, strămutării sau cuceririlor depășesc în mod semnificativ dimensiunile unor societăți „naturale” simple”. După esența sa, tânărul stat sovietic nu se deosebea cu mult de noul stat egiptean, de Imperiul Roman care se extindea rapid din contul cuceririlor sale etc. Doar că în fața Sovietelor, care nu se bucurau de o autoritate necondiționată în rândul populației și nu fuseseră recunoscute de alte state,

problema dezvoltării identității lor culturale era, probabil, cea mai acută. Aceasta era o problemă existențială pentru tânărul stat. Uniunea Sovietică trebuia să devină, în primul rând, o uniune culturală, ci nu una politică. Și doar după aceea, folosind simboluri culturale unitare, percepute în același mod de către întreaga societate, putea să construiască sistemul politic necesar” [12, pp. 171-172].

Pentru formarea unei noi meta-culturi și asimilarea acesteia de către întreaga societate, care se remarcă prin multitudinea și diversitatea de culturi, și pentru dezvoltarea identității culturale, un rol important a fost acordat teatrului, în cadrul căruia se încetățeneau noile simboluri ale epocii - eroii revoluției, ai Războiului civil, apărătorii noilor principii de viață, eroii muncii socialiste. Dintre sarcinile încredințate teatrului făceau parte funcțiile de iluminare, de educație estetică și morală a poporului – constructorul unei societăți noi, comuniste. Ca și în alte republici naționale, teatrul moldovenesc era strâns legat de teatrul rus (acesta făcea parte din „cultura centrului”) și s-a orientat spre Teatrul de Artă din Moscova, bazat pe punerea în scenă a unor spectacole conform sistemului înființat de către K. S. Stanislavsky. În același timp, în procesul de formare a teatrului profesionist moldovenesc s-au manifestat în mod vizibil unele particularități aparte. În comparație cu teatrele altor republici unionale, teatrul profesionist moldovenesc a început să se formeze ceva mai târziu [7, p. 5]. Anume prin aceasta se explică, în mare măsură, dezvoltarea activă de durată a teatrului popular, a muzicii populare, a creației artistice din domeniul cântecului și dansului [cf. 4, p. 240; 5, p. 272; 14, p. 96; 1, p. 159; 15; 10, pp. 145-152; 9, pp. 113-122; 11, p. 207; 3, p. 159].

În anul 1928, în cadrul Casei de cultură din or. Balta, capitala Republicii Autonome Sovietice Socialiste Moldovenești (RASSM), dintre cei mai dotați artiști amatori s-a format o trupă moldovenească de teatru. Aceasta era perioada în care, deși Războiul civil se încheiase, dramatismul luptei de clasă nu se diminuase. În același timp, societatea realiza trecerea de la o dezvoltare agrară la una industrială. Istoricii numesc acest proces „modernizare”. Teatrul Moldovenesc de Stat a fost întemeiat ca parte a culturii sovietice socialiste. Acesta era chemat să îndeplinească sarcini ce țineau de propaganda noilor forme sociale de viață, să efectueze educația estetică a poporului – con-

structorul noii societăți comuniste.

Spectacolele „Galiția în ilegalitate” de M. Irchan, având ca temă lupta organizației bolșevice ilegale din Ucraina de Vest împotriva naționaliștilor de origine burgheză ucraineni contrarevoluționari, „Rădăcini putrede” după piesa lui I. Personov, în care era arătată lupta împotriva culăcimii care nu recunoștea noile cerințe sociale, iar ulterior spectacolul „Politica lor” după piesa lui N. Koshevsky, cu care a debutat teatrul transferat în anul 1929 la Tiraspol, noua capitală a RASSM, și numit Teatrul Nou. Toate aceste spectacole s-au bucurat de mare priză la public.

În reușita acestor spectacole se poate remarca manifestarea lipsei de conștiință colectivă a țărănimii sărace a satelor moldovenești din acei ani. După cum scria C. Jung, „Psihologia colectivă” este un factor puternic care ne schimbă întreaga viață, schimbă imaginea lumii pe care o cunoaștem, este factorul care face istoria. Astfel, psihologia colectivă funcționează în conformitate cu legi foarte diferite de cele din mintea noastră. Arhetipurile sunt forțe de decizie puternice, ele indică asupra evenimentelor reale, ci nu asupra minții noastre individuale și inteligenței noastre practice” [17].

Alt aspect al aceleiași probleme este dezvăluit de către G. S. Knabe atunci când scrie despre identitatea colectivă care surprinde „nevoia inerentă a omului de a se simți parte dintr-o multitudine mai largă și de a percepe o asemenea apartenență ca valoare” [8, p. 5].

C. Jung și G. Knabe ne conduc către conceptul de identitate civică în contextul unei culturi noi, al meta-culturii sovietice care a luat naștere și s-a afirmat, în cadrul căreia fiecare persoană a început să simtă că aparține societății noi, sovietice, care a generat visuri despre o viață nouă, fericită.

Autorul D. Monastyrsky explică identitatea civică ca pe un fenomen ce „fixează unitatea intereselor individului cu comunitatea civică și care totodată îi permite să influențeze comunitatea civică. Structura identității civice implică formarea următoarelor componente structurale: cognitivă (ce ține de procesul cunoașterii), evaluativ-emoțională (conotativă), orientativ-valorică (axiologică), comportamentală” [13, pp. 183-184].

Spectacolele ce aveau la bază teme actuale, cum ar fi „Galiția în ilegalitate”, „Rădăcini putrede”, „Politica lor” se evidențiau prin identitatea lor civică. Însă, în vârtejul timpului, care se schimba rapid, și odată cu pierderea relevanței acestor lucrări nu au persistat mult pe scenă. În presă au

început să apară articole despre nivelul insuficient de profesionalism al trupei, despre lipsa unui repertoriu bun, a unor actori profesioniști, a conducerii calificate și a orientării creative clare. În anul 1930, sub conducerea artistică a lui A. Adashev, un cunoscut profesor de teatru în al cărui studio din Moscova și-a verificat sistemul său K. Stanislavsky, a fost creat Atelierul teatral de producție de la Tiraspol. În acest studio au început să dobândească cunoștințe artiștii moldoveni și amatori de teatru de la sate înzestrați cu abilități actricești. În 1932, Studioul Dramatic din Moldova a fost transferat la Institutul de Muzică și Teatru din Odessa Ludwig van Beethoven. Conducerea generală a studioului era îndeplinită de către D. Bondarenko.

După ce și-au încheiat studiile la Institutul de Muzică și Teatru din Odessa, absolvenții au devenit actori ai primului Teatru Moldovenesc de Stat, înființat la Tiraspol, capitala RASSM, pe data de 7 noiembrie 1933. Tinerii actori au debutat cu spectacolul de diplomă „Biruința”, semnat de dramaturgul moldovean S. Lehtser, în regia lui D. Bondarenko. Personajele piesei erau muncitorii unei uzine mecanice, care luptau pentru a-și transforma întreținerea într-un mare combinat industrial. Spectacolul a avut un mare succes la publicul format din lucrătorii uzinei. În zilele următoare, spectatorii au vizionat și alte două producții ale lui D. Bondarenko: „Intre furtuni” de D. Kurdin având ca subiect restructurarea și modernizarea Armatei Roșii și „Stasea” de M. Rossovsky care povestea despre lupta împotriva culăcimii.

Toate aceste reprezentații, consacrate unor subiecte de relevanță ale momentului, răspundeau rigorilor înaintate de identitatea civică. Însă, din cauza nivelului artistic insuficient de înalt, în ele lipsea identitatea culturală. D. Bondarenko a înțeles perfect acest lucru. El a început să orienteze teatrul spre spectacole ce țineau de teatrul clasic. Astfel, pe scena teatrului sunt montate spectacolele „George Dandin” de J.-B. Molière, „Căsătoria” de N. Gogol, „Pădurea” de A. Ostrovsky.

Anume cu spectacole din dramaturgia clasică se va face cunoscută noua pleiadă de artiști moldoveni. În anul 1937 absolvenții Colegiului Teatral din Odessa și-au făcut debutul pe scena teatrului cu spectacolul de diplomă „Vinoși fără vină” de A. Ostrovsky. În 1938, cu spectacolul de diplomă „Revizorul” de N. Gogol, trupa a fost completată cu un nou grup de absolvenți talentați ai Colegiului Teatral din Odessa. Drept spectacol

de absolvire pentru grupul moldovenesc al Institutului de Teatru, Muzică și Cinematografie din Leningrad a servit piesa „Talente și admiratori” de A. Ostrovsky în regia lui J. Frid, pusă în scenă în anul 1952.

În anii următori, spectacolele din dramaturgia clasică își vor ocupa locul lor binemeritat în repertoriul teatrului: „Sărăcia nu-i cusur” și „Furtuna” de A. Ostrovsky, „O scrisoare pierdută” de I. L. Caragiale, „O fată își caută norocul” de O. Kobylanskaya, „Tartuf” de J.-B. Molière, „Omul și lupul” de A. Ghimar, „Pentru căminul familial” de I. Franko, „O noapte de mai” de M. Staritsky (după N. Gogol), „Gâlcelele din Chioggia” de C. Goldoni. În asemenea mod, educația ideologică și cea morală era trecută prin filiera interpretării și spectacolelor bazate pe dramaturgia clasică. Acestea erau adevărate opere de artă teatrală, asigurate cu identitate civică și culturală înaltă.

Încă din primii ani de activitate a Teatrului Moldovenesc de Stat, spectacolele din literatura sovietică și cea străină modernă au ocupat un loc de frunte în repertoriul său, acesta fiind preluat și de teatre din alte republici, bucurându-se de succes la publicul larg. Printre primele spectacole jucate în anii 1930 au fost comediiile „Aliajul minunat” de V. Kirshon, „Pauză în dragoste” de V. Ciurkina, „Șase oameni iubiți” de A. Arbuzov. Aceste comedii nu au fost alese în mod accidental. Timpurile sângeroase ale celor două revoluții și ale Războiului civil erau încă vii în memoria oamenilor. Ei visau la odihnă, la zile fericite, pline de bucurie. Și aceste comedii corespundeau viziunii lor civice și culturale.

În anii '50 ai secolului XX, printre cele mai importante spectacole ale vremii s-au numărat „Crângul de călini” de A. Korneychuk, „Căsuța din stradă” de frații Tur, „Atestatul de maturitate” de L. Gheraskina, usturătoarea comedie satirică „Cine râde la urmă” de K. Krapiva, „În căutarea fericirii” de O. Vasilev, „Dragostea Anei Berezko” de V. Pistolenko, „Ani de pribegie” de A. Arbuzov, „Din îndemnul inimii” de N. Anov, A. Shtein, „E lină noaptea în Ucraina” E. Kupchenko, „Cazul Matisova” de P. Kohout, „Fata-toboșar” de A. Salynsky.

În pofida tuturor diferențelor de nivel artistic și a caracterelor cu care erau înzestrate personajele, autorii acestor lucrări dramatice abordau problema educării unor calități morale înalte la oamenii sovietici și luptei cu obstacolele întâlnite

în calea creșterii nivelului material și cultural al vieții. Aceste spectacole, consacrate subiectelor de actualitate ale contemporaneității, posedau identitate civică și, într-o anumită măsură, identitate culturală.

În aceste spectacolele identității etnoculturale, ci include și producția în limba moldovenească a unor spectacole montate pe lucrări ale autorilor străini din diferite epoci, grație unei atare combinații dintre realizările dramaturgiei autohtone și ale celei străine, sporește familiarizarea a publicului larg nu doar cu cultura „proprie”, ci și cu cea „străină”, ceea ce contribuie la comunicarea interetnică și interculturală.

În anul 1937, regizorul Teatrului „Roman”, I. Edelman, a montat piesa „Haiducii” de I. Rom-Lebedev, un spectacol expresiv, cu adevărat popular, eroic și romantic, cu muzică populară emoțională, scrisă de compozitorul S. Bugachevsky pe baza unor melodii populare, cu dansuri moldovenești, puse în scenă de către Z. Zlobin, actor și coregraf la Teatrul de Stat „V. Meyerhold” din Moscova. Spectacolul „Haiducii” a avut un succes colosal la public, ceea ce a determinat dezvoltarea ulterioară a instituției ca teatru muzical-dramatic. Un rol important a jucat aici tema piesei – lupta eroică împotriva exploataților, care la acea vreme era încă relevantă în Moldova. Însă cel mai important lucru a fost forma reprezentării sale scenice, bazată pe cântece și dansuri populare. Memoria etnică colectivă se manifestă în arta populară în cea mai mare măsură, deoarece aceasta păstrează straturile arhetipale ale gândirii muzicale și coregrafice, transmise de-a lungul secolelor către fiecare nouă generație. Acest lucru este demonstrat de către V. Chiseliță în cercetarea sa dedicată muzicii și dansurilor tradiționale moldovenești [2, pp. 339-371] și de către E. Koroliova în lucrarea consacrată dansurilor populare moldovenești [10, pp. 7-63].

Prin urmare, nu este o coincidență faptul că în acele timpuri a fost acordată o atenție sporită punerii în scenă a unor spectacole muzicale și programe de concert care cuprindeau cântece și dansuri populare moldovenești. În 1938, a avut loc premiera studiului coregrafic într-un act intitulat „Poveste din bătrâni” de V. Polyakov, la baza căruia au stat mai multe cântece și dansuri populare moldovenești.

În anul 1939, pe scena Teatrului muzical-dramatic au fost montate două spectacole: „Na-

zar Stodolea” de T. Shevchenko, pe muzica lui V. Polyakov, incluzând dansuri populare ucrainene, și „Când se coace poama” după piesa semnată de S. Babich și C. Știrbu, al cărei subiect simplu, ce povestea despre cultivarea și recoltarea strugurilor, a servit drept excelentă bază pentru această reprezentație teatrală plină de cântece și dansuri populare moldovenești. Succesul uriaș înregistrat la public cu aceste spectacole muzical-dramatice a determinat să fie luată decizia ca din 1939 denumirea instituției să fie preschimbata în Teatru muzical-dramatic.

Printre spectacolele muzicale și dramatice marcante s-au numărat „Buzduganul fermecat” de L. Deleanu, pus în scenă de regizorul V. Gherlac pe muzica lui Șt. Neaga și S. Zlatov, coregrafia fiind semnată de N. Kolokolnikov (1951). Scris în forma poetică a unui basm fantastic, „Buzduganul fermecat” a prins viață pe fundalul decorațiilor pitorești ale lui A. Shubin. Eroul principal Voinicel, un personaj din poveștile populare moldovenești, interpretat de actorul M. Apostolov, în mâini cu un buzdugan fermecat, primit de la împăratul din răsărit, își apără poporul de invadatorii străini. Suferințele poporului cucerit de balaurul hain, biruința oamenilor – toate aceste acțiuni sunt redade prin dans.

În regia lui V. Gherlac, pe afișele teatrului a apărut prima comedie muzicală moldovenească cu titlul „Fericirea Mărioarei”, semnată de L. Corneanu și E. Gherken, pe muzica lui E. Coca și K. Benz. Spectacolul era însoțit de imagini ale naturii moldovenești, grădini înfloritoare și podgorii. Spectacolul „Fericirea Mărioarei” s-a bucurat de un mare succes nu numai în Republica Moldova, ci și în alte republici ale Uniunii în care au evoluat artiștii din Moldova. Către aniversarea teatrului, V. Gherlac a pregătit spectacolul „Covorul Ilenei”, o nouă comedie muzicală semnată de L. Corneanu pe muzica lui B. Avetisov. Coregrafia s-a înscris perfect în atmosfera vieții cotidiene, simbolizând în același timp munca creativă.

Adevărate evenimente teatrale s-au dovedit a fi spectacolele „Soacra cu trei nurori” de I. Creangă, în regia lui V. Gherlac și V. Cupcea, „Dunărea zbuciumată” de E. Bucov pe muzica lui V. Polyakov și A. Stârcea, „Ovidiu” de V. Alecsandri pe muzica lui V. Chernyatinsky, regia aparținându-i lui V. Gherlac.

Toate aceste spectacole naționale moldovenești se caracterizau printr-o legătură organică între identitatea națională, civică și culturală.

Trebuie să amintim aici afirmația cercetătoarei L. Shaeva: „Într-adevăr, în spectacolele teatrului național se reflectă în mod clar și convingător atitudinea poporului și acea experiență a unor trăiri colective care nu pot să nu se manifeste asupra identității etnoculturale” [16, p. 30].

Spectacolele naționale justifică pe deplin și concluzia trasă de L. Shaeva, precum că „Institutul teatrului național (moldovenesc) reproduce într-o formă spectaculoasă a jocului particularitățile mentalității și stilului de viață ale oamenilor, exercitând o influență pozitivă asupra proceselor de reconstrucție și actualizare a identității etnoculturale, asupra creșterii conștiinței naționale” [16, pp. 6-7].

În contextul celor expuse, nu este întâmplător faptul că cercetătoarea L. Shaeva a ales tema teatrului moldovenesc pentru disertația sa „Reconstrucția și actualizarea identității etnoculturale prin intermediul teatrului național: exemplul teatrului moldovenesc”. Ea explică acest lucru prin selectarea „primei trupe de tineri talentați din satele moldovenești și formarea pe baza acestora a unei echipe creative de oameni cu același mod de gândire; alegerea de către conducătorii colectivelor teatrale a metodei creative „școala tribulației” (sistemul Stanislavsky); utilizarea productivă a abordării de studio în procesul de educare a viitorilor actori; apariția și dezvoltarea dramaturgiei naționale, a cărei tematică era legată în mod indisolubil de istoria și modul de viață al moldovenilor, de tradițiile populare și problemele morale... Teatrul profesionist moldovenesc care este, în primul rând, un element al culturii urbane, a fost în stare să reflecte în spectacolele sale o multitudine de constante ale identității etnoculturale, grație comunicării permanente cu spectatorii din mediul rural, cunoștințelor solide și înțelegerii viziunii acestora asupra vieții, obiceiurilor și tezaurului folcloric” [16, p. 32].

L. Shaeva remarcă faptul că „în spațiul multicultural al lumii moderne, un loc important îl ocupă procesele influenței reciproce dintre diverse curente teatrale, fiecare dintre acestea corelând în mod obligatoriu cu anumite laturi ale culturii etnice, cu idealurile memoriei istorice a poporului. Formele scenice de comunicare interculturală poartă amprenta unicității „cosmo-psiho-logosului” etno-național și a diversității realizărilor artei populare. Din punctul de vedere al eticii comunicative și al caracterului actual al problemei toleranței, teatrul național ca mecanism al reconstrucției și actualizării principalilor parametri ai identității etnoculturale poate fi inclus în contextul polilogului

dintre culturile lumii moderne” [16, pp. 154-155].

În diferite tipuri și forme de spectacole ale Teatrului Dramatic Moldovenesc, create la sfârșitul anilor 20, pe parcursul a 30 de ani, s-au manifestat caracteristicile transformărilor sociale. În funcție de prezența sau lipsa în spectacole a identității naționale, civice, culturale apărea imaginea timpului în care au fost create. În acest sens, teza de doctorat a teatrologului rus L. A. Shaeva „Reconstrucția și actualizarea identității etnoculturale prin intermediul teatrului național: exemplul teatrului moldovenesc relevă unicitatea teatrului moldovenesc” ca fenomen artistic de importanță mondială.

Referințe bibliografice:

1. Ceaicovschi, G. Doine, cântece, jocuri. Chișinău: Cartea moldovenească, 1972.
2. Chiseliță, V. Muzica tradițională de dans. În: *Arta Muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*. Chișinău, 2009, pp. 339-371.
3. Koroliova, E. Unde joacă moldovenii = Твои танцы, Молдова. Chișinău: Timpul, 1989.
4. Spătaru, G. Drama populară moldovenească. Antologie. Chișinău: Știința, 1976.
5. Spătaru, G., Filip Iu. Teatrul popular. Chișinău: Știința, 1981.
6. Ассманн, Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. Москва: Языки славянской культуры, 2004. / Assmann, Ya. Kul'turnaaya pamyat'. Pis'mo o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokih kul'turah drevnosti. Moskva: Yazyki slavyanskooy kul'tury, 2004.
7. История театроведения народов СССР. Очерки 1916–1941. Москва: Наука. / Istoriya teatrovedeniya narodov SSSR. Ocherki 1916–1941. Moskva: Nauka.
8. Кнабе, Г. С. Жажда тождества. Культурно-антропологическая идентификация. Вчера. Сегодня. Завтра. Москва, 2003. / Knabe, G. S. Zhazhda tozhdestva. Kul'turno-antrpologicheskaiya identifikatsiya. Vchera. Segodnya. Zavtra. (Vipusk 39). Moskva, 2003.
9. Королева, Э. О кинетической структуре молдавских народных танцев. În: *Этнография и искусство Молдавии* [Сборник статей] / АН МССР, Отдел этнографии и искусствоведения; Ответственный редактор: В. С. Зеленчук. Кишинев: Штиинца, 1972. / Korolyova, E. O kineticheskoy structure moldavskih narodnih tantsev. In: *Etnografiya i iskusstvo Molavii* [Sbornik statei] / AN MSSR, Otdel etnografii i iskusstvovedeniya. Kishineu: Shiintsya, 1972.
10. Королева, Э. Хореографическое искусство Молдавии. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1970 / Korolyova, E. Horeograficheskoe iskusstvo Moldavii. Kishineu.
11. Королева, Э., Курбет, В., Мардарь, М. Молдавский народный танец. Москва: Искусство, 1984. / Korolyova, E., Kurbet, V., Mardar', M. Moldavskii narodnii tanets. Moskva: Iskusstvo, 1984.
12. Михасенко, Е. А. Формирование культурной идентичности в советское время и ее влияние на современные российские общества. În: *Вестник РГТУ №14* (136). Научный журнал. Серия «Культурология. Искусствоведение. Музеология. Москва, 2014. / Mihasenko, E. A. Formirovanie kul'turnoi identichnosti v sovetskoe vremea i ee vliyanie na sovremennye obshchestva. Seria "Kul'turologia. Iscusstvovedinie. Muzeologia – Moskva, 2014.
13. Монастырский, Д. В. Гражданская идентичность: теоретические подходы к исследованию и формирующие ее факторы. În: *Гуманитарий юга России. Теоретико-методологические проблемы социально-гуманитарного знания*. Ростов-на-Дону, 2017. Том 23, № 1. / Monastirskii, D. V. Grazhdanskaay identichnost': teoreticheskie podhodi k issledovaniyoo i formiruyooshchie eyo faktori. În: *Gumanitarii yuga Rossii. Teoretiko-metodologicheskie problemi sotsial'no-gumanitarnogo znaniya*. Rostov-na-Donu, 2017. Tom 23, № 1.
14. Спатару, Г. И. Историческая молдавская народная драма. Кишинэу: Штиинца, 1980. / Spataru, G. I. Istoricheskaiya moldavskaya narodnaya drama. Kishineu: Shtiintsya, 1980.
15. Стоянов, Ф. Музыкальный фольклор. În: *Молдаване*. Кишинэу: Штиинца, 1977. / Stoianov, F. Muzykal'niy fol'klor. In: *Moldavane*. Kishineu: Shiintsya, 1977.
16. Шаева, Л. А. Реконструкция и актуализация этнокультурной идентичности средствами национального театра: на примере молдавского театра. În: *Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии*. Москва, 2010. / Shaeva, L. A. Rekonstruksya i aktualizatsiya etnokul'turnoi identichnosti sredstvami natsional'nogo teatra na primere moldavskogo teatra // <https://www.dissercat.com/content/reconstrualizatsiya-actualizatsia-etnoculturnoi-identichnosti-sredstv-natsionalnogo-teatraami>.
17. Юнг, К. Тавистокские лекции // [http://izbrannoe.com/news/mysli/karl-yung-o-tom-kak-kollektivnoe-bessoznatelnoe-pravit-mirom/\(vizitat 28.01.2020\).](http://izbrannoe.com/news/mysli/karl-yung-o-tom-kak-kollektivnoe-bessoznatelnoe-pravit-mirom/(vizitat%2028.01.2020)./) / Yoong, K. Tavistokskie lektzii.

**EVSTIGNEI MIROVICH AS A REFORMER
OF THE BELARUSIAN THEATRE IN THE 1920s.
(ON THE EXAMPLE OF THE BELARUSIAN STATE THEATER-1)**

DOI: doi.org/10.5281/zenodo.4337769

Rezumat

**Evstignei Mirovich ca reformator al Teatrului Belarus din anii 1920
(pe exemplul Teatrului de Stat din Belarus-1)**

Articolul analizează activitatea unuia dintre principalii regizori bielorusi, Evstignei Mirovich. Din întâmplare, a ajuns la Minsk, unde a rămas pentru totdeauna. Curând i s-a oferit funcția de director artistic al Teatrului de Stat din Belarus din Minsk. A fost un mare apel pentru el. Într-un timp scurt, el a putut să adune oameni talentați, să-i învețe și să-i facă profesioniști. Mirovich a alcătuit un program special care avea ca obiectiv să arate bogăția culturii și istoriei Bielorusia (1. etnografie și folclor, 2. momente importante, importante ale istoriei bielorusă, 3. Legende bielorusă, 4. astăzi). Drept urmare, teatrul s-a bucurat de o popularitate enormă. Cu toate acestea, schimbările politice din a doua jumătate a anilor 1920 au determinat criza TSB-1. Acesta a fost adâncit de politica de sovietizare a societății din Belarus. Drept urmare, în 1931 Mirovich a fost obligat să părăsească funcția de director artistic.

Articolul a fost scris cu ocazia aniversării a 100 de ani (2020) de la Teatrul de Stat din Belarus (în prezent – Teatrul Național Yanka Kupala Belarus) din Minsk.

Cuvinte-cheie: Teatrul Belarusiei, Teatrul de Stat din Belarus, Minsk, Evstignei Mirovich, discuții despre teatru.

Summary

**Evstignei Mirovici as a reformer of the Belarusian theatre in the 1920s
(On the example of the Belarusian State theater-1)**

The article analyzes the work of one of the leading Belarusian directors, Evstignei Mirovich. By accident he came to Minsk, where he remained forever. Soon he was offered the position of artistic director of the Belarusian State Theater in Minsk. It was a great call for him. Within a short time he was able to gather talented people, teach them and make them professionals. Mirovich composed a special program that aimed to show the richness of the culture and history of Belarus (1. ethnography and folklore, 2. important, key moments of Belarusian history, 3. Belarusian legends, 4. the present day). As a result, the theater enjoyed enormous popularity. However, political changes in the second half of the 1920s caused the BST-1 to have a crisis. It was deepened by the policy of Sovietization of Belarusian society. As a result, in 1931 Mirovich was forced to leave the position of artistic director.

Keywords: Belarusian Theater, Belarusian State Theater, Minsk, Evstignei Mirovich, theater discussion.

In the early 1920s, Minsk¹ became a center for the consolidation of the Belarusian people and the revival of national culture. The opening of the Belarusian State Theatre (BST) in Minsk on August 14, 1920 (since 1926 the BST-1) was a significant event in the Belarusian culture history. From that moment the Belarusian professional theatre began to form. During the opening ceremony, Maria Frumkina – the Deputy Commissar of the People's Commissariat of Education noted in her speech that the new theatre will perform several functions: educational (would be a “forge” for newly created theatre troupes), organizational

(would be a meeting place for intellectuals, workers, peasants and soldiers of the Red Army), and educational. “During hard times, when the [human] body is tired of hard, inhuman work, and the soul is overwhelmed by darkest despair, the theatre would become the source of the new faith, strength, and victory” [22, p. 4] – said Frumkina. Three theatrical examples were shown to the public on that day: “Lynx” (based on the Eliza Orzeszko's novel “In the Winter Evening”, translated by Vaclav Lastovsky) in Belarusian, Sholom Aleichem's “People” in Yiddish (troupe “Unzer Winkel”) and Anton Chekhov's “The Wedding” in Rus-

sian. That should symbolize the unity of the three nations living in Belarus: Belarusian, Jewish, and Russian. "This is a very important and valuable historical moment for Belarusians. This is the beginning of the revival of Belarusian culture" [29, p. 3-4] – the "Sovetskaya Belorussiya" newspaper wrote shortly after the opening of the BST-1.

For a decade, the artistic supervision of the BST-1 was held by Florian Zhdanovich (1920–1921), Evstignei Mirovich (1921–1925, 1927–1931), and Nikolai Popov (1925–1926) in succession. In their turn, the administering duties of were held by Ales Lyazhnevich (1921–15.10.1922), Mikhas Gursky (16.10.1922–11.06.1926), Yazep Dyla (12.06.1926–11.12.1927) and Vyacheslav Seiyakh (12.12.1927–1930).

Actor, director, and playwright Evstignei Mirovich² became the second artistic director of the BST-1. He came to Belarus from Petrograd in 1919 on a tour with the staff of the "Intimate Theatre". Two years later he received an offer to manage the Belarusian theatre. His theatrical career began in the gymnasium, where he founded a student theatre troupe. Later Mirovich joined the literary club of dramatic art aficionados named after Fyodor Volkov, where he discovered the secrets of the acting profession. He made his debut on the stage of the Admiralty Theatre as an actor (1900), then became a member of the troupe of the Alexandrinsky Theatre (1906), thus gaining the opportunity for self-improvement under the professional supervision of Vladimir Davydov, Konstantin Varlamov and Varvara Strelyskaya – three leading masters of the troupe. Over time, he began to take directing classes from Yuri Azarov and Konstantin Mordjanov. Mirovich began to work as a theatre director at the Summer Theatre (Strelna), the Drama Theatre (Oranienbaum), and the Lyceum Theatre (St. Petersburg). He made his playwright debut with "The Guardians" play (1904). Three of his pre-revolutionary period's most noticeable plays are "Countess Elvira" (1910), "Merchant Epishkin's Theatre" (1914), and "Vova Adapted" (1915). According to Siarhei Piatrovich, a researcher of Mirovich's works, there are about forty unknown stage works of the pre-revolutionary period in the archives. E. Mirovich criticized the bureaucracy of tsarist Russian officials in his plays, ridiculed their cynical servility, and the desire to get rich by any means.

Mirovich debuted in the BST-1 with Maxim Gorky's "At the Bottom" play. The actors al-

ready knew the text of the play, and the famous Mkhato production of Konstantin Stanislavsky and Vladimir Nemirovich-Danchenko (December 18, 1902) was taken as a sample. Like a year ago, the play has failed due to most of the actors were completely unprepared to perform such a difficult task. In this regard, Mirovich immediately decided to start classes to improve the professional level of actors. However, at first, he brought in the troupe the most experienced professional actors and broke up with weak actors. Thanks to Mirovich's efforts, Vladimir Krylovich, Boris Platonov, Eugene Romanovich, Eduard Shapko, Vera Pola (in 1922), Olga Galina, Vladimir Goratov (in 1923), Vladimir Vladimirovsky, Larissa Yarmolina, Stepan Myshko (in 1924), Joseph Volodko and Mikhail Zorin (in 1925) appeared in the BST-1's staff. As a result, the troupe of 25 people (1922)³ expanded to 44 actors (1930)⁴.

Mirovich began a series of special classes in which he taught the history of European and Russian theatre, taught about the best actors of the Russian theatre stage and their achievements. During rehearsals, he sought to individually emphasize the strengths of the actors, which could expand the range of their creative potential [11, p. 119]. Mirovich also demanded that outside of classes and rehearsals in the theatre, the actors should work on themselves individually – not only carefully observe the environment and study the details that were needed to create a specific character's image, but also deepen their knowledge of cinema, painting, and music, thus enriching their intellectual level. "Mastery must be based and strengthened on relentless hard work. Remember that an actor in the theatre requires five percent of talent and ninety-five percent of efforts" [12, p. 38] the director liked to repeat. According to the actors' memories, Mirovich was highly demanding at the beginning of his work in the theatre [8, p. 5]. He decided that rehearsals would take place daily, and actors were required to participate in them regardless of whether they were engaged in the stage performance or not. Also, he forced everyone to speak to each other in Belarusian only. Over time, all these measures began to bring the expected results.

Mirovich clearly understood that the professional level of actors could not be raised in a short time. Therefore, in early 1923, he approached the People's Commissariat of Education (PCE) with a proposal to create a studio at the theater, which

was meant to provide actors with a systematic and thorough education. This proposition was supported by PCE, and mass-media (the “Sovetskaya Belorussiya” newspaper in particular) noted that young people fascinated by the magic of theatre need a school to gain extensive knowledge: only by participating in performances, they won’t take a step forward since only professional actors can contribute to the revival of the Belarusian theatre and its prosperity [30, p. 5]. Such a studio appeared at the beginning of the 1923/24 season and was working two years. Its activities were supervised by a specially convened directorate, which developed a curriculum. The directorate consisted of five people: Evstignei Mirovich, Zmitrok Byadulya, Yazep Dyla, and actors Yauhen Ramanovich and Uladzimir Krylovych. In 1925 with the support of Mirovich, special master classes were organized, the purpose of which was to reveal the talents of directing among the actors. Fifteen people took part in the classes, and the most capable seven (Vladimir Krylovich, Boris Dolsky, Vladimir Vladimirsky, Mikhail Zorov, Boris Platonov, Nikolai Ilyinsky and Gleb Glebov) were appointed by Mirovich to work with individual stage plays. Vladimir Krylovych showed the most expressive abilities, thus receiving the task to “take care” of as many as eight stagings [2, p. 1]. A little later, on December 10, 1926, the management of the BST-1 announced the creation of a “laboratory group” [6, p. 23-24] that would prepare experimental performances. However, due to a change in theatre management, this plan couldn’t be done.

Thanks to Mirovich’s efforts, the Artistic Council began its activity (spring 1923), which, in addition to himself, included: Ales Nekrashevich, Yazep Dyla, Chaslau Rodevich, Zmitrok Byadulya, as well as actors Florian Zhdanovich, Genrykh Grigonis, Antik Krynica, Lidia Rzhetskaya, and Vladimir Krylovich. The most talented composers (Vladimir Terausky⁵, Leonid Markevich⁶), stage designer (Oskar Mariks⁷), and choreographer Konstantin Aleksyutovich⁸ were invited to work at the BST-1. According to actress Iryna Zhdanovich (daughter of F. Zhdanovich), all the BST-1’s achievements were Mirovich’s merit: “Mirovich gave a lot to the actor, but demanded a lot from him. The actor had to bring something new to the rehearsals every day, without it there was no creativity, the actor had to comprehend in his way, see the character in his way. The director highlighted not only to the correct disclosure of

the character’s internal psychology, understanding of its ideological essence but also to the physical solution of it. He always repeated that the inner content of the character and its external image should correspond to each other” [32, p. 7].

As the theatre historian Alexander Butakov emphasizes, Mirovich “tried to pass on all his knowledge and rich experience in stage work to young actors. This wise and talented teacher brought up dozens of masters of the Belarusian stage” [10, p. 9]. Other BST-1 members also left such kind of positive feedback.

When directing and guiding the actors on stage, Mirovich relied on Stanislavsky’s system. Thanks to the collaboration with F. Zhdanovich, he got acquainted with the Belarusian theatrical traditions [48, p. 6]. Referring to Vladimir Nemirovich-Danchenko, the master always noticed that the dreams that “his every show would be like a dream” [47, p. 22]. During the first period of the BST-1’s work, Mirovich’s two performances had a great success: “On Midsummer” by Mikhail Charot (November 20, 1921) and “Masheka” play (January 17, 1923) by Mirovich himself. The search for fern-flowers in the “On Midsummer” play is reminiscent of the current situation in Belarus: the whole nation is trying to find its “flower of happiness”. Joy, the fullness of life, enthusiasm, and, finally, love flow from the stage and give the audience the impression that they participated in a holiday or witnessed the beginning of a new life” [52, p. 5] – Khrisanf Khersonsky gave such a report in a Moscow newspaper. In his opinion, the traditions of the Ukrainian theatre (which is specialized in mixed musical and dramatic shows for a long time) significantly influenced the “On Midsummer” staging. In turn, after the “Masheka” premiere the very same critic praised the troupe that “develops, faithfully reads the idea of selected plays, improves their skills and, which is the most important, goes forward on the chosen path, fascinating the audience with passion and love of art” [51, p. 2]. Zmitrok Byadulya shared the opinion that it is Mirovich’s merit since he studied Belarusian culture well and saw in it a great potential for Belarusian theatrical art. The director made every effort to present Belarusian traditions and style on stage in the best possible way [28, p. 4]. In August 1923, the theatre received an invitation to go to Moscow tour to perform “On Midsummer”, “Masheka” and “Pinsk Gentry” plays. All the plays were successful, and M. Morozovsky explained it

by the fact that the performances “had an ethnographic character, carry a lot of folk wisdom, and were the quintessence of the truth about the Belarusian people” [39, p. 2].

When choosing the repertoire, Mirovich gave the actors more and more difficult tasks. After a year of his work at the BST-1, the columnist of the “Sovetskaya Belorussiya” newspaper was joyfully writing: “The success of the BST is so great and, frankly, so unexpected that you want to rejoice” [3, p. 4]. According to Pavel Lyubetsky, some performances of this season were an example of “refined theatrical art” [35, p. 3] proving that the Belarusian theatre has reached a grown-up level of its development. According to Zmitser Byadula, the theatre managed to go through a difficult path from amateurism to professionalism in a short time, as a result of which it deserved to be called a “sanctuary of art and culture”. Success, in his opinion, belongs to Mirovich, who “has great taste, made the appropriate spectacular set design, worked hard on the mass acting of the crowd. Everywhere there is an extraordinary rhythm corresponding to the [play’s] content” [14, p. 2]. Leo Litvinov expressed the opinion that Mirovich not only continued the aspirations of Florian Zhdanovich but also took steps towards the establishment of a Belarusian theatre school. “With what rapid gigantic steps our theatre is moving forward being ready to become on a par with the best contemporary Russian theatres soon” [34, p. 4] noted the director. A little bit earlier, a reviewer of the “Sovetskaya Belorussiya” noticed that the theatre is developing rapidly and Mirovich managed to create a troupe that can be safely compared with many Moscow ones [44, p. 4].

Yazep Dyla carefully watched the development of the BST-1. In a 1924 article, he emphasized that within two years the theatre had changed its appearance and was “reborn”: the repertoire had become more revolutionary and the methods of work become more modern. Unlike the Ukrainian theater, which was an example for Belarusians, the BST-1 didn’t stand still, but made every effort to become a world-class theatre – a “synthetic” theatre, that is using modern aesthetics and technology. And in 1927 Dyla noticed that, despite the success, the theatre was facing a lot of problems: unequal professional level of actors (“actors replace the lack of professionalism with passion and determination on the verge of self-sacrifice”), serious worries about the reper-

toire selection, the need to attract new audiences, and last but not least quite difficult financial condition (actors got salaries with a three-month delay, and having not enough money for scenography and costumes). Dyla stressed that in five years the BST-1 has changed its aesthetics: from the XIX century realistic theatre it turned into a modern revolutionary theatre which includes elements of constructivism and conventionalism aesthetics. “The sixth year is a year of significant renewal of the theatre’s work. [...] In five years of its work, the artistic staff has shown its abilities from purely realistic ways of stage performance (domestic, psychological theatre) to the ways of modern revolutionary theatre with its constructivism and eccentricity” the critic wrote. According to Yazep Dyla, the task of the theatre is not only to satisfy the needs of its audience but also to “capture them and lead them” [13, p. 135]

However, Mirovich himself was aware of these problems. He knew that the BST-1 should focus on creating an original Belarusian repertoire. Therefore, the director soon established cooperation with playwrights, dedicating quite a lot of time to the stage adaptation of their texts. Thanks to his efforts, plays by Mikhas Charot (“On Midsummer”, “Slutsk’s Crow”, “Mikita’s bast shoe”), Vasily Gorbatshevich (“To the Abyss”, “Wedding”, “Red Flowers of Belarus”), Nazar Byvaevsky (“Esquire’s footman”), Vasily Shashalevich (“Dusk”), Mikhail Gromyko (“Skaryna’s son from Polotsk”, “Above the Neman”), Eugene Romanovich (“Contract or Everything will be fine”, “Surcharge”, “Bloody raid”, “Bridge”) and Grigory Kobets (“Guta”). Mirovich also learned a lot from teaching actors. He thoroughly studied Belarusian history, various forms of its material and spiritual culture, mastered the Belarusian language to such an extent that he could freely use it verbally and in writing.

When Mirovich thought that he spoke Belarusian fluently enough, he took the pen himself. During ten years of work at the BST-1, he wrote and staged eight of his plays. These were “Masheka” (1923), “Kastus Kalinowski” (1923), “The Executioner and the Son” (1923), “Blacksmith The Governor” (1925), “The Career of Comrade Bryzgalin” (1925), “Victory” (1926), “And The Spindles Would Sing” (1928), and “Flax” (1932). When he was asked to publish them in a separate volume, he took an objection: “My plays are written especially for the stage, the actors, and the

audience. To read them, you'll need special literary preparation. [...] They require to be seen [on stage]" [47, p. 22]. Therefore, the first anthology of Mirovich's plays appeared only after the playwright died in 1957 [36].

Over time, a list of the most representative performances of the BST-1 began to appear. At the end of the 1923/24 season, Zmitrok Byadulya stated that the plays "On Midsummer" (1921), "Masheka" (1923), "Kastus Kalinowski" (1923) and "Le Bourgeois Gentilhomme" (1924) were four steps, which Belarusian theatre has climbed up. "We are sure, that this stairway will grow to tens and hundreds of steps," [15, p. 3] Byadulya said with optimism.

The Minsk columnist of the Moscow newspaper "Izvestia" wrote: "In the "Le Bourgeois Gentilhomme" play the theatre had the experience of using a new stage form" [9, p. 6]. The troupe demonstrated the ability to work both on stage and in the auditorium, as well as dynamism and movement's plasticity for the very first time. The unity of the entire stage staff: troupe, choir, and ballet, was most noticeable here.

On the occasion of the 100th "Kastus Kalinowski" performance (1928), Yazep Dyla wrote that Mirovich "devoted himself to creativity without a trace, thanks to which we can note the number of victories and triumphs" [25, p. 3]. He added the following four plays to the performances mentioned by Byadulya: "The Red Mask" (1925), "Blacksmith the Governor" (1925), "The Career of Comrade Bryzgalin" (1925), and "Victory" (1926). Ales Nekrashevich added to the list the "Priest Tarquinius" play (1922) by Sergei Polivanov. In his opinion, Mirovich demonstrated the majesty and richness of his talent within these stage plays: he was the creator of a synthetic theatre in which text, motion, music, and dance were an inseparable whole, a synthetic theatre, where realism was bound together with conventionality. Later, critics, reviewers, and the Belarusian theatre historians would repeatedly refer to these nine performances. It should be noted that repertoire issues have often been discussed in the mass media throughout the decade of the troupe's existence. At the end of the first season, the reviewer of "Sovetskaya Belorussiya" expressed dissatisfaction with the quite weak level of plays of the BST-1's repertoire. He suggested that the theatre should include in the repertoire previously unpublished works or order new ones: "[Everyone]

loves, understands and takes everything to heart. If a peasant sees a Belarusian comedy or a funny song performance on the stage, he should burst out laughing like a child. [...] "Mikhalka" and "The Devil and the Woman" are staged everywhere. Don't we have our writers who could create something new, do we? There ARE writers, there are their new works" [42, p. 3]. The critic regretted that the authorities were not doing anything to get the plays to be published and being staged in clubs and village houses of culture. In his turn, another critic drew attention to the fact that the BST-1 should prefer those plays where Belarusians are not shown as victims of fate, oppressed, incomprehensible, but those that call for the revival of the Belarusian people and culture when choosing the repertoire: "show them such Belarusians who sincerely and passionately starts their work" [41, p. 3].

Opinions related to the repertoire were not only often expressed, but usually also contradicted each other. Some believed that the BST-1 should stage works that represent Belarusian problems and realities, where national songs and dances should play a significant role [49, p. 4]. "The BST-1 must show the history, modern life and mood of its people as in a mirror, but not an academism" [21, p. 6] – thought the reviewers of "Sovetskaya Belorussiya". Others suggested that propaganda and political-educational works, that show the pre-revolutionary period and civil war class struggle, should appear on the billboard [40, p. 3]. Over time, these other voices began to dominate due to the change in the socio-political situation in the country.

In 1922, the PCE requested the writers (including Evstignei Mirovich personally) to write them, due to the lack of Belarusian stage works. Besides that, PCE ordered the Academic Center to help theatres get several contemporary foreign-language plays in Belarusian translations [50, p. 98-99]. In the same year, a competition for the best historical and revolutionary themed stage play was announced. Unfortunately, this didn't bring the expected results, since the submitted works were weak ones. The situation has repeated in 1927 when a competition was organized on the occasion of the tenth anniversary of the October Revolution. In his article "Belarusian Theatre and Drama" (1925) [23, p. 2], Yazep Dyla noted that about 125 plays were written in Belarusian, the vast majority of which were one-act plays. Ac-

According to his opinion, there were only three writers: Franciszek Alekhnovich, Vladislav Golubok, and Evstignei Mirovich, who have mastered the art of drama and have been well familiar with the stage's requirements. The rest write literary works that remind stage plays only at first glance and therefore require serious revision of the text. In the article "Our theatrical business" (1925) Dyla drew attention to the fact that "there is a serious, even dangerous for the theatrical business gap that has grown between the dramatic work of Belarusian men of letters and the staging process of the BST. Our state theatre has moved far from the native soil, growing very fast in terms of the stage achievements, looking at the world as if from the height of the mountain top reached by it, while constantly searching for the of current interest plays" [24, p. 11]. A columnist of the "Sovetskaya Belorussiya" also expressed a similar opinion [43, p. 3].

It should be mentioned that the seasons 1925/26 and 1926/27 were a turning point in the BST-1's history. In 1925, the PCE, with the support of the IBK, decided to reorganize the BST-1. As a result, director Nikolai Popov⁹ was invited from Moscow to take the position of head manager for almost a season and a half. Popov was a well-known creator, who he worked on the venues of St. Petersburg and Moscow previously. The decision to invite Popov was built on the beliefs of PCE's certain circles (including Commissar Anton Balitsky) that the theatre, after five years of its existence, requires a new creative concept that should give it a new look. Unfortunately, Popov was familiar with neither the Belarusian theatre history, nor with Belarusian drama, and the BST-1 specifics. After he arrived in Minsk, Popov focused on the Western European drama.

Opinions that the BST-1 was moving away from modernity by showing works of the European "second-grade" repertoire were increasingly expressed in the mass media. Therefore, the PCE changed its opinion on Mirovich's works. On January 16, 1926, at a meeting of the Artistic Council of the theatre, Mirovich's merits were emphasized. Among other facts, it was noted that he has done more than could be expected for the theatre in recent years: he wrote an outstanding play "Kastus Kalinowski", composed a repertoire of original stage works, and attracted new audiences to the theatre [1, p. 3]. Meanwhile, at a meeting of the Artistic Council on December

28, 1926, Yazep Dyla suggested eliminating the second director, and Nikolai Popov was forced to leave Minsk. Shortly before that, during the Academic Conference, which was attended by a large number of foreign guests, the performances staged by Mirovich received very positive reviews. For instance, Vaclav Lastovsky¹⁰ – the editor of the "Kryvich" magazine after watching "Blacksmith the Governor" noted that the BST-1 has made a huge step forward: the combination of dramatic actors with choir and ballet was the evidence of "pure art" [16, p. 5]. Evstignei Mirovich became the artistic director of the theatre again, and in 1928, on the occasion of the 25th anniversary of his professional activity, he received the title of Honored Artist of the BSSR. A series of articles about his activities appeared in the press, emphasizing Mirovich's contribution to the development of the Belarusian theatre [26, p. 3]. Leo Litvinov wrote that "Mirovich is characterized by bright optimism, young perception of life, freshness, and cheerfulness. The prevailing tempo of his productions is strong, energetic; its colors are pure, he doesn't like intermediate openings. [...] Mirovich is always generous: every performance is a piece of directorial fantasy, love for stage effects. Every performance has its zest" [34, p. 5]. The year 1928 was difficult both for the BST-1 and for the whole Belarusian culture. At that time, there was a shift from the Belarusianization policy that began in the first half of the 1920s, and the dictatorship of the authorities and the party apparatus gradually began to strengthen.

The discussion in the mass-media had negative results for the BST-1. However, the process of controlling the theatre and subordinating it to Communist Party bodies began in the early 1920s. The PCE and other organizations controlled the theatre regularly. Also, other means were used. For example, in 1923 the practice of "theater trials" was introduced, in which everyone could express an opinion and give (or not) a certain recommendation. The first such trial took place on the border of March and April 1923. The staff was accused of stepping on a bad path just after "starting to do baby steps". Having become too actively involved in the Belarusianization, the theatre picked the bourgeois repertoire. Besides, the troupe didn't establish contact with workers and a village. Mirovich tried to justify himself, emphasizing that the theatre was young and could make mistakes, but he wasn't the one to blame for these

mistakes [18, p. 4]. Such trials took place later, and the press showed the voices of the audience that was dissatisfaction with the current repertoire. During the trial in 1927, when the BST-1 achieved some success, viewers blamed the performances for “mysticism and decadence” and opposed the symbolist aesthetics. “Art should be closer to the masses, while realism should be considered as the most appropriate form for it” [17, p. 3], they said. Looking at the workers’ views became one of the ways to manipulate the theatre.

Also, theatrical criticism in the press began to be used to control and threaten. We must remember that a large number of reviewers were poorly understood art, were not familiar with the trends of European theatre, being unable to “read” the concept of the stage director and therefore too often perceived the play not as a work of art but as a product. Questions “Who has the right to write about the theatre?” and “How to write?” remained relevant throughout the decade.

Here is one example: On November 1, 1926, when a discussion on this topic took place, two versions confronted. Supporters of the first one: Evstignei Mirovich and Mikhail Rafalsky¹¹ stated the critic must be a professional to be able to understand the concept of the director and rate the acting correctly. If the critic fails to do so, the review will be an amateurish one. The second group, which was much larger than the first one (consisted of Z. Zhilunovich, V. Lilin, V. Volsky, M. Shulman, P. Oreshnikov, and A. Antonov), had a completely different opinion: the critic should not be an expert in the theatrical field and shouldn't play in the in-deep analysis of the stage show. He can focus only on the content of the play and on the description of the scenography, because “the viewer himself understands when play on stage is good and when it's bad” [4, p. 5]. The main duty of the reviewer, in their opinion, is to show how the play meets the expectations of the up-to-date audience and social processes. Tensions between the theatre and critics for six years of the BST-1 work has got to such an extreme level that has led to such an event: during the discussion after the “Victory” play performance the chairman of the SPM Barukh Tabaynik charged critics in non-professionalism, having too little knowledge about the theatre, and writing reviews for honorariums only [31, p. 5]. This caused outrage among some reviewers, who sent two letters to the newspaper [5, p. 5]. As can be seen, the BST-1, and later

the BST-2 and the BST-3, functioned under the watchful eye of critics, of both communist party and mass media.

The theatrical discussion had a significant impact on the situation around the BST-1. The first to speak was the poet and critic Todar Glybotsky, who published two articles in the “Sovetskaya Belorussiya” newspaper: “Enough for jokes” (November 11, 1928) and “Standing Still” (November 13, 1928). According to him, BST-1 is experiencing a deep creative crisis, which results in a weak repertoire. This was a consequence of the staging of several quite weak Belarusian and modern Russian agitation plays, which “have already gone through Moscow and Leningrad, made audience be bored with them or outdated there”. The “Rebellion” and “Armored Train 14-69” staged by the BST-1, as the writer believes, were worthy of attention and begin a certain era in the Russian theatre, but they were alien to Belarusians, Belarusian history, since [Belarusian] mentality is different from the Russian one.

“But did our theatre promise to develop exactly on those steps given to us by the Russian theatre? Why is it more important for the Belarusian audience to see the struggle of the Siberian partisans than to watch the stories of their native fighters?” [19, p. 3] – Glybotsky asked anxiously.

According to Glybotsky, the presence of these performances on the stage of the Moscow Art Theatre is reasonable and logical, since it is the result of a certain evolution: “Seagull” by A. Chekhov, “The Blue Bird” by M. Maeterlinck, “Days of Turbines” by M. Bulgakov, and, finally, “Armored Train 14-69” by Vsevolod Ivanov. However, the BST-1 was not developing in the same way as Moscow and Russian theatres. At first, it was determinate by one-act plays, then by folk drama (“On Midsummer”) and, finally, by historical drama (“Kastus Kalinowski”). “The way of the theatre has been quite clear for a long time. The target of its work was to develop and deepen the distinctive Belarusian theatrical art. And now, whether due to the repertoire starvation or due to the bad luck of our theatrical management, the BST-1 is starting to lose its line and to tumble, looking for a way” [20, p. 4] – said the critic.

Glybotsky suggested the BST-1 to use Ukrainian and Western drama, but first and foremost focusing on Belarusian drama, thanks to which our theatre was able to become one of the most important elements of Belarusianization.

Furthermore, he suggested the producers think about the introduction of a new theatrical language that would help close the huge gap between Haute Arte and the mass audience. Glybotsky was supported by a well-known writer and public figure, the head of the Provisional Workers' and Peasants' Government Zmitser Zhilunovich [27, p. 2].

Soon, the answers began to appear one after another (this time on the pages of "Zviazda" newspaper): "Against political duplicity" [38, p. 2-3] and "Let's open the brackets!" [37, p. 3] by journalist David Mironchik, "About the path of Belarusian theatre development and the mistakes of Todar Glybotsky" by Anton Balitsky (report at the congress of the SPM on November 16), "On the harmful rumors of Z. Zhilunovich" by literary critic Raman Krasinsky. Glybotsky and Zhilunovich were charged guilty of distorting Stalin's formula of national culture and contrasting it with the "Belarusian theory of authenticity", "national selfishness", "local chauvinism and nationalism". Rating the stage plays and the repertoire in general, Glybotsky ignored the ideological messages presented to the audience from the theatre's stage. As a result, the discussion on the ways of the BST-1 development went beyond purely theatrical issues and touched upon the main questions of the communist party's national policy. Due to the "national question" the path suggested by Glybotsky, according to his opponents, would mean "a right-wing bias in the field of culture" [7, p. 3].

The theatrical discussion had vicious effects on the development of the theater. BST-1 was in crisis, as a result of which E. Mirovich was dismissed from the position of artistic director in 1931. A new history of the theater began. As a result, the enormous effort of one man was undermined.

Bibliographical references:

1. ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 10, адз. зах. 1, с. 3.
2. ААТ ІМЭФ НАНРБ, воп. 10, адз. зах. 9, с. 1.
3. А. Г-ль. Сьвята беларускага тэатру, «Савецкая Беларусь» 27.10.1922, № 238, с. 4. / A. G-li. Sviata belaruskaga teatru, «Savetzkaia Belarus» 27.10.1922, nr. 238, s. 4.
4. Александрович, А. Задачи друку ў галіне тэатральнай крытыкі (Дыспут аб тэатры). «Савецкая Беларусь» 3.11.1926, № 251, с. 5. / Alexandrovichi, A. Zadachi druku v galine teatralinai kritiki (Disput ab teatri). «Savetzkaia Belarus» 3.11.1926, nr. 251, s. 5.
5. Алёша [Анатоль Вольны]. Славутая нарада. Дыспут аб п'есе «Перамога». «Савецкая Беларусь» 20.11.1926, № 239, с. 5. / Aliosha [Anatoli Volini]. Slavutaia narada. Disput ab p'ese «Peramoga». «Savetzkaia Belarus» 20.11.1926, nr. 239, s. 5.
6. Архіў Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы, воп. 1, адз. зах. 2, с. 23-24. / Arhiv Hatzianalinaga akademichnaga teatra imia Yanki Kupali, воп. 1, адз. зах. 2, с. 23-24.
7. Баліцкі, А. Аб шляхах разьвіцця беларускага тэатра і аб памылках Тодара Глыбоцкага. «Звязда» 20.11.1928, № 266, с. 3. / Balitzki, A. Ab shliahah razvitzitia belaruskaga teatra i ab pamilkah Todara Glibitzkaga. «Zviazda» 20.11.1928, nr. 266, s. 3.
8. Бандарчык, Т. Так яно было (урывак з успамінаў). «Літаратура і мастацтва» 20.11.1970, № 60, с. 5. / Bandarchik, T. Tak iano bilo (urivak z uspaminav). «Literatura i mastatzva» 20.11.1970, nr. 60, s. 5.
9. Белорусский гостеатр (в Минске). «Известия» 29.11.1924, с. 6. / Belorusskiy gosteatr (V Minske). «Izvestia» 29.11.1970, s. 6.
10. Бутаков, А. На уроках мастера. Ён: Бутаков А. *Мои учителя*. Минск: Четыре четверти, 2004, с. 9. / Butakov, A. Na uroках мастера. V: Butakov A. *Moi uchitelia*. Minsk: Chetire chetverti, 2004, s. 9.
11. Бутакоў, А. Выдатны дзеяч беларускага мастацтва. «Польмя» 1954, № 6, с. 119. / Butakov, A. Vidatni dziachi belaruskaga mastatzva. «Polimia» 1954, nr. 6, s. 119.
12. Бутакоў, А. Еўсцігней Міровіч. Ён: *Словы пра майстроў сцэны*. Минск: Беларусь, 1967, с. 38. / Butakov, A. Yevtzigney Mirovich. V: *Slovi pra maistrov stzeni*. Minsk: Belarus, 1967, s. 38.
13. Бываеўскі, Н. [Я. Дыла]. Пяць год Беларускага Першага Дзяржаўнага Тэатру. «Асьвета» 1927, № 3, с. 130-136. / Bivaevki, N. [Y. Dila]. Piatz god Belaruskaga Pershaga Dziarjavnaga Teatru. «Asveta» 1927, nr. 3, s. 130-136.
14. Бядуля, З. Сьвята беларускага дзяржаўнага тэатру. «Жрэц Тарквіні». «Савецкая Беларусь» 29.10.1922, № 240, с. 2. / Biadulia, Z. Sviata belaruskaga dziarjavnaga teatru. «Jratz Tarkvini». «Savetzkaia Belarus» 29.10.1922,

- nr. 240, s. 2.
15. Бядуля, З. Чатырохступневая лесніца. (Нататкі аб Беларускім Дзяржаўным Тэатры). «Савецкая Беларусь» 4.05.192, № 100, с. 3. / Biadulia, Z. Cheatirohstupnevaia lesnitsa (Natatki ab Belaruskim Dziarjavnim Teatri). «Savetzkaia Belarus» 4.05.1924, nr. 100, s. 3.
 16. В. «Няхай жыве беларускі тэатр» (Гутарка з рэдактарам ковенскага часопіса «Крывіч» В. Ластоўскім). «Савецкая Беларусь» 20.11.1926, № 264, с. 5. / V. «Neahay jive belaruskі teatr» (Gutarka z redaktaram kovenskaga chiasopisa «Krivich» V. Lastovkim). «Savetzkaia Belarus» 20.11.1926, nr. 264, s. 5.
 17. В. [В. Вольскі]. Масавы глядач – аб пастаноўках Бел. 1-га Дз. Тэатру. «Савецкая Беларусь» 12.05.1927, № 105, с. 3. / V. [V. Volski]. Masavi gliadach – ab pastanovkah Bel. 1-ga Dz. Teatru. «Savetzkaia Belarus» 12.05.1927, nr. 105, s. 5.
 18. Г. Д. Суд над тэатрамі. «Савецкая Беларусь» 21.03.1923, № 61, с. 4. / G. D. Sud nad teatrami. «Savetzkaia Belarus» 21.03.1923, nr. 61, s. 4.
 19. Глыбоцкі, Т. Даволі анекдотаў (Пра тэатр). «Савецкая Беларусь» 11.11.1928, № 259, с. 3. / Glibotzki, T. Davoli anekdotav (Pra teatr). «Savetzkaia Belarus» 11.11.1928, nr. 259, s. 3.
 20. Глыбоцкі, Т. Таптаньне на месцы («Броненягнік 14-69» у БДТ-1). «Савецкая Беларусь» 13.11.1928, № 260, с. 4. / Glibotzki, T. Taptanine na mestzi («Bronetziahnik 14-69» u BDT-1). «Savetzkaia Belarus» 13.11.1928, nr. 260, s. 4.
 21. Глядач. Пра рэпертуар БДТ-1. (Думкі тэатральнага глядача). «Савецкая Беларусь» 14.03.1926, № 59, с. 6. / Gliadach. Pra repertuar BDT-1 (Dumki teatralnaga gledachia). «Savetzkaia Belarus» 14.03.1926, nr. 59, s. 6.
 22. Да-і. Адчыненне Беларускага дзяржаўнага тэатру. «Савецкая Беларусь» 19.09.1920. № 28, с. 4. / Da-i. Adchinenine Belaruskaga dziarjainaga teatru. «Savetzkaia Belarus» 19.09.1920, nr. 28, s. 4.
 23. Дыла, Я. Беларускі тэатр і драматургія. БДАМЛіМ, ф. 53, воп. 1, адз. зах. 108, с. 2. / Dila, Y. Belaruskі teatr i dramaturgia. BDAMLiM, f. 53, vor. 1, adz. zah. 108, s. 2.
 24. Дыла, Я. Наша тэатральная справа. (Мінулае, сучаснае, будучыня). БДАМЛіМ, ф. 53, воп. 1, адз. зах. 116, с. 11. / Dila, Y. Hasha teatralnaia sprava (Minulae, suchanae, buduchinia). BDAMLiM, f. 53, vor. 1, adz. zah. 116, s. 11.
 25. Дыла, Я. Сьвята беларускага тэатру. «Савецкая Беларусь» 22.04.1928, № 94, с. 3. / Dila, Y. Sviata belaruskaga teatru. «Savetzkaia Belarus» 22.04.1928, nr. 94, s. 3.
 26. Е. Міровіч – заслужаны артыст Беларусі. «Савецкая Беларусь» 22.04.1928, № 94, с. 3. / E. Mirovich – zaslujani artist Belarusi. «Savetzkaia Belarus» 22.04.1928, nr. 94, s. 3.
 27. Жылуновіч, З. Беларускае самабытнасьць і бязухільны інтэрнацыяналізм. «Савецкая Беларусь» 20.11.1928, № 266, с. 2. / Jilunovich, Z. Belaruskaja samabitnstzi i bizuhilhi internatzieanalizm. «Savetzkaia Belarus» 20.11.1928, nr. 266, s. 2.
 28. З. М. [Змітрок Бядуля]. Праца Беларускага Дзяржаўнага Акадэмічнага Тэатру за 1922 г. «Савецкая Беларусь» 26.01.1923, № 18, с. 4. / Z. M. [Zmitrok Biadulia]. Pratzta Belaruskaga Dziarjavnaga Akademichnaga Teatru za 1922 g. «Savetzkaia Belarus» 26.01.1923, 1923, nr. 18, s. 4.
 29. Зарэм. Адраджэньне беларускай культуры. «Савецкая Беларусь» 24.11.1920. № 68, с. 3-4. / Zarem. Adradjenine belaruskaja kulturi. «Savetzkaia Belarus» 22.11.1920, nr. 68, s. 3-4.
 30. К. Патрэбна драматычная школа пры тэатры. «Савецкая Беларусь» 20.01.1923, № 14, с. 3. / K. Patrebna dramatischnaia schcola pri teatri. «Savetzkaia Belarus» 20.02.1923, nr. 14, s. 3.
 31. К. І. Крытыка крытыкаў. Дыспут аб п'есе «Перамога». «Савецкая Беларусь» 20.11.1926, № 264, с. 5. / K. I. Kritika kritikav. Disput ab pèse «Peramoga». «Savetzkaia Belarus» 20.11.1926, nr. 264, s. 5.
 32. Кузняцова, К. Ірына Ждановіч. Мінск: Беларусь, 1970, с. 7. / Kuzniatsova, K. Irina Jdanovich. Misnk: Belarus, 1970, s. 7.
 33. Л. [П. Любецкі]. Падрахункі сэзону ў Беларускай Дзяржаўным Тэатры. «Савецкая Беларусь» 12.06.1926, № 131, с. 4. / L. [P. Lubetzki]. Padrahunki sezonu v Belaruskim Dziarjavnim Teatri. «Savetzkaia Belarus» 12.06.1926, nr. 131, s. 4.
 34. Літвінаў, Л. Міровіч. «Трыбуна мастацтва» 1925, № 8, с. 4. / Litvinav, V. Mirovich.

- «Tribuna mastatztava» 1925, nr. 8, s. 4.
35. Любецкі, П. «Жрэц Тарквіні». «Савецкая Беларусь» 29.10.1922, № 240, с. 3. / Liubetzki, P. «Jretz Tarkvini». «Savetzkaia Belarus» 29.10.1922, nr. 240, s. 3.
36. Міровіч, Е. П'есы. Мінск: Дзяржаўнае выдавецтва, 1957. / Morivich, E. P'esy. Minsk: Dziarjavnaie vidavetztva, 1953.
37. Мірончык, Д. Раскрыем дужкі! (Аб правай сутнасьці выступленьняў тав. Жылуновіча). «Звязда» 24.11.1928, № 270, с. 3. / Mirochnik, D. Raskriem dujki ! (Ab pravay sutnastzi vistupleniav tav. Jilunovicha). «Zviada» 24.11.1928, nr. 270, s. 3.
38. Мірончык, Д. Супраць палітычнай двулікасьці. (Да пытання аб правай небысьпецы ў культурным будаўніцтве). «Звязда» 17.11.1928, № 264, с. 2-3. / Mirochnik, D. Supratz palitichnai dvulikastzi (Da pytaninia ab pravai nebiaspetzi v kuliturnim bydavnitstve). «Zviada» 17.11.1928, nr. 264, s. 2-3.
39. Морозовский, М. Белорусская культура перед пр.судом Москвы. «Звезда» 6.10.1923, № 234, с. 2. / Morozovskiy, M. Belorusskaia kulitura pered pr. Sudom Moskvi. «Zviada» 6.10.1923, nr. 234, s. 2.
40. Мурашка. Болей п'ес на роднай мове, «Савецкая Беларусь». 13.07.1924, № 159, с. 3. / Murascha. Boley p'es na rodnoi move, «Savetzkaia Belarus» 13.07.1924, nr. 159, s. 3.
41. П. Беларускі спэктакль. «Савецкая Беларусь» 15.06.1921, № 129, с. 3. / P. Belaruski spektakli. «Savetzkaia Belarus» 15.06.1921, nr. 129, s. 3.
42. Пажыліна, Ц. Адпаведны «Міхалка». «Савецкая Беларусь» 16.06.1921, № 130, с. 3. / Pajilina, Tz. Adpavedni «Mihalka». «Savetzkaia Belarus» 16.06.1921, nr. 130, s. 3.
43. Пр. Новы зімовы сэзон Бел. Дзярж. Тэатру. «Савецкая Беларусь» 21.10.1925, № 239, с. 3. / Pr. Novi zimovi sezon Bel. Dziarj. Teatru. «Savetzkaia Belarus» 21.10.1925, nr. 239, s. 3.
44. Пр. Тэатр і Мастацтва. Напярэдадні сэзону. «Савецкая Беларусь» 6.09.1924, № 206, с. 4. / Pr. Teatr i Mastatztva. Napiaredadni sezonu. «Savetzkaia Belarus» 6.09.1924, nr. 206, s. 4.
45. Пятровіч, С. БДТ-1. В: *Еўсцігней Міровіч*. Мінск: Мастацкая літаратура, 1978. / Piatrovich, S. BDT-1. In: *Yevstizney Mirovich*. Minsk: Mastatzkaia literatura, 1978.
46. Р. К-скі [Р. Красінскі]. Аб шкодлівых «пагудках» 3. Жылуновіча, «Звязда» 23.11.1928, № 269, с. 3. / P. K-ski [P. Krachinski] Ab schodlivykh «pagudkah» 3. Jilunovichia, «Zviada» 23.11.1928, nr. 269, s. 3.
47. Рамановіч, Я. Жыццё – тэатр. «Беларусь» 1968, № 6, с. 22. / Ramanovich Y. Jitztio – teatr. «Belarus» 1968, nr. 6, s. 22.
48. Сабалеўскі, А. Здзейсненае. Еўсцігней Міровіч і беларускі тэатр. «Мастацтва» 1999, № 3, с. 6. / Sabalevski, A. Zdzeysnenaе. Uvstizney Mirovich i belaruski teatr. «Mastatztva» 1999, nr. 3, s. 6.
49. Савіцкі. Тэатр і мастацтва. Трэба ажыцьцё наш тэатр. «Савецкая Беларусь» 12.11.1922, № 251, с. 4. / Savitzki. Teatr i mastatztda. Treba ajivitzi nash teatr. «Savetzkaia Belarus» 12.11.1922, nr. 251, s. 4.
50. Тэатр. Хроніка беларускай культуры. «Полымя» 1922, № 1, с. 98-99. / Teatr. Hronika belaruskai kulituri. «Polimea» 1922, nr. 1, s. 98-99.
51. Херсонский, Х. Критика или крытыка? (Немного полемики). «Звезда» 16.01.1923, № 12, с. 2. / Hersonskiy, H. Kritika ili kritika ? (Nemnogo polemiki). «Zvezda» 16.01.1923, nr. 12, s. 2.
52. Херсонский, Х. Театр и Искусство. «Ветка счастья». «Известия» 7.07.1923, № 201, с. 5. / Hersonskiy, H. Teatr i Iskusstvo. «Vetka sciastia». «Izvestia» 7.07.1923, nr. 1923, nr. 201, s. 5.

Notes:

- 1 According to the 1922 census, 102,375 people lived in Minsk: 34% Belarusians, 47% Jews, 9% Russians, 5.5% Poles, and 4% Lithuanians, Latvians, Ukrainians, Tatars. and Germans. Compared to the 1897 census, the number of Belarusians increased significantly, while the number of Russians and Poles decreased. Then Belarusians made up 9%, Russians – 25%, and Poles – 11.5% (Результаты переписи в Минске, «Звязда» 18.01.1923, No 14, с. 3).
- 2 Evstizney Mirovich (original – Dunaev, 1878–1952) is an actor, director and playwright. He was born in St. Petersburg, but his parents come from the town of Rezhitsa in

- Vitebsk province. That's why he has interest in Belarusian history and culture. In 1921–1931, 1941–1945 – artistic director and director of BST-1, 1932–1935 – artistic directors of the Theater of Working Youth (Gomel), 1937–1941 – artistic director of the Theater for Young Spectators (Minsk), 1945–1952 – dean of the acting faculty of the Belarusian State Theater Institute (Minsk). In 1938–1941 – head of the Acting School (Minsk).
- 3 BST-1 includes (except dramatic actors): a choir – 18 people, a ballet – 8 and an orchestra – 15.
 - 4 All actors were divided into six categories.
 - 5 Vladimir Terausky (1871–1938) was a composer. In 1914, he founded one of the first Belarusian choirs in Minsk, in 1914, it was reorganized into the Belarusian National Choir, which performed throughout the country and participated in dramatic performances. In 1920–1930. – Chief Choirmaster of BST-1. In 1938 he was arrested and shot.
 - 6 Leonid Markevich (1896–1980) – composer and conductor, in 1921–1928 – conductor BST-1. In 1929–1965 (intermittently) – head of the music department and conductor of BST-2.
 - 7 Oskar Mariks (1890–1976) – painter, stage designer. Graduate of the Academy of Arts in Prague (1908–1912), the School of Fine Arts in Warsaw (1912–1914) and the Industrial Academy in Belgium (extramural studies, 1911–1914). From 1920 he lived in Minsk, in 1921–1929 and in 1934–1939 – stage designer of BST-1. He also collaborated with theaters in Smolensk, Tashkent and Ufa. Professor at the Belarusian Theater and Art Institute (1949–1962).
 - 8 Konstantin Aleksyutovich (1884–1943) – choreographer. A graduate of the St. Petersburg Ballet School (1906). In 1921–1925 he was a choreographer of the BST-1 (he staged dances, games, and rites in performances, including “On Midsummer”, “Masheka”, “Blacksmith The Governor”, and “Wedding”). He collaborated with the Golubok Troupe. In 1930–1937 he was the choreographer of the Theater of Working Youth (TRAM). In 1937–1941 he was a choreographer of the Belarusian Philharmonic. Contributed to the development of Belarusian ballet. Author of choreography for the ballets “Coppelia” by Léo Delibes, “The Enchanted Forest” (“La Forêt enchantée”) by Riccardo Drigo and “Fairy of Dolls” by Josef Bayer.
 - 9 Nikolai Popov (1871–1949) was a director and playwright. 1902–1907 – artistic director of the People’s Theater in St. Petersburg. 1907–1910 and 1929–1934 – director of the Maly Theater (Moscow). He collaborated with the V. Komisarzhevskaya Theater and the Bolshoi Theater.
 - 10 Vaclav Lastovsky (1883–1938) – Belarusian public and political figure, writer, historian, philologist, literary critic, ethnographer. In 1909–1914 he was the editorial secretary of the “Nasha Niva” newspaper. In 1923–1927 he published the magazine “Kryvich”. In April 1927 he moved from Poland to the BSSR. He worked as the director of the Belarusian State Museum. Since 1928 he has been an academician of the Belarusian Academy of Sciences. He was permanent secretary of the Institute of Belarusian Culture. In 1937 he was arrested and later executed.
 - 11 Mikhail Rafalski (1889–1937) – actor, director, teacher. He worked as an actor in theaters in Kiev, Kharkov, toured in Minsk and Vitebsk. In 1921 he organized a Jewish theatrical troupe in Minsk, on the basis of which a Jewish section of the Belarusian Theatre Studio in Moscow was established. Since 1922, head of this section. From 1926 he was the head of the State Jewish Theater of the BSSR. People’s Artist of Belarus (1934). Arrested and executed in 1937.

Dorina KHALIL-BUTUCIOAC

DRAMATURGIA NAȚIONALĂ DIN ANII '90 ÎN LABIRINTURILE INTERTEXTUALITĂȚII

DOI: doi.org/10.5281/zenodo.4337781

Rezumat

Dramaturgia națională din anii '90 în labirinturile intertextualității

Dialogul intertextual constituie modalitatea de exprimare predilectă și a dramaturgilor basarabeni ai anilor '90, care ne oferă perspective cu fragmente, voci, idei din alte texte și alte coduri. Afilându-se experimentelor postmodernismului, noii autori dramatici simt nevoia să-și organizeze textul, folosind diferite mijloace: montajul, fluxul, colajul textual, jocul cu registrele stilistice, comentariul, povestirea, procedee anti-iluzie, metateatrul etc.

În piesele lor, dramaturgii Constantin Cheianu, Val Butnaru, Nicolae Negru, Irina Nechit, Angelina Roșca, Dumitru Crudu, Mircea V. Ciobanu, Maria Șleahtițchi și Nicolae Leahu fac bravadă de cultură generală (sau / și elitistă?) prin etalarea ostentativă a unui sofisticat aparat de referințe și prin însușirea directă / indirectă, creativă / non-creativă, ironică / cu gravitate a unor fragmente de poezie/ii, dramaturgie, critică etc. Ei revelează o rafinată manipulare a textului în contextul altor texte, pe de o parte prin intertext, pe de alta ca paratext.

Scriitorii dramatici postmoderni uzitează de toate posibilitățile intertextualității: aluzia culturală, împrumutul, imitația, citatul, parodia, pastișa etc. și utilizează, deci, atât intertextualitatea în sens larg, implicită, generală, „inconștientă”, cât și intertextualitatea în sens restrâns, explicită, particulară, conștientă.

Cuvinte-cheie: dramaturg, piesă, intertext, intertextualitate, aluzie culturală, împrumut, imitație, citat, parodie, pastișă, colaj textual.

Summary

The national drama of the '90s in the labyrinths of intertextuality

Intertextual dialogue is the favorite expression of the Bessarabian playwrights of the '90s, which gives us perspectives with fragments, voices, ideas from other texts and other codes. By joining the experiments of postmodernism, the new playwrights feel the need to organize their text, using different means: editing, flow, textual collage, play with stylistic registers, commentary, storytelling, anti-illusion procedures, meta-theater etc.

In their plays, the playwrights Constantin Cheianu, Val Butnaru, Nicolae Negru, Irina Nechit, Angelina Roșca, Dumitru Crudu, Mircea V. Ciobanu, Maria Șleahtițchi and Nicolae Leahu do general (or / and elitist?) culture bravado by ostentatiously displaying a sophisticated apparatus of references and by the direct / indirect, creative / non-creative, ironic / serious appropriation of some fragments of poetry, dramaturgy, criticism, etc. They reveal a refined manipulation of the text in the context of other texts, on the one hand through intertext, on the other as paratext.

Postmodern playwrights use all the possibilities of intertextuality: cultural allusion, loans, imitation, citation, parody, pastiche, etc. and therefore they use both intertextuality in a broad, implicit, general, „unconscious” sense, and intertextuality in a narrow, explicit, particular, conscious sense.

Keywords: playwright, play, intertext, intertextuality, cultural allusion, loan, imitation, citation, parody, pastiche, textual collage.

Postmodernistul propune un mod inedit de a concepe raporturile dintre tradiție și inovație, permițând re-absorbirea, re-interpretarea și recuperarea ne-diferențială a întregii istorii culturale, fără să o simtă ca o povară, dar și fără să mai vadă în ea marea aventură a noului. Optând pentru o logică a înnoirii decât pentru o inovație radicală, scriitura postmodernă s-a angajat într-un dialog viu și retrospectiv cu tradiția. Or, „scrierea conservă discursul și face din el o arhivă disponibilă

pentru memoria individuală și colectivă... Prin suspendarea raportului cu lumea reală, fiecare text este liber să intre în raport cu toate celelalte texte.... Acest raport *intertextual* generează, prin estomparea lumii despre care se vorbește, cvasi-lumea textelor, sau literatura”, postula renumitul hermeneut Paul Ricoeur [15, p. 115].

Afirmațiile filosofului și semioticianului Julia Kristeva cu privire la intertextualitate au devenit demult axiomatice. Așa cum scria teoreticianul

în „Recherches pour une semanalyse, „conceptul de intertextualitate” trece în locul celui de inter-subiectivitate... Un text este totdeauna inspirat de alte texte”, iar mai exact: „Nu există un punct zero în scriere, fiecare scris repetă în mod normal texte sau fragmente de text anterioare, care sunt absorbite și transformate, într-o modalitate sau alta” [10, p. 10]. Indubitabil este faptul că filosofia, știința, arta trimit la sau amintesc de alte texte, ele împletindu-se într-un limbaj determinat. Această „dialectică memorială” servește (doar) drept pretext pentru divagații / meditații proprii atât scriitorilor, care sunt cititorii de gradul doi, cât și cititorilor propriu-ziși, care sunt lectorii de gradul trei.

Pornind de la ideea că intertextualitatea este „un fenomen care orientează lectura, care îi guvernează eventual interpretarea” [tr. n.] [16], se ajunge la concluzia că ea este atât un mod de percepere a textului, cât și de descifrare a tuturor acelor texte pe care cititorul și le amintește în raport cu textul de bază. Deci, putem afirma că orice text este o replică la alt text, dar putem confirma și că orice text este o interpretare a unui text anterior. Or, în „Opera deschisă” (dublat de „Lector in fabula”), Umberto Eco își actualizează concepțiile privind „Limitele interpretării” prin subtitlurile semnificative: „Interpretare și suprainterpretare”, „Etica interpretării” și „Dincolo de interpretare” [7]. Pe acest fond, absorbirea, asimilarea și transformarea textelor în raport cu un text cu poziție centrală nu se reduce la o repetare pur și simplu, după cum nici travaliul lecturii și comprehensiunii hermeneutice nu se rezumă la o descifrare a „surselor” misterioase și a „influențelor” confuze, căci intervine interpretarea.

Devenind una din marotele favorite ale scriitorilor postmoderniști, intertextualitatea stabilește așa-numita relație „de comentariu” sau relația critică, ce unește un text de un alt text, despre care vorbește. În cazul intertextual, se apelează la analiza cu deschideri spre trecut (în/sub-conștient) și spre viitor (supraconștient) cu implicite impacturi, cu trimiteri la „autori”, „surse”, „contexte” etc. Însă termenii consacrați de „sursă” și „influență” sunt prea generali și vagi, conceptele de intertext și intertextualitate prezentând avantajul unor tipologii mai precise și mai nuanțate ale relațiilor între texte și ale unei transpoziții mult mai profunde a unuia sau a mai multor sisteme de semne. Astfel, teoria intertextului a stimulat reconsiderarea unor noțiuni cheie ale teoriei literare sau „ști-

inței literaturii” ca: împrumut, imitație, inovație, originalitate, valoare, tradiție, literaritate, lectură / interpretare. Făcând trimitere la limbajul textelor postmoderniste, Mircea Cărtărescu însuși era uimit de „...o atât de rafinată manipulare a textului în contextul altor texte, pe de o parte prin intertext (joc cu registrele stilistice, colaj textual, dialog al textelor), pe de alta ca paratext (parodie, pastişă, aluzie culturală) și, în fine, ca metatext (autocitare, metaficțiune, autoreferențialitate)” [2, p. 382].

Dramaturgii basarabeni postmoderni (își) însușesc tehnici intertextuale, apelând intuitiv, ca procedee artistice, și programat, ca modalități critice, la inserția (in)directă, (in)fidelă, (non)creativă, ironică sau gravă a unor fragmente de literatură și critică, de publicistică și emisiuni televizate etc. Intertextul se materializează în dramaturgia moldovenească postmodernistă în funcție de principalele metode de abordare și modalități de utilizare ale autorilor, care jonglează grav-ironic cu texte străine fie pentru a-și etala erudiția, fie pentru a incita interesul și atenția cititorului / publicului, fie pentru a-și persifla personajele, fie pentru a crea o nouă convenție teatrală sau pentru a dialoga cu cele vechi, dar și pentru a-și masca o comunicare critică cu alte texte și alți autori.

În „Proiectul unei tragedii” Irina Nechit își etalează ostentativ cultura generală prin referințe cărturărești, trimiteri erudite, texte celebre din palmaresul literaturii universale: „CASANDRA: *Mi-ar plăcea să scriu o poveste – Țara Descurcăreților! Aș avea un succes mai mare decât Alice în Țara Minunilor sau Gulliver în Țara Piticilor*”. Prin replicile personajelor sale, autoarea ne oferă listele unor modele pe care ar încerca să le imită: „CASANDRA: (...) *Grecii au Elektra, Antigona, Phaedra, Lysistrata...*”; „DIONISIE: (...) *O, dar văd Euripide, Eschil, Sofocle...*” [13, pp. 9, 30, 33] sau citează titluri și fragmente de lucrări pe care ar fi tentată să (și) le transforme în „cărți de căpătâi”: „Memoriile lui Casanova”, „Legendele Olimpului”, „Miturile Chinei antice”, „Ifigenia în Taurida”, „Iliada și Odiseea” lui Homer, „Oglinda constelații” de G. Călinescu.

Comunicarea cu capodoperele tuturor culturilor devine intimă și pentru alți autori dramatici basarabeni, pe care i-a fascinat dialogul intertextual cu trecutul. Dramaturgul C. Cheianu, de exemplu, (ne) divulgă chiar secretele imboldului debutului său în dramaturgie, declarându-se urmașul direct al lui E. Ionesco, S. Beckett, A. Adamov, A. Camus, L. Pirandello. Astfel, se confirmă crezul

criticului Radu G. Țeposu: „Firele care leagă prezentul de tradiție Țes o foarte fină pânză culturală în care se articulează intuițiile timide și experimentul conștient, după o morală care face cât o filosofie: dacă cultură nu e, nici literatură nu e” [17, p. 14]. Unul din locurile ideale pentru încărcarea bateriilor culturale este, desigur, biblioteca, unde se și consumă unele scene-cheie din piesele „Iosif și amanta sa”, „Șase autori în căutarea unui personaj” de Val Butnaru, „Magul din Leopoldskrone și invitații săi” de Angelina Roșca, sau biblioteca din casa Ifigeniei în „Proiectul unei tragedii” de Irina Nechit.

Aderând la ideile unuia dintre cei mai importanți teoreticieni ai intertextualității Julia Kristeva, postmoderniștii recunosc, mai explicit și mai dezinvolt decât alți scriitori, că originalitatea absolută este exclusă. Autorii dramatici, ca și alți scriitori postmoderni, stabilesc legături cu alte texte, dar mai ales apelează la Biblie ca la o sursă intertextuală primară, preluând teme, motive, fragmente și personaje. Iosif din piesa „Revine Marea Sarmațiană...” a lui N. Negru se simte la un moment dat „ca Iov în burta balenei” [14, p. 390], și, ca și Iosif, Beniamin, Iuda din textul lui Val Butnaru „Iosif și amanta sa”, ne trimite cu gândul atât la intertextul biblic, cât și la romanul „Iosif și frații săi” de Thomas Mann. Cuplurile de personaje Mihai și Cătălina, Iosif și Julieta la N. Negru; Artufe și Elvira, Istan și Olda la D. Crudu; Confucius și Euridice, Saxofonul, alias Ovidiu, și Flautul, alias Anet, Eclesiastul și Roza la Val Butnaru re-invocă intertextual istoria cuplului biblic expulzat din Paradis. Textul „Cum Eclesiastul discuta cu Proverbele” de Val Butnaru sapă în adâncurile uneia dintre cele mai neînțelese cărți din Biblie – „Eclesiastul” din Vechiul Testament. În tradiția evreiască se susține că Solomon a scris cartea „Cântarea Cântărilor” în tinerețe, Cartea „Proverbelor” la maturitate și cartea „Eclesiastul” spre apusul vieții, când a ajuns să fie copleșit de regrete. Astfel, piesa lui Val Butnaru poate fi citită drept un dialog al personajului principal – Eclesiastul – cu sine însuși din diferite etape ale vieții sale, pentru a re-lua și re-confirma renumitul leitmotiv: „O, deșertăciune a deșertăciunilor, zice Eclesiastul, o, deșertăciune a deșertăciunilor! Totul este deșertăciune” (Ecl. 1:2).

Numele proprii din unele texte dramatice nouăzeciste au acea „capacitate de explorare” despre care vorbea R. Barthes, căci pot fi „desfăcute” intertextual exact ca o amintire și explicate prin motivații culturale. Scriitoarea Irina Nechit utilizează

identi(c)fi(e)carea eroilor cu personajele mitologice: Ifigenia, Casandra, Dionisie, Ovidiu, Diana sau cu cele literare: Ifigenia din text și din cea piesă în piesă de Dumitru Albu cu Ifigenia din opera lui Goethe, precum și Ovidiu cu Thaos, regele taurizilor [13, p. 43] în „Proiectul unei tragedii” și „Doamna din Satul-florilor-ce-mor” cu personajul omonim din povestirea orientală a Margheritei Yourcenar „Ultima iubire a prințului Genghi”.

Intensitatea tragică este potențată *in crescendo* prin suprapunerea destinului unor personaje literare peste cel al unor persoane reale, abstractizate poetic: Mihai Eminescu în „Cvartet pentru o voce...”; Mozart și Salieri la C. Cheianu; în textul Angelinei Roșca „Mama lor de urmași”: Matei Millo, Mihail Pascaly, Costache Dimitriade și în parodiile teatrale „Metoda mea de lucru”: Andrei Băleanu, Andrei Strâmbeanu; „Destroienirea Chiriței”: Sandri Ion Șcurea, Ilie Todorov, Andrei Băleanu. Însușind lecția caracterizării postmoderniste a personajelor, autoarea face parodic și un colaj din eroii pieselor lui Dumitru Matcovschi, Ion Druță, Ion Puiu, cărora le-a surprins și le-a redat cu subtilitate specificul mecanismelor și clișeelelor.

Piesa „Minte-mă, minte-mă...” de N. Negru poate fi citită prin prisma aluziei intertextuale la prenumele și la stratul erotic al poemului eminescian „Lucașfăruș”, prin asimilarea triumfului Mihai-Cătălina-Cătălin și prin transformarea statutului existențial și ontologic al lui Hyperion – Mihai – autorul. Și prenumele din eseul dramatic „Stația terminus” de Mircea V. Ciobanu continuă relațiile complexe ale unor cupluri (arhetipale sau literare): Cătălin și Cătălina din „Lucașfăruș” eminescian, Don Rodrigue și Chimène din piesa cornelliană „Le Cide”; Dl Martin și Dna Martin din tragicomedia ionesciană „Cântăreața cheală”; „Idiotul” – referire la romanul omonim dostoevskian. Aceste personaje devin actanți ai unei supra-puneri nominale cu finalitate anti-reprezentativă, oferind exemple ale tehnicii intertextualității.

Cititorii avizați și cointeressați sunt invitați nu doar să recunoască urmele textualizate ale trecutului literar și cultural într-un text, ci și să conștientizeze modul în care acesta a fost „afectat” și procedeele la care s-a apelat. Co-prezența unor texte în piesele dramaturgilor basarabeni se intuiește și se argumentează la nivel de împrumut a temelor recurente (universaliile tematice – Tema / motivul lui Prometeu, Orfeu, Faust, Don Juan), a motivelor sau locurilor comune: clișeele, arhe-

tipurile și miturile literare, care intră în sfera de interes atât a literaturii generale și comparate, cât și a intertextualității generale. Astfel, în „Proiectul unei tragedii” Irina Nechit pune într-o lumină livrescă sintagme, fragmente și laitmotive din texte arhetipale din patrimoniul cultural: legendele despre Apollo (identificat cu „un Casanova antic”) și victimele sale Casandra, Daphna, Arahneea, Legendele despre Casanova și Voltaire, legenda femeii trubadur din Franța etc. Dramaturgul Val Butnaru dialoghează inter-textual cu Eclesiastul în piesa „Cum Eclesiastul discuta cu Proverbele”. Textele dramatice „Revine Marea Sarmațiană...” de N. Negru și „Luministul” de C. Cheianu ne propun deliciul unui déjà lu, primul gravitând intertextual în jurul romanului „Zbor deasupra unui cuib de cuci” (1962) de Ken Kesey, iar al doilea – în interiorul dramei shakespeariene „Hamlet”.

Studiul tehnicilor intertextualității ne convinge că împrumutul, cât și imitația nu sunt deloc niște operații facile, dramaturgii postmoderni redistribuind în textele lor fragmente de coduri, formule, modele, mijloace de expresie ritmice „străine”. Ei își scot în mod deliberat masca falsă a pastişării în fața imitării altor texte, producând în schimb lucrări cu nuanțe de originalitate. Discursurile dramatice „Realitatea violetă” de N. Negru și „Șase autori în căutarea unui personaj” de Val Butnaru ne propun un déjà vu metamorfozat al piesei pirandelliene „Șase personaje în căutarea unui autor”, protagoniștii călcând în sens invers pe urmele celor ai lui L. Pirandello și având drept scop exilarea autorului. Totodată dramaturgii ne implică într-un mecanism intertextual ce funcționează aici în toate (sub/supra)straturile: pe de o parte, prin declararea indirectă a sursei, ei intră în relații de coerență cu textul pirandellian, iar, pe de altă parte, prin sugestie, ambiguitate, subtilitate, ei stabilesc un dialog critic cu el.

Următoarea formă, „și mai puțin explicită și mai puțin literală”, enunțată de Gérard Genette ca o categorie intertextuală, este aluzia, adică un enunț a cărui înțelegere deplină presupune percepția unui raport între el și un altul. Prin urmare, aluzivitatea e intrinsecă literaturii și bineînțeles intertextualității la modul general. Dramaturgii basarabeni ai anilor '90 fac aluzie la mit și arhetipuri, la evenimente sau personalități istorice, la opere literare, religioase, filosofice. Irina Nechit apelează la aluzia culturală ca procedeu de intertext pentru a-și secunda materializări ale re-trăirilor sale: „IFIGENIA: (...) Când am nevoie de

liniște, eu o caut în Primăvara lui Botticelli, în Ifigenia... lui Goethe” [13, p. 43]. În volumul „Salvați Bostonul”, D. Crudu face aluzii dramat(urg)ice pentru a reda atmosfera și a explica starea personajelor: „PAUL: Suntem aproape ca în Beckett sau în Mrožek”; „SCULPTORUL: Atragi prea mare atenție fleacurilor. Parcă am fi în Ionesco sau Sebastian”; „IMPRESARUL: (...) Suntem ca în Ionesco sau ca în Mrožek”; „AL TREILEA CHEFLIU: (...) Povestea asta cu rinichii am mai auzit-o și la Radu Macrinici”; „CHEFLIUL: (...) Mă simt ca în Andrade sau Gogol” [6, pp. 25, 58, 62, 90, 106]. Și în piesa „Crima sângeroasă din stațiunea violetelor”, dramaturgul face uz de acest procedeu, fie pentru a atenționa personajele: „ISTAN: „ (...) E ceva ca în Dumitru Crudu sau Matei Vișniec...” [5, p. 52], fie pentru a le sancționa: „PRIMUL POLITIST: (...) Se vede că nu l-a citit pe Ionesco sau pe Kneviți”, „(...) Se vede că nu ați citit Tunelul lui Sabato, Borges, Ionesco, Kafka sau Tratatul lui Kneviți...” [5, pp. 11, 37].

Dramaturgul Val Butnaru dialoghează re-constructiv cu inovația la nivelul stabilirii raporturilor intertextuale prin aluzia (in)directă la opera lui Marin Sorescu. Confesiunea lui Iosif din „Iosif și amanta sa” conturează legături intertextuale cu solilocul lui Iona din piesa omonimă: „Noaptea cu burta ei ca un hău. Ea mă înghite după ce adorm și dimineața nu țin minte nimic. Pe cine am urât și pe cine am iubit? Asta o știe doar întunericul... Oare am trăit eu noaptea? Oare am ieșit din burta acestui animal?... Uite așa de fiecare dată, mor și învii...” [14, p. 224].

Forma cea mai „explicită și mai literală” a intertextualității, după Gérard Genette, ar fi practica tradițională a citării cu sau fără referință precisă. Prezența efectivă a unuia sau a mai multor texte în altul își are originea, conform opiniei lui Antoine Compagnon, într-o practică a decupajului și a colajului, fiind și o modalitate de exciziune, mutilare, prelevare și grefare.

Or, relația de co-prezență a mai multor texte în dramaturgia basarabească postmodernă se concretizează prin citarea / citirea intertextuală „cu cărțile în / pe față” a romanului lui Camilo José Cela sau „Așteptându-l pe Godot” de Beckett de către Val Butnaru, a unor poeme scrise de Eugen Cioclea și Vsevolod Ciornei la C. Cheianu, a unor pasaje din poezia postmodernă sau din „Romeo și Julieta” de Shakespeare la N. Negru. Irina Nechit uzează de „instrumentele artistice” ale intertextualității fie în / prin citat din opera lui Homer sau

din poeziile contesei din Die, fie în / prin colajul fragmentelor din „Ifigenia în Taurida” de Goethe. De neprevăzutele aventuri „permise” de postmodernism construcțiilor lingvistice profită scriitorii Maria Șleahțișchi și Nicolae Leahu, citând în eseurile lor dramatic fragmente din creația eminesciană. În acest sens, cercetătorul Dumitru Irimia nota: „Componente esențiale ale gândirii lui Eminescu sunt introduse într-o „dezbateră” condusă subtil de autorii „Cvartetului...” prin intertexte din creații eminesciene sau din opera altor creatori români (Dimitrie Cantemir), în care dezvoltarea sensului implică deopotrivă întemeierea originară a Lumii și întemeierea de lumi poetice” [10].

O funcție a citatului „serios” și erudit este de a împrumuta celui care citează ceva din autoritatea sursei, care e implicit elogiată și (re) consacrată. Este ceea ce A. Compagnon numește „canonizare metonimică”. În „Revine Marea Sarmațiană...” de N. Negru, Iosif citează din Cartea sfântă, D. Cantemir, M. Eminescu, M. Preda, Guy de Maupassant etc. și intenționează „să se angajeze” pe post de Biblie, DEX sau Dicționar de neologisme al limbii române, pe care le știe pe de rost. Iar Julieta își argumentează tratamentele preferențiale prin citări celebre: „Marinarii sunt niște brute sentimentale. Am citit-o la Julio Cortázar” [14, p. 402]. În piesa „Luministul” de C. Cheianu sunt incluse atât citatele memorabile din Hamlet „...e ceva putred în Danemarca asta” [14, p. 368], dar și formele vide, proprietate a tuturor, de tipul „Săracu Yorik...” [14, p. 352] sau parafrazele intertextuale ca „...a călători sau a nu călători, aceasta-i întrebarea” [14, p. 296]. Vlad din piesa „Luna la Monkberry” îl invocă pe Sartre, citându-l familiar-ceremonios: „(...) Jean Paul Sartre spunea cam așa: „Eu la vârsta de zece ani eram deja postum”.

O altă funcție intrinsecă activității de citare este funcția de evaluare și comentariu (metatextuală, ar fi spus Genette). În piesa „Achitarea lui Salieri”, C. Cheianu re-interpretează drama lui A. S. Pușkin „Mozart și Salieri” prin trimiterea intertextuală directă în fraza „Cum poate sălășlui în același om un geniu și un monstru?” [3], re-absorbind această temă din monografiile dedicate lui Mozart și re-creând o versiune „juridico-dramaturgică” a circumstanțelor morții lui Mozart.

Recitind „biografia ideii de literatură eminesciană”, în „Cvartet pentru o voce și toate cuvintele” M. Șleahțișchi și N. Leahu se complac în rolul lectorului de gradul I al creației eminesciene,

transformând-o într-un dispozitiv intertextual. În scena a 6-a, autorii își atribuie rolul Cititorilor de gradul III, realizând grav-ironic o critică a criticii eminesciene.

În cazul când „limbajul nu se poate agăța direct de realitate și că înainte de toate se agăța de sine însuși” [9, p. 249], dramaturgul Val Butnaru își urzește textul prin autocitare și autoreferențialitate: „SAXOFONUL: „La Veneția e cu totul altfel”. Dar nu e a lui. Altcineva a scris-o” [1, p. 57]. El recurge și la reciclarea intrigilor și a personajelor din piesa numită, re-luând cazul cuplului Confucius și soția sa Euridice direct în „Saxofonul cu frunze roșii” și indirect în „Cum Ecclesiastul discuta cu Proverbele”. Dumitru Crudu în „Crima sângeroasă...” își permite chiar o aluzie autoironică: „ADMINISTRATORUL: (...) Scrieți niște porcării la fel ca și Dumitru Crudu, un poetastru din orașul nostru, care mătură acum, îl puteți vedea prin fereastră, frunzele de pe trotuar. Acesta este hobby-ul lui...” [5, p. 24].

În cazul cochetării cu limbajul tuturor genurilor, conform opiniilor criticului Anca Măgureanu, se face disocierea între homointertextualitate – interacțiunea textelor de același tip și heterointertextualitate – interferența textelor sau codurilor diferite [12, pp. 109-111]. Autorii dramatici Nicolae Negru și Val Butnaru se lasă provocați de două surse intertextuale interferente: de nuvela Margueritei Yourcenar „Cum a fost salvat Wang-Fo”, inspirată dintr-o povestire taoistă, și de tabloul, reprezentând valorile unei mări și o barcă, al pictorului chinez, în care acesta se refugiază împreună cu discipolul său Ling. În textul lui N. Negru „Revine Marea Sarmațiană...”, nuvela Margueritei Yourcenar despre pictorul care a atins perfecțiunea estetică l-a inspirat pe Iosif să scrie acel „poem-destin”. În actul II al piesei lui Val Butnaru „La Veneția e cu totul altfel”, Confucius și Euridice plutesc în gondole pe mare, părăsind o realitate anostă sau imaginându-și o dimensiune paralelă. Iar în „Saxofonul cu frunze roșii” deja Flautul și Saxofonul pornesc într-o călătorie imaginară cu gondola desenată de Anet cu cărbune pe peretele casei lor, reprezentând simbolic transgresarea timpului și a spațiului. În altă piesă butnariană, cei șase autori inițiază o adevărată dispută privind dreptul de autor asupra unui text teatral, în care un bărbat și-a vândut toată averea pentru a-i cumpăra iubitei un tablou cu un câmp alb pe care sunt trasate linii albe. În realitate acesta este subiectul piesei „Arta” de Yasmina Reza, pe care

Raoul voia să și-o aproprieze.

Astfel, în interrelaționările pe care le fac cu *picturile* patrimoniului universal, dramaturgii par uneori tendențioși, alteori ironici. Val Butnaru e încântat de „Dejunul pe iarbă” de Manet în piesa „La Veneția e cu totul altfel”. Irina Nechit e fascinată de „Primăvara lui Botticelli”, invocând principiul „universal” al frumuseții estetice.

Chiar și muzica în piesele dramaturgilor basarabeni postmoderni este interpretată în termenii legăturilor intertextuale ale ei atât cu trecutul limbajului muzical, cât și cu alte forme de texte. Or, unda dramatică și cea muzicală se suprapun începând cu titlul piesei lui C. Cheianu, având drept rezultat consolidarea relației intertextuale cu cântecul lui Paul McCartney „Monkberry moon delight” (Admirând luna la Monkberry). În spațiul acestei lucrări se încrucișează și se interferează enunțul textual cu cel muzical și în / prin cântecele „Non, je ne regrette rien” a lui Édith Piaf și „I will survive” a Gloriei Gaynor, ce accentuează și permanentizează stările emotive și visurile latente ale unei societăți în tranziție.

Ideea dramei lui C. Cheianu „Achitarea lui Salieri” este materializată, mai întâi, prin semnarea scenariului pentru spectacolul „Amadeus”, montat la Teatrul Național „M. Eminescu” din Chișinău, și reprezintă re-scrierea biografilor compozitorilor Mozart și Salieri. Personajul Aloizia Lange enumeră operele cele mai reprezentative ale lui Mozart: „Răpirea din serai”, „Căsătoria lui Figaro”, „Don Juan”, „Flautul fermecat”. Muzica lui Salieri este invocată de 3 ori de către „Procuror” și validată de către compozitorul însuși, care își recunoaște „sonata”, Aria lui Timon, Aria lui Axur, regele Ormuzului. Dramaturgul utilizează deci mijloace teatrale de sugestie artistică și introduce în dramă muzica, evidențiind polifonia piesei.

Este și cazul farsei tragice „Doamna din Satul-florilor-ce-mor” a Irinei Nechit, ce sonorizează tonalitățile mai multor „motive” muzicale intertextuale: ironice – „Vino, vino printre flori...”; simbolice – „Alb i-e giulgiul, ca de nea...”; culturale – Aria finală din „Traviata”; demitizante – Cântarea cântărilor; patriotice – Imnul Republicii Moldova „Limba noastră” etc. Imnul fostei URSS, „Katiușa” și „Limba noastră” îl ajută pe Portarul alias polcovnicul în retragere Ruslan Mămăligă din „Revine Marea Sarmatiană...” de N. Negru să puncteze ritmul și linia melodică la tragerea cu mitraliera, iar cântecul lui Alexandru Julea „Soția prietenului meu”, fredonat de Iosif, îi provoacă

amintiri triste atât lui cât și Julietei.

Personajele piesei „Saxofonul cu frunze roșii” de Val Butnaru sunt constrânse să-și aleagă câte un instrument muzical, să se identifice cu el și să interpreteze împreună niște melodii. Or, chiar dacă li „s-a interzis” să cânte „Bluesul despărțirii”, ei interpretează de mai multe ori anume această melodie. Protagonistii piesei „America unu” de D. Crușu, însă, nu ajung să mai cânte împreună „acel concert de Ceaikovski”, iar Orbul și Oarba din „a treia copie” „Un orb și o oarbă pe culmile Caucazului” a aceluiași dramaturg nu mai ajung să-l audă pe muzicantul care „cântă la armonică pe stradă” în toiul luptei.

Or, toate aceste elemente intrate în „câmpul nostru de lectură” ne demonstrează că „primul câștig „imperialist” al literaturii e (cred eu) acesta: în realitatea naturală, biologică, fizică, astronomică, estetică, semiotică, digitală, virtuală, existentă și posibilă, totul e (inter) text!” [4]. Evident că patrimoniul literaturii și culturii își lasă amprenta asupra tuturor tipurilor de scriitori și de lectori, care se pierd în labirintul lumii - bibliotecă și care încearcă să găsească mereu o singură carte, cum visa Jorge Luis Borges, considerând că chiar și Paradisul are înfățișarea unei biblioteci. Subscriem concluziei lui Gérard Genette: „Un text îl poate citi mereu pe un altul și așa mai departe până la sfârșitul textelor. Nici acesta nu scapă regulii: el o expune și se expune. Va citi mai bine cine va citi la urmă” [tr. n.] [8].

Altfel spus, în spiritul „eternei reîntoarceri”, și textele dramatice postmoderniste (ne) pun la încerc(ui)are abilitatea de a recunoaște personaje, situații, idei, sunete și imagini transpuse din alte texte. Pe dramaturgii naționali postmoderniști îi inspiră nu doar dialogul intertextual cu piesele de teatru, poezia, proza, arta, poate chiar și critica, dar și cu... teatrul vieții, ai cărui actori și scriitori suntem cu toții.

Referințe bibliografice:

1. Butnaru, Val. Saxofonul cu frunze roșii. Chișinău: Editura Arc, 1998.
2. Cărtărescu, Mircea. Postmodernismul românesc. București: Editura Humanitas, 1999.
3. Cheianu, Constantin. Achitarea lui Salieri. În: *Semn*, anul II, nr. 3-4, 1998.
4. Ciobanu, Mircea V. O zonă a spectacularului: critica literară. În: *Semn* [online]. Nr. 4, 2009. Disponibil: http://semn.md/index.php?option=com_content&task=view&id=120&Ite-

- mid=69&catid=102 [vizitat 13.04.2012].
5. Crudu, Dumitru. Crima sângeroasă din stațiunea violetelor. Chișinău: Editura Arc, 2001.
 6. Crudu, Dumitru. Salvați Bostonul. Chișinău: Editura Cartier, 2001.
 7. Eco, Umberto. Opera deschisă: Formă și indeterminate în poeziile contemporane. București: Editura pentru literatură, 1969.
 8. Genette, Gérard. Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris: Editions du Seuil, 1982. Disponibil: https://archive.org/stream/GrardGenettePalimpsestes.LaLittératureAuSecondDegrEstUnLivre.1/G%C3%A9rard-Genette-Palimpsestes.-La-Litt%C3%A9rature-au-second-degr%C3%A9-est-un-livre.-1_djvu.txt [vizitat 12.06.2015].
 9. Hutcheon, Linda. Poetica postmodernismului. București: Editura Univers, 2002.
 10. Irimia, Dumitru. Osia statornică – imagine eminesciană a identității naționale. În: *Revista Limba Română* [online]. Nr. 1-3, anul XVI, 2006. Disponibil: <http://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=1613> [vizitat 01.06.2008].
 11. Kristeva, Julia. Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse. Paris: Editions du Seuil, 1969.
 12. Măgureanu, Anca. Intertextualitate și comunicare. În: *Studii și cercetări lingvistice*, 1985, pp. 109-111.
 13. Nechit, Irina. Proiectul unei tragedii. Chișinău: Editura Arc, 2001.
 14. Patru texte, patru autori: dramaturgi contemporani din Republica Moldova. Chișinău: Editura Arc, 2000.
 15. Ricoeur, Paul. Eseuri de hermeneutică. București: Editura Humanitas, 1995.
 16. Riffaterre, Michael. L'intertexte inconnu. În: *Littérature* [online]. Nr. 41, februarie 1981. Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge, pp. 4-7. Disponibil: https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330 [vizitat 10.07.2014].
 17. Țeposu, Radu G. Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă. București: Editura Eminescu, 1993.

METAMORFOZĂ IDENTITARĂ PRIN DANSUL FOCLORIC „DRĂGAICA”

DOI: doi.org/10.5281/zenodo.4337916

Rezumat

Metamorfoză identitară prin dansul folcloric „Drăgaica”

Identitatea în general, și prin dansul folcloric în particular, este o necesitate în secolul al XXI-lea, nefiind doar un dat, o calitate neschimbătoare asociată unui lucru sau unei persoane, prescrisă odată pentru totdeauna.

Valorile culturale, cele care sintetizează o epocă și un mod de a înțelege lumea, dobândesc, prin forța lor ideatică și expresivă, un caracter de permanență, devenind repere pentru conștiința unei societăți. Ele sunt mereu reinterpretate, din noi perspective, fiind astfel aduse în circuitul viu al culturii.

Tradițiile, obișnuințele, ritualurile și ceremoniile sunt norme comportamentale, adică reguli nescrise ale organizației. Acestea permit manifestarea consensului, a nevoii de apartenență la grup și de securitate. Ele sunt purtătoarele unor simboluri, prin a căror decodificare se comunică anumite mesaje.

Unul din mesajele transmise de strămoși prin sărbătorile tradiționale închinat zeității naturii este *Drăgaica* (*Sânziene*) din ziua solstiului de vară, la 24 iunie. În decursul timpului data de 24 iunie era semnificativă din mai multe puncte de vedere, în primul rând datorită sărbătorii mărețe care are loc la această dată, adică Nașterea Sfântului Ioan Botezătorul, totodată și datorită faptului că, din punct de vedere al credinței populare, se serbează *Sânzienele* sau *Sânzenii*.

Cuvinte-cheie: dans folcloric, Drăgaica, identitate, valori, cultură, datini, ritual.

Summary

Identity metamorphosis through the folk dance: Drăgaica

Identity in general, and through folk dance in particular, is a necessity in the 21st century, being only a given, an unchanging quality associated with a thing or a person, prescribed once and for good.

Cultural values, those that synthesize an era and a way of understanding the world, acquire, through their ideational and expressive force, a character of permanence, becoming landmarks for the consciousness of a society. They are always reinterpreted, from new perspectives, being thus brought into the living circuit of culture.

Traditions, customs, rituals and ceremonies are behavioral norms, i.e. unwritten rules of the organization. They allow the manifestation of consensus, of the need for group membership and security. They are the bearers of symbols, through whose decoding certain messages are communicated.

One of the messages transmitted by the ancestors through the traditional holidays dedicated to the deity of nature is *Drăgaica* (*Sânziene*) on the day of the summer solstice, on June 24. Over time, June 24 was significant in many ways, primarily due to the great celebration that takes place on this date, namely the Nativity of St. John the Baptist, and also due to the fact that from the popular point of view *Sânzienele* or *Sânzenii* is celebrated.

Keywords: folk dance, Drăgaica, identity, values, culture, customs, ritual.

Introducere

“Orice om – se spune – dispune de o apartenență. Aceasta înseamnă ca el este parte a ceva ce se află dincolo de el, fiindcă acel ceva este întregul pe când omul nu e doar decât o parte. Acest ceva apare ca fiind un excedent calitativ, fiindcă îi reunește și îi identifică pe toți cei care vin din aceeași sferă. Dacă omul apare, ca fiind parte componentă a unei națiuni, el beneficiază de un excedent în comparație cu ceea ce el reprezintă de unul singur, acesta fiind, totodată, excedentul datorită căruia

națiunea reprezintă mai mult decât un om luat singur” [6, p. 7].

Cine suntem? De unde venim? Încotro ne îndreptăm? Răspunsul la aceste întrebări reprezintă, cel mai adesea, o sarcină anevoioasă. Suntem și nu suntem ceea ce părem a fi. Suntem atât de asemănători și totuși atât de diferiți de ceilalți. Suntem parte a unui tot, dar în același timp ne refuzăm cu bună știință condiția apartenenței la acest tot în care individualitatea noastră riscă să se piardă, să se voaleze până la indistinție. Este vorba, în

alți termeni, de eternă tensiune între unitatea și diversitatea umană. Noi și ceilalți. Eu și ceilalți. Eul devenit Noi. Noi răsfrângând în lăuntricitatea noastră imaginea celorlalți. Noi, răsfrânți în interioritatea străină a celorlalți.

Din vremuri timpurii, termenul „identitate”, atât de echivoc, era intens vehiculat datorită multiplelor sensuri pe care le are. Unul din aceste sensuri este modul de a fi în lume a fiecărui popor, datorită registrului ființei cărui îi aparține.

Cum se poate însă cristaliza identitatea noastră națională în perioada actuală? H.-R. Patapievici considera că „identitatea efectivă a unui popor este realizată de politic pe care o face sau pe care o suportă și că fiecare dintre noi este responsabil și de identitatea colectivă a tuturor”, ca fiind o necesitate.

În timpurile moderne, conștiința de sine a individului îl face să înțeleagă caracterul de construct al identității, faptul că ea poate fi modificată/ajustată în sensul dorit prin acte de voință. Nu întâmplător, modernitatea se rezumă la un neconținut proces de răsturnare și reinnoire a vechilor valori culturale.

Culturile naționale nu pot participa la universalitate decât cu valorile lor specifice, originale, acelea care emană din nucleul lor profund.

În perimetrul geografic al Europei de sud-est, din care Republica Moldova face parte integrantă, numeroase manifestări comunitare de tip tradițional s-au păstrat în mod aproape miraculos, împreună cu o importantă încărcătură de semnificații arhaice. Datinile și obiceiurile practicate în relație cu momentele fundamentale ale existenței – naștere, căsătorie, moarte - dar și cu unele momente importante din derularea calendaristică a timpului – solștiții, echinocții, mari sărbători religioase, începutul și sfârșitul unor activități lucrative etc. – sunt practicate după aceleași legi nescrise ale ceremonialului și ritualului mitic, chiar dacă cei care au obținut o performanță în acest domeniu sunt țărani sfârșitului de veac, din sate marcate de fenomenul modernizării. E greu de explicat prestigiul datinilor și obiceiurilor tradiționale în Basarabia contemporană. Un secret al dăinuirii lor poate fi și ingeniosul răspuns, oferit la mereu actuala întrebare: Cum ne armonizăm relațiile noastre cu mediul, cu semenii și comunitatea, dincolo de barierele socio-economice?

Cei de dinaintea noastră își înscriau și recunoșteau existența individuală și comunitară în concordanță cu marile sărbători religioase ale

anului, cu alternanța dintre perioadele de post și cășlegi, cu momentele declanșării activităților agricole, pastorale, viticole și pomicole, cu timpii optimi ai recoltatului, ai coborârii turmelor și depozitării rodului din vii și livezi. Aceeași importanță o avea timpul când răsăreau, înfloreau și trebuiau culese ierburile de leac și de vrajă. Iată câteva secvențe din calendarul tradițional al obiceiurilor care reglau viața individului și a comunității, sincronizându-le existența, mult mai armonios decât o facem noi astăzi, cu marile ritmuri cosmice. Fiecărui dintre aceste momente, treptat i-a fost oferit un caracter sacru, exprimat printr-un comportament diferit de cel cotidian, o ținută sărbătorească și un limbaj metaforic, menite a consacra împreună respectivul moment în conștiința comunității, ca eveniment memorabil.

În acest context, în preajma solștiului de vară, la date când în calendarul creștin-ortodox au fost fixate sărbătorile *Pogorârea Sf. Duh (Rusaliile)* și *Nașterea Sf. Ioan Botezătorul* – poporul român practică două complexe ceremoniale dedicate fertilității pământului și protecției recoltelor, dar și obținerii belșugului turmelor. *Călușul* în Oltenia și Muntenia, cu atestări documentare în Moldova și în Banat, este și astăzi un obicei practicat cu aceeași convingere în puterea benefică a dansului ritual. La 24 iunie, *Sânzienele* sau *Drăgaica* (grupuri de tinere fete) merg să adune ierburile de leac și de vrajă, întrucât la această vreme ele se află la apogeul „puterii lor”.

Drăgaica este un ritual ce vizează prosperitatea și protecția culturilor cerealiere. Acest obicei este consemnat și de Dimitrie Cantemir în „*Descriptio Moldaviae*”: „un ceremonial al tinerelor fete, practicat atunci când semănăturile începeau a se coace”. În trecut, obiceiurile de primăvară-vară cunoșteau o arie de răspândire largă (D. Cantemir, sec. XVIII-lea, *Descrierea Moldovei*: Drăgaica și Călușarii se practicau și în Moldova, în zilele noastre obiceiul s-a pierdut în această provincie) unele obiceiuri sunt legate de o anumită dată: Alimori, Cucii, Sângerzul, Armindenii, Călușul, Drăgaica.

În unele localități numită și *Sânziene*, ziua de 24 iunie era sărbătoarea consacrată coacerii grânelor. Conform calendarului iulian, *Drăgaica* se naște la 9 martie, la echinocțiul de primăvară, la moartea Babei Dochia, crește și se maturizează miraculos până la 24 iunie, ziua solștiului de vară, potrivit calendarului gregorian, când înfloresc planta ce-i poartă numele, sânziana sau dră-

gaica, și este invocată de fecioare aflate la vârsta căsătoriei și de neveste cu copii în brațe, în timpul dansului nupțial, la Jocul Drăgaicei.

Deși obiceiul Drăgaica nu este cunoscut astăzi în practica populară în Basarabia, ca în alte regiuni din spațiul Carpato-Danubiano-Pontic, totuși, sunt cunoscute mai multe date de ordin etnografic și mitologic despre acest interesant obicei și, cel mai important, sunt atestate și vestigiile muzicale ale acestuia, cum ar fi cântecul și jocul Drăgaicelor, publicate, spre exemplu, în culegerile lui Vladimir Curbet.

Îmbinarea celor trei domenii: folclor, religie și mitologie ne deschide un drum enigmatic, fiind posibilă cunoașterea elementelor apotropaice, a valențelor și valorilor simbolice proprii fiecărei sărbători. Acestea nu fac altceva decât să ne trezească interesul și curiozitatea de a descoperi și alte semnificații ale multitudinii sărbătorilor.

Peste negurile timpului se întinde dominatoare credința străbună în folclor și religie, dar și aceea ce datează de la alte popoare cu care noi ne înrudim ca fiind popoare cu origini latine și anume, mitologia greacă și romană. Sunt datini autohtone a căror nume originar s-a pierdut în bezna vremurilor, așa cum s-a întâmplat cu obiceiurile legate de Sânziene, dar s-a păstrat cel român – Sânziana, de la Sancta Diana (care circulă și azi în Ardeal), și cel slav, Drăgaica (care a pătruns mai târziu și care circulă în Muntenia, Oltenia și Moldova).

Zeița Diana (numită *Artemis* la greci) era sora lui Apollo, era o divinitate a luminii selenare, dar și a castității și fidelității conjugale, iar ca zeitate terestră, a vânătorii și a pădurilor. Sunt cunoscute mai multe legende în care se arată crudă și necruțătoare atunci când este mâniată: îl transformă în cerb pe vânătorul Acteon, care o surprinsese la baie, iar tânărul este ucis de proprii lui câini; de asemenea, ucide cele șapte fete ale Niobeei, care se laudă că avea cei mai frumoși copii (iar Apollo îi omoară pe băieți). Este reprezentată ca o tânără cu o tolbă de săgeți și însoțită de o căprioară. Templul ei din Efes a fost una din cele Șapte minuni ale lumii [7].

Termen în liberă circulație

Termenul de Sânziană poate fi interpretat din mai multe puncte de vedere, în primul rând, conform Dicționarului Explicativ al Limbii Române, termenul *Sânziană* denumește trei specii de plante erbacee: a) drăgaică; b) (și în sintagma *sânziene*

albe) plantă erbacee cu frunze lanceolate dispuse în formă de rozetă și cu flori albe (*Galium mollugo*); c) mică plantă erbacee cu flori albe *Galium rotundifolium*) sau mai vine și de la numele popular al sărbătorii creștine celebrate la 24 iunie; drăgaică. *Lat. sanctus dies Johannis* [8].

Cuvântul *Sânzienele* circulă pe întreg spațiul Carpato-Danubiano-Pontic sub diverse denumiri, spre exemplu în zona de sud a țării ele sunt numite Drăgaice. În diversele zone ale țării ele sunt denumite precum Albele, Împărătesele Cerului, Doamnele Cerului, Minunatele, Frumoasele, Domnițele, Sfântuțele, Stăpânele, Miresele Soarelui, Măiestrele, Milostivele, Sfintele Mari, Silvanele, Vitezele, Bunele, Binefăcătoarele, Șoimanele, Magistrelle, Pădurenele, Codruțele, Luminoasele, Reginele Holdelor, Dărdaicele.

În decursul timpului, data de 24 iunie era semnificativă din mai multe puncte de vedere, în primul rând datorită sărbătorii mărețe care are loc la această dată, adică *Nașterea Sfântului Ioan Botezătorul*, totodată și datorită faptului că din punct de vedere popular se serbează *Sânzienele* sau *Sânzenii*, această sărbătoare mai era cunoscută și sub următoarele nume: *Sfântul Ioan de Vară*, *Drăgaica*, *Ziua Soarelui*, *Ursina*, *Amușitul cucului*, *Aducerea moaștelor Sf. Mare Mc. Ioan cel Nou de la Suceava*, *S. Niceta de Remesiana* și multe altele sub care era cunoscută și la alte popoare [2, p. 285].

Despre Sânziene se mai spune că sunt flori de câmp, galbene – aurii, cu inflorescențe mărunte, pline de polen și cu miros de miere. Cresc prin livezi, pășuni, margini de păduri și poienițe [9]. Se pare că la cea mai ușoară adiere a vântului florile se scutură precum o ploaie fină de aur. Acestea sunt florile solstițiului de vară și iubesc soarele, iar viața lor este foarte scurtă, de abia dacă durează două sau trei săptămâni. Datorită imaginii lor suave acestea au fost numite Doamnele Florilor sau Sfintele zeițe sau zâne, aceasta, probabil, și pentru că parfumul lor nu poate fi confundat cu al niciunei flori, dar totuși reușește să le înglobeze pe toate. În tradiția populară, Sânzienele sunt niște fături ireale, fantastice numite Sfintele, Frumoasele, fături luminoase de aer, albe și binefăcătoare, ele mai sunt confundate cu Ielele, Măiestrele sau Vântoasele, dar acestea cel mai adesea sunt zâne rele.

Axa de apropiere a Sânzienelor (Drăgaicelor)

Ritualul Drăgaica poate fi abordat pe trei axe diferite: muzică, dans și poetică.

Descrisă de D. Cantemir în „Descrierea Moldovei”: Drăgaica era cea mai frumoasă și voinică fată din sat, era împodobită de celelalte fete cu cunună de spice (la câmp) și-i dădeau cheile hambarelor, iar de la câmp se întorceau în sat cântând și dansând.

Cântecul ritual de *Drăgaică* este urmat, în formă de suită de melodii de joc, ce pot căpăta stabilitate în cadrul obiceiului: Brâu și Ciamparale, Cârligu și Floricica, Băluța și Floricica, Buceacul. Pentru melodia Drăgaica este corect ritmul aksak; mai rar, formula aksakului poate fi trei pătrimi, urmate de o pătrime cu punct. Materialul sonor este format din structuri pentatonice (cu sau fără *pieni*), pentacordii sau hexacordii diatonice și uneori, din moduri cromatice (mai ales în sud): cromaticul 1 [3, pp.158-177].

Dimensiunea coregrafică, jocul Drăgaicelor a fost atestat pentru prima dată în Moldova de către Dimitrie Cantemir, apoi în Muntenia și Dobrogea, conform răspunsurilor obținute la chestionarul lansat de Nicolae Densușeanu. Ovidiu Bârlea aprecia că, spre deosebire de Lazăr, unde ritualul este dedus din textul folcloric, ritualul Drăgaicei a fost reconstituit numai din informațiile de natură etnografică.

Dansul Drăgaica contrastează, pe de o parte, cu conținutul poeziilor, iar pe de altă parte cu sensul muzicii. În timpul dansului drăgaicele cântau:

„Au venit drăgaicili
Să reteze spicili,
Spicili sînt măricele,
Drăgaicili mititele,
Moare Drăgan după ele.
Hai, Drăgane, să sărim,
Să sărim, să răsărim,
Cu tichii de la copii,
Cu inele de la fete,
Cu brățări de la neveste.
Hai, Drăgane, să sărim,
Să sărim, să răsărim,
Că știi iarna ce pățim.
N-am avea cu ce trăi,
Cu mălai din bănicioară,
Cu pește din unicioară.
Spicili s-au retezat,
Drăgaicili au plecat.” [10]

Dansul a avut o importanță deosebită în viața socială a omului, fiind nelipsit din ritualurile religioase. În timp s-au produs mutații în cadrul jocurilor populare românești, în sensul că unele și-au păstrat funcția rituală (Călușul, Chiperul,

Lazărul, Cununa, Drăgaica), iar altele s-au transformat în jocuri distractive.

De Sânziene, femeile pornesc în plină noapte spre locuri știute numai de ele pentru a aduna ierburi de leac și descântece. Multe dintre florile și ierburile culese în această zi sunt duse la biserică, în credința că, fiind sfințite, ele vor fi curățite de influențele negative ale rusaliilor/ieșilor, zânelor rele ale pădurilor. Numai astfel vor fi bune de leac. Sânzienele erau socotite de tinerele fete și un mijloc de a-și afla ursitul și timpul când se vor mărita. Cununile bărbaților, împletite în formă de cruce, iar cele ale fetelor în formă de cerc, sunt aruncate pe casă. Dacă jerbele se opresc pe acoperiș, e semn de nuntă, iar dacă nu, ursitul sau ursita mai trebuie așteptați. În unele sate există obiceiul ca la întoarcerea în sat, fetele să privească prin cunună, iar în dependență de vârsta și însușirile fizice ale persoanei văzute, să deducă calitățile morale ale viitorului soț.

Ceata era formată din fecioare, două sau patru la număr, din care una sau două îmbrăcate băiețește. Când avea și steag, ceata număra cinci persoane. Fetele se numeau Drăgăicuțe. Flăcăul care le cânta din fluier sau cimpoi nu avea nici un rol în desfășurarea jocului. Din recuzita Drăgaicei nu lipsea năframa, marama, basmaua, ce se fluturau în timpul dansului. În unele sate din sudul țării, cetele purtau un steag împodobit cu basmale colorate, usturoi, spice de grâu, asemănător steagului purtat de Călușari.

Steagul Drăgaicelor, întâlnit în județul Teleorman, era făcut dintr-o prăjină de 2-3 metri, căreia i se puneă în vârf o cruce de lemn. Pe steag, în vârf, se legau usturoi și flori de drăgaică (sânziene), iar de brațele crucii se agățau mărgelile, brățări, multe tichiuțe și hăinuțe de copii. Când jucau Drăgaicele, mamele le dădeau diferite piese de îmbrăcăminte ale copiilor să le atârne de steag și să le joace. Pelinul și florile de sânziene îi atribuiău steagului purtat de fetele teleormănențe calități apotropaice și purificatoare, căpătate cu ajutorul magiei pentru ocrotirea copiilor. În unele sate participante purtau câte o coasă sau o seceră, amănunt important pentru descifrarea funcției rito-magice a dansului. În scenariul ritual care însoțea cultivarea grâului, începând cu aratul și semănatul și terminând cu recoltatul și pregătirea pâinii, Drăgaicei îi aparținea secvența când holdele de grâu sunt „în pârg”, înainte de recoltat. Semnificațiile inițiale ale obiceiului sunt legate de compararea fecioarelor din ceata Drăgaicei cu

holdele de grâu aflate în pragul rodirii și transferul fertilității în dublu sens: vegetal și uman [1, pp. 182-184]

A treia axă privește poezia, o perspectivă privilegiată în abordarea identitară a muzicii *Drăgaica*.

Mihail Sadoveanu a dedicat un fragment acestei nopți în romanul intitulat *Noaptea de Sânziene*: “La miezul nopții a rânduit Dumnezeu un răstimp de liniște, când stau în cumpănă toate stihiiile, și cerurile cu stele și vânturile, după care dintr-o dată toate purced în scădere. Iarna începe a-și pregăti hărmășarii în grajdurile ei din miazănoapte. În acel ceas al cumpenei, Dumnezeu a orânduit pace între toate animalele, jigăniile și păserile. Le dă și lumina înțelegerii pentru acel răstimp, ca să grăiască întocmai așa cum grăiesc oamenii...” [5, p. 60].

De obicei, în momentul executării ritualului de Sânziene, participanții exclamă strigături care sunt întâlnite în formă strofică [3, pp. 158-177].

În prezent, *Drăgaica* persistă doar în câteva locuri din sudul Munteniei. În Teleorman, la 24 iunie, unde spectacolul prezentat la casele gospodarilor era format de un grup de fete (14-19 ani) îmbrăcate în costume speciale. Astfel, pregătirile se făceau anume înainte de momentul în care erau aleși „mireasa” (*Drăgaica*) și „mirele” (*Drăgoicoi*, *Drăgan*, *Băiețoi*). Alaiul era însoțit de un stejar (copil cu steag împodobit cu anumite plante: spice, usturoi, pelin, flori de *drăgaică* – magice). Acest grup de fete (de obicei 6 cu tot cu *Drăgaică* și *Drăgaicoi*) colindau și prin alte localități [3, pp.158-177].

Sânzienele sunt percepute de către locuitorii din zona actuală a României ca fiind ființe de gen feminin, subtile, volatile, înzestrate cu puteri supraomenești. *Sânzienele* sunt generoase cu cei care le respectă, ele facilitând ca dorințele pământenilor să devină realitate. Puritate de boarea ușoară a vântului de vară, acestea zboară prin văzduhuri și se opresc pe alocuri în poienile poliflore pentru a înmiresma și mai pregnant parfumurile florilor și de a da maximă putere ierburilor de leac a florei spontane. Deseori în zborul lor peste relieful variat al României, plutind deasupra mărețelor piscuri Carpatine, acestea se opresc din joaca lor puerilă pentru a se odihni din zborul lor în poienile cu iarbă proaspăt înrouată. Ele colindă România întreagă în noaptea lor, în noaptea cea mai scurtă a anului, de la țărnul Mării Negre până la Sarmizegetusa, de la Cetățile Ponorului ai munți-

lor Apuseni, până pe piscul Ceahlăului, din Câmpia Bărăganului până la Gura Humorului, din Șimleul Silvaniei până pe vârful Omu, din Câmpia Banatului până pe platoul munților Bucegi, și tot acest periplu într-o singură noapte.

Ființele diafane, ușoare ca eterul, mai frumoase decât nimfele elene, cele care răsăd mereu de Cronos (ele fiind atemporale), ele iubesc viața în toate formele ei. Ele sunt percepute a fi juste și nepărtinitoare, nefavorizând spicul grâului, în detrimentul dorinței arzătoare a fetei ce dorește a se vedea măritată cu alesul inimii ei, ci ele aduc în egală măsură daruri divine atât oamenilor, animalelor și plantelor deopotrivă. *Sânzienele* nu sunt discriminatorii, căci pe tărâmurile unde ele sălășluiesc în timpul anului există doar lumină, pace, nemurire și iubire. În credința populară românească se spune că *Sânzienele* vizitează pământeni o dată pe an, tocmai în noaptea cea mai scurtă a anului, în noaptea ce e cunoscută ca fiind plină de magie – *Noaptea de Sânziene*.

De *Sânziene* fetele își pun flori neîmpietite sub căpătâi. În acea noapte, ele își vor visa ursitul. Dacă cununa va fi purtată în păr sau în sân (de către fecioare sau tinerele neveste), acestea vor deveni atrăgătoare și drăgăstoase.

Înainte de răsăritul soarelui, fetele și flăcăii se apropie de ocolul vitelor, unde cununile sunt aruncate în coarnele acestora. Dacă gingașa coroniță se oprește în cornul unei vite tinere, fata se va mărita după un tânăr, iar dacă se oprește în cornul vitei bătrâne, ursitul va fi om în vârstă.

În ajun de *Sânziene*, seara, fetele care vor să se mărite se întâlnesc cu flăcăii care doresc să se însoare. Băieții fac ruguri, aprind făclii și le învârtesc în sensul mișcării soarelui, strigând: “Du-te, Soare, vino, Lună/ *Sânzienele* îmbună,/ Să le crească floarea – floare,/ Galbenă, mirositoare,/ Fetele să le adune, / Să le prindă în cunune,/ Să pună la pălărie,/ Floare pentru cununie,/ Babele să le rostească,/ Până-n toamna să nuntească”.

A doua zi, în zori, cetele de feciori străbat satele cu florile de *Sânziene* la pălărie, în semn că au văzut cununile de flori pe hornuri la casele fetelor care-i interesează. Ei cântă, chiuie și strigă: “Du-te, Lună, vino, Soare,/ Că tragem la-nsurătoare,/ Cununile neursite/ Zac sub hornuri azvârlite”.

Se pare că cercetătorii nu au dat de legende care să conțină numele acestei plante, dar cu toate acestea numele ei este prezent în multe balade sau cântece bătrânești, care închipuie Luna, iar mai jos vom da un exemplu:

„Pe raze de soare Iano, Sânziano!
 Pe scursuri de mare, Țese Iana, dichisește
 Țese Iana, țese Și de nuntă se gătește.
 Războiaș de fir, Țese In și cu mătase,
 Suluri de oțel Lui Soare cămașe
 Cu spată de sârmă, Fir cu ibrișin,
 Face pânza bună. Lui Soare zăbun...”
 Soare că venia, [4, p. 59]
 D- aș- te ziua, Iano,

Drăgaica și identitatea în contextul secolului al XXI-lea

Identitatea națională este legată de ideea de națiune și de cea de stat-națiune, caracterizându-se prin *limba*, aspect esențial al identității naționale; *cultura națională*, realizări în domeniul literaturii, artei, științei, tehnicii; *setul de valori* care este împărtășit de o anumită națiune; *religia*; *simbolurile națiunii* respective (steag, imn, personalități istorice și culturale); *teritoriul istoric*, *istoria*.

Pentru a încerca să oferim un răspuns la această întrebare, am favorizat o abordare contextuală, conform căreia procesele de identitate nu există în afara contextului și sunt relative la scopuri. Așa cum antropologia culturală și socială definește și identitatea ca o construcție, această abordare ia în considerare procesele de identitate pe lângă contextele și implicațiile lor. Realitatea este astfel construită pe reprezentările actorilor și pe construcțiile subiective ale acestora, la rândul lor bazate pe realitate.

Acest tip de gândire reflectă o identitate predominant etnică. Într-adevăr, dimensiunea etnică este cu siguranță prezentă în procesul identității în general, tocmai pentru că reprezintă întotdeauna legătura dintre cultură și integrare în contexte sociale. Totuși, etnia este un semnificativ imprecis, iar utilizarea sa poate pune probleme de analiză. Acesta este cazul, de exemplu, cu ideea unei reveniri la etnie, care dă imaginea unui model preexistent – etnia – spre care am face o mișcare de regresie, în timp ce mișcările astfel desemnate sunt de asemenea, construcții culturale.

Această atitudine etnică a actorilor trebuie să fie, de asemenea, obiectul unei analize externe și nu a unei reproduceri a posibilelor categorii interne – care sunt uneori reluarea vechilor categorii de etnologie, așa cum constituiau comandamentele începutului secolului al XIX-lea, unde modalitățile de afirmare a identității etnice urmăreau, pe lângă apelul la istorie, construirea limbii naționale, ridicarea de monumente istorice, punerea în valoare a folclo-

rului, a costumelor tradiționale și a artei naționale.

Un exemplu de acest tip de abordare este în curs de desfășurare. Începând cu anul 2010, în raionul Ungheni, pe scena Casei raionale de cultură din Pârlița, sub egida Direcției Cultură și Turism Ungheni, în fiecare an se organizează Festivalul de muzică și dans popular „Drăgaica”, care mobilizează folclorul, portul popular, meșteșugurile și, bineînțeles, dansul și muzica populară. Gazdele acestui eveniment sunt Orchestra de muzică populară „Drăgaica” și formația de dans „Drăgaica”.

Festivalul „Drăgaica” este locul problematic al situațiilor și evenimentelor corespunzătoare punerii în scenă a identității, unde putem observa cultura în realizare. De aici provine bogăția teoretică a Sânzienelor: un cadru privilegiat care facilitează efectuarea exercițiilor rituale, care pot fi luate apoi ca obiect de cercetare. Prin urmare, antropologia poate deveni o formă de antropologie a identităților ritualizate; dar, dacă totul din Drăgaica nu este un rit, ceremonia pe care o propune poate fi definită la fel ca un context ritual, cu alte cuvinte ca un cadru propice pentru organizarea identității.

Metamorfoza identitară prin dansul folcloric Drăgaica este operaționalizată și ritualizată prin activitatea artiștilor săi atât din Basarabia cât și din România, contribuind la păstrarea identității noastre ca neam.

Concluzii

Activitățile agrare și cultul Soarelui au dăruit lumii un folclor mitic: cercurile de foc aruncate pentru a se rostogoli la vale, coronițele împletite din flori de *Sânziene*, centurile de pelin (*Artemisia absinthium*) ce se pun în jurul taliei în tradiția Sânzienelor, hora în cerc, care reprezintă, de fapt, rotungimea astrului solar.

Datinile românești ale sărbătorii Sânzienelor, indică cu claritate că acestea sunt reminiscențele unor misterii preistorice. Sărbătoarea de Sânziene pare a fi direct asociată cu lumina, cu focul și soarele, cu sacral și profanul, cu cerul și pământul, cu viața însăși. De Sânziene se celebrează, de fapt, conectarea cu natura și cu viața, cu spiritul intuitiv românesc, cu miraculosul însuși și cu atemporalul. Nu întâmplător, după sărbătoarea Sânzienelor, toate plantele dau înapoi, adică nu mai cresc deloc, căci natura se îndreaptă către un alt solstițiu: cel de iarnă.

Valorile create în spațiul culturii naționale prin ritualul Drăgaica poartă în fizionomia lor, ca o înscriere a acestora în memoria urmașilor, tipa-

rul unui mod specific de simțire și gândire, forma esențializată și transfigurată a unei experiențe istorice irepetabile. Pe măsură ce operele, stilurile și procedeele afirmate în cadrul unor culturi ies din sfera lor restrânsă de audiență și participă activ la un circuit mijlocit de interdependențe spirituale și materiale, se instituie treptat o nouă configurație a universalității.

Astfel Drăgaica, cea care rezumă simbolic identitatea culturii românești și lărgeste totodată câmpul de expresie, impunând modele de specificitate, este tocmai cea mai împlinită sub raport valoric, unde specificitatea națională nu întunecă și nu anulează originalitatea individuală a creatorilor și a participanților.

Referințe bibliografice:

1. Bunea, D. Note de curs la disciplina Obiceiuri populare românești: obiceiul Drăgaica-Sânzienele În: Studia Universitatis, 2010, nr. 9(39), pp. 182-184.
2. Olteanu, A. Calendarele Poporului Român, București: Editura Paideia, 2001.
3. Oprea, Gh., Agapie, L. Folclor muzical românesc. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1983.
4. Pamfile, T. Sărbătorile la români. București: Editura Saeculum, 1997.
5. Sadoveanu, M. Noptile de Sânziene. București: Editura Cartea Românească, 1934.
6. Tamas, G. M. Idola tribus, traducere Tabacu M. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2001.
7. <http://www.google.ro/imgres?imgurl=http://www.limbalatina.ro/istorie/zeipoze/artemis> (vizitat 5.07.2020)
8. <http://dexonline.ro/definitie/s%C3%A2nzi-an%C4%83> (accesat 15.07.2020)
9. http://www.encyclopedia-dacica.ro/univers_rominesc/sinziene.htm (vizitat 20.07.2020)
10. <https://ro.scribd.com/doc/39665296/Na%C5%9Fterea-Sfantului-Ioan-Bo-tez%C4%83torul-verus-Sanzienele> (vizitat 24.07.2020)

Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ

SCHIMBAREA PARADIGMEI IDENTITARE – FACTORUL DECISIV AL „RENAȘTERII ETNICE”

DOI: doi.org/10.5281/zenodo.4337930

Rezumat

Schimbarea paradigmei identitare – factorul decisiv al „renașterii etnice”

Demersul științific promovează o ipoteză inedită, conform căreia învolburarea și consolidarea „renașterii etnice” în ex-URSS și țările socialiste, se explică prin schimbarea paradigmei identitare. Or, procesul revendicării genezei etnice în defavoarea sloganului „poporul sovietic” s-a soldat cu mutațiile ideatice-estetice de mare anvergură prin care și-au dat concursul universurile etnoculturale prea puțin valorificate în singularitatea lor filosofică și artistică.

Pe parcursul inițierii perseverente în problema științifică anunțată, s-a constatat situația dezastruoasă la ambele compartimente: cel al dimensiunii identitare a artei și cel al ponderii socioculturale a „renașterii etnice”. Necesitatea stringentă a demonstrării cosubstanțialității ambelor fenomene a impus elaborarea unei strategii eficiente a contextualizării obiectului de studiu: atât pe orizontală (istoria, filosofia secolului XX, antropologia, psihologia, cinematografia universală) cât și pe verticală (filosofia culturii românești, școlile cinematografice din estul european, discursurile filmice exponențiale din ex-republicile sovietice).

Conturarea succintă a contextelor enunțate este succedată de selectarea și ierarhizarea complexelor mitogenetice, arhetipurilor, simbolurilor, dar și obsesiilor „sufletului ancestral”.

Cuvinte-cheie: schimbarea paradigmei, „renașterea etnică”, contextualizarea, spectrul identitar, revendicare.

Summary

Changing the identity paradigm – the decisive factor of the “ethnic renaissance”

The scientific article promotes a unique hypothesis, according to which the turmoil and consolidation of the “ethnic renaissance” in the former USSR and socialist countries, is explained by changing the identity paradigm. However, the process of claiming ethnic genesis against the slogan “Soviet people” resulted in large-scale ideational-aesthetic mutations through which ethnocultural universes that were under-valored in their philosophical and artistic singularity competed.

During the persevering initiation into the announced scientific issue, a disastrous situation was found in both compartments: that of the identity dimension of art and that of the sociocultural share of the “ethnic renaissance”. The urgent need to demonstrate the cosubstantiality of both phenomena required the development of an effective strategy for contextualizing the object of study: both horizontally (history, philosophy of the twentieth century, anthropology, psychology, world cinema) and vertically (philosophy of Romanian culture, Eastern European film schools, exponential film discourses from the former Soviet republics).

The brief outlining of the enunciated contexts is succeeded by the selection and hierarchy of mytho-genetic complexes, archetypes, symbols, but also the obsessions of the “ancestral soul”.

Keywords: paradigm shift, “ethnic renaissance”, contextualization, identity spectrum, claim.

Demersul aprofundat în sferile interdependente – statutul identitar al celei de a șaptea artă și fenomenul „renașterii etnice” semnalizează din start o erupție, în aparență nepremeditată, energiei creative a diverselor universuri etnoculturale din estul european, printre care se evidențiază printr-o bogată paleta cromatică cele din ex URSS. Filmul moldovenesc din cunoscute considerente ideologice, se prezintă volens-nolens ca un segment al așa numitei cinematografii sovietice mul-

ținaționale. Consemnăm din start că „sovietice” precedă „multinaționale”.

Or, unul dintre cele mai vehiculate mituri ale totalitarismului comunist ține de promovarea apariției pe globul pământesc a unei noi specii etnice – poporul sovietic. Acest delir, instaurându-se din primii ani ai existenței URSS a ajuns la apogeu în perioada fanatismului stalinist. Extirparea spiritului identitar în toate ramificările sale (istorice, etnologice, religioase, spirituale, perso-

nale etc.), inocula cu litera de lege înstrăinarea popoarelor de propriul neam în favoarea fantomei „noul om sovietic”.

Marele scriitor Cinghis Aitmatov, prin revigorarea mitului kazah al mancurtului [7] celui lipsit de memorie, suflet, sentiment, ucigaș al propriei mame pe care n-o mai recunoaște, a dat glas consecințelor mankurtizării tuturor popoarelor din fosta URSS, dar și, tangențial, din alte țări est-europene. Atitudinea dușmănoasă a puterii față de orice manifestare a genezelor etnoculturale ale etniilor explică situația dezastruoasă a științelor umanistice la capitolul identității est-europene.

A fost însă o perioadă fulminantă, deși amar de scurtă, dar extern de importantă pentru tămăduirea conștiinței bolnave a „omului sovietic”, consemnată cu încântare ca o „renaștere etnică”, când popoarele din ex republicile URSS au revenit cu ardoare la propriile origini istorice și culturale. S-a produs o violentă răsturnare de sensuri, în care nonvaloarea impusă a cedat locul celei autentice. Miracolul s-a semnalat în cea de a doua fază a „dezghețului hrușciovist”, când în pofida duplicității ideologiei timpului, visul libertății a impulsivat germinarea noului fenomen sociocultural – „renașterea etnică”, care a schimbat la față peisajul culturii din URSS. Această minune nu ar avea sorți de izbândă dacă nu s-ar produce mutația identico-estetică de la „identitatea sovietică” la cea ucraineană, lituaniană, georgiană, moldovenească, kirghiză etc. Deci, anume schimbarea paradigmei identitare false pe cea adevărată a și determinat reedificarea culturilor naționale în propriile coordonate istorice, filosofice, artistice...

Și dacă în plan artistic popoarele din estul european au jucat un rol important în semnalarea la mijlocul secolului XX a unei „revoluții estetice” [9, p. 145], care a cuprins aproape tot teritoriul culturii universale, ceea ce ține de gândirea teoretică, observăm cu stupeoare lacunele de ordin conceptual filosofic, dar și estetic în departajarea și analiza fenomenului „renașterii etnice”.

Starea de lucru precară necesită de la noi revenirea la reconsiderarea și reevaluarea statutului identitar al culturilor naționale, în cazul nostru, a celei românești, a fazelor ei de apogeu a conștientizării artistice și teoretice a profunzimilor ierarhiei de valori spirituale și imaginației creative, care sintetizează totalitatea de idei, motive, de arhetipuri, simboluri, „obsesii”, reprezentative pentru „sentimentul românesc al ființei” (C. Noica).

Astfel, strategia metodologică a demersului pornește de la conștientizarea, pe de o parte, a complexității relevantului fenomen artistic „renașterea etnică”, și lipsei unor exegeze științifice la capitolul statutului identitar al artelor profesionale în tot spațiu românesc, pe de altei. Surmontarea stării precare devine posibilă doar prin revenirea la genezele originare ale imaginației și creației etnice, ale filosofiei vieții și a artei, ceea ce înscrie demersul nostru în parametrii metodologice de pionierat cu certe mize de restaurare și recuperare.

În această ordine de idei putem conchide cu satisfacție că, spre deosebire de domeniul studiul artelor filosofia românească a culturii acordă o preocupare aparte caracteristicilor ontologice ale actului creativ, care devine centrul de gravitație a demersului filosofic de o deosebită rezonanță spirituală. Pare se că în România apare un tip inedit al demersului filosofic de filiație și vocație poetică, ori, cum o numea Lucian Blaga „simfonică”. În palmaresul acestor exegeți se înscriu perfect Lucian Blaga, Mircea Eliade, Emil Cioran, Constantin Noica etc., ceea ce confirmă odată în plus ponderea excepțională a creativității neamului românesc, ce caracterizează nu numai dimensiunea artistică, ci și cea filosofică. Or, operele distinșilor oameni de cultură impresionează nu numai și nu atât sclipirea intelectuală, cât lirismul bulversant al unei confesiuni nepremeditate a monștrilor sacri, care caută adevărul atât despre propriul popor, cât și despre sine.

E o implicare emoțională, mai rar întâlnită a actului filosofic deopotrivă în destinul istoric și în cel cultural al neamului, împărțind cu o sinceritate mișcătoare dramele și speranțele care i-au ieșit în cale. Or, asta înseamnă că filosofii români regăseau rosturile existențiale doar la interferența filosofiei vieții cu filosofia culturii, în special a artei. Anume sentimentul mândriei naționale, dar și omniprezența compasiunii devoratoare întrepătrunde studiile savante de un înalt randament științific, dar și o nostalgie nedivulgată a secolelor netrăite, dar visate de spiritele periclitare de neîmplinirea istorică.

Iată de ce cei trei directori de conștiință filosofică românească Lucian Blaga, Mircea Eliade, Constantin Noica erau pe de-a dreptul pasionați, poate chiar obsedați de revelațiile miturilor ontice, mitul Mioriței și Meșterului Manole, în care spectrul identitar își face o întruchipare polisemantică, vocația depășirii vitregului destinului istoric

prin eternitatea actului creativ fiind unica soluție a supraviețuirii neamului. Lucrul clar, paradigme identitare, omniprezente în mitologia unei etnii emigrează în folclor, generând o paletă irepetabilă a repertoriului folcloric muzical, literar, sculptural etc., care la rândul-i călăuzește conștiința de sine a artelor profesionale și în mod special a cinematografiei. Am analizat în diverse volume continuitatea artistică în demersul ființial românesc, considerând că imensitatea variantelor baladelor „Miorița” și „Meșterul Manole” demonstrează intuiția providențială a poporului, care prin etalarea eroilor spirituali ai neamului, Păstorul mioritic și Meșterul Manole, relatează lumii tot ce este mai important și irepetabil în gândirea, simțirea, dar și visarea românească.

Impulsionat de dorința de a ieși împreună cu neamul său din conul de umbră al complexului inferiorității, Mircea Eliade emite ideea, conform căreia „...conservatismul și arhaismul folclorului românesc au salvat un patrimoniu care aparținea în genere creștinismului pe care procesele istorice l-au anihilat” [3, p. 147]. Mircea Eliade, trecând timpuriu granițele patriei sale și devenind savant de anvergură universală, nu se împacă cu marea nedreptate față de potențialul estetic al neamului, deoarece, după cum susținea Domnia sa, nu-și poate „...imagina o cultură europeană redusă numai la formele ei occidentale. Culturalicește, ca și spiritualicește Europa se întregeste cu tot ce a creat și a păstrat spațiul carpatico-balcanic...: avem motive să credem că spațiul în care s-a întruchipat Zamolxis, Orpheu și misterele Mioriței și Meșterului Manole, nu și-a secătuit izvoarele de creație: acolo unde moartea e încă valorificată ca o nuntă, izvoarele spirituale sunt intacte” [3, p. 151]. Un alt cântăreț al rosturilor spirituale ale creativității debordante a neamului românesc este filosoful-poet, ori poetul-filosof Lucian Blaga, care în celebra sa teorie, care stă la temelia orizontului identitar al neamului, emite sintagma fascinantă a „spațiului mioritic”.

În centrul efigii identitare se situează încă două concepții cosubstanțiale – tip de cultură și predominarea „sufletului pastoral”. Polemizând cu teoreticienii care consideră cultura minoră drept o cultură infantilă, primitivă, o etapă de dezvoltare, net inferioară celei ce o succedea, Lucian Blaga afirmă: „Copilărescul” culturii minore nu are înfățișarea unei faze de o anumită durată, ci aspect de structură, care poate fi eternă. Astfel, cultura minoră este o cultură creată prin prisma

structurilor copilărești ale omului și, ca atare, ea poate să dăinuiească și să se perpetueze indefinit” [2, p. 15].

E vorba de o structură artistică de fond, care dirijează evoluția culturii conform legităților sale. Or, la un astfel de tip de cultură dimensiunea națională a existenței se regăsește prin excelență în spiritualitatea arhaică, întrupată în plâsmuirile mitice.

După Lucian Blaga, doar o cultură „creată de oameni maturi, care însă în calitate de oameni de cultură stau într-un fel sub zodia „copilăriei”, nu numai că nu este inferioară așa-zisei culturi „majore” sau „monumentale”, ci – dimpotrivă – conține unele calități deosebite, care o situează la înseși originile actului de creație, de vreme ce „copilăria ca structură e imaginativă, pasiv deschisă, spontană, naiv cosmocentrică, de o fulgurantă sensibilitate metafizică, improvizatoare de jocuri, fără simțul perenității” [2, p. 16]. Or asta ar însemna că apartenența culturii românești la cultura minoră nu este o fatalitate, ci, mai degrabă, o favoare spirituală.

În această ordine de idei, semnalăm o trăsătură net originală a culturii românești: nostalgia paradisului pierdut al copilăriei. Oare nu drama despărțirii de spațiul sacru al existenței depline în etapa paradiziacă a copilăriei străbate toată opera lui Mihai Eminescu și a lui Ion Creangă, acel fior al tristeții neatenuate, trezit de discordanța dintre visele copilăriei și cruda realitate a maturității.

Pare se că atât discursul filosofic al lui Emil Cioran cât și cel artistic al lui Eugen Ionescu și Constantin Brâncuși, prin obsesia beatitudinii copilărescului evocă suferințe provocate de nostalgia paradisului pierdut al copilăriei, deci și al miticului.

Cel de al treilea Atlant, ce ține cerul identității românești este, desigur, Constantin Noica cu extraordinara lui polemică, cu elogiul adus „satului idee” blagian, care „se socotește pe sine însăși... „centrul lumii și trăiește în orizonturi cosmice, prelungindu-se în mit” prin sentința: „... precumpănirea valorilor țărănești înseamnă păstrarea noastră în rândurile întârziatilor” [6, p. 35], desprinde din substanța spirituală a poporului o dimensiune preponderent creativă, superioară a culturii române, cea a „sufletului pastoral”. Această precumpănire rupe, după Noica, cercul vicios al unei energii pasive, concentrând deopotrivă „un îndemn spre vis și unul spre fapta neobișnuită”, imprimând sufletului național o valență supe-

rioară care se manifestă prin „nostalgie și sete de zări noi” [6, p. 39].

Ideea conviețuirii în diferite ipostaze a sufletului pastoral cu cel agrar ni se pare extrem de sugestivă în vederea surprinderii tensiunii interioare a acestei dihotomii în creațiile unor scriitori români (în special, I. Creangă, M. Sadoveanu, I. Slavici, L. Rebreanu, I. Druță). Întruchipând viața agricultorilor sedentari, ei își conștientizau mesajul artistic doar în orizontul pastoral deschis cosmicizării și transcenderii. La ei universul pastoral este aureolat de prestigiul unui spațiu spiritual în care germinează vocația neamului spre cunoașterea artistică și filosofică. Obsesia sublimului, caracteristică românului, se cristalizează în albia spiritului visător și nostalgic al viziunii pastorale, generând structuri arhetipale de factură introvertită, întrepătrunse de suflul elegiac al confesiunii și de imanența formei monologice de comunicare cu lumea.

În același timp nicidecum nu trebuie ignorată altă fațetă a genezei istorico-culturale, „revolta fondului nostru nelatin”, expusă cu multă profunzime de Lucian Blaga: „Se poate spune că în spiritul românesc e dominantă latinitatea, liniștită și prin excelență culturală. Avem însă și un bogat fond slavo-trac, exuberant și vital, care, oricât ne-am împotrivi, se desprinde uneori din corola necunoscutului răsărind puternic în conștiințe. Simetria și armonia latină ne este adeseori sfărțată de furtuna care fulgeră molcom în adâncurile oarecum metafizice ale sufletului românesc. E revolta fondului nostru nelatin” [1, p. 6].

Astfel se explică coexistența în cultura românească a unui strat și a unui substrat, care se pretează a fi caracterizate prin categoriile nietzscheane, apolinice și dionisiace.

Mircea Eliade, mereu preocupat de prestația neamului, face concluzia mântuitoare: „Deși n-am avut o Renaștere și un Ev Mediu, preistoria, protoistoria noastră ne reabilitează totuși din plin, ne așează pe picior de egalitate cu seminiile germanice și latine”. Continuându-și gândul, savantul sublinia că, redusă „doar la documentul scris, cultura românească pare săracă, timidă. Dar, dacă o situăm în orizontul culturii tradiționale, remarcăm că aici, pe pământul nostru a crescut un „fenomen original”, datorită căruia românii sunt efectiv contemporani cu Europa” [5, p. 127].

Or, contemporaneitatea culturii românești, oricât ar părea de paradoxal, se dovedește vizată de procesul de regăsire și de păstrare a izvoare-

lor ființei etnice originare, a formelor spontane, vii și inepuizabile, ale unei tradiții spirituale. Or, revigorarea constantelor spiritualității arhaice, preponderent ale miturilor ontice, îl face vestit în toată lumea pe același Eminescu, pe Brâncuși, Ionesco, Cioran, inspirați de ideea fundamentală a neamului, conform căreia creația devine sensul existenței. Același proces de transsimbolizare a valorilor ancestrale imprimă celor mai inspirate opere ale lui Ion Druță, Igor Vieru, Eugen Doga și Emil Loteanu un imbold creator de o incontestabilă rezonanță spirituală. Ideilor corifeilor filosofiei culturii românești se asociază deja la sfârșitul secolului XX celebrul semiolog Iuri Lorman, care compară cultura universală cu orchestra în care „fiecare instrument este valoros prin faptul că este altul... De-aceea, cum nu există într-o orchestră instrumente muzicale mici și mari, importante ori secundare, nu există și culturi minore ori majore...”, ajungând la concluzia că „fiecare cultură națională este importantă nu numai pentru sine, ci și pentru alte culturi” [8, p. 145].

Inconfundabila ierarhie de valori spirituale stabilită în mitologia română, o rară profunzime filosofică și însuflețire lirică, exaltarea creativității până la culmile sublimului, întruchipate în miturile neamului, ne permit a-i atribui importanță unor coordonate identitare în configurarea destinului creator al oricărei arte și al cinematografiei, în special.

Vom căuta să demonstrăm mai târziu adevărul care, deși pare a fi la suprafața, nu a fost conștientizat până în prezent: datorită caracterului unic al polifonismului filmic, toate complexele identitare se revendică în cea de a șaptea artă la cel mai înalt grad de sintetizare și sinergizare.

La modul general tot ce ține de noțiunea identitară în calitate de categorie universală, ea a fost împrumutată și fără nici o explicație extrapolată în calitate de axioma, ce nu se cere a fi demonstrată în mai multe discipline umanistice, în special în teorii și studii ce ar lua în vizor evantaiul de specii și genuri de artă ce-și așteaptă încă exegeții. Descifrarea codurilor identitare ale creației estetice devine tot mai stringentă în perioada paradoxală a sfârșitului secolului XX și începutul secolului al XXI-lea, când forțele matrice ale culturii se situează la poli opuși: cel al globalizării, pe de o parte, și cel al ripostei standardizării prin relansarea în calitate de criteriu axiologic a originalității tradițiilor ancestrale.

După ferma mea convingere, punțile de comunicare între două extreme vor conduce inevitabil la reîntoarcerea la armonia conviețuirii în decadele 50–70 ale secolului XX când cultura occidentală își urma propria cale de sorginte avangardistă, iar artele din America Latină, dar și din estul european, în special din spațiul ex-sovietic, promovau mesajele neoromantice de filiație mito-folclorice. A fost o perioadă de deschidere reciprocă a culturilor care se aflau la diferite faze de evoluție, semnând de facto nu de jure multiculturalismul mult discutat și râvnit astăzi. Compatibilitatea diverselor tipuri de cultura s-a dovedit posibilă doar datorită instaurării virtualităților incitante ale „renașterii etnice”.

Arta în această epocă absolut irepetabilă nu avea cum, după șocul produs de ororile apocaliptice ale celor două războaie mondiale, să nu-și pună scopul regândirii lumii în speranță tămăduirii rănilor conștiinței și a sufletului umanității. Iată de ce se poate vorbi despre configurarea unui nou umanism și de punctul de apogeu al antropocentrismului secolului XX, care a determinat implicite o altă paradigmă culturală. În toate genurile de artă, iar în cinematografie în special, s-a declanșat amintita „revoluție estetică”, ceea ce a produs o înviorare și în gândirea filmologică. Astfel cele mai novatoare curente artistice, ce răsturnau ierarhia de valori constituită anterior, și-au găsit exegeți pe măsură în persoana lui Andre Bazin și Siegfried Kracauer, care în unison elogiău virtualitățile realiste ale limbajului cinematografic. Pe parcurs însă, chiar după instaurarea în mai multe universuri cinematografice a „renașterii etnice”, performanțele în sfera oniricului, imaginarului, inconștientului, ce vizează cel de al doilea complex immanent al cunoașterii cinematografice, care a generat nu mai puține revelații la confluența modernului și arhaicului, nu devenise obiectul de studiu atât în filmologie, cât și în demersuri adiacente.

Or, complexitatea fenomenului „renașterii etnice” rezidă în multitudinea racursurilor istorico-psihologice, filosofico-estetice, dar și sociopolitice. În acest amalgam se proliferază tangențe și disocieri cu „starea lumii”, care necesită diversificarea metodologiei contextualizării atât pe orizontală cât și pe verticală.

În cazul nostru se preconizează o dinamică aparte între tendințele filosofice și artistice universale și cele din spațiul ex-sovietic, pe de o parte cu implicările pertinente în sfera imuabilă

a paradigmatelor și arhetipurilor, care învederează inconfundabila ierarhie de valori a spiritualității naționale de filiație identitară, pe de alta. Având în vedere că revenirea la originar era în acea perioadă caracteristică tuturor artelor, demersul nostru cere o implicare profundă în particularitățile discursurilor artistice limitrofe în scopul consolidării unor realități istorico-psihologice, gen complex de orfan, ruptura de arborele genealogic, destin istoric – destin cultural, ispita fructului oprit etc.

O problemă nu mai puțin stringentă ține de conștientizarea celor mai tainice impulsuri, care au trezit în fostele popoare sovietice, desprinse violente de osatura multiseculară, necesitatea acută de a se cunoaște pe sine. De fapt ceea ce producea eclipsa în mințile sucite ale comuniștilor, de fapt, era cum a numit-o Mircea Eliade, „sete de eternitate”, deoarece „...iubești țara și neamul pentru că știi că numai așa vei putea rămâne și tu aici, în istorie, legat și păstrat pe pământ” [4, p. 137]. Cât n-ar părea de patetic, anume instinctul eternității, după ferma mea convingere este cel ce a dat viața meta curentului „renașterea etnică”. Același exeget neîntrecut al sufletului ancestral introduce cultura, arta în special, „...într-o altă eternitate; un salt dincolo de istorie, prin care o țară și un neam rămâne în eternitate” [4, p. 138]. Dacă se cunoaște cine a intrat în această eternitate supremă din România, printre aleșii numărându-se și Mircea Eliade, ceea ce ține de Basarabia, tabloul rămâne incert...

Există și o altă categorie de contexte, care țin de sferile oarecum efemere: starea de spirit, angosele existențiale, refularea ororilor. Or, anume la mijlocul zbuciumatului secol XX apare existențialismul, curentul filosofic care pune în capul mesei viața spirituală individuală în contrasens cu cea materială. Singurătatea copleșitoare a individului în lumea modernă dă naștere înstrăinării absolute, care preconizează concepții tragice asupra existenței ce pot fi abolite doar prin utopia libertății ființei umane... Astfel utopia, reactualizată în ipostaza de izbăvire de orgoliile civilizației și regăsirea identității umane, în tot spectrul sociocultural promovează credo-urile despre caracterul mântuitor al discursului estetic. Remitologizarea culturii despre care am vorbit în alte contexte se produce subversiv prin cosubstanțialitatea mitului secolului de aur cu utopia, în care triumfă paradigma eternei reîntoarceri, deci a revenirii la unitatea omului cu natura și universul. Pentru artă, care s-a îndepărtat prin instaurarea realis-

mului de fantezie, visare, trăirile transcendente, tainele sufletului, această schimbare radicală de valori a dat naștere celor mai relevante fenomene ale secolului, care a privit în față Leviatanului totalitar de ambele extreme, deci a simțit abisul neființei. Crunta dezamăgire de istorie și natura umană a impulsionat instinctul de conservare a celor rămași în viață. Frica atavică în așteptarea războiului atomic a generat dorința ispășirii prin evadare în spațiile neatenuate de forțele destructive, demonice ale istoriei. Utopia supraviețuirii, care în Occident s-a preconizat atât prin „Beathles – îngerii, care au căzut din cer pentru a ispăși păcatele secolului feroce”., ori a ciudaților hippy, numiți și „copii din flori”, care s-au retras iremediabil în sânul naturii, se completează perfect cu descoperirea unor universuri cinematografice, inspirate de mesajele, care în pofida conjuncturii, au păstrat simțul neatenuat al valorilor venite din illo tempore și filosofiei naive a eventualității mântuirii.

Insistăm în promovarea ideii că ispita escapismului, care guverna starea de spirit a individului în epoca postbelică, își găsea alinarea sufletului carbonizat de așchiile celor două războaie mondiale prin evadarea în spațiul euforic al utopiei. Or, dimensiunea utopică omniprezentă în actul artistic, în această perioadă de răscruce, se transformă din subtext în text.

În această ordine de idei, anume neoromantismul prin revigorarea mitului eternei reîntoarceri la valențele mirifice ale secolului de aur a creat iluzia jinduită a existenței pământului făgăduinței, inaccesibil forței funeste a „terorii istoriei”. Veritabila arta a acestei epoci nepereche își asuma funcțiile căinței și tămăduirii prin catharsisul creației...

Aceiași grandoare a mesajelor și funcțiilor operei artistice persistă când coborâm de la general la concret în vederea conștientizării și valorificării aportului „renașterii etnice” în filmul basarabean. Studiile noastre anterioare erau călăuzite de aspirația cunoașterii în profunzime singularitatea discursului cinematografic autohton. Miza demersului actual se complică prin ambiția de a demonstra lumii includerea celei de a șaptea artă în cele mai relevante fenomene ale secolului XX: remitologizare, neoromantismul, arta cinematografică în ipostază de metalimbaj al complexului identitar.

Fascinanta epocă a „renașterii etnice” a însemnat pentru cultura națională în general și arta cinematografică, în special, o ieșire din anonimat

întru a da glasul unui suflet etnic bântuit de atrocitățile istoriei dar și răsplătit de revelațiile spiritului său atotcreator. Tot atunci s-a produs fenomenul unei fulminante cristalizări a personalității celei mai tinere dintre arte, cinematografia, care și-a regăsit propria geneză în spațiul ancestral al ierarhiei etnice de valori spirituale. În acest context benefic s-au plămădit operele filmice exponențiale: *Poienile roșii*, *Ultima lună de toamnă*, *Gustul pâinii*, *Când se duc cocorii*, *Se caută un paznic*, *Lăutarii*. Luând în considerare specificul istoric al evoluției culturii, impulsul generator vine, implicit, din spațiul mitologiei și al folclorului, consolidat de performanțele literaturii, muzicii, artelor plastice, animate și ele de căutarea pasională a propriilor valențe și mesaje creative. Astfel, s-a proliferat structura operei cinematografice a anilor '60, deschise, în primul rând, tradiției, dar sensibile și la inovațiile ingenioase, găzduite în spațiile speciilor limitrofe.

Cele mai inspirate opere filmice ale epocii sunt aureolate de asemenea performante polifonice încât ar merita să fie situate printre paradigmele exponențiale ale imaginației și creației artistice, obținând, cu timpul, prestigiosul statut de tradiție nu doar pentru cineaști, ci și pentru maeștri din alte sfere estetice. Anume în această perioadă arta cinematografică s-a conștientizat nu numai ca o parte componentă a culturii naționale, ci și în ipostaza majoră a unei sinteze polivalente de filiație identitară a gândirii artistice naționale. Aderarea entuziastă la virtualitățile generoase ale neoromantismului a favorizat exprimarea, prin polifonia cinematografică, a originalității unui distinct univers etnopsihologic, reactualizând valențele inedite ale idealurilor și viselor ce formează osatura imuabilă a codului identitar.

Aspirația cineaștilor șazeciști de a redescoperi structura spirituală a neamului românesc prin polifonismul unic al celei de a șapte arte axate pe interferența diverselor limbaje artistice s-a soldat cu inaugurarea unei școli naționale de film, cinematografia moldovenească a acelor ani devenind, prin excelență, un metalimbaj al culturii naționale. Premiile și distincțiile la prestigioasele festivaluri cinematografice (Cannes, San-Sebastian, Milano, Mar del Plato etc.) demonstrează fără echivoc înalta prețuire a originalității artistice a tinerii cinematografii.

În această perioadă efervescentă arta filmului este ghidată de căutarea pasională a adevărului despre lume și om, despre istorie și contempora-

neitate, însumându-și misiunea majoră a actului spiritual al cunoașterii filosofice și estetice. Este la fel de important să evidențiem funcțiile hermeneutice ale creației filmice: aderând la resursele inepuizabile ale patrimoniului cultural, cineștii mediatizau valorile spirituale ale neamului, determinând încadrarea lor în contextul culturii universale. Astfel, cinematografia acelei epoci înfăptuia una dintre misiunile majore ale demersului său comunicativ, devenind, la rândul ei, o ipostază modernă a identității etnice, un exponent exemplar al „sufletul colectiv”.

În „deceniu de aur” – anii '60, filmul autohton își consolidează autoritatea printre cinematografiile cu renume (rusă, georgiană, ucraineană), impulsivând ori certificând apogeul unor curente exponențiale, în special neoromantismul și cucerind, concomitent, spectatorul din toată lumea.

Aceste performanțe ne permit să constatăm faptul evident că în procesul revigorant al „renașterii etnice” filmul moldovenesc a jucat un rol decisiv, situându-se printre cele mai distinse cinematografii din fosta URSS, dar și ex-țările socialiste, anume prin evocarea unei personalități identitare a neamului de o nepremeditată rezonanță în sufletul spectatorului și un impact semnificativ în îmbogățirea limbajului cinematografic.

Referințe bibliografice

1. Braga, Corin. Elogiul tracilor și fascinația magicului. În: *Caiete de cultură. Viața satului*, nr. 35, Chișinău, 26 august 1993.
2. Blaga, Lucian. *Geneza metaforei și sensul culturii*. București: Ed. Eminescu, 1937.
3. Eliade, Mircea. *Profetism românesc (1)*. București: Ed. Roza vânturilor”, 1990.
4. Eliade, Mircea. *Profetism românesc (2)*. București: Ed. Roza vânturilor”, 1990.
5. Marino, Alexandru. *Hermeneutica lui Mircea Eliade*. București: Ed. Humanitas, 1996.
6. Noica, Constantin. *Pagini despre sufletul românesc*. București: Editura Numanitas, 1991.
7. Айтматов, Чингиз. Буранный полустанок. În: *Новый мир* № 3, Москва, 1980. // Aitmatov, Chinghiz. Burannyi polustanok. În: *Novii mir*, nr. 3, Moskva, 1980.
8. Лотман, Юрий. Беседа с Ю. М. Лотманом. În: *Киноведческие записки* № 9, Москва, 1991. // Lotman, Yuri. Beseda s Y. M. Lotmanom. În: *Kinovedcheskie zapiski* № 9, Moskva, 1991.
9. Михалкович, Валентин. Парадигмы культуры и кинотеория Базена. În: *Киноведческие записки*, № 20, 1993–1994. // Mihalkovici, Valentin. Paradigmy kultury i kinoteoria Bazena. În: *Kinovedceskie zapiski*, № 20, 1993–1994.

PROBLEME MAJORE ABORDATE ÎN CREAȚIA POETULUI ȘI CINEASTULUI ANATOL CODRU

DOI: doi.org/10.5281/zenodo.4338269

Rezumat

Probleme majore abordate în creația poetului și cineastului Anatol Codru

Prin structurile profund poetice ale creației sale lirice și cinematografice, Anatol Codru a reușit să abordeze multiple probleme, concepte și idei, ce țin de condițiile existențiale și spirituale ale poporului nostru.

În unele poeme și în unele filme, A. Codru își exprimă durerile sale față de una dintre cele mai mari drame ale poporului nostru – deportările, precum și față de o altă dramă – Al Doilea Război Mondial.

Poetul și cineastul A. Codru nu-i indiferent și față de problemele zbuciumatului prezent, precum separatismul transnistrean, unirea cu Patria Mamă ș. a.

Creația lirică și cea cinematografică a lui A. Codru divulgă și o dureroasă îngrijorare față de dezastrul ecologic al naturii, dar și al lumii noastre spirituale: ignorarea istoriei, culturii și aportul înaintașilor trecutului nostru, revizuirea dur tendențioasă a destinului și a operei eminesciene ș. a.

Drept argument vor servi unele poeme și filme ale lui A. Codru: *Eminescu, Dimitrie Cantemir, Alexandru Plămădeală, Arhitectul Șciusev, Eu, Nicolai Costenco, Plutonierul Vorfolomeev, Pe făgașul talentului, Sunt acuzați martorii* ș. a.

Cuvinte cheie: creație lirică, creație cinematografică, limbaj cinematografic, drama deportărilor, ecologia naturii, ecologia spirituală.

Summary

Major issues addressed in the creation of the poet and the filmmaker Anatol Codru

Through the deeply poetic structures of his lyrical and cinematographic creation, Anatol Codru managed to approach multiple problems, concepts and ideas, related to the existential and spiritual conditions of our people. In some poems and in some films, A. Codru expresses his sorrows related to one of the greatest dramas of our people - the deportations, as well as to another drama - the Second World War.

The poet and filmmaker A. Codru is not indifferent to the problems of the present turmoil, such as Transnistrian separatism, the union with the Motherland, etc. A. Codru's lyrical and cinematic creation also divulges a painful concern for the ecological disaster of nature, but also of our spiritual world: ignoring the history, culture and the contribution of the forerunners of our past, the bitterly biased revision of Eminescu's destiny and works, etc.

Some poems and films by A. Codru will serve as an argument: *Eminescu, Dimitrie Cantemir, Alexandru Plămădeală, Architect Șciusev, I, Nicolai Costenco, Plutonier Vorfolomeev, On the path of talent, The Witnesses are accused*, etc.

Keywords: lyrical creation, cinematic creation, cinematic language, drama of deportations, ecology of nature, spiritual ecology.

În vasta diversitate a fondului tematic și ideatic al creației lirice și cinematografice a lui Anatol Codru, prin structurile lor profund poetice, se remarcă multiplele concepte, probleme, ce țin de condițiile existențiale și spirituale ale poporului nostru.

Spre exemplu, în imagini de o densă concentrație poetică sunt concepute calvarul celui de al doilea război mondial și al foametei: „Leru-ler,/ Florile dalbe.../ Sculați voi copii, sculați/ Morți

și vii – pe-întreg pământul./ Ninge negru și fierbinte./ Prin tranșei, printre morminte” (*Colindul copiilor în război*).

Rezonanțe metaforice ale ideii războiului persistă și în poemele: *Mitul personal, Mitul probabil, Piatră în război, Balada Ionului, Mantaua, Cosim iarba pe morminte, Netămăduire, Baladă* cu legendarul îndemn al tatălui, care și-a pierdut feciorii în război: „...Când lanul se dase arat la o parte,/ Morții veneau cântând printre flori,/

Iar Gheorghe era într-o țară departe/ Cu plugul strigând la vreo patru feciori:/ – Băieți, la o parte, că tata vă ară,/ Hai, treceți la pluguri, că-i iar primăvară”

Deportările – una din cele mai groaznice drame ale poporului nostru, a fost o rană mereu sângerândă și în inima poetului A. Codru, care a plâns mult așteptându-și rudele duse „pe șinele care sunt gratii”, pe acel drum fără de întoarcere pentru miile de basarabeni... Mai târziu va scrie: „Trăgând mormintele pe roate,/ La gară orele sunt gata,/ Acarul inversează ploii/ Pe șinele care sunt gratii,/ Tu, omule, de ce mai stai?/ Ia-ți lacrima, căci gongul bate:/ 37.../49.../ Hai!” (*Obsesia că se mai poate* (1937–1939).

Dar poetul A. Codru niciodată n-a fost indiferent și față de problemele stringente ale zbcuimatului nostru prezent.

Spre exemplu, poemul *E prea de tot...* e o veritabilă renghenografie efectuată prin modalități poetice asupra felului nostru de a fi în contextul istoriei și de a ne prezenta în lume: „Așa ni-i datul sortii. Oricum, așa ni-i firea –/ Ne-înduioșează jugul, cătușa, lingușirea,/ Trăim o stare-n sine de umiliri oculte,/ În schimb-a toate bune noi preferăm insulte./ Suntem la dispoziția oricărei vreri obscene./ Obrazul ne palpită să-l scuipe cui nu i-i lene./ Absenți la ale noastre, suntem ai tuturor./ Moralul ni-i trădarea de frate și de soră,/ Și ni-i comod, ni-i bine, și ne e larg în țară”.

Ori, „E potop și lumea strigă,/ Din ce-a fost nu e nimica,/ Doară eu și necuprinsa,/ „De la Nistru pân-la Tisa”,/ Țara mea cu mâna-ntinsă,/ Mama mea cu fața plânsă...” (*Mama mea cu fața plânsă*).

De aceea va regreta poetul, că „Trăim senzația umilă/ A faptului că nu mai știm/ Cine suntem, cine-o să fim.../ Că ne-am slujit la simțăminte,/ Că nu știm care ne e rostul,/ Că ne-am dezis de ce-i al nostru,/ Că-l facem pururea pe prostul,/ Scandând cu flori pe la fereastră,/ Că mama nu e mama noastră...” (*O, Doamne, noi, care aceștia*).

E clar că în acest context noțiunea de *mamă* poartă semnificațiile patriei-mamă. Subiectul unirii Republicii Moldova cu România l-a purtat mult în sufletul său, dar a reușit să și-l exprime prin mai multe poeme numai în perioada renașterii naționale: „Și totuși, Doamne, mai trăim/ Și-o să murim, și-o să ne doară,/ Că ne-am urât de drag de țară,/ Să n-avem loc la țintirim/ Și aruncați să fim afară/ Din țara care o iubim.” (*Și totuși, Doamne*).

Pentru A. Codru subiectul unirii poartă aceleași valențe de profundă sensibilitate ca și cel al separatismului din stânga Nistrului, provocat și promovat de niște forțe negre, dușmănoase poporului nostru. Fiind transnistrean de origine, pe el l-a durut până la lacrimi nemiloasa separare în două a aceluiași popor: „Și stele nu-s, și toate pier,/ Și țara scade în hotare” (*Lumina cade bruscat din cer*). Inițiatorii și realizatorii acestor năprasnice condiții pentru neamul nostru sunt blestemați fără de cruțare de către poet: „Voi să fiți cei lătrați/ De istorie,/ Cei încolțiți de evoluția/ Căderii în-continuu pe labe./ Și tot voi să fiți cei împușcați/ De turbare,/ Mursecând hoitul timpului de peste gard” (*Lătrați de istorie*).

Poetul A. Codru, fiind un reprezentant activ al acestei societăți, devine martorul multor nedreptăți, erori, acte de ură, corupție, agresivitate ș.a. Indignat, el va așterne pe hârtie: „Lumea și-a ieșit din minte,/ Omul nu mai știe șapte./ Profanate-s cele sfinte,/ Mutilate-s cele drepte” (*Glorie de păpădie*).

Toate acestea sunt trecute prin eul poetului, care chiar spre sfârșitul vieții se va revolta aprig: „Mă revolt, dar lumea tace,/ Protestez – lumea nimic,/ Mulți sunt toți, la toți le place/ Surzi să fie, când eu strig” (*Toatele-s pe dos*).

Iar în poemul *La acest sfârșit de mileniu* (cu un caracter de manifest, de adresare către omenire) poetul propune o soluție: „Important acum/ E să oprim Planeta,/ Măcar pentru o clipă/ (...) Să o strunim,/ Să-i luăm pulsul/ Și proba de sânge,/ S-o răzăluim/ De inchiziție,/ Opoziție/Și tranziție”. Astfel, poetul reușește să pună degetul pe cele mai sângerânde răni ale omenirii, continuând: „Să mai reducem pe cap de locuitor ghilotina,/ nicotina/ și insulina...”. Dar rezolvarea acestei propuneri e supraomenească. Și poetul, simțindu-se neputincios la toate ce se întâmplă astăzi cu omenirea, își face singur *mea culpa*: „Eu, Doamne, pentru toate port o vină,/ Căci toate sunt mai mult din interese/ Comise și-asumate, pe alese,/ În beneficiul răului să vină/ Feroce – această vină cu pricina” (*Eu, Doamne, pentru toate port o vină...*).

Pe poetul A. Codru, în mod deosebit, l-a îngrijorat repercusiunile nedeclaratului război al omului cu natura, care, în viziunea sa, acestea sunt apocaliptice. Drept argumente pot servi poemele *Vom rezista sau nu?*, *E straniu, nu știu cum, pe la izvoare...*, *Vaccin* ș. a. În ultima poetul face o constatare tragică: „Văzduhul e bolnav de cancer,/ Au cancer toți chirurgii lumii./ Ni-i sufle-

tul în compresoare/ Carbonizat și dus pe targă”. Iar în *Suita-grotesc împotriva armeei cu neutroni*, după ce elaborează iscusit o alternanță dramatică (conform principiului montajului de film) cu frumusețea naturii în contrast tragic cu ororile secolului XXI, poetul se întreabă: „Cum de se poate?!/ Încotro, veacule-taică?!/ (...) Să ne dăruiască namila Secolului douăzeci și unu!/ Cum o fi el,/ Scos din cristelnița civilizației nucleare?! Rămâne în spațiu o singură ieroglifă: om-amintire,/ Carcasa ei carbonizată, dominând impresii de spaimă,/ Legiunile de neutroni vor despuia-o de simbolul păsării, mamă”.

Poetul A. Codru a știut să cânte cu mult suflet frumusețea plaiului moldav, dar și să se aplece alarmat asupra gravelor dureri ale naturii. În unele poeme îl găsim îngrijorat de „sănătatea Nistrului” (sintagma îi aparține), râul copilăriei, al tinereții și al întregii vieți a poetului, care a văzut lumina zilei pe malul acestui râu, care pentru el era cel mai frumos râu de pe fața pământului. Era...

Astăzi imaginea Nistrului în viziunea poetului e alta, e oribilă: „Scurt pare podul de râu,/ Nistru-i abia jumătate,/ Și podul e ca un sicriu/ Peste o groapă uitată” (*Pământ reavan, viața mea...*).

După această dramatică confesiune poetul, într-un alt poem, se întreabă disperat: „Dacă va dispărea Văzduhul./ Cum vom zbura noi...?” Constatând cu mare regret, că și „Veșnicia începu a se micșora treptat...”.

Iar poemul *Ultimul râu* e o imagine generalizatoare, ce evoluează într-o construcție metaforică cu multiple semnificații, sugerate de strădaniile destinului acelor două râuri ale noastre – Prutul și Nistrul, adică de zbuciumata istorie a neamului nostru: „Cum așa, nu vedeți că mai pleacă un râu?! Stați puțin, i-a priviți cum se rupe de mal/ Trupul lui răstignit pe o vale de plumb/ Fiți atenți, nu-i așa: pare un Bour regal/ Din cetate-alungat într-un lan de porumb”.

Conștientizând starea gravă a „ultimului râu”, dar și indiferența societății față de trecutul și prezentul acestui Râu/ Neam, poetul, cu lacrimi în ochi, ne îndeamnă: „Dar poftiți, dar luați Râul ăsta pe mâini,/ Dați-i cale-napoi, nu-l lăsați prin străini,/ Luați cu ochii din Râu, dați-i lacrima-n schimb./ (...) Nu vă mint, vreau să știți: asta lacrimă îi/ Neamul meu curgător pe obrazul meu plâns”.

În aceste condiții lamentabile, în care se află Râul/ Neamul, poetul își asumă și partea sa/ a noastră de vină, gândindu-se și la o răsplată pen-

tru toate aceste mari păcate: „O, râuri, câte-am risipit/ În lume și-n adânc de mare! Cum ași putea să mă achit,/ Să mi le-întorc acum în țară”. (*Luată-avans...*).

Unele probleme majore ale societății poporului nostru au fost abordate total sau tangențial și de către regizorul Anatol Codru în creația sa cinematografică. Spre exemplu, deportările, cumplita dramă a neamului nostru, sunt profund evocate prin destinul poetului Nicolae Costenco (*Eu, Nicolai Costenco*).

Ecoul urgiilor celui de al Doilea Război Mondial a reverberat în filmul *Plutonierul Vorfolomeev*.

Atitudinea, adesea ignorantă a contemporanilor noștri, față de istorie, cultură, față de înaintașii trecutului nostru se profilează, ca niște dureroase regrete ale regizorului A. Codru din structurile filmice ale discursurilor sale cinematografice *Dimitrie Cantemir, Alexandru Plămădeală, Arhitectorul Șciusev*.

Atacurile unor „mari eminescologi” sau „postmoderniști” asupra operei și destinului lui Mihai Eminescu, incompetența, reavoința pragmatică a acestora, cineastul le elucidează și le combate în lungmetrajul său *Eminescu*.

În filmele *Biografia cântecului, Roua de pe izvoare și Tălăncuța* A. Codru, afară de frumusețea și semnificațiile tradițiilor, etnofolclorului, a eposului popular, este frământat de problemele nepăsării neamului nostru, de ceea ce avem mai scump, de ceea ce ne autentifică drept popor – lumea spirituală, care astăzi, în condițiile globalizării, își pierde treptat unele din componentele sale nestemate, iar pe altele le-a pierdut deja pentru totdeauna...

În filmul *Pe fâgașul talentului* A. Codru, prin tot arsenalul limbajului cinematografic, își manifestă mândria și dragostea sa față de talentul, de imaginația arhitecților, artiștilor plastici profesioniști, pictorilor amatori, iscusiiților iconari, care au reușit să înfrumusețeze pământul moldav cu adevărate opere arhitecturale, înveșnicite prin înălțarea unor frumoase edificii de cult: mănăstiri, biserici și răstigniri.

Dar marea ardoare a autorului, precum și îndemnul său întru păstrarea acestor bogății pentru viitorimi, n-a fost pe placul autorităților regimului totalitar anti-credincios, antinațional prin definiție. Astfel, filmul *Pe fâgașul talentului* a fost interzis!..

Prin meditații poetice, dar și cu mari indignări și îngrijorări sufletești, poetul A. Codru se

apropie de destinul bătrânului Nistru și în calitate de regizor, dedicându-i, în anul 1988, lungmetrajul *Sunt acuzați martorii*.

Din prima parte a acestui discurs cinematografic aflăm date îngrozitoare despre faptul că, odată cu industrializarea și intensificarea agriculturii Moldovei, Nistrului i s-au pricinuit daune imense și irecuperabile: hidrocentralele de la Dubăsari și Novo-Dnestrovsk, asociația de producție „Hlorvinil” de la Caluș, împreună cu încă șase uzine și fabrici-gigant, ce produc anual un milion tone de substanțe chimice și cam tot aceeași cantitate de deșeuri poluante active, care din cauza stării deplorabile a sistemelor de purificare, nimeresc în apele Nistrului. În aceeași stare sunt și uzinele chimice de la Râzdoi și Iarovo, Lvov, minele de sulf din Zagaipole...

Așa că vechiul și bătrânul nostru prieten, Nistru, ne vine acasă aproape mort...

Apoi mai urmează Râbnița (Magnitogorskul nostru), Bălți, Tighina, Tiraspol – toate cu fabrici și uzine mari, dar în frunte cu conducători ireponsabili, cărora nu le pasă de ziua de mâine a Nistrului și de soarta întregului meleag, fost cândva „gură de rai” și chiar de viața copiilor lor...

...Imagini cu tehnică puternică: excavatoare, mașini de mare tonaj, buldozere și altă tehnică modernă extrag prundiș și nisip de pe fundul Nistrului – operație oficial interzisă...

În continuare imaginile ne destăinuiesc un alt Nistru. Operatorul filmului, Iulian Florea, își schimbă brusc optica, prezentându-ne un Nistru frumos, un Nistru de poveste, cu maluri bogate în păduri presărate cu cetății, orașe, sate și mănăstiri... Iar după cadru aceeași voce: „Nistru... Apa cea mare a noastră! Înălțându-și și apărându-și popoarele în lumina curgerii lui veșnice, stărnind-le și moștenindu-le numele și izbânzile de peste ani și veacuri, cu cetățile sale, cum de s-a făcut că noi, copiii lui sa-l lăsăm acum în deznădejde și pustiire?”

Cu scopul de a evidenția importanța istorică, dar și starea ecologică de altădată a Nistrului, Anatol Codru apelează la trecutul acestui râu, fixat în „cronici bătrâne”. Spre exemplu, în contrapunct cu imaginile mizerabile de pe malurile Nistrului se montează fraza despre un fapt istoric, ce ține de domnia lui Ștefan cel Mare: „Și cum bătu-tu-ia Vodă zdravăn pe nemții și leșii la Cetate, boală multă se scornise între ei, mai ales, boala de ventri, iar nepriatelii, învățați cu bere și horilkă, numai apa Nistrului le-a fost de băutură și pricina

de leacu”.

Date din trecutul Nistrului sunt introduse frecvent în contexte sugestive de imagini filmice, obținându-se anumite efecte dramatice și cognitive, sporind concomitent și importanța istorică a Nistrului.

Astfel, dramaturgia filmului e concepută în baza contrastelor, a mecanismelor principiului filosofic de luptă a contrastelor în spațiu (de la izvoarele Nistrului, din munții Carpați, Ucraina și până la Marea Neagră, mai concret, la Cetatea Albă) și timp (din cele mai vechi timpuri și până în prezent), investigând repercusiunile dramatice ale impactului implicărilor impertinente, adesea chiar criminale, ale omului în echilibrul universului naturii. Echipa de filmare, în frunte cu regizorul A. Codru, a parcurs sute de kilometri pe apă, pe uscat și prin aer...

Prin exemple concludente de imagini, prin date concrete, conținute în comentariul literar și în luările de cuvânt ale unor protagoniști, regizorul A. Codru a reușit să conștientizeze pentru spectator dimensiunile acestui groaznic calvar, declanșat de mâna omului, de martorii indiferenți de destinul tragic al Nistrului, destin care acum se răsfrânge și mai tragic asupra omului – exponentul civilizației tehnocrate, ajuns astăzi la grea încercare: a fi sau a nu fi... Natura nu iartă nimic și niciodată – reușesc să ne demonstreze autorii filmului.

Aceste idei sunt argumentate în cadrul filmului prin opiniile ale însuși inculpaților acestui dezastru: directori, tehnologi, ingineri, șefi ai sectoarelor de producere și alți responsabili de problemele deșeurilor toxice, de apele uzate cu miros de moarte, ce se scurg liniștite în apele Nistrului, de la întreprinderile care acești indivizi le gestionează...

În contrast cu vocile umile, de dezvinovățire ale acestor șefi regizorul A. Codru plasează revoltele plugarilor din satele nistrene, debaterile acute ale scriitorilor și ziariștilor. Se elucidează capete concrete de acuzare din partea unor savanți, ca Ion Dediu, Valeriu Ropot ș. a., ale unor medici, care afirmă niște date îngrozitoare. Spre exemplu, cunoscutul medic Timofei Moșneaga, constată că mortalitatea survenită din cauza cirozei, rezultată din aplicarea intensivă a chimicalelor în agricultură și a poluării apelor, în primul rând a Nistrului, era de șapte (!) ori mai mare decât media pe toată Uniunea Sovietică.

Cu un alt exemplu, tot atât de groaznic, vine

în cadru Gheorghe Rusu, medic-șef al Institutului de cercetări științifice în domeniul ocrotirii sănătății mamei și copilului, afirmând că mortalitatea copiilor suferinzi de boli congenitale, provenite din aceleași surse, e de două ori mai mare decât media pe URSS.

...Din „sarcofage” de sticlă – copii născuți bolnavi se uită de pe ecran în ochii noștri, cerându-ne, parcă, ajutorul nostru sau învinuindu-ne de ceea ce se întâmplă cu ei...

Copii bolnavi de diverse patologii... Vina lor e numai că s-au născut în bazinul Nistrului...

Biserici, mănăstiri, cetăți, conacuri și alte edificii scumpe sufletului nostru se află în ruine...

Inestimabilul nostru patrimoniu, ridicat spre soare milenii de-a rândul de către marii noștri meșteri Manole, care și-au zidit viața în aceste minuni arhitecturale, astăzi se risipesc în fața indifferenței noastre, a martorilor acestor timpuri...

Imagini cu Nistrul în agonie: valuri cu apă murdară, amestecată cu obiecte din plastic, cu fel de fel de deșeuri se zbat între malurile lipsite de verdeață și pădurea de altădată...

Imagini cu un pământ bolnav, crispat de crăpături adânci cu urme de chimicale, de apă poluată... Mai devreme sau mai târziu toate acestea ajung în organismul omului, măcinându-i, odată cu oasele și fondul genetic...

Și drept rezultat la toate acestea – imaginea palidă, muribundă a bolnavilor (copii, femei, bărbați), care suferă grav din cauza poluării apei și a întregului mediu vital.

Aceste argumente ne demonstrează că pe regizorul A. Codru l-a interesat nu numai ecologia Nistrului, dar și ecologia sufletului uman, fiindcă mai întâi acolo, în adâncurile lui s-a întâmplat ceva grav și apoi cu natura...

Omul secolului XXI, care aspiră la cuceriri de noi planete, ignorând, călcând în picioare sursele sale existențiale și spirituale...

În finalul filmului conștientizăm că regizorul A. Codru a reușit să ne prezinte râul Nistru personificat, drept un protagonist, un destin cu o biografie bogată, cu un trecut glorios, care se interferează cu trecutul poporului, și care astăzi se

află în agonie, cerând disperat îndurare și ajutorul nostru...

Prin problemele râului Nistru autorii au reușit să abordeze la scară globală probleme majore ale existenței social-umane.

Sentiința autorilor e clară, pătrunzătoare și fără drept de apel: de moartea Nistrului sunt vinovați martorii: savanții care ascundeau adevărul științific, scriitorii, cineasții, ziariștii, care cântau elogii despre frumusețea Nistrului. Dar cea mai mare vină o poartă foștii demnitari, dar și actualii, pe care îi interesează rezultatele și veniturile de moment...

Ideile abordate de autorii filmului *Sunt acuzați martorii* erau actuale și comune întregului spațiu ex-sovietic, cât și pentru alte spații străine. De aceea filmul a fost înalt apreciat de publicul spectator, precum și de critica de specialitate.

În anul 1988, la apariția filmului, autoritățile locale, privind acel dezastru pe ecran, s-au abținut de la aprecieri... În 1990 filmul a fost prezentat la Festivalul Internațional de filme documentare *Ekofilm-90* (Ostrava, Cehoslovacia, 1990) de către Comitetul de Stat pentru cinematografie al URSS, unde filmul a fost înalt evaluat.

La acel festival filmul a concurat cu peste două sute de filme prezentate din mai multe țări ale lumii cu importante școli de film documentar, printre care SUA, Italia, Germania, Rusia, Anglia ș. a... Dar Grand Prix-ul Festivalului s-a acordat filmului *Sunt acuzați martorii*. Și numai după acest eveniment important pentru întreaga noastră cultură, filmul a fost distins și cu Premiul de Stat al RSSM...

Aceste aprecieri sunt comune tuturor străduințelor Omului, Poetului și Cineastului Anatol Codru, care până în ultimele sale creații lirice sau filmice, n-a fost indiferent față de destinul neamului său, de problemele existențiale și, în mod deosebit, de cele spirituale ale poporului.

Notă: Fragmentele din poezii sunt extrase din volumul: Anatol Codru. Clipa veciei. Iași: Tipo Moldova, 2013.

Наталья КРИВУЛЯ

РАЗГОВОРНЫЕ ЖАНРЫ В ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ АНИМАЦИИ

DOI: doi.org/10.5281/zenodo.4338310

Rezumat

Genuri vorbite în documentarul de animație

Documentarul de animație reprezintă o formă hibridă. Acest gen de film a generat în baza sintezei dintre planul auditiv, fiind autentic și imaginea animată convențională, ce poate conține imagini indexate, dar nefiind dominante. În filmele documentare de animație sunetul indexat conexează imaginea animată cu lumea reală și permite spectatorului s-o identifice în cadrul realismului perceput.

În acest studiu se propune o clasificare a filmelor documentare de animație, create în baza unor discuții audio și a interviuri cu oameni concreți, participanți la evenimentele respective: experți, savanți, politicieni și staruri ale show-businessului. Se cercetează principiile creării fiecărui tip de filme enumerate, se analizează posibilele variante de corelație a sunetului indexat cu imaginea vizuală. În majoritatea cazurilor aceste filme reprezintă o publicistică animată, devenind un „catalizator” al opiniei publice, abordând problemele vulnerabile ale societății contemporane și introducând în discursul public teme și probleme, care mai devreme nu constituiau subiecte de discuție.

Cuvinte-cheie: documentarul de animație, film-dialog, film-disput, film-monolog, film-interviu, film-portret, sunet indexat, sunet autentic, publicistica animată.

Summary

Conversational genres in documentary animation

The animated documentary is a hybrid form. It arises from the synthesis of an auditory plan represented by an authentic, indexical sound, with a conditional, non-indexical animated picture that may contain indexical images, but they are not predominant. The indexical sound connects the animated image to the perceived real world in the animated documentary. It allows the viewer to identify it within the framework of perceptual realism. The article proposes a classification of animated documentary films created on the basis of audio recordings of the conversations and interviews with real people, participants in events, experts, scientists, politicians and show business stars; the principles of creating each of the listed types of films are considered, possible options for correlating the indexical sound and the visual image are analyzed. For the most part, these films represent animation journalism that have become “catalysts” of public opinion, identifying sore points of modern society, introducing topics and problems into public discourse that have not previously been the subject of consideration.

Keywords: animated documentary, film-dialogue, film-conversation, film-monologue, film-interview, film-portrait, indexical sound, authenticity sound, animation journalism.

Относительно анимации существует целый ряд заблуждений: что она является частью детского кинематографа и одной из наиболее деполитизированных форм искусства; репрезентирует только вымышленные, фантазийно-сказочные миры и ассоциируется с комедийно-развлекательной продукцией. Однако ее практика опровергает каждое из этих заблуждений, разрушая обозначенные для нее границы. В ее арсенале существуют фильмы на философские, остросоциальные и политические темы. Осваивает новые сферы и тема-

тические направления, анимация вторгается на территории, ранее закрепленные за другими видами искусства. Начиная с последних десятилетий XX века, она работает с теми проявлениями реальности, которые находятся за гранью видимого или вне публичного обсуждения. Анимация весьма успешна как форма визуального микроанализа общества и времени; ее фильмы не менее точны и достоверны, чем документальное кино. Подобное ее развитие есть следствие конвергентных процессов, происходящих в культуре и искусстве.

Межвидовое взаимодействие между различными видами кинематографа порождает гибридные формы, одной из которых и является направление документальной анимации.

Видовые диффузии между анимацией и документальным кино чаще всего возникают на основе синтеза аудиального и визуального плана. Реальная аудиозапись с аутентичным, индексным звуком совмещается с условным анимационным изображением. В англоязычной литературе подобные фильмы определяют как анимационные радиофильмы [2]. Индексный звук связывает анимационное изображение с воспринимаемым реальным миром и позволяет зрителю идентифицировать его в рамках перцептивного реализма. Индексный звук придает материальность и достоверность условному изображению.

Запись, в которой идет рассказ о событиях реальности, становится свидетельским показанием. Ее присутствие в структуре фильма вносит в него код документальности. Интервью, опрос или беседа с реальными людьми со времен Грирсона стали неотъемлемой частью документального кино. Они воспринимались как подлинный документ, достоверный источник информации. Зритель привык доверять человеку, рассказывающему на камеру о событиях, сообщающему ему ту или иную информацию или свое мнение. Он понимает, что рассказчик может приукрашать, сгущать краски, по-своему интерпретировать произошедшее и даже манипулировать его мнением. Но, тем не менее, существует негласный договор о достоверности и доверии между режиссером, интервьюируемым (диегическим повествователем) и зрителем.

Большинство фильмов документальной анимации создано на основе достоверного, индексного звука, на подлинных аудиозаписях и устных свидетельствах, составляющих не только драматургическую основу фильмов, но и озвучиваемых в фильме. В них звук, как говорит П. Велс, «выступает в качестве ключевой индексной ссылки на «реальность», особенно когда это голос конкретного свидетеля, известного эксперта или критика, авторитетного участника или соответствующего наблюдателя» [4].

Сам феномен документальной анимации возник на основе того, что кинематографисты использовали подлинные аудиозаписи, а от-

сутствие визуального плана компенсировали фотокадрами и анимационным изображением. Такой прием стал весьма распространенным для создания документальных лент. Зачастую рисунки просто иллюстрировали то, что было записано на аудио пленке, между саундтреком и визуальным планом не было никакого конфликта и напряжения. Подобный прием стал чрезвычайно распространенным. В конце 1990-х и в начале 2000-х годов появилось достаточно много подобных фильмов, претендующих на оригинальность решения. Во многих фильмах анимация была настолько неумелой, лимитированной и даже почти статичной. Ее применение зачастую не возможно было объяснить ни с позиций поиска режиссером фильма образного решения, ни как творческий или художественный прием. Скорее она использовалась как визуальный или коммерческий трюк, направленный на привлечение внимания со стороны отборочных комиссий фестивалей и зрителей, а так же как дешевый способ создания визуального сопровождения к саундтреку. В этом случае анимация ничего не добавляла к той информации, что уже имелась в аудиозаписи, она не помогала интерпретировать слышимое, не вносила иные смыслы и расширяла контекст. Как отмечает Анабель Онесс Рой «В настоящее время использование анимации в качестве репрезентативной стратегии для документального кино стало гораздо более распространенным явлением (...). Недостатком этой распространенности (...) стало то, что (...) анимационные документальные фильмы, вместо того чтобы использовать анимационную форму в творческом ключе, часто просто прикрепляют анимацию к существующему (документальному) саундтреку. В результате анимационные документальные фильмы рискуют стать немногим больше, чем иллюстрированные документальные радиофильмы с анимацией, просто обеспечивающей визуализацию того, что мы слышим в саундтреке» [1, с. 24].

Среди документальной анимации, созданной на основе аудиозаписей с индексным звуком, есть немало оригинальных, экспериментальных и инновационных фильмов. Они расширяют наше понимание не только о возможностях анимации, но и становятся новым способом постижения реальности, отражение тех ее сторон и явлений, которые невозмож-

но запечатлеть и репрезентировать никакими иными способами. В них анимация становится новым способом видения мира как со стороны режиссера, так и со стороны героя, являющегося не вымышленным персонажем, а реально существующим субъектом.

Анализируя документальную анимацию, созданную на основе аудиозаписей, ее можно разделить по следующим жанрам – фильмы-беседы, фильмы-монологи, фильмы-интервью. Большинство фильмов, созданные в этих жанрах, представляют анимационную публицистику, так как в них рассматриваются «актуальные политические, экономические, правовые, литературные, философские и другие проблемы современной жизни общества с целью повлиять на общественное мнение и существующие политические институты, укрепить или изменить их в соответствии с определенным интересом или социальным и нравственным идеалом» [5, с. 72]. Эти ленты становятся «катализаторами» общественного мнения, выявляют болевые точки современного общества, вводят в публичный дискурс темы и проблемы, которые если и не озвучивались, то о них предпочитали не говорить и не обсуждать.

Звучащая в фильмах речь представляет типы информативного речевого жанра [11, с. 56], а сами ленты определяют публицистическое направление в документальной анимации.

Развитие этих жанров характеризуется повышенным интересом анимации к объективному миру и человеку, направленностью фокуса на взаимоотношения личности и общества. Анимация стремится исследовать человека, его мироощущение, индивидуальность, уникальность и противоречивость, сделать предметом своих фильмов рассмотрение проблем, существующих в современном обществе.

В фильмах, созданных на основе речевых сообщений, человеческая личность, познающая и осмысляющая мир и саму себя, оказывается в центре внимания. Это позволяет включить их в дискурс экзистенциальных ценностей.

Сменив ракурс и тематику фильмов, анимация нуждается в достоверном материале и информации, которые ей может предоставить не столько сама реальность – анимация в силу своей природы и технических особенностей не может фиксировать реальность

непосредственно, а только опосредованно, через ее создателя, – сколько конкретный человек, свидетель или участник события. Он воспринимается как носитель информации, ее первоисточник. Соответственно, его речь, записанная и звучащая в фильме, становится документальным свидетельством.

Анимационные фильмы, основанные на речевом высказывании, представляют тип публичной коммуникации, причем это дистантный, т. е. опосредованный вид коммуникации.

Анимационная форма, в которой развивается коммуникационный процесс, позволяет автору высказывания сохранять безопасную для себя дистанцию по отношению к потенциальной аудитории. Обращение к аудитории может быть как непосредственное, так и опосредованное, т. е. организуемое при помощи интервьюера или журналиста. Когда говорящий непосредственно обращается к аудитории, фильм представляет произведение монологического типа. Одной из форм монологической коммуникации есть автокоммуникация [8]. В этом случае проговаривание становится частью самопознания и самопрезентации. Данная форма коммуникации реализуется в таких жанрах документальной анимации как автопортрет, представленной формами фильм-самопознания, фильм-самопрезентация и фильм-исповедь [6].

В коммуникации между личностью и аудиторией может участвовать посредник – тот, кто организывает акт коммуникации, помогает установлению коммуникативных связей. Данную роль выполняет журналист или режиссер фильма, выполняющий функции журналиста и ведущий беседу или берущий интервью. Он выводит личность в публичное пространство, представляет ее аудитории и развивает направление коммуникации. Он выступает организатором диалога между героем или героями фильма и аудиторией. В его задачи входит провоцирование героя на «публичное обнажение», откровенный разговор, при этом анимационная форма подачи материала становится, с одной стороны, своеобразной маской, скрывающей лицо говорящего, а с другой стороны, реконструирующим механизмом, воссоздающим события реальности, о которых идет повествование. В ходе коммуникации анимация может представлять визуальные доказательства для раз-

розненных фактов и статистических данных, подкрепляющих или сопровождающих слова говорящего.

Анимация весьма трудоемка и ее использование для создания документального фильма на основе беседы или интервью с героем ленты должно быть мотивировано не просто желанием режиссера или стремлением создать определенный художественный эффект, но, как полагает П. Веллс «использование анимации реально помогает достичь в фильме того, что не может быть достигнуто никаким другим способом» [4].

Режиссер, создавая фильмы, основанные на записанном монологе, диалоге, интервью или беседе, при этом неважно каким способом они фиксированы, выполняет функцию переводчика языка говорящего на язык аудитории. Этот перевод осуществляется различными средствами анимации.

Анимационные фильмы-беседы

Основой для анимационных фильмов-бесед или фильмов-диалогов становятся записанные разговоры (диалоги или полилоги) на ту или иную общественно значимую или личную тему. Участники фильма обсуждают волнующие их или общество проблемы, высказывают свои мнения по тем или иным вопросам, аргументируют свою точку зрения, размышляют на заданную тему. От фильмов в жанре интервью фильмы-беседы или фильмы-диалоги отличаются позицией и активностью сторон. Журналист или интервьюер занимает равнозначное положение в отношении других участников коммуникации, высказывает свое мнение, отвечает на вопросы, вступает в дискуссию. Собеседники, среди которых может быть и режиссер фильма, ведут обмен мнениями и даже вступают в полемические споры. Примером такого типа лент является фильм «Счастлив ли человек высокого роста?: Анимационная беседа с Ноамом Хомским» (*Is the Man Who Is Tall Happy?: An Animated Conversation with Noam Chomsky*, 2013) французского режиссера Мишеля Гондри. Он был создан на основе серии бесед с лингвистом, публицистом, теоретиком и леворадикальным политфилософом Ноамом Хомским, которые проходили в течение нескольких месяцев. Поэтому фильм предстает и как забавная хроника их общения. Режиссер как неутомимый любознательный студент засыпает вопросами

на самые разные темы спокойного, несколько флегматичного Хомского. Никакой единой повестки дня для бесед не было. Темы бесед выбирались весьма произвольно, начиная с биографических рассказов, обсуждения увлечения подруги режиссера астрологическими прогнозами, которые кажутся ему смешными, и кончая рассуждениями о творчестве и научных теориях Н. Хомского. В фильме собеседники постоянно переключаются как с одной темы на другую, так и между психологическими идеями Хомского и возникающими на их основе дискуссиями. Такой подход отразился и на структуре фильма, лишенной четкости и имеющей фрагментарный характер. Переход от темы к теме не позволяет углубиться в рассуждения по тому или иному вопросу, не дает глубинного понимания, не приносит удовлетворения от исчерпанности ответа на поставленные вопросы. Но в тоже время такой подход позволяет сохранить живость и непринужденность беседы, не превратить ее в цикл затеоретизированных минилекций. Для режиссера было важно показать ход мысли, остроумие собеседника и сохранить живой нерв беседы, не превратив ее в скучное интервью или беседу учителя и ничего не знающего ученика.

Записанные и снятые на 16-мм пленку беседы режиссер дополнил красочной рисованной анимацией. Она сочетается с фотографиями, документальными кадрами, рукописным и печатным текстом и по характеру напоминает то наивные детские рисунки, сделанные фломастером на полях школьной тетради, то комиксные зарисовки, а то и вовсе трансформируется в образные визуальные метафоры и сложные абстрактные узоры. Анимация не только иллюстрирует отдельные моменты разговора, но и помогает объяснить некоторые идеи и теоретические положения, которых касается Н. Хомский в процессе общения. Фильм представляется не просто беседой, но в ходе этой беседы создается портрет одного из выдающихся мыслителей современности.

В жанре фильма-беседы снята автобиографическая лента американского режиссера и историка анимации Джона Кейнмейкера «Луна и сын: воображаемый разговор» (*The Moon and the Son: An Imagined Conversation*, 2005). Несмотря на то, что фильм относится к документальной анимации, это несостояв-

шийся диалог между сыном и отцом, умершим за десять лет до съемок. К созданию ленты Кейнмейкера подтолкнуло то, что он еще при жизни отца хотел с ним поговорить по душам, но этот разговор не мог состояться в реальности из-за напряженных отношений между ними. Отец Кейнмейкера был сложным человеком и прожил непростую жизнь. Будучи сыном итальянских эмигрантов, он оказался не лучшим мужем и отцом, семейные обеды он превращал в поле боевых действий, какое-то время провел в тюрьме за поджог, и часто занимался рукоприкладством по отношению к домочадцам. Как вспоминает режиссер, ему так и не хватило духа задать вопросы отцу, на которые он хотел бы получить ответы.

Основой для фильма стало интервью, которое режиссер записал в больнице в 1995 году за несколько дней до смерти отца. Хотя в фильме не звучит ни голос Дж. Кейнмейкера, ни его отца, обоих персонажей озвучивают актеры. Эли Уоллах говорит голосом отца Кейнмейкера с сильным акцентом, в то время как Джон Туртурро озвучивает режиссера. Используя фотоматериалы из семейного альбома, архивные съемки, дневниковые записи, письма Дж. Кейнмейкер выстраивает предполагаемую беседу, в которой он обсуждает свой гнев по отношению к отцу и то, как он черпал вдохновение в нежелании ему подражать. На протяжении фильма одни эмоции сменяют другие, сентиментальные воспоминания прерываются сценами с упреками, раздражением и всплесками гнева, а потом вдруг все обрывается и совсем неожиданно возникают то комические, то трогательные моменты.

Удивительно изобретательным оказывается визуальное решение фильма, где анимация заполняет пустые лакуны, соединяет разрозненные по характеру материалы, создает иносказательные образы и ассоциативную игру символов, разбавляет эмоциональное напряжение ироничными интермедиями.

В фильме анимация выполняет две функции. С одной стороны, при помощи нее решаются реконструктивные задачи: она восстанавливает коммуникативные связи и позволяет смоделировать ситуацию возможного диалога. С другой стороны, обращение к ней позволяет режиссеру вести разговор не на уровне бытового плана с упреками, претен-

зиями и травмирующими воспоминаниями, а перевести его на уровень образной метафоричности, тем самым отстраниться от детских травм и конструктивно разобрать все произошедшее. Как признает Кейнмейкер, фильм был снят специально «для решения давних эмоциональных проблем», связанных с его отцом [3].

Анимационные фильмы-монологи

Документальные анимационные фильмы-монологи представляют разговорную форму анимационного произведения, но в отличие от фильма-беседы или фильма-интервью, где участвуют несколько человек, здесь ведется повествование о каком-то событии, периоде истории или биографии, переживании или воспоминании от первого лица. Достаточно часто среди фильмов-монологов встречаются ленты исповедального характера. Их герои могут рассказывать о психологических травмах, страхах, пережитых актах насилия или делиться воспоминаниями, вызывая в зрителях определенные чувства и эмоции, или побуждая их к занятию определенной позиции или к действиям. Повествование в этих лентах строится по принципу внутреннего монолога, раскрывающего переживания героя, поэтому структура фильмов утрачивает линейность: одни воспоминания могут сменяться другими, включаться ассоциативные образы, визуальные метафоры, отступления.

Фильмы-монологи имеют различный характер подачи материала. Одни ленты сосредотачиваются на образе героя и он постоянно присутствует в кадре, рассказывая свою историю. Камера и зритель следят за ним, его движениями, реакцией, мимикой. К типу таких лент относиться «Движение к обустройству» студии Аардман из цикла «Синхронизация» или «Кузнечик» (*Grasshopper*, 2004) Боба Сабистона. В других же, повествование может перебиваться вставками или эпизодами, иллюстрирующими рассказываемое, или показом событий, связанных с тем, о чем рассказывается. Подобный прием использован в ленте «Последний день на свободе» (*Last Day of Freedom*, 2015) Ди Хибберта-Джонса. Герою его фильма является Билл Бетти, который понимает, что его брат Мэнни совершил преступление, но он не может решить, стоит ли ему сообщить об этом в полицию. Понимая произошедшее, Билл ищет причины этого.

Он пытается проанализировать жизнь Мэнни начиная с детства, когда сбивший его автомобиль, навсегда изменил его жизнь, потом вспоминает участие Мэнни во вьетнамской войне, после возвращения с которой, его психическое здоровье оказалось еще более подорванным. Мучавшие его брата приступы параной привели его к тому, что он оказался на улице. Билл оказывается перед неразрешимой проблемой и выбором, который он не в состоянии сделать: приккрыть брата или сдать его полиции за совершенное убийство. На протяжении фильма Билл пытается понять, как ему поступить правильно, поскольку семейные узы, психическое заболевание брата и совершенное им убийство вступают в мучительное противоречие. Фильм строится на монологе Билла, крупные планы с его изображением, решенными в стилистике линейного рисунка, монтируются с прорисованными кадрами воспоминаний о прошлом. В результате фильм становится не просто исповедальным монологом. Перед зрителями возникает портрет человека, измученного чувством вины перед братом и оказавшегося в центре остро-социальных проблем современного времени.

Повествователь в фильме-монологе может вообще находиться за кадром, рассказывая о событиях, с ним произошедших, оставаясь как бы инкогнито для зрителей. Так в ленте Марьют Римминен «Ради вашей безопасности» (1987), героиня фильма Джози О'Дуайер делится своими воспоминаниями о том, как она после изнасилования, по решению родителей и судебной системы была помещена в исправительное учреждение для подростков, скорее напоминающее тюрьму. Выйдя оттуда, она оказалась полностью не готова к жизни в обществе. В фильме, звучит голос героини, на фоне сцен, показывающих события ее молодости. Каждый из фильмов-монологов, как бы ни была организована его визуальная структура, состоит из связных высказываний, обрисовывающих ту или иную ситуацию, повествующих о событиях из автобиографии или развивающих заданную тему.

Анимационные фильмы-интервью

Анимационный фильм-интервью основан на работе интервьюера (журналиста или режиссера) с интервьюируемым. В ходе интервью журналист или корреспондент задает вопросы одному или нескольким лицам.

В теории журналистики существует целый ряд классификаций интервью, которые разделяются по форме подачи материала и композиции, по тематике беседы, позиции журналиста [7, с. 58]. М. И. Шостак выделяет разновидности интервью на основе предмета разговора: информативные (главный предмет беседы – новые факты); экспертные (высказывание мнения эксперта); проблемные (сопоставление мнений); интервью-«знакомства» (их предметом становится личность собеседника). В свою очередь они подразделяются делаются на портретные, разоблачающие (с «антигероем») и «звездные» [12, с. 56].

Типичным примером анимационных интервью является сериале «Пробел на пустом месте» (*Blank on Blank, 2013*), снимаемый Патриком Смитом на бруклинской студии Quoted Studios при поддержке канала PBS. Идея серии принадлежала Дэвиду Герлаху, в течение многих лет работавшему журналистом в Newsweek. Он, как и его коллеги брали интервью у разных людей, но в печать материалы выходили отредактированными, порой от интервью сохранялось всего несколько строк, а большая часть записанного уходило в корзину. Это и подтолкнуло Герлаха воспользоваться материалами и на их основе запустить анимационный сериал. Он решил, что его героями должны быть не только те, кто был жив и мог дать интервью, но и знаменитости прошлого. Для этого нужно было найти потерянные интервью с культовыми фигурами и оживить их в формате анимационных короткометражек. В сериале использовались как специально записанные, так архивные интервью со знаменитостями. Среди героев сериала были президенты Соединенных Штатов Америки (Джорж Вашингтон, Джими Картер, Рональд Рейган), главы государств и политические деятели, кинематографисты и представители шоу-бизнеса (Альфред Хичкок, Мартин Скорсезе, Майкл Джексон, Клинт Иствуд, Роджер Эберт, Френсис, Форд Коппола или Мэрилин Стрит), астронавты и путешественники (Карл Саган, Жаком-Ивом Кусто), писатели и спортсмены (Мухамед Алли, Кут Воннегут и т.д.). Самым первым интервьюируемым для сериала стал знаменитый американский журналист и телеведущий Лари Кинг. Фильм-интервью с его участием вышел в 2013 году на канале YouTube. На сегодняшний момент снято 100 серий.

Интервьюируемые были свободны в своих высказываниях, записанные интервью давались без купюр. В результате серии предстают очень яркими и лишенными цензуры. В них поднимаются те только темы, о которых обычно не принято публично говорить, но и проскальзывает ненормативная лексика. В некоторых случаях звезды делятся весьма откровенными подробностями о своей жизни. Так один из наиболее влиятельных хип-хоп исполнитель Тупак Шакур в анимационном интервью, созданном за полтора года до того, как он был убит в поезде в результате перестрелки, всерьез размышления о том, как иначе бы смотрела на него публика, если бы он родился белым. Эти размышления, особенно сегодня в свете событий разворачивающихся в Америке и протестного движения «Жизнь чернокожих имеет значение», кажутся весьма актуальными. Кроме того, зрители, которые лишь поверхностно знакомы с творчеством певца, могут быть удивлены, услышав, что он, не стесняясь, рассказывает о своей причастности к «бандитской жизни» и о том положительном влиянии, которое оказала на него и его мать-одиночка, и организация «Черные пантеры»¹.

Жанр анимационного интервью стал достаточно популярным. Наряду с информационными и проблемными интервью в современной анимации достаточно популярным становится направление развлекательных ток-шоу. В силу того, что анимация рассматривается как комедийная и развлекательная форма, анимационные интервью превращаются в вид сатирических ток-шоу. Анимационная условность создает дистанцию и позволяет перевести разговор в более непринужденную, даже фривольную форму. Участники интервью могут не только свободно высказываться по тем или иным вопросам, острить, подтрунивать друг над другом или над обсуждаемыми персонами.

В последние годы этот жанр анимационного интервью стал столь популярным, что он стал использоваться в новостных программах. Так канал американский телеканал CBS в новостную программу вводит «Tooning Out the News», представляющее анимационное комедийное новостное шоу. Его продюсером является Стивен Колберт и Крис Лихт, известные по сериалу «The Late Show with Stephen

Colbert». Шоу было запущено в апреле 2020 года в период пандемии коронавируса и по структуре организации представляло типичный телевизионный новостной формат: телеведущие находились в студии, обсуждали актуальные новости и брали интервью у приглашенных персон, которые в условиях изоляции находились вне студии. В отличие от привычных фильмов-интервью, в шоу совмещались анимационные ведущие и реальный интервьюируемый. В сюжетах шоу анимационные изображения журналистов Джеймса Смартвуда, Ричарда Балларда и Сары Сабо, ведущих программу, узнаваемы, но при этом не карикатурны. В программе они себя ведут соответствующим жанру образом: делают неуместные комментарии и глупые замечания, задают дурацки вопросы. Интервьюируемые, к которым с вопросами обращаются ведущие реагируют на их шутки и выходки вполне спокойно и не смущаясь, словно они готовы к подобному ходу развития событий. Первым героем программы «Tooning Out the News» стал лауреат Нобелевской премии экономист и обозреватель New York Times, бывший профессор Массачусетского технологического института Пол Кругман. Он отвечает на вопросы анимационных персонажей Ричарда Балларда и Сары Сабо, касающихся пакета экономических стимулов администрации Трампа, принятых в связи с коронавирусом так, как если бы он отвечал на вопросы в программе «PBS NewsHour», т.е. без всякой доли иронии и невзирая на их порой глупые вопросы. Участниками шоу были бывший министр здравоохранения и социальных служб США Донна Шалала, член палаты представителей Калифорнии Эрик Суолвелл, который в прошлом году баллотировался в президенты и журналистка Оливия Нуцци, которую называют вашингтонским корреспондентом журнала New York. Несмотря на то, что в качестве приглашенных гостей и интервьюируемых выступают представители политического истеблишмента, аналитики ньюсмейкеры, которые со всей серьезностью отвечают на задаваемые им вопросы, это не мешает создателям шоу спрашивать всякие глупости и давать нелепые комментарии. Соглашаясь на интервью и отвечая на вопросы, гости программы порой даже не догадывались с кем они общаются и что их интервьюерами являются анимацион-

ные персонажи. Порой создатели шоу добивались интервью с представителями политических элит, и начинали их втягивать в разговор о том, о чем они понятия не имели. Например, в одном из выпусков они дозвонились до Руди Джулиани, бывшего мэра Нью-Йорка, который совершенно не знал, с кем разговаривает, когда согласился ответить на телефонный звонок от анимационного ведущего программы. На протяжении всего интервью Джулиани понятия не имел с кем он разговаривает, но, несмотря на это, он с полной серьезностью отвечал на те выдуманные обвинения, о которых его расспрашивал анимационный ведущий. Он втянулся в разговор о ложном обвинении, выдвинутом против него в шоу, суть которого заключалась в том, что он якобы испортил мебель в сигарном клубе, который Джулиани часто посещает на Манхэттене, и клуб требует, чтобы тот заплатил за ущерб. Несмотря на подобные розыгрыши и дурачество ведущих, анимационное шоу «Tooning Out the News», построенное на интервью со знаменитыми и публичными людьми, оценивается как очень остроумный образец современной сатиры в средствах массовой информации. Более того, шоу является весьма актуальным и имеет хорошие рейтинги. Например, именно в этом шоу Берни Сандерса заявил о том, что он выбывает из гонки на пост в президенты США. С другой стороны, появление пяти-семи минутных сюжетов шоу в вечернем эфире с понедельника по пятницу и итоговый еженедельный выпуск становятся еще одним свидетельством тому, что современные телевизионные информационные передачи, да почти и все телевидение, являют собой не просто современный фольклор, как говорит В. Третьяков¹³, но фольклор, являющий себя в комедино-карнавальных формах.

При создании фильмов-интервью поведение корреспондента может варьироваться. Он может присутствовать в кадре, вводить зрителя в ход событий, направлять развитие повествования в нужном русле благодаря задаваемым вопросам, т. е. быть равноправным героем наряду с интервьюируемым. Примером такого подхода являются ленты Д. Арановича и Х. Хейльборн «Спрятавшийся» (*Gömd*, 2002), «Рабы» (*Slavar*, 2008). Стоит отметить, что в документальной анимации интервьюируемый далеко не всегда публичный человек,

эксперт или общественно-значимая фигура. Так в лентах Д. Арановича и Х. Хейльборн героями интервью становятся дети, оказавшиеся в трудных жизненных условиях. Режиссеры снимают фильмы, чтобы привлечь общественное внимание к остросоциальным проблемам, будь то незаконная эмиграция или работорговля. Фильм «Рабы» (*Slavar*, 2008) основан на интервью с двумя суданскими мальчиками – девятилетним Абуко и пятнадцатилетним Макиеком. Они были украдены вместе со своими семьями криминализированной полицией. Впоследствии их родителей убили, а детей превратили в рабов. Обращение к анимации позволяет не только скрыть лица детей за условным изображением, сохранив их конфиденциальность, но она дает возможность изобразить ужасающие переживания, которые описывают дети, а также становится основой образного решения. Почти монохромные сцены записи интервью контрастируют с яркими, напряженными по цветовым и тональным контрастам кадрами из прошлого, о котором рассказывают дети. Резкий, без оттенков и нюансов цвет, то заливаает кадр, то проступает в отдельных, неясных образах, словно отпечаток на поверхности детской памяти.

Если в фильмах Д. Арановича и Х. Хейльборн процесс записи интервью организует их структуру, то в фильме «Голос его матери» (*His Mother's Voice*, 1997) Денниса Тупикоффа образ корреспондента появляется лишь в отдельном кадре, как перебивка между эпизодами. Для режиссера с драматургической точки зрения было не столь важно показать процесс записи интервью. Создавая свой фильм на основе аудиозаписи интервью с Кети Исдейл, мать убитого в перестрелке подростка, режиссер сосредоточился на иной задаче. В фильме он использует интервью дважды: первый раз, когда опираясь на слова матери, воспроизводится версия произошедших событий, второй раз – интервью звучит как фон для психологического и эмоционального портрета женщины, описывающей свое состояние в момент, когда она узнала о смерти сына. Прием с удвоением позволяет показать изменение роли женщины с рассказчика о том, что произошло на саморефлексирующего повествователя, описывающего свои чувства и состояние. Трансформация происходит и на эмоциональном уровне: эмоции недоумения, шока сменя-

ются чувством горя и безвозвратной утраты, духовной и эмоциональной пустоты. В результате частная трагедия приобретает некий общечеловеческий масштаб, а запись, интервью становится формой документа.

В фильме присутствует образ журналиста, не столько берущего интервью, сколько фиксирующего монолог женщины. Он не играет ни какой активной роли в организации коммуникации, его функция стафажна. Его присутствие в кадре лишь обозначает, что фильм представляет не просто реконструкцию или воспоминание, а основывается на реальном интервью, которое длится более шести с половиной минут и по форме тяготеет к типу монологической речи, носящей исповедальный характер. Используемый режиссером прием построения экранной структуры позволяет рассматривать данную ленту как пример гипержанровой формы.

В фильмах-интервью журналист или интервьюер не всегда присутствует в кадре. Они могут оставаться за кадром, быть не видимыми для зрителя, но при этом сам характер поведения героев будет говорить о том, что они находятся в коммуникативных отношениях и запечатлены в момент, когда «давали» интервью. Такой прием использован в фильме «Созданный комфорт» (*Creature Comforts*, 1989) Ника Парка и студии Аардман. При композиции сцен фильма режиссер воспроизвел приемы телевизионного интервью и поведение людей во время опросов, хотя героями ленты являются животные. Интересно и то, что звуковой основой для фильма стали реальные интервью, взятые у постояльцев дома престарелых и жителей спального района. Причем режиссер соотносил голоса и позицию, которую озвучивали респонденты с тем или иным животным. Так, ответ бразильского студента, вспоминающего о родине, был соотнесен с образом пумы, а интервью семьи, владеющей небольшим магазинчиком, совместили с образами белых медведей.

Анимационные фильмы-интервью создаются на основе предварительно взятых интервью, но в их структуре воспроизводятся все характерные черты и визуальные элементы, присущие телевизионному или кинематографическому интервью. Если в кадре изображается интервьюер и интервьюируемый, то монтаж сцен строится по принципу восьмер-

ки. Интервьюер держит перед интервьюируемым микрофон, может быть показан и магнитофон, на который производится запись, а так же изображен оператор с камерой, якобы снимающий все происходящее. Герои изображаются так, словно они дают интервью, записываемое на камеру. Большое значение приобретает сама анимация, через которую раскрывается психология персонажей, их эмоциональная реакция.

Фильм-интервью создается с целью представить мнение относительно той или иной общественной проблемы. Как правило, интервью берется у значимых людей, лидеров мнения, политических деятелей или представителей культуры. Подобный прием был использован в фильме «Нарисованные люди» (1984). Режиссер Гарри Гилен обратился к остросоциальной теме, волновавшей голландское общество. Она касалась легализации легких наркотиков в Нидерландах и увеличения их потребления. Свой фильм он построил на основе интервью, в ходе которых выяснял отношение обычных людей, медиков, представителей различных институтов власти к данной проблеме.

Интервью может стать способом погружения или познания иного сознания. На этом принципе построен фильм Энди Глинна «Анимированное сознание» (*Animated Minds*). Будучи профессиональным клиническим психологом Э. Глинн записал интервью с людьми, страдающими различными психическими заболеваниями и расстройствами. Между Глинном и его интервьюируемыми при записи интервью были очень доверительные отношения. Это позволяло ему работать с опрашиваемыми, чтобы понять их состояние и показать то, как им живется с тем или иным расстройством. Перед началом интервью Глинн всегда интересовался, хочет ли пациент сохранить свою анонимность и объяснял им, что фильм будет сниматься анимационным, что позволит маскировать их лица и избежать ненужной публичности соблюсти этические нормы. Впоследствии каждое интервью редактировалось так, чтобы можно было представить конкретного человека, который рассказывает о себе, своих ощущениях и чувствах. Каждому отредактированному интервью команда аниматоров создавала свой визуальный образ так, чтобы он отражал пси-

хическое состояние соотносящееся с заболеванием того или иного рассказчика.

Разновидностью фильма-интервью можно считать работы в жанре интервью-портрет. В них личность (герой) рассказывает о себе, о времени и о тех проблемах, которые его волнуют. Форма интервью дает возможность для самораскрытия героя. В отличие от фильмов в жанре автопортрета, в портретных фильмах-интервью личность занимается не саморепрезентацией, а раскрывается, исследуется через систему задаваемых вопросов и ответов. Важную роль в этом играет интервьюер, который выбирает то, в каком ракурсе будет представлен герой фильма, на каких сторонах его личности и жизненных периодах будет сосредоточено внимание зрителей, через призму каких ситуации он будет показан.

Большинство интервью-портретов биографического характера. Главная цель этих лент в том, чтобы «создать на экране целостный образ человека через выяснение значимых фактов и эпизодов из жизни героя» [10, с. 282]. Для зрителя становится важным проследить становление личности, ее жизненный путь или узнать о периодах его жизни. В этих лентах присутствует некая повествовательность и жизнеописание. В ходе интервью разговор идет о наиболее значимых моментах в жизни героя. В этих фильмах присутствуют ретроспективный взгляд. Они строятся как серия сцен-воспоминаний, причем в структуре лент они могут возникать в произвольной последовательности. Хронологический принцип организации материала тяготеет к дневниковой форме.

Наряду с биографическими фильмами-портретами существуют фильмы-интервью, где главным становится создание психологического портрета.

К такому типу анимационного интервью-портрета относится лента «Райан» (*Ryan*, 2004) Криса Ландрета. Фильм выстроен на основе ряда бесед режиссера с блестящим канадским аниматором Райаном Ларкиным. На момент создания фильма Ларкин был всеми забыт, бомжевал и попрошайничал на улицах Монреаля, имел наркотическую зависимость, проблемы с алкоголем и деньгами. Из бесед двух режиссеров, а также из интервью с бывшими партнерами и коллегами Ларкина в фильме создается его портрет, предпринима-

ется попытка проникнуть вглубь его характера, постичь мотивы, подтолкнувшие его к столь кардинальному изменению жизненного пути. При создании фильма авторы сосредоточили свое внимание на анализе эмоционально-психологического состояния героя. Для этого они использовали технику психологического реализма, совмещающая отрывки из интервью с демонстрацией субъективных эмоций и субъективного восприятия тех или иных личностей. В результате содержание фильма направлено на раскрытие внутреннего мира Ларкина.

В литературе, посвященной документальной анимации, исследователями предпринимаются попытки создать некую систему, позволившую классифицировать ее произведения. Так как сама область документальной анимации находится в становлении и активно развивается, не говоря о том, что она представляет собой гибридное явление, возникшее вследствие видовой конвергенции, то это приводит к тому, что каждый из теоретиков, обращаясь к ней предлагает свою систему и критерии ее построения. Так П. Веллс, апеллируя к классификации документальных фильмов Б. Нолана, предложил разделение анимационных документальных фильмов на подражательные, субъективные, фантастические и постмодернистские. Эрик Патрик выстраивает свою типологию на основе сюжетных структур: иллюстративные, нарративные, основанные на звуке и «расширенные». А. Онесс Рой, являющаяся ведущим исследователем документальной анимации, в своей типологии предлагает группировать фильмы документальной анимации в соответствии с функциями, которые выполняет в них анимация. Она выделяет три основных функции: миметическое замещение (когда речь идет о максимальном приближении к изображению, отсутствующему в реальности), немиметическое замещение (нет задачи создать иллюзию реальности) и эвокацию (попытка передать зрителю ощущения, которые он никогда не испытывал). При этом она отмечает, что эти функции могут сочетаться внутри одного фильма, что в результате затрудняет использование ее классификации на практике при систематизации лент. Использование существующих классификаций помогает объединять в большие группы непо-

хожие друг на друга экранные произведения, но в тоже время применение их на практике показывает несовершенство каждой из них, так как реальное искусство гораздо богаче и вариативнее и не всегда фильмы могут вписаться в жесткие рамки той или иной системы. Поэтому, предложенная в статье система классификации не претендует на исчерпанность, тем более она может быть применима не ко всему спектру документальной анимации, а только к лентам, созданным на основе индексного звука и представляющих анимационную публицистику.

Библиографические ссылки:

- 1 Honess Roe, A. *Animated documentary*. London: Palgrave Macmillan. 2013.
- 2 Wells, P. *Writing Animated Documentary: A Theory of Practice* In: 2016. *International Journal of Film and Media Arts* 1 (1).
- 3 Honess Roe, A. *Against Animated Documentary?* In: *International Journal of Film and Media Arts* 1.1 (2016): 20-27.
- 4 *Краткая литературная энциклопедия*. Москва: Сов. энциклопедия, 1971. Т. 6. Стб. 72. / *Kratkaia literaturnaia entsiklopedia*. M.: Sovetskaia entsklopedia, 1976. T. 6, Stb. 72.
- 5 Шмелева, Т. В. Модель речевого жанра. В: *Жанры речи*. Саратов: Изд-во ГосУНЦ «Колледж», 1997. Вып. 1, с. 87-99. / Smeliova, T. V. *Modeli recevogo janra*. In: *Janry reci*. Saratov: Izd-vo GosUNTZ "Colledj", 1997, Vyp. 1, s. 87-89.
- 6 Лотман, Ю. *Культура и взрыв*. М.: Прогресс, Гнозис, 1992. / Lotman, Ju. *Kulitura i vzryv*. M.: Progress, Gnozis, 1992.
- 7 Кривуля, Н. Г. Анимационный автопортрет как жанровая форма автобайопики. В: *Наука телевидения*. 2019. Т. 15 (4), с. 57-90. / Krivulea, N. G. *Animatsionyi avtoportret kak janrovaia avtobaiopiki*. *Nauka teledeniia*. 2019. T. 15 (4), s. 57-90.
- 8 Wells, P. *Writing Animated Documentary: A Theory of Practice* In: *International Journal of Film and Media Arts* 1 (1), p. 8.
- 9 Lowry, B. *The Moon and the Son: An Imagined Conversation* In: *Variety*. Jun 14, 2006. In: <https://variety.com/2006/scene/markets-festivals/the-moon-and-the-son-an-imagined-conversation-1200515525/>
- 10 Лавринова, Н. И. Вариативные характеристики текстотипа «интервью»: виды интервью. В: *Наука и современность: сборник статей международной научно-практической конференции*. Уфа: ООО «ОМЕГА САЙНС», 2016, с. 167-170. / Labrinova, N. I. *Variativnye karakteristiki testotipa "interviu": vidy interviu*. *Nauka i sovremenosti: sbornik statei mejdunarodnoi naucno-prakticeskoi konferentsii*. Ufa: ООО "ОМЕГА SAINS", 2016, s. 167-170.
- 11 Шостак, М. И. *Журналист и его произведение*. М.: ТОО «Гендальф», 1998, с. 56. / Sostak, M. I. *Jurnalist i ego proizvedenie*.
- 12 Третьяков, В. Т. *Как стать знаменитым журналистом*. М.: Ладомир, 2004. / Tretiekov, V. T. *Kak stati znamenitym jurnalistom*. M.: Lodomir.
- 13 Федорова, Ю. С. *Техники и приемы раскрытия личностных качеств героя при создании интервью-портрета*. В: *Медиасреда*. 2017. № 12, с. 282. / Fedorova, Ju. S. *Tehniki i priemy raskrytia licnostnyh kacestv geroia pri sozdanii interviu-portreta*. *Mediasreda*. 2017, nr. 12, s. 282.

Примечание: «Черные партеры» – афро-американская леворадикальная организация темнокожих, которая борется за их гражданские права.

DIMENSIUNEA SCENOGRAFICĂ ÎN VIZIUNEA PICTORULUI ANTON MATER

DOI: doi.org/10.5281/zenodo.4338332

Rezumat

Dimensiunea scenografică în viziunea pictorului Anton Mater

Articolul va pune în valoare constituirea și evoluția filmului moldovenesc prin prisma unuia dintre aspectele mai puțin abordate de filmologia autohtonă, dar care contribuie esențial la crearea imaginii filmice. Este vorba despre arta scenografică, care înseamnă vizualizarea unei istorii sau relatarea unui subiect prin intermediul imaginilor.

Printre primii care au valorificat arta scenografiei în film a fost Anton Mater. Pictorul a participat la crearea primelor filme ale studioului *Moldova-Film: Melodii moldovenești, Baladă haiducească, La marginea orașului*. Ulterior a activat la unele filme de succes, precum: *Ultima lună de toamnă, Podurile, Gustul pâini* ș. a., pelicule ce s-au impus pregnant în evoluția artei cinematografice naționale.

Se elucidează particularitățile artei scenografice la fiecare film, la care a participat pictorul Anton Mater, importanța experienței acestuia la dezvoltarea filmului autohton. Venit din lumea artei teatrale, Anton Mater mereu a căutat specificul imaginii filmice, a scenografiei de film: a decorului construit pe viu în natură, a corelațiilor pictor – operator în numele unei imagini concludente fie subiect de epocă sau din viața cotidiană.

Astfel, pictorul Anton Mater a pus bazele artei scenografice a filmului autohton.

Cuvinte-cheie: Anton Mater, pictor, artă scenografică, decor, film, studioul *Moldova-Film*.

Summary

The scenographic dimension in the vision of the painter Anton Mater

The article highlights the establishment and evolution of Moldovan film, in terms of one of the aspects less addressed by the local filmology, but which contributes significantly to the creation of the film image. It is about the scenographic art, which means visualizing a story or telling a subject through images.

Anton Mater was among the first to capitalize on the art of scenography in film. The artist participated in the creation of the first films of the Moldova-film studio: *Melodii moldovenești (Moldovan songs), Baladă haiducească (Outlaw ballad), La marginea orașului (At the edge of the city)*. Later, he worked on some successful films such as: *Ultima lună de toamnă (The Last Autumn Month), Podurile (Bridges), Gustul pâini (The Taste of Bread)*, etc., films that have become important in the evolution of the national cinematographic art.

The peculiarities of the scenographic art of each film in which the painter Anton Mater participated and the importance of his experience in the development of the local film are elucidated. Coming from the world of theatrical art, Anton Mater always looked for the specifics of the filmic image, of the film scenography: of the scenery built live in nature, of the painter-operator correlations in the name of a conclusive image either subject of an era or of everyday life. Thus, the artist Anton Mater laid the foundations of the scenographic art of the autochthonous film.

Keywords: Anton Mater, painter, scenographic art, decoration, film, *Moldova-film* studio.

Astăzi filmele create la studioul *Moldova-Film* au devenit nu doar parte componentă a patrimoniului nostru național, ci și reprezintă o filă din istoria noastră. Pornind de la faptul, că filmul este o artă colectivă, vom încerca să punem în valoare constituirea și evoluția filmului moldovenesc, referindu-ne la unul dintre aspectele mai puțin abordate de filmologia autohtonă, dar care contribuie esențial la crearea imaginii filmice. Este

vorba despre arta scenografică, care înseamnă vizualizarea unei istorii sau relatarea unui subiect prin intermediul imaginilor. „Arhitectura, forma, spațiul, culoarea, textura sunt instrumentele limbajului vizual al scenografului, care conferă expresivitate și susțin personajele filmului. Ca și meserie se află la intersecția dintre artă (arhitectură, pictură, sculptură) și știință, tehnică și tehnologie” [6, p. 28].

„Maestru al spațiului”, astfel este numit scenograful de film, al cărui rol în civilizația audiovizualului crește neîncetat, după cum menționează și Anne Ubersfeld, istoric și teoretic francez de teatru, analizând operele filmice și teatrale de valoare, ajunge la concluzia că: „...marile reușite în punerea în scenă sunt cel mai adesea rezultatul unei adevărate osmoze între regizor și scenograf. Formula se justifică adesea: „scenograful este un maestru și regizorul, regește, valetul său” [7, p. 75]. Anume la prima etapă de formare a conceptului stilistic al viitorului film, participă regizorul și pictorul, care propune stilul plastic.

Conștientizăm faptul, că orice imagine imprimată este, în primul rând, viziunea operatorului și a regizorului, care coordonează cu filmările respective. Iar imaginea surprinsă de ochiul camerei de luat vederi, în cazul filmului de ficțiune, este, mai mult sau mai puțin, un produs al imaginației și fanteziei pictorului-scenograf, al viziunilor sale artistice. El este cel care construiește imaginea viitorului film, anturajul în care se va desfășura acțiunea și vor evolua actorii-personajele, chipul cărora, la fel, este prefigurată de pictor, apoi întruchipat de machiaj și costum. Critica de specialitate, analizând filmul, se referă întâi de toate la dramaturgie, subiect, regie, jocul actorilor, iar celelalte elemente, deși sunt nu mai puțin semnificative pentru reușita operei finale, rămân mereu în umbră. Or, după cum menționează și specialiștii în domeniu, „scenografia se supune unui paradox și anume: dovada calității sale este direct proporțională cu gradul său de invizibilitate, de capacitatea sa de a se contopi cu însuși realitatea filmului. [...] Datorită aspirației la invizibilitate a decorului, deseori scenografi au rămas și ei în umbră, comparativ cu alte profesii din industria filmului” [6, pp. 17, 42]. În acest context, ne propunem să urmărim evoluția filmului și din perspectiva elaborării imaginii (a viziunilor artistice ale pictorului-scenograf). Această idee a apărut în urma cercetării creației pictorului-scenograf Anton Mater, rolul căruia, de obicei, rămânea nu doar după cadru, ci și trecut cu vederea.

Astăzi, în epoca digitală, noile tehnologii au revoluționat nu doar metodele de lucru, ci și posibilitățile de creare a imaginii, diferențiindu-le radical de cele din anii '50-'60 ai secolului trecut, când studioul *Moldova-Film* făcea primii pași în turnarea filmelor de ficțiune. Respectiv, modalitățile de creare (formulele de lucru) ale filmului erau cu totul altele.

În prezent, la distanța de mai mult de jumătate de secol, istoria artei cinematografice, filele ei se cer completate pentru posteritate, pentru a avea un tablou integru al evoluției artei cinematografice naționale. La dezbateră subiectului, ce ține de aspectul scenografic al primelor filme de la începutul cinematografiei naționale, ne ajută materialele depistate în arhiva personală a pictorului-scenograf Anton Mater, care a reușit să adune file răzlețe cu amintiri despre procesul de creație asupra unor filme, despre problemele apărute pe parcurs etc.

Anton Mater (1910–1984), originar din Dağhestan (Rusia), își face studiile la Academia de Arte din Leningrad. După cel de al Doilea Război Mondial, este trimis în Moldova, unde își începe activitatea de creație la Teatrul muzical-dramatic moldovenesc (anii 1947–1951), creând scenografia la 15 spectacole. Mereu *gonit* de curiozitate spre noi tărâmuri artistice este incitat și de alt gen de artă – de cinematografie. Când în 1953 se lansează în producție *Melodii moldovenești*, primul film de ficțiune la *Studioul de cronică și filme documentare* din Chișinău, Anton Mater nu ezită ocazia de-a se încadra în echipa pictorilor din care mai făceau parte și pictorii Maria Suceatova și N. Markin. E interesant, că acest film-concert, în care au evaluat artiști profesioniști și colective de amatori, a fost primul pas în lumea filmului de ficțiune moldovenesc. Evident, că în acea perioadă incipientă condițiile de producție lăsa mult de dorit: abia se completau echipele de creație cu cadrele autohtone – regizori, operatori, sunetiști, scenografi. Pentru a susține tânăra cinematografie moldovenească la realizarea filmelor erau trimiși specialiști din alte părți, de cele mai dese ori actorii erau invitați de la Moscova, scenele de pavilion erau filmate în alte studiouri etc. Fiecare film din anii 60 era un debut în cinematografie pentru regizori, operatori, pictori, compozitori ș. a.

Lucrul în teatrul dramatic i-a oferit lui A. Mater o experiență bună, dar era necesară o depășire a particularităților și a specificului decorului teatral. În special, tendința de-a crea „decorații interesante” vine din teatru, unde spectatorul recepționează decorul direct. Or, decorurile cinematografice lucrează prin intermediul peliculei și pe ecran ele pot fi demonstrate atât integral, cât și parțial. Căci, în mare parte, „scenografia de film este o artă a fragmentului. Prin natura filmului, care este o succesiune de imagini în mișcare, centrul de interes este captat de compoziția fiecărei

fotograme individual, sinonimă cu un fragment al realității, – susține scenografa română Maria Elena Peici. – De la începuturile cinematografiei, scenografi au căutat trucuri prin care să distragă atenția de la faptul că filmul nu este altceva decât o atentă asamblare a acestor fragmente, având menirea de a înlocui spațiul ca întreg” [6, p. 44].

În arhiva personală a artistului A. Mater s-au păstrat 11 caiete, mai mult sau mai puțin completate cu materiale referitoare la filme. Fiecare caiet în parte se referea la un film, conținând schițe de lucru (cu dimensiunile de 9 (10) x 21 (23) cm), fotografiile schițelor, secvențe din timpul filmărilor și din film, precum și o descriere analitico-critică a celor mai semnificative momente din timpul lucrului la film. Atât materialul ilustrativ, cât și amintirile sale prezintă un bogat material factologic, ce ne demonstrează cum se lucra în primii ani la studiou, cum se puneau bazele scenografiei filmice.

Anul 1955 deschide în cinematografia moldovenească noi orizonturi: apariția pe ecrane a filmului-concert *Melodii moldovenești*, completează activitatea studioului cu filme de ficțiune. Anton Mater, alături de M. Suceatova și N. Markin, tatonază terenul pentru consolidarea scenografiei filmului național. Sarcina ce se afla în fața acestor artiști ai imaginii era, în primul rând, de a alege locuri pitorești pentru realizarea filmărilor. Astfel, pictorul, alături de regizor și operator, colindă întreaga republică în căutarea acelor locuri, în care ar putea plasa programul muzical din film. Pelicula presupunea nu doar un simplu concert, ci încorporarea pieselor muzicale într-un subiect concret. Călătoria prin republică a compozitorului Anatoli Lebedev din Moscova (actorul V. Strelibițki) alături de tânărul corespondent local Costea Eleanu (actorul Petru Baracci), care-l familiarizează pe oaspete cu arta și cultura națională, este întregită de evaluările artiștilor profesioniști și amatori. Pentru fiecare interpret luat în parte și colectiv se organiza alt spațiu inedit, irepetabil, care să deschidă perspective spre frumusețea plaiului. Concomitent cu programul de cântece și dansuri populare al colectivelor artistice profesioniste și al celor de amatori, filmul scoate în evidență și peisajele inconfundabile ale plaiului mioritic, ce trebuie să-l inspire pe compozitor la finisarea *Suitei* sale pe teme moldovenești. Și acest scop le-a reușit autorilor.

Comentând începuturile cinematografiei moldovenești, criticul de film Victor Andon menționa că: „autorii au decis corect când s-au decis de inte-

rierile tradiționale ale sălilor de concerte și ale caselor de cultură, ei au scos eroii filmului în peisajele pitorești ale republicii, arătându-i într-o atmosferă naturală. Aici susținătorii regizorului au fost pictorii M. Suceatova, A. Mater, N. Markin și tinerii operatori P. Vasilevski și P. Todorovski, care au turnat această peliculă interesant și poetic...” [8, p. 130].

Lansarea filmului *Melodii moldovenești* pe marele ecran, devine și o carte de vizită pentru republică, căci va fi, în primul rând, o promovare pentru masele largi din întreaga uniune cu arta și cultura moldovenească prin port, tradiții, muzică și dans, bogățiile plaiului nostru. Ziarul *Tinerimea Moldovei* scria: „Așadar, s-a născut cinematografia moldovenească! [...] La urma urmelor, toate celea, ce se arată pe ecran, ni-s demult cunoscute – și actorii, și muzica, și colectivele artistice. Însă autorii filmului *Melodii moldovenești* au știut să ni le înfățișeze în așa fel, să găsească acel punct de vedere, acel racursiu artistic, care ne face să înțelegem și să simțim și mai adânc, și mai bine toată frumusețea pământului natal, toată bogăția tezaurului creației populare – izvorul veșnic viu al artei. [...] ...muzica filmului (scrisă și aranjată de Ș. Aranov și V. Zagorschi), îmbinându-se cu peisajele minunate, dă filmului acel pitoresc național, care -l face interesant nu numai pentru spectatori din Moldova, dar și pentru cei din toată țara. [...] În film iau parte cunoscuții artiști moldoveni Tamara Ceban, Ianina Levițaia, Polina Botezat, Gheorghe Eșanu, colectivele artistice ale Filarmonicii de stat – ansamblul de dansuri, orchestra de instrumente populare, capela *Doina*; în fragmentele din spectacolele *Feciorii codrilor* și *Pușkin în Moldova* s-au filmat E. Ureche, V. Cocoș, S. Necrasov, G. Fiodorov și alți artiști ai teatrelor din republică” [1, p. 7].

Filmul *Melodii moldovenești* i-a adus lui A. Mater consacrare în cinematografie. Ajutat și ghidat de Maria Suceatova, căreia i-a rămas profund recunoscător pentru inițierea în specificul lucrului în film, în tainele profesiei de pictor-scenograf, se simte în stare să creeze scenografie la film de sine stătător. O nouă ocazie de a-și demonstra abilitățile artistice apare peste doi ani, când în producție se lansează pelicula istorică *Baladă haiducească* (prima denumire *Tobultoc*). Particularitățile istorice ale acestui film au creat noi dificultăți în fața cineaștilor, pe care pictorul le-a înfruntat cu destoinicie.

Anton Mater, după experiența obținută la primul său film *Melodii moldovenești*, și-a contu-

rat o metodă a sa de lucru asupra filmului. Nu se limita la 10–12 schițe, ce ar prefigura decorurile, ci executa decupajul la toate scenele filmului, căutând stilul și atmosfera viitorului film. Pictorul va lucra cu multă atenție și minuțiozitate, și va realiza seturi întregi de schițe pentru fiecare secvență-cheie a filmului. Iar acestea, aranjate într-o succesiune anumită, redau ritmul filmului și evoluția lui în timp.

Dar începutul adevăratei cinematografii naționale de ficțiune este considerat lungmetrajul *Balada haiducească* (1958), în regia lui Mihail Kalik, Olga Ulițki, Boris Rîțarev, unde se poate vorbi și despre o veritabilă scenografie. Aici fantezia pictorului a avut un teren vast de activitate. Atmosfera filmului de aventuri de „glugă și hanger” se contura la intersecția realității (o filă din istoria poporului moldav) cu mitul (legenda despre haiducul Tudor Tobultoc). Evenimentele redată țin de sec. al XIX-lea, concret de anul 1883, indicat în genericul filmului. Și pictorul cercetează perioada pentru a construi decoruri, ce ar contura atmosfera/taboul timpului: moșie și conace boierești, cărări de codru, haiduci, boieri etc. Se documentează, luând ca bază imaginile deja existente (din cărți, arhive etc.), care nu întotdeauna conferă un ansamblu necesar filmului. În genere, filmele de epocă cer un lucru destul de migălos, multă energie creatoare pentru a prefigura atmosfera perioadei respective.

În filmele istorice nu mai puțin importantă este imaginea, care exprimă valorile existențiale și spirituale ale trecutului. Anume imaginile vechilor codri, atmosfera patriarhală cu toate elementele sale specifice (cântece, dansuri), traiului cotidian conferă veridicitate filmului. În acest sens, măiestria operatorului Vadim Derbeniov (Premiul I *Pentru cea mai bună imagine* la Festivalul unional de filme din Kiev (1959), ediția II-a), a contribuit la evidențierea și semnificația activității pictorului-scenograf Anton Mater.

Interesul față de acest film, care avea în centrul istoria poporului nostru, îl demonstrează reportajele de pe platourile de filmare, precum „La studioul *Moldova-film*”: „...Automobilele se îndreaptă spre satul Mălăești de pe malul Nistrului. Cineaștii s-au oprit aici. Se filmează cadre din natură, din viața satului în ore de odihnă. Seara vin aici colhoznicii din satele învecinate – participanții la scenele de masă, precum și taraful din sat. Operatorii filmează pe dansatorii colectivului artistic al fabricii de încălțăminte „S. Lazo”, care de asemenea fac parte din grupul de filmare...” [4, p. 7]. Pentru a reda atmo-

sfera secolului XIX au fost necesare peste 500 costume de epocă, respectiv și tot atâtea elemente de machiaj (mustați, bărbi, buchenbarde etc.), pregătirea cărora a coordonat-o intens tot pictorul-scenograf, care a găsit acel ansamblu de elemente, ce au conturat specificul perioadei anunțate.

De un colorit aparte este scena iarmarocului, care are loc pe malul Nistrului în fața cetății Soroca. Autorii au reușit să redea atmosfera acestui univers, care aduna țărani și boieri, soldați și țigani, tineri și copii. În cadru se perindă imaginile, ce surprind nu doar un simplu târg de alimente și obiecte, unde se vinde și se cumpără, ci au loc întâlniri și schimb de informație. Nu lipsesc nici distracțiile. Unul dintre elementele distractive din cadrul iarmarocului este scrânciobul, în formă de roată. Acest simbol solar – Scrânciobul, ca un simbol al universului, îl vom întâlni și în alte pelicule la care Anton Mater semnează scenografia.

Relevante rămân aprecierile maestrului Mihai Grecu asupra scenografiei acestui film: „Atmosfera, în care acționează eroii *Baladei haiducești*, este veridică – nimic de prisos și nimic fictiv. Pavilioanele sunt pitorești fără să se repete. Coloritul fiecărui pavilion, fiecărei decorații este în același timp coloritul eroului, care apare în acest cadru. De exemplu, interiorul locuinței căpitanului Bogdescu are tonalitatea unei acuarele distinse, sobre, așa cum este și biografia acestui om. [...] Comparând decorurile acestea cu cele din filmul *Când omul nu-i la locul lui*, ne dăm seama, că *Balada haiducească* este din punct de vedere artistic un succes real și ne bucură faptul, că cineaștii noștri își dezvoltă măiestria artistică” [2, p. 4].

Indiscutabil, că după acest film, Anton Mater ancorase definitiv în cinematografie. Lucrul la fiecare nou film îl începea cu o documentare serioasă a perioadei, apoi urmau deplasări în localități, la fața locului. În scurt timp reușește să cunoască/descopere întreaga republică, să se apropie de particularitățile specifice vieții poporului nostru, de complexitatea tradițiilor și datinilor, acele elemente caracteristice, care îl vor ajuta la crearea/elaborarea anturajului în filmele ulterioare contemporane, ce deschideau perspectivele autentice (Călătorie în april, *La marginea orașului*, *Ultima lună de toamnă* etc.).

Filmul *La marginea orașului* (1960) îl pune pe A. Mater la o nouă încercare. Acțiunea din scenariul lui Iu. Edlis, V. Lisenco se cerea transferată în spațiul nostru autohton. Dramaturgia construită pe dialogul trecutului și prezentului, vechiului și

noului, trebuia să reiasă și din decor. Și, în primul rând, sarcină ce-i revine pictorului-scenograf era „de-a zugrăvi spațiul și timpul”, în care se produce această trecere/transferare a țaranului, locuitor al unei margini de oraș, care puțin cu ce se deosebește de o localitate rurală, într-un orășean, cu traiul în apartament, la bloc. În rezultatul acestor mutări va avea loc și o schimbare de mentalitate.

Revenind la însemnările pictorului despre crearea filmului, vom descoperi și locul filmării peliculei *La marginea orașului*. În notițele sale despre crearea peliculei Anton Mater menționa că: „Acest film, aproape în întregime, a fost turnat la marginea Chișinăului, în raionul Râșcani, unde deja începuse construcția blocurilor de locuit. Alături cu un astfel de bloc, am găsit o casă pregătită pentru a fi demolată. Pe teritoriul ei au fost montate decorurile: un sarai pentru vacă, un cuptoraș de vară, o fântână...”

Întreg teritoriu a fost îngrădit de un gard, iar ca să nu pară casa singură, la gardul din partea opusă a casei noastre a fost ridicată a casă decorativă din doi pereți. Pentru ca să-i fie redată o vedere rezidențială, după gardul acelei locuințe false (case decorative) pe perioada filmărilor s-au sădit arbori și un copac mare. De la acest film s-au păstrat câteva schițe în original, iar la altele – fotografiile. Aceste decoruri nu prezentau nimic deosebit, dar pentru mine erau dificile fiind că trebuia la o casă deja existentă de atașat un sarai, o fântână și o bucătărie de vară, un beci și un gard nou, și toate elementele construite de noi trebuia să se includă organic în stilul decorativ al peisajului existent al casei, care, de asemenea se cerea revăzut și completat. Într-un cuvânt, casa, ograda și acareturile trebuiau să arate așa, precum ar fi fost construite concomitent...

La realizarea decorului se cuvenea de avut în vedere mobilitatea lui pentru a oferi posibilitate operatorului de-a compune cadrul, valorificând întreg spațiul. Și iată decorurile sunt gata amenajate, instalate, operatorul a verificat toate unghiurile de filmare. Grupul de creație era atunci completat cu entuziaști, precum butaforul V. Jeleaev și asistentul său I. Mojaicenko, care au depus nu puține eforturi ca toate elementele decorului să de-a iluzia realului” [5].

Decorurile interioarelor au fost montate în încăperea fostului cinematograf „1 Mai”. Aici s-au filmat scenele din apartamentul inginerului Marin, în camera Verei, în sectorul de miliție etc.

În structura filmului, pentru a accentua spațiul autohton și a susține atmosfera, a mai fost in-

trodus și jocul „de-a bâza”. Cu toate acestea, după prima vizionare a filmului, regizorul Emil Loteanu a criticat pelicula, menționând că: „în film e puțin național...”

Acesta a fost al treilea film la crearea căruia participa pictorul Anton Mater, film, care i-a adăugat un pic de experiență și mai mult curaj.

Următorul film, despre care găsim informații într-un caiet aparte, este *Călătorie în april* (1963), o comedie lirică, debutul în regie al lui Vadim Derbeniov, care s-a afirmat în calitate de operator la filmul *Baladă haiducească*.

Filmul s-a turnat în localitățile de pe Nistru, în satul Trifăuți, mai jos de orașul Soroca, în Egorovca, în sus pe cursul de la Soroca, în satul Lozova, în Moscova. Câteva secvențe interioare s-au filmat în aceleași pavilioane ale cinematografului „1 Mai” din Chișinău. Deciziile referitoare la localitățile pentru filmări erau luate, în special, din considerentele materiale ale studioului. Pictorul-scenograf avea în atribuțiile sale să analizeze toate variantele posibile de creare a spațiilor necesare, transformarea lor etc. și să propună variantele cele mai ieftine, mai facil de realizat.

După cum afirma pictorul-scenograf Bella Manevici (care a semnat scenografia la filmul *Белое солнце пустыни/Soarele alb al pustiului*): „grija mare a pictorului pentru economisirea timpului, dar și a resurselor materiale, îl alungă adeseori pe scenograf la natură sau în interioare fără identitate (...). Dar chiar și scenele din natură uneori sunt mai reușite în pavilion” [11, p. 60]. Exemple elocvente ne prezintă filmele lui Federico Fellini, în special, *Roma* sau *E la nave va* (care a fost în întregime filmat în studiourile din Cinecittà). Căci maestrul italian își edifica universul său, în care se simțea Demiurg. „...Fellini, ca un nou Lucifer, nu acceptă lumea creată de Dumnezeu. El tinde să-și creeze lumea sa proprie, după chipul și asemănarea sa. El nu acceptă dealurile, râurile, pădurile, imășurile, pământul, nu-l satisfac nici creațiile umane: clădirile și străzile(...) El reface totul după conceptul său: el singur ridică orașe, sădește pădurile, seamănă dealuri în teatrul său de marionete” [10, p. 271-272].

În mare parte, Anton Mater a colaborat cu regizori-debutanți, susținându-i la primul său film, realizând nu doar unele schițe pentru scenele-cheie ale filmului, ci un întreg decupaj, care oferea regizorului și operatorului un imbold creator, prefigura stilul și ritmul filmului, ajutându-i mult la crearea unei viziuni integrale. Lipsa de ex-

periență a regizorului presupunea și o responsabilitate mai mare a pictorului pentru cele propuse.

Aproape la toate filmele echipa de creație, inclusiv scenograful, au avut de înfruntat și unele greutăți, nu s-a trecut fără dificultăți și la filmul *Călătorie în april*, despre care ne mărturisește pictorul în amintirile sale: „Prima problemă și, evident, cea mai neașteptată, a fost să inventez un vapor, care să provoace zâmbetul spectatorilor. Eu, care nu aveam nici ideea de vase maritime și, în genere, de navigație pe mare sau pe râuri, și o astfel de misiune? În fine, am inventat așa un vapor. Nu era un tramvai de râu asemănător celui care în Râbnița transporta pasageri de pe un mal pe altul. Pe carcasa acestui tramvai am construit o a doua punte, ridicând astfel două etaje, în partea din față a bărcii, iar la etajul doi am instalat un teren și un podișor cu centru de comandă manuală. „Gortenzia” (așa a fost numit vaporeșul) a fost creată! [5]. În scenariu găsim denumirea bărcii – *Greierașul*, pe care protagonistul, un tânăr corespondent (actorul Alexandr Zbruev) vine la practică. Tot în barca îl urcă sătenii ca să scape de el...

O scenă-cheie are loc în incinta terenului de dans: „... cel mai mare decor după teritoriu era terenul de dans și am transferat-o s-o realizăm la Moscova, unde am arendat manejul clubului Armatei Sovietice. Acest decor nu era complicat, dar apăreau multe dificultăți la amenajarea spațiului... Un perete cu gheretă (cabina) mecanicului de cinema, scara spre această cabină, am construit terenul pentru dansuri, am instalat un ecran, dar terenul de dans trebuia să fie turnat din pânză de sac, ca, în primul rând, să dea iluzia de ciment, iar în al doilea rând, ca acest ciment să nu se ia după picioarele dansatorilor. Doar în varianta a doua am reușit să facem acest aliaj din alabastru și emulsie.

A apărut și a doua problemă, cum să facem în jurul decorurilor tabloul nopții, cu luminițe în depărtare. Aici mi-a venit în ajutor practica mea de lucru în teatru. Deși, am mers la risc, executând o carcasă sferică în jurul platoului, l-am înfășura cu pânză de sac și l-am vopsit cu cenușă. Desigur, că toți strănutau cu negru, dar în schimb noaptea era veritabilă, iar lămpile erau acele „steluțe” ce dădeau iluzia nopții...

Dificultăți am avut cu livezile în floare. Evident că am ținut să înregistrăm și câteva planuri ale copacilor în floare, dar acelea nu erau planuri de ficțiune, fără actori. Actorii erau filmați pe imaginea livezilor în floare pregătite de noi, înain-

tea filmărilor. O lună jumătate a durat pregătirea florilor. Flori se confecționau și direct pe platoul de filmare (...).

În Egorovca, unde filmam acareturile pe teritoriul unei școli vechi, beciul, saraiul pentru capră și bucătăria de vară – toate aceste adaosuri la școală, casa lui Efim Dumbravă (în rol actorul Ștefan Gruzin), florile erau legate pe crengile de jos ale copacilor de salcâm, ce dădea sătenilor motiv de glume: „în film totul e posibil!” [5].

Scenograful construiește universul specific personajelor pornind de la costumul pe care-l poartă până la casa /odaia (apartamentul) unde locuiesc, care la fel, sunt o caracteristică directă a lumii lor interioare, concepțiile lor de viață. Așa, prin scenografie se contrapun în film cele două lumi diferite – cea a Preutului prin o casă mare cu toate acareturile sale și cea a țaranului. Anturajul creat caracterizează mai mult decât orice. Fiecărui personaj în parte pictorul îi găsește acele obiecte caracteristice nu doar epocii, ci și stilului de viață...

Un loc aparte în palmaresul lui Anton Mater îl ocupă pelicula *Ultima lună de toamnă* (1965, regia Vadim Derbeniov), după nuvela lui Ion Druță, primul film moldovenesc, care a cucerit nu doar spectatorul, ci și critica din lume, fiind apreciat cu multiple premii, printre care și Grand Prix la Festivalul de la Cannes (1967). Cel mai puternic impuls creativ îl are scenograful la prima lectură a scenariului, mai ales atunci, când e vorba despre textul lui Ion Druță cu limbajul său specific. Drama existențială a Tatălui (actor L. Lebedev), care merge să-și viziteze copiii în ultima lună de toamnă, în toamna vieții sale. Era necesară redarea într-un paralelism natura și starea sufletească a tatălui. În primul rând, filmul reprezintă o serie de epizoade, ce se desfășoară la natură și în interioare (casa tatălui, a fiului mai mare ș. a.). Drumul, parcurs de tată spre copiii săi, devine o metaforă sau/și un drumeț bun ce-l va însoți pe parcurs. E un film-călătorie, în care și drumul își are locul său în dramaturgie, fiind la fel un personaj...

În acest context, era deosebit de important de-a alege natura, spațiile exterioare, în care va fi surprins bătrânul părinte: lanul de grâu, fântâna părăsită, săpata cândva de protagonist, pădurea feciorului mijlociu etc. Găsirea locurilor din natură inerente peliculei, dar și pregătirea lor pentru filmări, este una dintre cele mai dificile probleme. Experiența scenografilor de film demonstrează, că nu întotdeauna pentru secvențele din exterior

pot fi ușor găsite echivalente în natură. De cele mai dese ori ele trebuie aduse la condițiile și stilul filmului. Natura în filmul *Ultima lună de toamnă* duce în sine o încărcătură dramatică și semnificație aparte, de aceea și procesul alegerii ei a fost îndelungat. După mai multe deplasări prin republică s-au trecut hotarele, oprindu-se la regiunea Cernăuți...

De la drama psihologică Anton Mater este inclus la crearea unei drame istorice a poporului nostru. Din amintirile pictorului despre crearea filmului *Gustul pâinii* (1966): „În film nu există nici un episod, unde nu ar fi fost necesar lucrul pictorului-scenograf. Nu vorbim de acele obiecte, pe care le-am construit singur.

În acest film au fost două decorații mari, complexe. Una la natură – casa Preutului, un sarai, mormântul frățesc și moara, care apoi arde. Această decorație era inclusă pe teritoriul satului Gura-Camenca, raionul Florești, alături de biserica satească. (...) Eu voiam să găsesc acea arhitectură, care să se includă în stilul bisericii existente. Și o astfel de casă am construit și s-a inclus în designul pieții și se privea de parcă a fost ridicată odată cu sfântul lăcaș. Dar aceasta a fost posibil după multe pregătiri și muncă (...).

Cât ar fi de straniu, dar pentru acest loc din satul Gura Camenca, eu și operatorul (V. Kalașnikov), ne-am luptat cu regizorii (Valeriu Gagi și Vadim Lâsenko). Evident că responsabilitatea pentru locul filmărilor, în final, o iau cei care răspund de partea vizuală a filmului. Și e corect, în general, dar în cazul de față așa a fost. Și sunt mulțumit că ideea noastră s-a văzut și pe ecran, am obținut imaginea, ce ne-am dorit-o: un teren de filmări bine organizat, unde comod și simplu puteau fi construite cadrele, ușor modificate și întotdeauna, când se filma un episod sau altul, fondalul era bine conturat...” [5].

Filmări la *Gustul pâinii* au fost efectuate și în pavilioanele din Kiev. Câteva secvențe semnificative pentru dramaturgia filmului, precum luptele cu bandiții, au fost turnate într-un loc pitoresc pe teritoriul fostei mănăstiri de la Saharna.

Pentru pictorul-scenograf A. Mater filmul *Podurile* (1973, regie Vasile Pascaru), după motivele romanului lui Ion C. Ciobanu, a fost unul dintre cele mai dificile, pentru care s-a cerut maxim de energie, putere, mult timp și chiar nervi. Filmul presupunea nu doar o doză de inventivitate, ci și o bună cunoaștere a perioadei istorice. Pentru a reda evenimentele într-un stil realist, s-a recurs la

o documentare mai îndelungată în localitățile rurale, pentru colectarea materialului etnografic, fotografii și obiecte, precum și desemnarea naturii.

„...Noi vedem oameni, satul, peisajul, casele, interiorul cu ochii regizorului și al „imaginistului”. În cazul dat policromia nu cedează întru nimic aceleia din *Lăutarii*, căci lucrează pentru acțiune” [3, p. 4]. Filmul ne duce prin timp și pictorul-scenograf zugrăvește fiecare perioadă în paleta-i specifică, găsindu-i elementele distinctive și conferindu-le veridicitate, autenticitate, despre care ne vorbește și recenzia respectivă: „Dacă e să ne deprindem ochiul cu noul fel de trai, apoi autorii peliculei ne oferă această posibilitate. Scrânciobul era leagănul țăranului în momentele cele mai fericite, la serbările populare cele mari. De aceea, poate în fastul sărbătoresc nu-i nimic contradictoriu...” [3, p. 4]. Pentru a introduce în film acel *scrânciob* inevitabil atmosferei de sărbătoare rurală, pictorul depune o muncă de cercetare nu doar etnologică, ci și tehnică. În amintirile sale referitoare la acest moment citim: „Scrânciobul mi-a dat multă bătaie de cap. În trecut el era în fiecare sat, dar acum meșteri, care știu să-l assembleze, au rămas puțini și ne-a trebuit să depunem efort pentru ca să găsim doi bătrâni, care nu doar au citit schițele mele, preluate dintr-o veche culegere etnografică, dar și au introdus în aceste schițe niște corecturi. Mi-a rămas doar să găsesc în pădure un material bun pentru ca meșterii-lemnari să meșterească scrânciobul...” [5].

Din punct de vedere al pictorului reușită a fost și construcția din pădure, ce prezenta „bordeiul (așa-numita *zemleanka*) partizanilor”, unde a fost filmat doar un scurt episod. Deși filmul a presupus multă muncă pentru crearea a unei serii de spații, pictorul a rămas mulțumit de rezultatele sale, inclusiv de natura găsită: via care bine se privea, ascunzătoarea lui Guțu, casa fierarului, construcțiile la casa bătrânului Frunze, locul execuției și altele.

Comitetul de Stat pentru cinematografie a menționat nivelul artistic al filmului *Podurile*, inclusiv lucrul pictorului-scenograf Anton Mater cu o *Diplomă pentru realizare poetică și creativă a decorurilor*. Chiar și critica de specialitate a timpului, analizând pelicula *Podurile*, s-a referit și la scenografia filmului: „la succesul filmului au contribuit și lucrul operatorului Pavel Bălan, pictorul-scenograf Anton Mater și compozitorul Vasile Zagorschi...” [9, p. 72].

Anume prin scenografie se conturează apar-

tenența la o anumită «matrice stilistică» distinctă și originală, necesară pentru ca filmele să ne definească originalitatea, să ne diferențieze în peisajul artei cinematografice mondiale. Or, bazele scenografiei filmice naționale au fost puse de pictorul

Anton Mater, care deținea o cultură clasică a școlii din Petersburg, iar experiența artistului plastic s-a impus drept un factor important în evoluția artei scenografice din cinematografia națională.

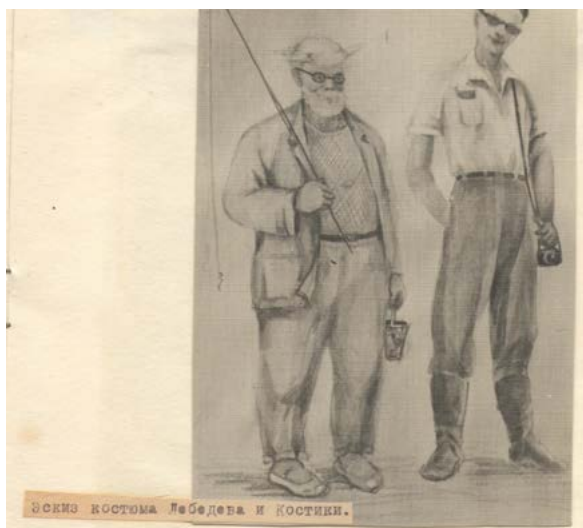
Schițele pictorului-scenograf Anton Mater la filme



La marginea orașului



La marginea orașului



Schiță pentru costume la filmul *Melodii moldovenești*



Melodii moldovenești



Gustul pâinii

Referințe bibliografice:

1. Filip, Iu. Cântă Moldova. În: *Tinerimea Moldovei*, 14 septembrie 1955.
2. Grecu, M. Operatorul și pictorul. În: *Cultura Moldovei*, 26 martie 1959.
3. Hropotinschi, A. Podurile. În: *Cultura*, 17 august 1974.
4. La studioul „Moldova-film”. În: *Moldova Socialistă*, 1958.
5. Mater, A. Arhiva personală.
6. Peici, Maria Elena. Scenografia de film anii 2000–2017. București: Editura universitară, 2019.
7. Ubersfeld, A. Termeni cheie ai analizei teatrului. Iași: Institutul european, 1999.
8. Андон, В. Рождение молдавского кино. Кишинэу: Штиинца, 1986. / Andon, V. Rojdenie moldavskogo kino. Chișinău: Stiința. 1986.
9. Полюхова, М. Легендарное прошлое на экране. Кишинэу: Литература артистикэ, 1983 / Poliuhov, M. Legendarnoe prosloe na ecrane. Chișinău: Literatura artistică.
10. Феллини о Феллини. Интервью, сценарии. Москва: Радуга, 1988. / Fellini o Fellini. Interviu, scenarii. Moskva: Raduga.
11. Художник и сцена. Москва: Советский художник, 1988. / Hudojnik i scena. Moskva: sovetiski hudojnik.

Nadejda IVANOV,
Constantin IVANOV

RECONSTITUIREA DRAMEI COPILĂRIEI DIN PERIOADA DEPORTĂRILOR ÎN FILMUL „SIBERIA DIN OASE” AL LEONTINEI VATAMANU

DOI: doi.org/10.5281/zenodo.4541249

Într-o societate dezrădăcinată și dezbinată, precum e cea din Republica Moldova, filmul „Siberia din oase” al regizoarei Leontina Vatamanu încearcă actualizarea și creșterea unui sentiment de apartenență, fondat pe un trecut odios și opac, suprimat până la o amnezie culturală. În această cheie, filmul valorifică mărturiile și suferințele celor deportați și se construiește pe amintirile traumatizante ale copiilor de atunci. Grație memoriei lor, se reabilitează vocea poporului (*vox populi*), vocea integratoare a identității noastre naționale și culturale, reprimată prin abnegare, mutilare sau uitare.

„Siberia din oase” este o docudramă, o producție OWH Studio, cu suportul Centrului Național al Cinematografiei din Republica Moldova, în asociație cu Moldova-Film și Paradox Film. Filmul este lansat cu ocazia marcării a 70 de ani de la deportările din Basarabia din 1949, în cadrul operațiunii IOГ (SUD), cea mai amplă operațiune de deportare a basarabenilor. Subiectul și problema acestui film nu-i sunt străine nici scenaristei, întrucât ea se descinde dintr-o familie ce a avut de suferit din cauza represiunilor ideologiei comuniste. Mama Leontinei Vatamanu, împreună cu bunelul și străbunelui ei, au fost deportați în Siberia, de unde bunelul, scriitorul Mihail Curecheru, nu se va mai întoarce niciodată. Acest discurs cinematografic poate fi considerat, înainte de toate, o posibilitate de vociferare a dramei familiei, care se dorea retrăită și răscumpărată, prin împărtășirea stărilor tănuite. În colaborare cu producătorul Virgiliu Mărgineanu, regizorul secund Ion Borș, directorul de imagine Sergiu Babară, compozitorii Valeriu Cașcaval și Vasile Goia, împreună cu protagoniștii celor 4 mărturii, actorii, doctorul în psihologie Zinaida Boldea, istoricii Octavian Țicu și Viorica Olaru și mulți alți membrii ai echipei, regăsiți în titlurile filmului, scenarista Leontina Vatamanu reușește să materializeze proiectul său

grandios, în ciuda unei finanțări modeste.

Un alt factor decisiv în realizarea extraordinară a filmului l-a jucat și cauza nobilă comună de a oferi publicului basarabeian un film istoric, foarte bine documentat, despre istoria noastră, despre noi ca popor și de a elucida cauza majoră a dezbinării identității naționale și culturale. Se înțelege că echipa de filmare s-a văzut implicată nu doar intelectual și profesional, dar și psiho-emoțional, deoarece fiecare din ei poartă în sine trecutul odios al deportărilor. Prin urmare, la Gala Cineaștilor din Moldova, filmul a fost nominalizat la 9 categorii: cel mai bun film documentar, cea mai bună scenografie, cele mai bune costume, cea mai bună coloană sonoră / muzică originală, cel mai bun montaj, cea mai bună imagine, cel mai bun scenariu, cel mai bun regizor, cel mai bun film de lung metraj. Mai nou, Guvernul Republicii Moldova a oferit Premiul Național, ediția 2020, echipei de producție a filmului documentar „Siberia din oase”: Babară Serghei, director de imagine, Ixari Lilia, pictor de costume, Turea Marin, sunetist, Cașcaval Valeriu, compozitor, Ixari Rodica, actriță, Suveică Cornelia, actriță, Butnaru Eugenia, actriță, Nazarchevici Margareta, actriță, pentru abordarea artistică de înaltă măiestrie, evocarea și redarea veridică a evenimentelor istorice marcante la crearea filmului.

Filmul reconstituie cu minuțiozitate, de la scenografie până la emoțiile cele mai tulburătoare și veritabile ale personajelor, drama deportărilor. Prin vocea copilului surprinsă din mărturiile supraviețuitorilor, Leontina Vatamanu reușește să reconstituie „trauma” aceluia segment istoric. Patru mărturii ale protagoniștilor transfigurează spectatorul în casa și satul copilăriei lor din Basarabia, într-un loc al *axis mundi*, în jurul căruia familiile își țeseau armonios destinul, în care mama și tata mai păstrau rolul lor spiritual de ocrotitori și stăpâni ai casei. Până într-o noapte, când arma-



Imagini din filmul „Siberia din oase”

ta sovietică trece ca o seceră peste satul lui Gavril Boian, Ion Radu, Elena Curicheru-Vatamanu, Margareta Spănu Cemortan și peste alte localități ale Basarabiei, pentru a depozita societatea de gospodari, intelectuali, oameni spirituali și cu înalte valori umane. În vocea acestor amintiri se regăsește întreaga durere a dezrădăcinării culturale și a scindării identității ființiale ale poporului român. Grație măiestriei regizoarei, a efectelor artei vizuale și tehnicii destul de sugestive ale montajului, această traumă mai mult personală a naratorilor se exteriorizează și se extinde până cuprinde și trezește sensibilitatea fiecărei ființe în care „zăcea” pașnic și indiferent acest trecut înfiorător al genocidului. Filmul „Siberia din oase” scoate din adâncurile uitării multora un adevăr istoric – fenomenul deportărilor. Pe fonul vocilor vii și al lacrimilor copiilor de atunci, discursul artistic intenționează să resuscite trecutul, să vibreze în sufletul spectatorului ca o dorință de refacere a continuității naționale.

Pentru o expansiune a trăirilor emoționale, echipa de filmare proiectează evenimentul rememorat de personaje pe două planuri mari: primul al mărturiilor propriu-zise și cel al reconstituirilor prin mizanscenă. Acestea mai sunt întrepătrunse de un interviu, în care doctorul în psihologie, Zinaida Bolea, analizează fenomenul strămutării în fosta RSSM, dar și traumele ce se transmit în mod inconștient urmașilor, mai ales cele neverbalizate, cele tănuite ca o rușine. Această intervenție scoate în relief latura psiho-emoțională a problemei deportărilor și a suferințelor cauzate de atrocitățile regimului.

Leontina Vatamanu schimbă centrul de greutate de pe faptele istorice pe trăirea și sensibilitatea umană. Astfel că în comparație cu datele și cifrele seci din manualele și documentele istorice, filmul redă genocidul poporului basarabean prin ochii speriați, înlăcrimați ai copiilor, reușind să transmită catastrofa ontologică produsă din adâncul ființei lor. În acest context, el reflectă modul în care casa, părinții, bunicii și tot ce reprezintă cultul strămoșesc, spiritual al omului se spulberă ca un mit paradisiac, iar unii copii ajung în mâinile devoratoare ale soldaților haini. Din acest punct, copilăria le devine un blestem, de vreme ce li se anulează identitatea și valoarea lor umană. Această traumă, frica de a raționaliza, de a vocifera nedreptatea, teroarea, de a i se împotrivi, frica de foame, frica de durere, au devenit o *karmă* impersonală a poporului nostru, care se vrea integrată și

acceptată în forma ființei neamului, într-o istorie a continuității. Prin urmare, Siberia nu a rămas în trecutul întunecat, înmărmurită într-un basm moralizator pe care-l putem comemora la dorință, ci se regăsește în conștiința colectivă, până la cel mai tânăr individ al ei. Atât timp cât vom pretinde că am încheiat socotelile cu ea, ne vom smulge și mai tare din rădăcinile noastre, încercând să ne „regăsim” în iluziile progresului și al civilizației altor neamuri: „Cu cât înțelegem mai puțin ceea ce au căutat tații și străbunii noștri, afirmă psihanalistul C. G. Jung, cu atât ne înțelegem mai puțin pe noi înșine și contribuim cu toate forțele la amplificarea lipsei de instincte și de rădăcini a individului, așa încât, devenit o particulă în masă, el nu mai urmează decât „spiritul gravitației” [1, p. 276].

Dincolo de groaza evenimentului istoric redat, regizoarea și scenarista introduce în textura filmului elemente simbolice ale credinței și bunății neamului. Ele apar în cele mai tensionate momente, pentru a sugera că atrocitățile forței comuniste au fost înfruntate și depășite de protagoniști, grație sacrului ce continua să pălpăie în sufletele necăjiților. El le oferea sensul existenței, răbdare, perseverență, rezistență morală și fizică. De exemplu, prezența bunicii acolo, în Siberia de gheață, în cazul mărturiei Margaretei Spănu Cemortan, a reprezentat o adevărată revelație spirituală. Rugăciunile bunicii formau un zid de protecție spirituală pentru întreaga familie deportată, dar și pentru fetița ce-i asculta glasul. Bunica, în limbaj pishanalitic, denotă acea formă de continuitate, rezistență prin credință și adevăr, impregnată în conștiința poporului. În același sens, mărul oferit de un om venit de pe plaiurile natale devine un simbol ce va exprima un fapt religios care altminteri nu poate fi caracterizat. Bunica primește mărul, îl binecuvântează și îl împarte fiecăru membru al familiei, precum pâinea care se frânge în amintirea jertfei lui Christos. Cu acest măr, ea provoacă o participare a reînnoirii trupesti și sufletești, ce le amintește de casă, de livadă, de satul lor, de rădăcinile strămoșești, de unde au fost smulși, dar și de drama Basarabiei noastre frânge. Pentru unii, dorul și speranța revenirii acasă îi ajută să depășească psihologic situațiile-limită, să reziste stării de frică, de incertitudine și sentimentului dominant de nimicnicie în fața terorii. Alții însă se pierd în Siberia, precum e cazul mamei lui Ion Radu.

De cealaltă parte a dramei deportării, regizoa-

rea, împreună cu echipa sa de filmare, surprinde atitudinea celor rămași, a celor neafecțați, la prima vedere, de fenomenul deportărilor. În deosebi, accentuează însușirile cele mai obscure, cele mai rușinoase, starea de „descompunere morală” a ființei omului, în termenii lui Dostoievski: avariția, jefuirea caselor din care au fost ridicați stăpânii lor, denunțarea, violența, indiferența, ascunderea din fața răului, care poate fi considerat și el un act de trădare morală. Mitropolitul Antonie Plămădeală, autorul romanului *Trei ceasuri în iad*, care a avut parte și el de o experiență de infern din cauza regimului totalitar comunist, cu detenție la Jilava și munci grele timp de 17 ani, notează în romanul său: „Nu poți rămâne în afara acțiunii lui, crezând că-l înșeli și că te păstrezi neatins dacă te retragi, dacă taci, dacă te prefaci că nu-l vezi, că nu știi că e rău, că nu ai nimic cu dânsul, că nu te privește – el cu ale lui, tu cu ale tale. Te contaminează chiar când te izolezi, mai ales când te izolezi” [2, p. 178].

Omul are nevoie de patrie, de casă, de familie, să simtă pulsul viu al cosmosului interior, al obârșiei strămoșești. Tocmai de aceste elementele sacre ale ființei, au fost lipsiți copiii din filmul *Siberia din oase*. Prin stări de frică, opresiuni, intimidări, suprimarea libertății, strămutări forțate, „exterparea” memoriei identitare, schimbarea istoriei, limbii, culturii, religiei, s-a mizat pe desfigurarea conștiinței umane, un atac deliberat asupra identității umane. Se știe că demnitatea și strălucirea unui popor este rezultatul corelației armonioase dintre trecutul și prezentul individului. Conectând-ne la sacru și la instinctele ancestrale ale strămoșilor, vom recupera sentimentul de apartenență, de integrare și fuziune la o identitate comună. În acest context, mi-am amintit de îndemnul poetic al lui Andrei Țurcanu în volumul *Zăpezi în august*: „Deschideți larg porțile! Ieșiți în câmpie./ Spălați-vă picioarele în rouă./ Lăsați-vă în voia instinctelor străvechi/ și rugați-vă pentru ziua voastră de ieri./ De ea aveți nevoie/ pentru ca să vă prindeți de gâtul zilei de mâine” (*Rugați-vă pentru ziua de ieri*).

Grație filmului *Siberia din oase* adevărul despre fenomenul deportărilor, despre legile abominabile de reprimare a libertății individuale nu va muri în conștiința multora și sperăm ca proiectul acesta cinematografic să aibă continuitate. Trecutul tenebros al genocidului trebuie ridicat la lumina prezentului și transmis cu demnitate din generație în generație. Amintirea colectivă vie este îndreptată și spre osemintele uitate în Siberia

îndepărtată, prizonieri pentru totdeauna ai ororilor comuniste. Prin urmare, filmul este și un act de reculegere și pentru cei care n-au mai revenit niciodată pe tărâmul copilăriei, n-au revăzut nici din îndepărtare casele lor jefuite. Siberia e formată din oasele lor.

Cum să uităm deportările, dacă Siberia este o formă represivă de reeducare a unui popor, o mutilare a identității culturale prin ură, invidie, trădare, neiuibire, muncă forțată, deportări, omoruri, înfometare, închisori etc? Prin urmare, întreg sistemul cognitiv, spiritual, psihic al comunității basarabene a fost mutilat, semănând între frați o vrajbă și o invidie devenită necesară pentru supraviețuire – Siberia am devenit noi. Aici mi-am amintit de reflecțiile lui Sun Tzu din *Arta războiului*: „Tăieți-le rădăcinile, acoperă-le cerul, distruge-le tradițiile, dezbină-i, fă-i să se rușineze de ceea ce sunt! Astfel, nu va trebui să lupti pentru a-i cuceri, pentru că, speriați de ceea ce vor fi devenit, te vor implora pe tine să vii și să-i salvezi de ei înșiși”. Nu este dificil să ne recunoaștem torturați ca identitate culturală de aceleași direcții și strategii de război, orientate spre inima unui neam – limba, istoria, cultura, religia. Atât timp cât nu vom privi în urmă, să acceptăm și să reintegrăm această umbră colectivă, drept o forță unificatoare, vom avea aceleași itinerare circulare în neștire și fără scop. În acest sens, putem lua lecții de la comunitățile evreiești care au trăiri cathartice, amintindu-și de genocidul de la Auschwitz și din alte lagăre de concentrare naziste, prin filme, literatură, exponate, ritualuri de comemorare, pentru că ei cunosc și înțeleg sinele prin alții, prin multitudinea experiențelor străbunilor.

Așadar, considerăm că filmul reanimă glasul copiilor nedreptățiți și, odată cu ei, spiritul Basarabiei biciuite și trădate. Să sperăm totuși că *Siberia din oase*, care redă realitatea istorică din perspectiva unor drame interioare, personale, va trezi dorul ancestral și ne va unifica prin sensibilitatea trezită, într-o conștiință comună a națiunii.

Referințe bibliografice:

1. Jung, Carl Gustav. Amintiri, vise și reflecții. Comentate și editate de Aniela Jaffé. Traducere și note de Daniela Ștefănescu. București: Humanitas, 2017.
2. Plămădeală, Antonie. *Trei ceasuri în iad*. București: Sophia, 2013.

FILM, MUZICĂ ȘI NOILE MEDII – NOILE PROVOCĂRI ÎN INDUSTRIA FESTIVALIERĂ ÎN ERA DIGITALĂ (POST) PANDEMICĂ

DOI: doi.org/10.5281/zenodo.4541257

Tranziția la era digitală în secolul XXI este un fapt inevitabil și ireversibil, iar ceea ce privește transferul în zona virtuală aceasta nu mai este o noutate. Cu toate acestea, odată cu situația pandemică provocată de noul Corona virus COVID 19 în rețeaua artistică festivalieră în sfera artelor vizuale, film și muzică s-a accelerat sau chiar a forțat schimbarea formatului de produs cultural, la nivel de prezentare și experiență.

Industria festivalurilor se confruntă în prezent, fără îndoială, cu mai multe probleme decât oricând. Perspectiva virtuală pentru unele festivaluri fiind o direcție firească, iar pentru altele s-a dovedit a fi una anevoioasă sau chiar inacceptabilă.

Pe de o parte deja de mai mulți ani tot mai multe festivaluri, inclusiv cele mai recunoscute lansează secțiuni de concurs dedicate în exclusivitate noilor medii, VR, XR și experimentale, focusându-se pe experiența virtuală și interactiv-participativă, în același timp, în lumina evenimentelor din anul 2020 alte festivaluri sunt „impuse” la trecerea în format virtual de răspândirea vertiginoasă a virusului COVID 19 și a restricțiilor parvenite. Festivalurile, asemenea unor organisme vii au și un ADN diferit, fiecare dezvoltând o cale proprie de existență în condițiile create.

IDFA propune programul *DocLab New Media* care se focusează pe experiențe XR, interpretări live, jocuri, proiecte multimedia, fulldome și social VR pentru platformele Xbox, Oculus Rift, Quest and Go, Samsung Gear, HTC Vive Pro, proiecte pentru Magic Leap, Hololens sau orice AR headset. *Sundance* lansează programul noilor frontiere „new frontier project” care acceptă proiecte VR/AR/MR/XR create pentru o varietate de platforme, instalații media, performance-uri live cinematic, platforme digitale sau orice combinare a acestor elemente. *Tribeca Immersive* – se axează pe proiecte imerse, noi forme și utilizări ale mass-media emergente, evidențiind inovația pe o varietate de platforme: pentru Tribeca Vir-

tual Arcade (proiecte VR/XR la scară mobilă și de cameră), proiectele mobile VR/360 pentru secțiunea Cinema 360. În condiții pandemice *Tribeca virtual film festival* lansează o platformă tip festival on-line dedicată premierelor on-line.

Berlinale a fost ultimul eveniment de talie europeană care a avut loc la începutul anului 2020 (pe 20 februarie – 1 martie), după care industria festivalieră de film a intrat în colaps, fiind afectate piața filmului și coproducție pe un timp îndelungat în întreaga lume.

Prelungirea stării de urgență a dus la amânarea sau chiar anularea unor importante evenimente culturale. Pe continentul Asiatic *Hong Kong Filmart* a fost amânat, ulterior s-a anunțat o ediție on-line în august, iar *Art Basel Hong Kong 2020* fiind anulat.

Unul dintre festivalurile importante și prestigioase – *Festivalul de film de la Cannes* nu a mai fost până acum anulat decât o dată: în anul 1939 pe timpul celui de-al Doilea Război Mondial și în 1968, când festivalul nu s-a terminat din cauza revoltei studențești. Cea de-a 73-a ediție, practic a fost anulată în varianta sa clasică, totuși având loc selecția de 56 de filme, acestea urmând să fie aprobate de public și cinefili privind meritul de a purta eticheta „Festival Cannes”. Thierry Frémaux, directorul festivalului francez a declarat: „*Cannes* nu a avut loc anul acesta, dar suntem onorați să prezentăm filmele din 2020 ale selecțiilor oficiale. La Roma, cu un Festival al său, cu o istorie și un spirit ale sale, cinematograful este încă în viață”. În cele din urmă organizatorii au decis că în octombrie să urmeze un eveniment cu decernare și un program redus.

Cel mai vechi festival de film din lume *Festivalului de film de la Veneția (Mostra de la Veneția)*, a ajuns la a 77-ea ediție în septembrie în format fizic, fiind primul eveniment de anvergură în lumea post-pandemică de cinema.

Ulterior mai multe festivaluri au fost anulate, multe altele s-au transferat on-line integral sau

parțial, iar altele continuă să planifice versiuni reduse, spre exemplu *Melbourne International Film Festival* și-a anulat ediția fizică în aprilie, anunțând o nouă formă de ediție on-line.

Unul dintre cele mai longevive festivaluri anuale de film – *Festivalul de film Locarno* din Elveția sub genericul „Locarno 2020: Pentru viitorul filmelor” a adoptat un nou format semi-virtual, cu filme și conținut puse la dispoziție on-line, dar și cu 3 cinematografe locale.

Condițiile fără precedent au impus propriile legi, în care festivalurile trebuiau să se confrunte cu platforme de streaming. *Cannes*-ul și-a exprimat dezacordul față de Netflix, interzicând filmele sale din 2018.

Concluzia care poate fi dedusă din politica adoptată de unii actori/festivaluri din industrie este că așa-zisele *outlete* digitale (în viziunea acestora) reprezintă o amenințare pentru experiența cinematografică personalizată.

Prezența sau co/prezența în sala întunecată de cinema este o experiență aparte de care umanitatea a fost lipsită mai multe luni. *Streamingul* a devenit parte a vieții culturale, mai repede de cât am fi putut să ne imaginăm, o experiență de „festival acasă”, fiind un salt la o nouă paradigmă identitar-digitală a erei COVID-19.

Impactul pandemiei de coronavirus a afectat industria festivalieră, făcând ravagii în calendarul filmelor, cu festivalurile din Toronto, Londra și San Sebastian care anunță evenimente hibride cu activități în format fizic și on-line. *Festivalul de film din Londra* (LFF) va derula o ediție on-line cu 50 filme selectate pentru premieră virtuală și 12 proiecții în cinema în Marea Britanie. Activitatea industriei va avea loc on-line printr-o bibliotecă de vizionare, deopotrivă cu discuții digitale, juriul fiind publicul.

În SUA provocările legate de călătoriile internaționale au fost un impediment, pentru luna noiembrie AFM (*American Film Market*) a trecut la o versiune on-line, la fel DOC NYC, evenimentul major de film documentar, a fost transferat on-line din cauza situației coronavirusului din New York. Programul promite 100 de filme, proiecțiile on-line vor fi geo-blocate în SUA cu un număr limitat de bilete oferite, dar discuțiile vor fi disponibile la nivel global. *Metropolitan Opera* din New York a anunțat *streaming gratis* – programul „Met Live in HD”.

După ce a fost nevoit să anuleze cea de-a 55-a ediție în iulie, *Festivalul Karlovy Vary* din Repu-

blica Cehă găzduiește în schimb un eveniment special de patru zile în noiembrie, „Karlovy Vary IFF 54 ½”, acesta va conține 30 de filme care vor fi proiectate fizic.

Goteborg planifică mai multe scenarii pentru anul 2021, marketul și evenimentele fiind planificate on-line sau și prin platforma VOD stabilită Draken Film.

În contextul pandemic festivalurile și concertele de muzică au fost primele care s-au închis. În cazul organizării unui festival în spațiul exterior o mare dificultate este invitarea artiștilor, ofertele înaintate unui artist fiind bazate pe venitul vânzării de bilete, ori și călătoriile devenind un impediment. În privința festivalurilor de amploare nu mai este valabilă tranziția de masă, nu mai pot fi așteptări a unui public de zeci de mii. Consecințele economice sunt masive, festivalurile muzicale intrând în criză — Aix-en-Provence, Aldeburgh, Bayreuth, Edinburgh, München, Lucerna și Ravinia care se derulează în septembrie, au fost anulate. Michael Haefliger, director artistic la Lucerna – prestigiosul festival de muzică din Elveția, menționează: „În februarie, aceasta părea să fie o problemă doar pentru China, s-a mutat însă atât de repede, mai întâi în Italia, apoi și la noi. Nu a existat nicio planificare strategică (...) situația a început să devină clară odată cu hotărârea guvernului elvețian că nu ar trebui să existe adunări de peste 1.000 de persoane, ceea ce a făcut ca anularea să fie inevitabilă. De asemenea, multe dintre orchestrele internaționale venite nu au posibilitate să evolueze”.

Potrivit ultimelor decizii ale guvernului german, toate evenimentele majore sunt interzise până în septembrie. Este de menționat faptul că în Germania există aproximativ 500 de festivaluri de muzică, dintre care peste o treime sunt în domeniul muzicii clasice, ceea ce a creat o criză fără precedent.

În vecinătatea apropiată, pe ținutul Românesc, într-o situație mai avantajoasă s-au aflat festivalurile noilor medii, care se axează pe proiecții video/sound, instalații, performance, mapping, jocuri și alte experiențe virtuale – festivalurile Amural Festival Vizual (Brașov), Simultan Festival (Timișoara), Clujotronic Electro Art Festival (Cluj-Napoca), care în pofida restricțiilor pandemice (imposibilitatea de a împărtăși căști sau ochelari VR), a dificultăților de călătorie și a bugetului redus, totuși au avut loc în format fizic.

Situația pandemică alarmantă, care spre

toamnă a evoluat până la codul roșu în Republica Moldova, a perturbat viața festivalieră artistică autohtonă.

Festivalul de film documentar *Moldox*, ajuns la cea de-a V-a ediție, s-a produs în format fizic, proiecțiile având loc tradițional în Cahul dar și în premieră la Chișinău (9–13/17–19 septembrie), devenind accesibil și publicului din capitală, în condițiile nu tocmai benefice pentru a călători spre capitala de Sud. Tutorii atelierelor de film au ghidat participanții în formatele fizic și on-line.

Cea de-a XIX-a ediție a *Festivalului Filmului Francofon* s-a desfășurat în regim on-line în perioada 21–27 septembrie. Noutățile din lumea cinematografilei franceze și francofone puteau fi urmărite de publicul moldovean tradițional în martie, evenimentul fiind amânat din cauza situației evolutive pandemice. Rendez-vous tomnatic cu filmul francofon s-a realizat în spațiul virtual, urmărind un program care a cuprins 5 filme realizate în anul 2018, 2019, o oportunitate în premieră de acces gratuit.

Realizările cinematografilei din România au devenit cunoscute în pofida pandemiei, grație evenimentului „Zilele Filmului Românesc la Chișinău, 2020” (ZFR), ediția a VI-a. ZFR de asemenea s-a adaptat la noile condiții, proiecțiile, care tradițional au avut loc la sala Cinematografului „Odeon” în perioada 22–25 octombrie s-au prezentat exclusiv online. Asociația Cineaștilor Independenți din Republica Moldova „Alternative Cinema” și „Rova Film” București au propus un program care includea 11 proiecții recente și retro, pe secțiuni. Printre titluri de filme noi produse în 2019 – *Colectiv*, regie de Alexander Nanau, *Cardinalul* de Nicolae Mărgineanu, *Cărturan* de Liviu Săndulescu, *5 minute* de Dan Chișu.

Ethno Jazz Festival, ediția XIX (25-26 septembrie), s-a desfășurat *open-air* în curtea Muzeului de Istorie păstrând restricțiile de distanță, fiind transmis de TV și on-line. Programul festivalului a fost restrâns, evoluând muzicieni autohtoni – formația Trigon, Marc Oselski trio, Vali Boghean Band, dar și o prezență virtuală a invitaților din străinătate – Ana Carla Maza Trio (Cuba, Spania) și Grégory Privat Trio (Franța).

Festivalul Internațional *Zilele Muzicii Noi*, a XXIX-a ediție, s-a desfășurat on-line în perioada 11–18 octombrie sub genericul „Distanțare și unitate. Simboluri numerice”. Este pentru prima dată când concertele din cadrul FIZMN au avut loc on-line/live, cu participarea interpreților și

ansamblurilor din Italia, România, Rusia, SUA, Mexic și Republica Moldova. Programul a inclus creații ale compozitorilor autohtoni, dar și cele semnate de autorii din Canada, Ungaria, Serbia, Croația, SUA, Rusia, Germania, România.

Inaugurarea Festivalului s-a produs prin recitalul de pian al interpretei Erika Crinò (Italia/Canada) cu creații semnate de Ivana Stefanović (Serbia), Máté Hollós (Ungaria), Ghenadie Ciobanu (Moldova), Michael Pepa (Canada), Berislav Šipuš (Croația), recital proiectat și în Canada, Ontario. În următoarele zile au urmat concerte de muzică de cameră având drept interpreți: Cvartetul profesorilor Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice în componența Alexandra Ureche (vna 1), Olga Vlaicu (vna 2), Vladimir Andrieș (vla), Ana-Maria Sârbu (cello) care a interpretat creații semnate de: Wilhelm Berger – Cvartetul nr.5; Ghenadie Ciobanu – Cvartet (premieră absolută); Boris Dubosarschi – Cvartetul nr.2. Concertul Ansamblului „MOLOT” din Sankt-Petersburg, Rusia.

O frumoasă colaborare cu Muzeului Național „George Enescu” a făcut posibilă prezentarea concertului Ansamblului „devotioModerna” în componența Carla Stoleru (fl), Natalia Pancec (vi), Dan Cavassi (cello), Adriana Toacsen (pian) condus de Carmen Maria Cârnci, concert înregistrat la Salonul de Muzică al Palatului Cantacuzino din București, parte a stagiunii on-line, având în program lucrări de Gabriel Iranyi, Dan Dedi, Susane Stelzenbach, Albert Breier, Călin Ioachimescu, Julia Deppert-Lang, Carmen Maria Cârnci. După două zile de recitaluri: recital de percuție susținut de Aldo Aranda (Mexic, Țările de Jos, și recitalul de pian cu Larisa Soboleva (Moldova/SUA) care a interpretat *Six Etude* de Augusta Read Thomas și *Makrokosmos*, Vol. 1 de George Crumb, în încheiere a evoluat Ansamblul de muzică contemporană „Ars Poetica”.

Dezvoltarea rapidă a tehnologiilor dar și noua realitate pandemică din 2020 au adus în prim plan problematica dezvoltării industriei festivaliere – a unui viitor pentru festivaluri în lumea digitală on-line. *Festivalizarea virtuală* este un fenomen care a stârnit mai multe polemici în spațiul cultural întrucât esența festivalurilor fiind în interpretările live, în experiența live, în co/prezență, din ambele perspective a interpreților și a publicului. Pe de altă parte *streamingul* ar putea deschide perspective spre o audiență mai largă.

La nivel global sunt elaborate noi strategii

de reformatare festivalieră, în care tehnologiile ar putea salva festivalurile. Pășind pe covorul roșu virtual în peisajul (post)pandemic festivalier – transmisiunile live, streaming-urile și instalațiile au devenit un program alternativ, sau chiar meniul de bază al festivalurilor, fiecare configurându-și o identitate digital distinctă. Industria festivalieră se bazează pe experiență, iar cu revoluțiile tehnologice experiența festivalieră proiectată spre exemplu în anul 2050 va tinde să acționeze toate perspectivele perceptive și imaginare, acționând tehnologiile noi, schimbând înțelegerea a ceea ce înseamnă festival, realitatea prezentului din 2020 fiind doar un prim pas în configurarea și proiec-

țarea postpandemică a unei noi paradigme identitar-digitale și cultural-virtuale.

Referințe bibliografice:

1. Robertson, M., Yeoman, I., Smith, K. A., McMahon-Beattie, U. (2015). Technology, society, and visioning the future of music festivals. În: *Event Management*, Vol. 19, pp. 567-587, Printed in the USA.
2. Nash, K. (2018). Virtually real: exploring VR documentary, *Studies in Documentary Film*, 12:2, 97-100.

Valeria BARBAS

O PERSONALITATE ARTISTICĂ POLIVALENTĂ (90 DE ANI DE LA NAȘTEREA REGIZORULUI GHEORGHE SIMINEL)

DOI: doi.org/10.5281/zenodo.4541263

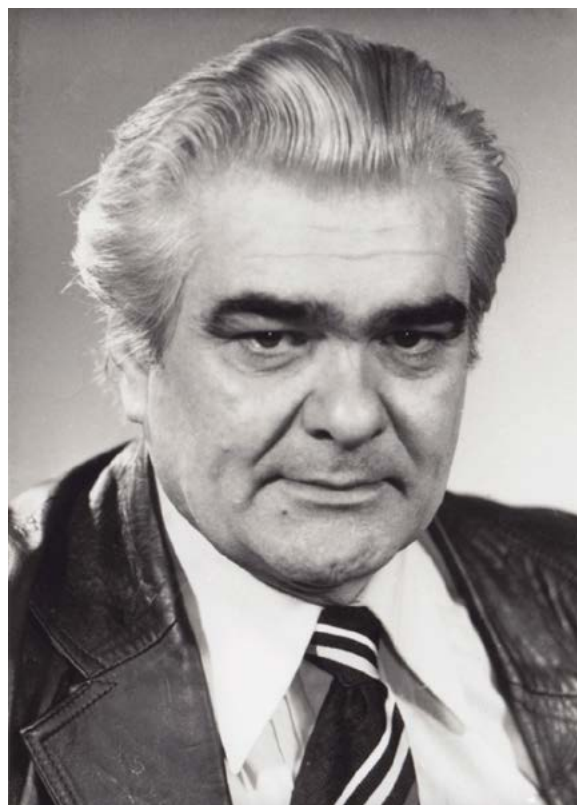
Actorul și regizorul Gheorghe Siminel (1930–1989) a absolvit Institutul Teatral „Aleksandr Ostrovski” din Leningrad (1952). Într-o primă perioadă, a activat în calitate de actor (1952–1962) pe scena Teatrului „A. S. Pușkin” (în prezent, Teatrul Național „Mihai Eminescu”). Primele aplauze tânărul artist le-a adunat după spectacolul *Talente și admiratori* de A. Ostrovski alături de colegii săi de institut Petru Baracci, Constanța Târțău, Gheorghe Hasso ș. a. Însă adevărata măsură a posibilităților sale artistice a pus-o în valoare în domeniul regiei: și-a manifestat harul creator la ambele studiouri: „Telefilm-Chișinău” și „Moldova-film”, fiind totodată creatorul și animatorul originalului Teatru Televizat „Dialog” (1967), un fenomen unic în spațiul nostru cultural, dar și un eveniment remarcabil pentru destinele teatrului de televiziune din Republica Moldova.

Cât timp acest studio de creație a ființat ca trupă aparte, acolo s-au produs actorii Constanța Târțău, Grigore Grigoriu, Vladimir Zaiucu, Grigore Rusu, Ion Muzică, Mariana Bahnaru ș.a. Gheorghe Siminel a semnat regia la majoritatea spectacolelor TV. Dar cu teatrul „Dialog” au mai colaborat regizorii Sandri Ion Șcurea, Veniamin Apostol, Ilie Todorov, Gheorghe Revo, Emil Nicula ș.a. Cu regret, referințele despre activitatea teatrului „Dialog” sunt puține: și ca material iconografic (fotografii, secvențe cinematografice), și ca informație scriptică.

O audiență deosebită au avut spectacolele după creația lui Ion Druță. Astfel, în 1967, este prezentată versiunea televizuală a narațiunii *Frunze de dor* (regia Gheorghe Revo). În același an, audiovizualul nostru a fost în emisie directă cu acest spectacol la Televiziunea Centrală din Moscova. Peste doi ani, Gheorghe Siminel montează *Casa mare* cu actrița Constanța Târțău în rolul Vasiluței.

Din păcate, când începuturile atât de frumoase și promițătoare ale teatrului „Dialog” au fost stăvilite, fără nici un temei, de „politrucii” culturii (1971), regizorul Gheorghe Siminel se transferă la studioul „Telefilm-Chișinău”, contribuind plener la identitatea profesională a acestei instituții audiovizuale. În același an, dânsul lansează un memorabil film-concert de lung metraj despre

renumitul ansamblu de dansuri populare „Joc”. Scenariul a fost conceput și elaborat de scriitorul Aureliu Busuioc, al cărui profesionalism în domeniul „scriiturii audiovizuale” a însuflețit întreaga echipă de realizatori. Filmologul Victor Andon menționa că ansamblul „Joc” a fost filmat de mai multe ori, de diferiți regizori și cameramani, însă Gheorghe Siminel a reușit să creeze o adevărată biografie colectivă, care relevă din plin valoarea acestei formații de dansuri populare, ponderea ei în cultura națională și universală, popularitatea de care se bucură pe toate meridianele lumii.



Cunoscând din interior universul sublim al artei, regizorul Gheorghe Siminel a realizat, în formula filmului-portret, două lucrări remarcabile. Pelicula *Inspirație* (1972) aduce în vizorul camerei de filmare grafica de carte a cunoscutului plastician Ilie Bogdesco, fiind transpusă în imagini audiovizuale după un scenariu al scriitorului de expresie rusă din Republica Moldova, Efram Bauh.

Al doilea documentar, *Vocația de a dărui Bucurie* (1975, scenariu – Vasile Popa), aduce în

prim-plan creația teatrală și cinematografică a actriței Domnica Darienco, Artistă a Poporului din RSSM (1957) și Artistă a Poporului din URSS (1974), în care recunoaștem jocul ei scenic inconfundabil, marcat de autenticitatea sentimentului, de sinceritate și naturalețe. Când rostești numele artistei, îți răsar în memorie rolurile fundamentale din dramaturgia druziană: Vasiluța (*Casa mare*) și mătușa Ruța (*Păsările tinereții noastre*). Era firesc ca cele două creații scenice de excepție să devină liantul întregii structuri compoziționale a acestui film-portret, iar monologul final – unul cutremurător, cu sunuri biblice – al Vasiluței-Darienco: „Ce păcat că avem numai un singur pământ și un singur cer deasupra lui...” – să rămână adânc întipărit în memoria telespectatorilor.

Dintre filmele cu tematică rurală o menționez aparte merită documentarul *Plugarii* (1974, scenariu Dumitru Olărescu), care a obținut Diploma pentru cea mai bună regie la Festivalul unional de filme televizate, Tbilisi, 1974. Unii filmologi cred că pelicula *Orașul meu* (1975) este creația de vârf a regizorului Gheorghe Siminel. Imaginea Chișinăului este impregnată de poezie și cântec, grație și unui fundament literar solid, aparținând maestrului Emil Loteanu (scenariu).

Menționăm că regizorul Gheorghe Siminel a fost nevoit să plece la studioul „Moldova-film” nu de bună voie. Fiind învinuit de naționalism, e concediat de la studioul „Telefilm-Chișinău”. Ani de zile a încercat să-și dovedească nevinovăția, dar cele două procese pe care le-a intentat televiziunii nu au mai avut loc, din varii motive. Este angajat, cu mari dificultăți, la „Moldova-film” în 1977, mai întâi ca regizor secund. Pe parcurs reușește să se afirme cu câteva filme documentare, între care pot fi nominalizate *Chișinău – capitala*

Moldovei (1978), *Scriitorul și timpul* (1979), *Președintele* (1980), *Academicianul Corlăteanu* (1986), *Arta Moldovei Sovietice* (1988). În unele pelicule sunt prezente formule stereotipe de discurs (în comentariul din *off* sau în rostirea protagoniștilor), preluate din arsenalul osificat al „limbii de lemn”, devenită un instrument indispensabil al propagandei oficiale.

Astfel, în filmul-portret *Academicianul Corlăteanu* (scenariu Mihai Cimpoi) au existat premise reale pentru a creiona o imagine veridică despre activitatea științifică și pedagogică a acestui renumit lingvist și profesor universitar, altfel zis să nu fie eludate momentele mai dramatice din viața ilustrului cărturar, dar, din păcate, vânturile primenitoare ale perestroikăi încă nu pogorâseră la Chișinău.

„Nenorocul” acestui film documentar ține de faptul că a apărut pe micile ecrane în 1986, când structurile ideologice ale partidului unic din fosta republică sovietică erau într-o continuă ofensivă. În noiembrie 1988 au apărut cunoscutele teze „Să afirmăm restructurarea prin fapte concrete”, care stipulau dogmele comuniste de tristă pomină prin expresii de tipul: „întărirea unității poporului sovietic”, păstrarea controlului CC al PCM asupra intelectualității, păstrarea alfabetului chirilic pentru „limba moldovenească” etc.

În pofida circumstanțelor vitrege ale istoriei noastre culturale, înzestrarea nativă și profesionalismul unor personalități din domeniul artelor audiovizuale, între care și regizorul Gheorghe Siminel, au făcut posibilă realizarea multor filme și spectacole de televiziune care sunt încă vii în memoria afectivă a publicului.

Alexandru BOHANȚOV

ЮРИЙ ХАРМЕЛИН

DOI: doi.org/10.5281/zenodo.4541270

Он родился 23 мая 1954 года в Кишиневе в семье торговых работников. Все были заняты вполне достойной земной деятельностью. Ничто не предвещало появления в этой семье мальчика из другой, нематериальной, сферы бытия, которая неожиданно стала проявляться с четырех лет. На удивление жильцов дома и соседей маленький Юра стал собирать во дворе ребят и ставить спектакли по стихотворениям Самуила Маршака, которые читала ему мама. Вскоре стал читать сам и выучил все произведения Маршака наизусть.

После окончания школы в 1972 году Юрий поступил в Пятигорский Педагогический институт иностранных языков на факультет английского и немецкого языков. В 1978 году Юрий Хармелин возвращается в Кишинев, поступает на работу преподавателем английского языка и старшим пионервожатым в Среднюю школу № 55, в ту, что на улице «Роз». В обязанности пионервожато-го входило проведение с учащимися школы внеклассной работы. Юрий Хармелин организовал драмкружок поставил спектакль «Барабанщица» А. Салынского. Его успех предопределил появление других спектаклей. В них проявились особенное зрение и чувствительность Юрия Хармелина ко всему, что происходит в мире и без чего невозможен режиссер, демиург, создатель неведомой ранее реальности. В постановках школьных спектаклей в Юрии Хармелине стал проявляться и другой, важный для создателя своего театра, дар – учителя, воспитателя духовно чуткого актера театра, способного раскрывать загадочную, таинственную душу человека, живущего в неуловимо меняющемся мире. И, еще – вера в свои силы, способность осуществлять мечту – создавать свой театр. После побед на всех Республиканских фестивалях самодеятельных драматических театров ТЮЗ СШ-55 был удостоен Почетного звания Народный театр. ТЮЗ СШ-55 стал первым в СССР Школьным народным театром.

В 1981 году Юрий Хармелин поступает на режиссерское отделение Высшего театрального училища им. Б. Щукина, где в течение пяти лет постигает тайны профессионального актерского и режиссерского мастерства.

В период его учебы в Москве интенсивность премьер в ТЮЗе не уменьшалась. Юрий Хармелин систематически приезжал в Кишинев ставил спектакль и оставлял его под строгим надзором нескольких ответственных уже опытных актеров. В 1984 году Юрий Хармелин защищал диплом режиссера спектаклем «Синие кони на красной траве» М. Шатрова. Спектакль принимали учителя Юрия Хармелина, профессора Высшего театрального училища им. Б. Щукина. Они дали высокую оценку спектаклю, не уступающему по художественной значимости знаменитому московскому спектаклю, а в некоторых местах и более интересному.

В 1985 году по собственному сценарию романа «Мастер и Маргарита» Юрий Хармелин осуществил постановку одноименного спектакля. День ото дня успех спектакля только нарастал. Писатель К. Сергиенко предложил Юрию Хармелину еще недописанную повесть «Прощай овраг». Юрий Хармелин написал по ней сценарий и поставил по нему спектакль-притчу о жизни бездомных собак, в которой читались человеческие судьбы. Спектакль производил огромное эмоциональное воздействие и на взрослых, и на детей.

Событием в театральной жизни Кишинева в 1985 году стал спектакль «Преступление и наказание» по одноименному роману Ф. Достоевского.

И все же, учась в Высшем театральном училище им. Б. Щукина, Юрий Хармелин стал ощущать недостаток профессионализма у своих актеров. Ему стал необходим не просто ТЮЗ, а театр-студия в котором бы изучались все актерские дисциплины. Мечта неосуществимая. Но не для Юрия Хармелина.

В результате нелегкой борьбы школьный ТЮЗ под руководством Юрия Хармелина в 1986 году одним из первых в Советском Союзе получил статус театра-студии, которому дали название Театр-студия «На улице Роз». В Театре-студии появились штатные единицы по сценической речи, сценическому движению, хореографии, которым обучали актеры ТЮЗа, воспитанные Юрием Хармелиным.

В 1986 Юрий Хармелин ставит спектакль-притча «Никто не поверит» Г. Полон-

ского по сказке шведского писателя Яна Улофа Экхольма о дружбе честного лисенка и цыпленка, еще не успевшего стать курочкой. В нем в занимательной форме спектакля, разоблачалось общество, в котором «все только и делают, что хитрят и обманывают».

Многоликое зло лжи, хищничества во всей своей омерзительности пронизывает обыденную, ничем не примечательную жизнь современного человека в драме «Дорогая Елена Сергеевна» Л. Разумовской (1987). Такого откровения никто не ожидал.

Спектакль «Про Федота-стрельца, удалого молодца» принес театру в 1988 году в Будапеште на Международном фестивале молодежных театров неожиданный невероятный успех.

Спектакль игрался на русском языке, которого ни зрители, ни члены жюри не понимали, а потому не могли оценить блестящий текст Леонида Филатова. Играли, вроде, как обычно, даже чуть хуже, потому, что нервничали. И вдруг такой прием! Может быть, это коллективный сон? Но никакого сна не было. Жюри единодушно присудили театру-студии «На улице Роз» первое место. Домой хармелинцы вернулись победителями.

В 1988 году Юрий Хармелин ставит комедию-фарс «Полиция» С. Мрожека, в которой высмеиваются полицейские, с кичливой гордостью носящие свои мундиры и охваченные неутолимой жадностью арестовывать, арестовывать и арестовывать кого угодно и где угодно.

А уже менее, чем через год он показывает зрителям трагедию «Ромео и Джульетта» В. Шекспира о нежной, чистой любви, обреченной на гибель в обществе вражды и жестокости. Спектакль поразил кишиневцев своей современностью.

Столь контрастные, многоаспектные произведения театрального искусства, следовавшие одно за другим, явно свидетельствуют о глубоком и остром зрении их создателя – Юрия Хармелина, вскрывающего внутреннюю сущность человека и неизменно меняющегося окружающего его мира людей и общественной жизни. Все дальнейшие его постановки спектаклей будут только подтверждать сказанное.

Впервые в бывшем СССР в 1989 году была поставлена пьеса А. Шипенко «Ла фюньф ин дер люфт» (в переводе «Пятерка в воздух») на

сцене театра-студии «На улице Роз». Парализованная бывшая учительница и ее спившийся, дошедший до последней черты нравственного и физического самоуничтожения сын, бывший летчик – это страшное, жуткое, бесконечное истязание ненавидящих друг друга людей и бессильных что-либо изменить. Это «дно» – примета уже не царского времени, а сегодняшнего дня. Когда люди становятся ненужными обществу.

В том же 1989 году Юрий Хармелин ставит спектакль «ЧМО», послесловие к приговору, основанный на реальных фактах, событиях, которые году стали шоком для заполярного Норильска. В 1988 году на основе этих событий, случившихся 20 годами ранее, но не утративших актуальности, на сцене Норильского драматического театра был поставлен спектакль «ЧМО», о человеке, по кличке Человек, Мешающий Обществу. Этой кличкой могут назвать любого, кто осмелится, не подчинится общепринятым правилам жизни, которые, в сущности, убивают личность. Тот же, кто рискнет отстаивать свою личность, подвергается унижениям и истязаниям. Спектакль Юрия Хармелина выходит за рамки сюжета о драме подростков, учащихся техникума, собирающих морковь в трудовом лагере. Этот спектакль о жизни людей в современном обществе.

И совершенно иные чувства – любви и надежд, прошедших тяжкие испытания, вызывает спектакль «А шейн мэйдл» (красивая девушка – в переводе с идиш) Б. Лейбоу, поставленный Юрием Хармелиным буквально на следующий год. Особая эстетическая задача – дать возможность вслушаться, всмотреться, ощутить ценность человеческого присутствия, значение улыбки или молчания.

Новое развитие темы жизни и любви Юрий Хармелин развивает в спектакле «Наш городок» Т. Уайлдера, который писал: «Это простая пьеса, в которой присутствуют все сложные темы, и это сложнейшая пьеса, где я с любовью рассказываю о простейших вещах на свете». В своей постановке Юрий Хармелин точно следовал за автором пьесы. Жители одного из американских городков живут обычной жизнью: влюбляются, женятся, рожают детей, переживают смерть близких. Но в этой обыденности рождается поэзия жизни. Зрители постепенно начинают ощущать, что

люди не понимают, что такое жизнь, пока они живы, не ценят каждый ее момент, проживаемый с близкими, родными людьми. Спектакль производил сильное эмоциональное впечатление, заставлял по-новому присмотреться к своей жизни.

В контрастном ракурсе к «Нашему городу» Юрий Хармелин раскрывает жизнь людей и их взаимоотношения. В спектакле «Мертвые души» Н. Гоголя. Мне кажется, что «Мертвые души» – это мы все. Нас покупают, нас продают, за нас голосуют, что-то решают, что-то нам всовывают – какие-то талоны, купоны, визитки. Сейчас происходит торговля нами Вопрос: «Куда, несешься ты?» – вопрос про всех нас.

В 1990 с наступившей разрухой нелегкие времена годы начались и для Театра-студии «На улицы Роз». Хармелин узнал о конкурсе на лучший проект нового учебного заведения, объявленного голландским посольством в Киеве, и отправил туда свой проект театрального лица – уже не класса, а целой школы. Никто не надеялся на успех, кроме автора, который едва отправив пакет документов по почте, начал составлять программы. Писать учебные планы и подыскивать преподавателей. Он даже не удивился, что проект выиграл

грант и, что идея создания городского театрального лица превратилась в реальность 29 августа 1995 года. В 1999 году на его основе был создан Театр-студия «С улицы Роз», а в 2008 году он получил статус Государственного молодежного драматического театра «С улицы Роз». В 2005 году Юрием Хармелиным был создан Театральный факультет при Славянском Университете. В 2014 году – Учебный театр, творческая лаборатория Ю. Хармелина при Государственном молодежном драматическом театре «С улицы Роз», где показываются лучшие студенческие постановки спектаклей.

В 2009 году Юрий Хармелин организует в Кишинев первый международный фестиваль камерных театров и спектаклей малых форм «Молдфест.Рампа.ру». С тех пор он проводится ежегодно. На каждом Фестивале театр показывал лучшие свое спектакли, это были – «Тройкасемеркатуз» Н. Коляды, «Пада... Падам» И. Гриншпун, «Очень простая история» М. Ладю, «Маскарад» М. Лермонтова, «Дом Бернарды Альбы» Федерико Гарсиа Локи, «Америка России подарила пароход» Н. Коляды, «Утиная охота» А. Вампилова.

Эльфрида КОРОЛЕВА

GALINA COCEAROVA – VALORIFICAREA PATRIMONIULUI COMPONISTIC DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN ACTIVITATEA ȘTIINȚIFICĂ ȘI DIDACTICĂ

DOI: doi.org/10.5281/zenodo.4541274

Eripitur persona, manet res!
(„Omul dispare, opera rămâne”)
LUCRETIVS



Muzicologia din Republica Moldova este de neperceptut fără reputata cercetătoare – Doamna Galina Cocearova. Investigațiile G. Cocearova au adus o contribuție semnificativă întru evoluția teoretico-analitică a muzicologiei autohtone și întru valorificarea științifică a creației componistice din Republica Moldova.

Galina Cocearova s-a născut în Baku, Azerbaidjan SSR, la 22 ianuarie 1944. În 1967 a absolvit facultatea istorico-teoretică de compoziție a Institutului de Stat de Muzică și Pedagogie Gnesin, clasa prof. A. Stepanov, ulterior, în 1973 a urmat și un curs postuniversitar la Institutul Pedagogic de Stat Gnesin. Din 1978 devine membru al Uniunii Compozitorilor din URSS, ulterior Membru al Uniunii Compozitorilor din Rusia (Moscova), Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Re-

publica Moldova, Uniunea Teatrală din Republica Moldova, Uniunea Muzicienilor din Republica Moldova.

Personalitate de văză, G. Cocearova, profesor universitar, doctor în studiul artelor, a lăsat drept moștenire realizări complexe atât în domeniul științific, fiind autoare a circa 300 lucrări științifice și publicistice, articole și monografii, cât și în cel al educației – desfășurând o activitate vastă, de 45 de ani la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (din 1974), ținând cursuri de Armonie, Solfegiu. G. Cocearova a marcat și a format mai multe generații de muzicologi și compozitori, muzicieni de văză, de o deosebită valoare didactică sunt cele 2 volume „Armonia” (2001, 2003) semnate de G. Cocearova și V. Melnic – cărți de căpătâi nelipsite din bibliotecile de specialitate, manual pentru instituțiile de învățământ muzical superior.

Fiind conducător de teză de doctorat. Galina Cocearova a transmis doctoranzilor experiența sa de cercetare, ghidându-i în imensa cantitate de informație existentă la ora actuală. Astfel sub conducerea ei au fost susținute tezele de doctorat: *Concertul pentru pian în creația compozitorilor din Republica Moldova în a doua jumătate a sec. XX – începutul sec. XXI*, autoare Alona-Olga Vardanean (în 2016), *Concertele instrumentale ale lui A. Eshpay: concepția genului și problema dialogului*, autoare Elena Sambriș (în 2011).

În spectrul larg al tematicii abordate în investigațiile G. Cocearova se remarcă contribuția cercetătoarei la valorificarea științifică a componisticii din Republica Moldova sub aspectul etnogenezei cultural-muzicale. Un loc aparte ocupă articolele consacrate problematicii stilului național, a studiului substratului folcloric multi și intercultural din creația compozitorilor autohtoni, a interconexiunilor culturale moldo-ruse, or, în sensul „sintezei modale” moldo-evreiești din creația componistică autohtonă, menționăm articolele: „Procedee facturale noi, influențate de folclorism, în muzica compozitorilor din Moldova” (1997), „Manifestări ale stilului național în muzică sub aspectul problemei etnogenezei culturale și etnologiei muzicale” (2009). Printre preocupările recente se numără: „Problema compozitor și fol-

clor: factorii constructivi ai stilului” unde autoarea abordează relația compozitor – folclor din perspectiva intertextuală a formării stilului, remarcând faptul că în muzica academică ”apelarea la sursele primare ale artei tradiționale generează apariția unui șir de factori de constituire stilistică, atât în domeniul formării unui stil național cât și în sfera etnoculturii, privită ca un sistem stabil, integral. Se relevă rolul folclorului ca fiind un cod genetic al etnoculturii, precizând și alți factori ce funcționează la nivelurile discursului muzical și al limbajului muzical, contribuind la formarea „flexibilității limbajului” și, ca urmare, a „flexibilității stilului” (2017).

Este cunoscut faptul că o bună prietenie o lega pe G. Cocearova cu compozitoarea Zlata Tkaci. Personal, fiind discipola doamnelor la tezele de licență, am fost martorul colaborării lor profesionale dar și a legăturii calde, pur omenești. Creației compozitoarei Zlata Tkaci Dna Galina Cocearova i-a dedicat un studiu monografic și o serie de articole științifice axate pe cercetarea ciclurilor vocale, din perspectiva a hipertextului, a imagisticii și a mijloacelor de expresie, abordând ”Polilingvismul bazei literare a operelor și a creațiilor vocale de cameră” (2013) și analizând până și ultima ei lucrare simfonică ”Tenebre” (În: Anuar științific: Muzică, Teatru și Arte plastic. Nr.4 (17), 2012).

G. Cocearova a fost printre puținii muzicologi autohtoni, care au abordat dimensiunea conceptuală și cea a relației audio cu cea vizuală, din 2014 preocupările sale fiind axate pe problematica legată de structura operei audiovizuale și multimedia, preponderent în creația compozitorului Dimitri Chițenco.

Arealul de tendințe prioritare este circumscris problemei relevării și promovării creației unor personalități marcante ale artei muzicale – compozitori și interpreți, muzicologi din Republica Moldova. În acest context Galina Cocearova a realizat 2 monografii despre creația Zlatei Tkaci (Chișinău: Literatura artistică, 1979; Chiș-

nău, Pontos, 2000.) și monografia despre creația lui Boris Miliutin (Chișinău: Literatura artistică, 1987. 108 p.), despre viața și creația cântăreței Valentina Savițcaia (Aurelian Dănilă, Galina Cocearova. *Valentina Savițcaia*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2007).

Au fost publicate articole despre creația lui L. Gurov, V. Zagorschi, A. Mulear, Z. Tkaci, D. Chițenco, V. Simonov, V. Axionov, V. Ciolac, I. Macovei, B. Dubosarschi, C. Rusnac, M. Muntean, M. Bieșu, A. Palei, A. Strezeva, S. Strezeva, A. Mahovici și Iu. Lopicus ș. a.

Promovarea patrimoniului muzical din Republica Moldova, a dimensiunilor creației componistice și a celei artistice realizată de cercetătoare a fost înalt apreciată, G. Cocearova, Maestru în Artă (din 2004), a fost laureat multiplu al premiilor în concursuri muzicale organizate de Uniunea Compozitorilor din URSS, Uniunile de creație din Republica Moldova.

La cea de-a XXV-a ediție a Concursului de Compoziție și Muzicologie a fost instituit premiul ”Galina Cocearova”, cu care a fost distinsă Dna Margarita Belâh pentru întreaga activitate muzicologică.

Pentru mulți discipoli centrul cultural al Chișinăului însemna Filarmonica Națională ”Serghei Lunchevici” și, la o intersecție doar, apartamentul la parter unde locuia Doamna Galina Cocearova, care cu regret, în anul 2020 (30 ianuarie), a trecut în lumea celor drepte.

Pe lângă situația fără precedent legată de răspândirea pandemiei COVID-19, anul 2020 a făcut ca în locul inimii Chișinăului și în al nostru să rămână un gol irecuperabil.

Dezvoltarea direcțiilor științifice investigate de cercetătoare va permite elucidarea multor probleme în știința muzicologică și indubitabil, muzicologul Galina Cocearova va rămâne în memoria noastră ca un Om cu suflet mare.

Valeria BARBAS

CHIȘINĂUL ÎN IMAGINI FILMICE

DOI: doi.org/10.5281/zenodo.4541276

Studiul Larisei Ungureanu: *Chișinăul în filme. Studiul filmografic* (Chișinău, 2019) prezintă o incursiune în viziunea cineștilor asupra imaginii Chișinăului.

Lucrarea face parte din colecția *Chișinăuiana*, inițiată de secția *Memoria Chișinăului* a Bibliotecii municipale „B. P. Hasdeu” și „include publicații legate de patrimoniul cultural local: studii, monografii, cercetări, sinteze, bibliografii, cronici etc.”, cu scopul de-a valorifica istoria și cultura orașului Chișinău. Publicul interesat de a cunoaște din tainele capitalei noastre, orașul și oamenii lui – a avut ocazia, consultând lucrările: *Chișinăul în literatură* (2011), *Chișinăul în pictură* (2012), *Chișinău: bulevarde, străzi, piețe, parcuri*. Ghid enciclopedic (2017), *Chișinăul în teatru* (2017).

Autoarea studiului Larisa Ungureanu, doctor în studiul artelor, critic de teatru și film, este la a doua lucrare dedicată Chișinăului. Prima fiind *Chișinăul în teatru* (Imaginea orașului Chișinău în spectacole. Chișinău, 2017), bazat pe lucrările dedicate teatrului moldovenesc. De data aceasta propune un alt demers ideatic, provocând cititorul la o lectură originală: de-a privi Chișinăul prin ochiul camerei de luat vederi.

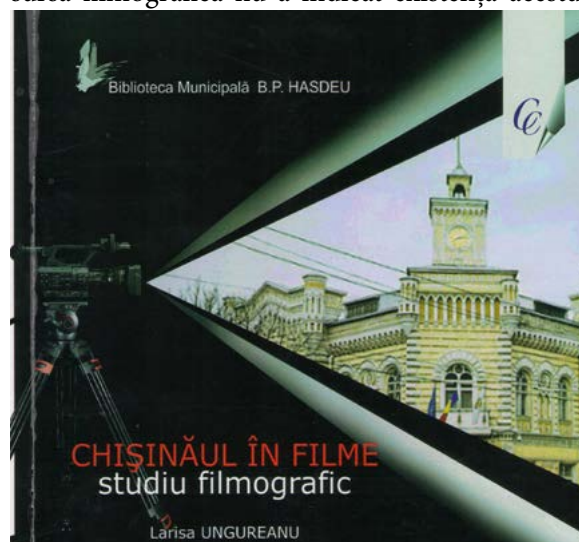
În Introducerea *Și filmele pot fi citite*, semnată de dr. Mariana Harjevschi, Director general al Bibliotecii Municipale „B. P. Hasdeu”, se menționează „perspectiva nouă de cercetare și documentare a orașului Chișinău”, precum și angajamentul de „revalorificare a patrimoniului național de film, prin oferirea publicului posibilitatea de a «citi» și a rememora filmele de referință” (p. 7).

Evident, studiul *Chișinăul în filme* este o adevărată „descoperire” a orașului Chișinău prin imagini filmice. Fiecare locuitor al capitalei își are Chișinăul său, își are locurile sale preferate, dar lucrarea vizată propune o perspectivă inedită de-a cunoaște orașul din alte perspective, din alte racursiuri, din alte puncte de vedere – cel al imaginilor filmului, care a înregistrat pe peliculă de cinema chipul orașului în diferite perioade ale istoriei, în diferite anotimpuri ale anului. Fiecare nouă schimbare, nouă fațetă sau racursiu, fixate de cinești, conturează tabloul integru al orașului cu viața sa socială și culturală.

Lucrarea are o structură logică și include

două compartimente mari: imaginea Chișinăului în filmul de nonficțiune și în cel de ficțiune, precum și Indici auxiliari de nume, Abreviaturi și Iconografie.

Compartimentul *Filme documentare* este divizat în trei subcapitole: primul prezintă filme dedicate orașului Chișinău. E semnificativ faptul, că autoarea pune în valoare prima peliculă, ce a fixat „viața cotidiană a locuitorilor din Chișinău imediat după intrarea trupelor sovietice în Basarabia. E un film cu imagine și fără comentariu”. Este vorba despre pelicula *Кинолетопись* (1940, iulie), creat de Studioul ЦСДФ (Studioul central de filme documentare) din Moscova, despre care autoarea menționează că „Până în prezent nici o sursă filmografică nu a indicat existența acestui



documentar...” (p. 13-14), care se păstrează în fondurile Arhivei Naționale.

Primul film creat la tânăra *Studioul de cronică și filme documentare* din Chișinău a fost - *Capitala Moldovei* (1956), pentru care regizorul Alexandr Litvin găsește un procedeu neobișnuit: „Filmul începe, cum odinioară au debutat și frații Lumiere cu «sosirea trenului în gară»” (p. 14-15), și era gara din Chișinău, iar trenul «Chișinău-Moscova», de unde vine călătorul, care va urca într-un taxi... și va începe călătoria prin oraș.

Apoi vor urma o serie de documentare dedicate capitalei Moldovei, plasate în ordinea cronologică a apariției lor pe marele ecran, în imaginile cărora în Chișinău vor ateriza avioane, vor veni trenuri, autobuse, camioane, limuzine cu noi și

noi oaspeți, dornici de-a vizita principalul oraș al republicii.

De chipul capitalei s-au interesat cinești cunoscuți, precum Emil Loteanu, Gheorghe Vodă, Gheorghe Siminel, Petru Ungureanu, expunându-și fiecare în felul său viziunea proprie în imagini filmice despre orașul „cu umeri albi de piatră...”. Astfel, după scenariul lui Emil Loteanu a fost creat filmul de non-ficțiune *Orașul meu alb* (1973, regie Petru Ungureanu), „un adevărat imn cinematografic închinat Chișinăului”, în care se lansează cântecul *Orașul meu* în interpretarea Nadejdei Cepraga, pe muzica lui Eugen Doga. Imaginea *orașului alb* va fi preluată și în documentarul televizat *Orașul meu* (1976, regie Gh. Siminel), produs la studioul *Telefilm-Chișinău*.

Din *Conținutul și Comentariile* la film, aflăm fapte și date interesante din istoria orașului, despre evenimentele, care au avut loc și care au schimbat chipul orașului. Fiecare film inclus în monografia dată completează și o filă a istoriei noastre. Cu fiecare nou film descoperim și urmărim schimbările, ce s-au produs pe parcursul anilor: cum au dispărut casele vechi sau chiar întregi mahalale ale orașului, iar în locul lor s-au înălțat blocuri noi administrative sau de locuit; cum timpul și-a lăsat amprente sale nu doar pe chipul orașului, dar și al orașenilor, pe stilul lor de viață și comportament, în tradițiile orașului, căci fiecare perioadă vine cu valorile sale...

Subcapitole aparte sunt dedicate *Chișinăului în perioada renașterii naționale* (9 filme), în care accentul este pus anume pe evenimentele, ce au determinat cursul nou al istoriei, modificările din societate, noile creații și tendințe din viața socială și culturală a urbei. Precum și *Filmele despre personalitățile Chișinăului*, personalități din domeniul artelor și culturii naționale, care ne-au dus popularitatea în lumea întreagă, precum Serghei Lunchevici, Maria Bieșu, Gleb Sainciuc, Ion Ungureanu, Mihai Dolgan, Emil Loteanu, Eugen Ureche, Dumitru Fusu, Grigore Vieru și mulți alții. Căci orașul e frumos prin oamenii săi...

Deosebit de incitant este compartimentul *Filmele de ficțiune*, cu cele două subdiviziuni: *Chișinăul în filme de lungmetraj*, cu referire la 21 de pelicule, dintre care *Balada haiducească* (1958, regie Mihail Kalik, Boris Rițarev, Olga Ulițkaia), *Cântec de leagăn* (1959, regie Mihail Kalik), *Vă scriu* (1959, regie Mihail Izraelev), *La marginea orașului* (1960, regie Vadim Lîsenko), *Omul merge după soare* (1961, regie Mihail Kalik). Și *Chiș-*

năul în filme de scurt metraj (6 pelicule), în care acțiunea are loc integral sau parțial în Chișinău, filme axate pe viața și problemele orașului.

Autoarea a depus o muncă colosală de documentare pentru a depista și a aduna între aceleași coperti toate filmele, în care, într-o măsură sau alta, se reflecta orașul, personalitățile lui, evenimentele, viața lui... Studiul ne propune nu doar comentarii la fiecare film în parte, imagini descifrate cu multă exactitate și pasiune pentru a iniția cititorul în istoria și cultura Chișinăului, ci și o incursiune în cinematografia națională, în creația cineștilor, consacrată, în mare parte, acestui pământ, istoriei poporului, oamenilor noștri, problemelor zilei etc. Concomitent cu bogatul bagaj informativ, autoarea invită cititorul la un popas pentru a „lectura filmul”, pentru a medita asupra istoriei noastre, asupra vremurilor trecute și viitoare, asupra destinului marelui oraș și al locuitorilor săi.

Dna Larisa Ungureanu nu s-a limitat la filmografiile existente, precum și la succintele adnotări la filme, ci a întreprins o cercetare complexă, începând cu documentele din Arhiva Națională, Arhiva studioului *Moldova-film* și a studioului *Telefilm-Chișinău*, studiind foile de montaj, vizionând filmele etc. Despre volumul enorm de lucru și seriozitatea investigațiilor în domeniu ne vorbesc și compartimentele auxiliare: *Index de filme*, *Index cronologic*, *Index de nume*, *Index tematic Chișinău* (Edificii, monumente; Instituții; Evenimente; Străzi, sectoare, parcuri), *Index de cântece din filme*. În contextul editării, trebuie să menționăm și ținuta grafică și editorială a cărții.

Lucrarea va deveni un suport informativ-bibliografic cu informații prețioase despre filme, despre realizatori, cu incursiuni în conținutul filmului, cu accentul pe acele fragmente, ce țin direct de viața orașului: fie că sunt imprimare evenimente, personalități sau, pur și simplu, acțiunea filmului are loc în diverse spații ale urbei..., care evident cu trecerea timpului se schimbă, precum se schimbă și fața orașului.

Prin complexitatea sa Studiul monografic *Chișinăul în filme* prezintă interes pentru un public larg: cercetători, cinești, studenți și pentru arhitecți, pentru toți cei care se interesează de evoluția și imaginea orașului Chișinău.

Violeta TIPA

DUMITRU OLĂRESCU.
POEZIA REALITĂȚII ÎN FORMULE CINEMATOGRAFICE.
CHIȘINĂU: EDITURA EPIGRAF, 2020, 200 pag.

DOI: doi.org/10.5281/zenodo.4541286

Cu ani în urmă afirmam în studiul meu *Povara metaforei* că Anatol Codru „este un cuvânt ca nimeni altul dintre scriitorii noștri de azi...”, că „la mijloc este felul său unic de a fi, de a exista în literatură”, că „este un poet metaforic original”, că opera lui conține „o simfonie de sensuri”. Și după acestea și multe alte calități artistico-estetice majore, referitoare la opera poetică a lui A. Codru, constatăm cu stupeoare că „...nici criticii cei mai familiarizați cu poezia n-au realizat până în prezent vreun studiu cu adevărat serios despre poetica pe cât de interesantă, pe atât de dificilă a creației scriitorului”.

Ce-i drept, după anii 2000 situația s-a ameliorat parțial prin elaborarea unor studii consistente ca analiză și ca viziuni asupra creației poetice a reputatului nostru poet, dar, acestea, raportate la semnificațiile operei lui A. Codru, mi se par, totuși, încă puține pentru o creație atât de originală din punctul de vedere al diversității tematicе și profunzimii ideatice, al valenței poetico-filosofice, al individualității stilistice, al modalităților de expresie etc.

Menționăm că absolut toate calitățile nominalizate mai sus ale operei poetice a lui A. Codru sunt caracteristice și creației sale cinematografice, dar, spre regretul nostru, aceasta este și mai puțin cercetată și valorificată.

Astfel, demersul teoretic al filmologului și cineastului Dumitru Olărescu, care a colaborat cu Anatol Codru în calitate de scenarist la mai multe filme, cunoscând lucrurile din interiorul „laboratorului de creație”, e salutabilă și merită toate atenția. Vom mai ține cont și de experiența obținută la elaborarea volumelor sale editate anterior: *Filmul. Valențele poeticului*, *Filmul la răspântie de veacuri*, *Dramă în stop-cadru*, *Maria Cebotari între viață și film*, *Arta cinematografică din Republica Moldova* (coautor, Premiul Național al Republicii Moldova, 2015), *Hermeneutica filmului despre artă*.

Cercetările profunde și poliaspectuale permit autorului monografiei să elucideze cele mai importante calități artistico-estetice ale operei cinematografice a cunoscutului cineast Anatol Codru.

O atenție deosebită el acordă problemelor estetice, problemelor ce țin de dramaturgia și modalitățile de expresie în filmele istorico-biografice, în filmele-monografii și în filmele-portrete, consacrate unor personalități notorii din istoria și cultura noastră: Dimitrie Cantemir, Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, Ion Creangă, Nicolai Costenco, Alexandru Plămădeală, Alexei Sciusev ș. a. Aflăm că acesta este genul preferat de filme al regizorului A. Codru, gen care nu prea permite abateri de ordin poetic, dar în care A. Codru a reușit anume grație viziunii sale profund poetice, prin care nu demonstrează, cât ne sugerează adevărul, frumosul și omenia.

În mod special filmologul D. Olărescu elucidează un proces caracteristic creației lui A. Codru, precum impactul sau interferența limbajelor poetic cu cel cinematografic, argumentându-i efectul său artistic, luând drept exemplu montajul asociativ, împrumutat din limbajul cinematografic și utilizat cu succes în poemele sale, în care, prin juxtapuneri imprevizibile de cuvinte/imagini, obține noi sensuri, determinându-se astfel și înconfundabilele particularități stilistice ale operelor sale.

Aceste calități estetice comune și filmelor dedicate artelor populare (*Pe făgașul talentului*, *Pietrarii*, *Biografia cântecului*, *Tălăncuța* ș. a.), cât și celor cu tentă publicistică (*Sunt acuzați martorii*, *Letopisețul destinului nostru* ș.a.) sunt analizate din perspectiva aportului acestor calități la sporirea nivelului artistic al filmelor respective.

Astfel, D. Olărescu ne-a demonstrat în lucrarea sa, reușit structurată și elaborată într-un limbaj accesibil, că și creația cinematografică a cineastului-poet A. Codru prezintă interes și necesită cercetare continuă întru valorificarea acesteia în interesul tinerilor cinești și filmologi, dar și pentru cadrele didactice care ar putea utiliza cu succes aceste filme în procesul de studii.

Alexandru BURLACU

PARASCOVIA PETRACHE-ROTARU. DESTIN SCRIS CU NOTE MUZICALE: COMPOZITORUL ION MACOVEI, CHIȘINĂU: BONS OFFICES, 2019, 215 pag.

DOI: doi.org/10.5281/zenodo.4541290

Volumul *Destin scris cu note muzicale* constituie o apariție editorială remarcabilă, pentru că își propune o dublă recuperare și un dublu omagiu adus, pe de o parte, protagonistului – compozitorului Ion Macovei, – și pe de alta, autoarei – muzicologului Parascovia Petrache-Rotaru, – ambii trecuți la cele veșnice.

Nu se știe exact când și cum a încolțit ideea cărții (deși prefața invocă anumite circumstanțe catalizatoare), dar, cunoscând-o pe autoare, e lesne să întrezărim imboldurile demersului: nevoia de a face dreptate, postum, unui artist autentic (care s-a nimerit să-i fie și cumnat), prea puțin valorizat și mediatizat și trecut – încă în timpul vieții – în conul de umbră al uitării.

Chiar din startul itinerarului său de creație (1968), Ion Macovei s-a dovedit a fi o prezență mai specială în peisajul componisticii basarabene. Nu s-a pliat în niciun fel pe conjunctura istorică în care i-a fost dat să se afirme și nu a plătit vreun tribut ideologiei atotveghetoare. A ascultat doar chemarea vocației și a înaintat pe cărările pe care aceasta i le-a deschis. S-a revendicat, mereu, de la melosul tradițional, i-a respectat exigențele, dar s-a ambiționat să-l conjuge cu tehnicile polifonice renascentiste și baroce, acest „mariaj” generând efecte memorabile, atât pe planul constructului sonor și al scriiturii, cât și pe cel al expresivității și ethosului. A urcat, rând pe rând, treptele maturizării profesionale, a forat cele mai grave probleme ale existenței umane, dar n-a renunțat niciodată la o anume candoare și prospețime a viziunii, la percepția și reacția de copil. Ne-a confirmat-o el însuși, nu doar prin fervoarea cu care a scris pentru copii, ci și prin revelatoarea mărturisire: „... pentru mine noțiunile de muzică și copil s-au contopit ca două picături de rouă în care îmi purific simțirea și gândul”.

Ion Macovei a avut un parcurs creator scurt, dar prodigios (prezumptiv – dat fiind că nu toate opusurile ce-i aparțin au putut fi găsite și datate – în raza a două decenii, anii 70-80 ai secolului trecut), a îmbrățișat un spectru larg de genuri, fiind la fel de convingător în muzica de cameră, vocală și instrumentală (numeroase cântece pentru copii; *Cinci cânturi mioritice* pe versuri folclorice; *Abe-*

cedarul muzical pentru copii de vârstă preșcolară; *Anotimpurile anului*, patru miniaturi pentru voce și pian pe versuri de Grigore Vieru; cinci pastorale



pentru voce și pian; Mici variațiuni pentru pian; Sonatină pentru pian; Variațiuni pentru pian; Sonată pentru pian; Sonată pentru două viori, violă și violoncel; *Legendă*, piesă pentru corn și pian, *Baladă*, piesă pentru trombon și pian; Sonată pentru vioară solo; Tocată pentru pian; Sonată pentru violoncel solo; Preludiu pentru pian; *Mărțișor*, piesă pentru pian; Tocatină pentru pian ș. a.), ca și în cea corală (*Trei coruri a capella* pe versuri populare; *Cui i-i scump plaiul natal*, poem pentru cor pe versuri de Grigore Vieru; *Trandafir moldovenesc*, rapsodie corală; *Trei cântece pentru cor de școlari*), simfonică (*Plaiuri moldave*, suită pentru orchestra simfonică; *A fost război*, simfonie pentru discant, soprano, bas și orchestra simfonică) și vocal-sinfonică (*Miorița*, poem-oratoriu pentru soliști, cor și orchestra simfonică), a cucerit aprecierea sinceră a melomanilor mari și mici, s-a ales

– chiar dacă drumul spre recunoașterea oficială a fost mai sinuos – și cu distincții din partea statului (Premiul Ministerului Învățământului public din RSS Moldovenească pentru creația dedicată copiilor, în 1978, și Premiul de Stat al RSS Moldovenești pentru poemul-oratoriu *Miorița*, în 1989).

Cartea Parascoviei Petrache-Rotaru caută să surprindă toate vobletele acestui „zbor frânt” (folosim aici sugestivul titlu al lui Vladimir Beșlea-gă pentru că artistul s-a stins prematur, la 3 iunie 2011, răpus de boala incurabilă care l-a măcinat). Autoarea a identificat și a teaurizat orice material cu referire la viața și opera lui Ion Macovei, a triat această „recoltă”, a pus accentele necesare, diferențind informațiile importante de cele irelevante. Cititorul se va apropia de universul „Ion Macovei” ghidat, mai întâi, de consemnările cu tentă portretistică ale unor contemporani – muzicieni, dar și scriitori, jurnaliști, exponenți ai forurilor decizionale din sfera culturii (Partea I: Articole, schițe de portret). Se va adânci, dacă va simți necesitatea, în creația protagonistului, reflectată într-o serie de studii muzicologice (Partea II: Creația compozitorului în studii și articole de muzicologie). Va putea, apoi, să pătrundă în zona unor reflecții mai intime și mai durute, presărate în interviurile cu artistul din ce în ce mai retras din societate și meserie (Partea III: Interviuri. Destăinuiri).

Este absolut tușantă selecțiunea de imagini de la finele cărții, care ni-l prezintă pe compozitorul, soțul, tatăl, bunicul Ion Macovei, și mai conține și afișe, programe de sală, foi de titlu ale partiturilor, spicuiuri din culegerea de cântece pentru copii *Albinuța*.

Se cere remarcat efortul de sistematizare pe care l-a depus autoarea, încununat cu întocmirea mai multor liste: bibliografia la obiect, audio- și videoteca disponibile, palmaresul componistic, catalogul manuscriselor lui Ion Macovei, inventarul creațiilor publicate. Și surprizele ediției nu se opresc aici – ea ne oferă, generos, un CD cu cele mai reprezentative opusuri semnate de Ion Macovei, precum și cu cele mai interesante intervenții radiofonice.

E firesc să ne exprimăm grațitudinea apropiatilor Parascoviei Petrache-Rotaru, care au îngrijit și editat monografia, dorind „să ducă la bun sfârșit lucrarea omului drag”. Autoarea nu a apucat să se bucure cu ei și cu noi de acest moment, pentru că, oarecum simetric cu destinul compozitorului Ion Macovei, s-a călătorit mult prea devreme, după o luptă inegală cu boala și după ce ne va fi lăsat, ca testament, îndemnul de a sluji – cu onestitate și devotament – arta și frumosul în artă.

Violina GALAICU

LISTA AUTORILOR

BARBAS Valeria, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: valeria-barbas@yahoo.com.mx

BOHANTOV Alexandru, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: bohantsov@gmail.com

COROLIOVA Elfrida, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: korelf@mail.ru

CRUCERU Alexandru-Ionuț, doctor în geografie, bibliotecar, Library of the Romanian Academy, Bucharest, România, e-mail: ionutcruceru88@gmail.com

GALAICU Violina, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: violinagalaicu@yahoo.com

GHILAȘ Ana, doctor în filologie, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: ana_ghilas@yahoo.com

GHILAȘ Victor, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: ghilasvictor@yahoo.com

IVANOV Constantin, cercetător științific, Institutul de Filologie Română „B. P. Hașdeu”, e-mail: contacteconstantin@gmail.com

IVANOV Nadejda, doctor în filologie, cercetător științific superior, Institutul de Filologie Română „B. P. Hașdeu”, e-mail: ivanovanadejda1@gmail.com

KHALIL-BUTUCIOC Dorina, doctorand, e-mail: b_dory2000@yahoo.com

KRIVULIA Natalia, doctor în studiul artelor, profesor, VGIK, Moscova, Federația Rusă, e-mail: vgikanima@yandex.ru

MAZUR Nina, teatrolog, Hannover, Germania, e-mail: ninamzr@mail.ru

MOSKWIN Andriej, doctor habilitat, profesor, Universitatea din Varșovia, Polonia, e-mail: amoskwin@uw.edu.pl

OLĂRESCU Dumitru, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: patrimoniu.cultural.asm@gmail.com

PILIPETCHI Serghei, doctor în studiul artelor, e-mail: pilipetsky@mail.ru

PLĂMĂDEALĂ Ana-Maria, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: anamaria.plamadeala@yahoo.com

RADU-ȚAGA Consuela, doctor, lector universitar, Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România, e-mail: taga-consuela@yahoo.com

TALPĂ Svetlana, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: t.s.t.87@mail.ru

TIPA Violeta, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: violeta_tipa@yahoo.com

LIST OF COLLABORATORS

BARBAS Valeria, Scientific Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: valeria-barbas@yahoo.com.mx

BOHANȚOV Alexandru, Doctor in the Study of Arts, Senior Scientific Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: bohantsov@gmail.com

CRUCERU Alexandru-Ionuț, Doctor of Geography, bibliographer, Library of the Romanian Academy, Bucharest, România, e-mail: ionutcruceru88@gmail.com

GALAICU Violina, Doctor in the Study of Arts, Leading Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: violinagalaicu@yahoo.com

GHILAȘ Ana, Doctor in Philology, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: ana_ghilas@yahoo.com

GHILAȘ Victor, Doctor Habilitat in the Study of Arts, Principal Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: ghilasvictor@yahoo.com

IVANOV Constantin, Scientific Researcher, Institute of Romanian Filology „B. P. Hașdeu”, e-mail: contacteconstantin@gmail.com

IVANOV Nadejda, Doctor of Philology, senior scientific researcher, Institute of Romanian Philology „B. P. Hasdeu”, Chișinău, e-mail: ivanovnadejda1@gmail.com

KHALIL-BUTUCIOC Dorina, doctorand, e-mail: b_dory2000@yahoo.com

KOROLIOVA Elfrida, Doctor in the Study of Arts, Leading Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: korelf@mail.ru

KRIVULIA Natalia, Doctor in the Study of Arts, professor, VGIK, Russia, Moskow, e-mail: vgik-anima@yandex.ru

MAZUR Nina, theater critic, Hannover, Germania, e-mail: ninamzr@mail.ru

MOSKWIN Andriej, Doctor Habilitat, Associate Professor, Warsaw University, Poland, e-mail: amoskwin@uw.edu.pl

OLĂRESCU Dumitru, Doctor in the Study of Arts, Leading Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: patrimoniu.cultural.asm@gmail.com

PILIPETȚCHI Serghei, Doctor in the Study of Arts, e-mail: pilipetsky@mail.ru

PLĂMĂDEALĂ Ana-Maria, Doctor Habilitat in the Study of Arts, Principal Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: anamaria.plamadeala@yahoo.com

RADU-ȚAGA Consuela, Doctor, university lecturer, George Enescu National University of Arts, Iași, România, e-mail: taga-consuela@yahoo.com

TALPĂ Svetlana, Scientific Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chișinău, e-mail: t.s.t.87@mail.ru

TIPA Violeta, Doctor in the Study of Arts, Leading Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: violeta_tipa@yahoo.com

TERMENE ȘI CONDIȚII DE PUBLICARE A MATERIALELOR ÎN REVISTA ARTA. SERIA ARTE AUDIOVIZUALE

Stimați colegi, Centrul Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural Vă invită să prezentați materiale pentru Revista ARTA, Seria ARTE AUDIOVIZUALE

Considerații generale: Revista acceptă pentru publicare lucrări științifice: studii monografice, articole de sinteză, recenzii, materiale de informare din viața științifică internă și externă (congrese, conferințe, simpozioane, seminare, colocvii), precum și cronici, documente de arhivă, abordând subiecte inovative din domeniul artelor audiovizuale: muzică, teatru, film, televiziune. Revista ARTA Seria Arte audiovizuale apare anual și este distribuită gratuit la solicitare în toate bibliotecile publice și centrele științifice de profil umanistic.

Toate genurile de lucrări științifice pot fi prezentate în limbile engleză, română, rusă.

Structura lucrărilor este următoarea: I. Adnotare:

La începutul textului principal se va face o adnotare în limba română, engleză și rusă, fiecare însoțită de traducerea titlului și cuvintelor-cheie în limba rezumatului. Adnotările vor reflecta conținutul articolului, ideile și concluziile de bază. Adnotările se vor prezenta în format Times New Roman, Font size 10, Space 1,0. Volumul fiecărei adnotări va avea 1000-1300 caractere, inclusiv spații.

II. Textul lucrării:

Volumul textului va fi de 0,5-0,75 c.a. (20000-30000 semne, inclusiv spații și semne de punctuație), inclusiv bibliografia și materialul ilustrativ. Textul lucrărilor trebuie prezentat în manuscris și în format electronic: Times New Roman, Font size 14, Space 1,5.

III. Materialul ilustrativ:

Materialul ilustrativ se va prezenta în formă grafică clară în format electronic (JPG sau TIF – nu mai puțin de 300 dpi). Imaginile, tabelele, graficele ș.a. vor fi însoțite de legendele corespunzătoare și de indicarea sursei de proveniență.

IV. Note și referințe bibliografice:

Notele se indică în text cu indice și se plasează la sfârșitul articolului, înainte de referințele bibliografice. Referințele bibliografice se vor conforma cerințelor CNAA din Republica Moldova. Bibliografia se amplasează după textul principal al articolului. Referințele sunt prezentate în succe-

siune numerică, în ordine alfabetică. Referințele la sursele bibliografice se indică în paranteze pătrate, inserate în text, de exemplu [8]. Dacă sunt citate anumite părți ale sursei, după indicele bibliografic se indică și pagina, de exemplu [8, p. 231]. Referințele bibliografice se prezintă în original. În cazul în care se utilizează și titluri cu caractere chirilice, se redactează o bibliografie suplimentară cu transliterarea titlurilor cu caractere latine (conform sistemului Bibliotecii Congresului SUA).

Exemple de publicații tipărite:

Cărți: Buzilă V. Covoare basarabene. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013. Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012. Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. Москва: Наука, 1973.

Articole în reviste și culegeri: Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. În: *Limba Română*. 2002. Nr. 4-6, p. 15-24. Documente electronice: Gavrilean B. T. Simboluri cu valențe magice. Teza de doctorat în arte vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Napoca. Rezumat. 2011.: <http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat.Teza.Ro.pdf> (vizitat 05.02.2015).

Exemple de transliterare: Semionov V. V. Filosofia: itog tysiacheletii. Filosofskaia psikhologii. Moskva: Evrika, 2000, 64 pp.; Vasil'eva S. V. Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsional'nykh transformatsii XX–XXI vv. In: Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentstvo po obrazovaniiu, Buriat. gos. univ. Ulan-Ude: Izd. Buriat. gos. un-ta, 2010. Vyp. 7: Istoriia, p. 25-37.

V. Lista abrevierilor

VI. Date despre autor:

Numele, prenumele, gradul științific, titlul didactic, funcția, instituția, adresa, telefon, e-mail. Data prezentării materialului, semnătura.

Fiecare articol este însoțit de o declarație pe propria răspundere privind originalitatea studiului.

Recenzii, prezentări de cărți, personalii, antologii etc.

Materialele se prezintă în redacția autorului, dar trebuie să corespundă normelor stabilite (TNR, Font size 14, Space 1,5). Volumul maxim – 0, 50 c.a. (20000 caractere, inclusiv spații).

Anual, termenul limită de prezentare a materialelor pentru publicare în Revista ARTA, Seria

Arte audiovizuale, este 1 iunie. Articolele sunt supuse recenzării de specialiști în domeniu cu grad științific. Colegiul de redacție își revendică dreptul de a respinge materialele ce nu corespund profilului revistei și normelor tehnice de publicare, cât și pe cele lipsite de valoare științifică și publicate anterior sub diferite forme în alte reviste sau cărți.

Pentru publicarea materialelor în Revista ARTA nu sunt percepute taxe și nu sunt oferite onorarii. De asemenea, nu sunt oferite onorarii pentru recenzarea materialelor propuse spre publicare.

Manuscrisele și varianta electronică ale lucrărilor științifice pot fi prezentate direct la redacție sau trimise prin poștă.

Adresa: Colegiul de redacție – Revista ARTA Seria Arte audiovizuale, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, 1, Biroul 424, Biroul 539, MD-2001, Chișinău, Republica Moldova.

Informații suplimentare pot fi solicitate: tel.: + 373 (0 22) 27-00-48; + 373 (0 22) 26-09-57. e-mail: arta.redactor2@mail.ru; arta.redactor2@gmail.com; Pagina web: www.artjournal.asm.md; www.patrimoniu.asm.md

TERMS AND CONDITIONS OF PUBLICATION OF MATERIALS IN THE JOURNAL OF ARTS, AUDIOVISUAL ARTS SERIES

Dear colleagues, The Centre of Arts of the Cultural Heritage Institute invites you to submit materials for the Journal of Arts 2017, Audiovisual Arts Series.

General considerations: The journal accepts for publication scientific papers: monographs, synthesis articles, reviews, information materials on internal and external scientific events (congresses, conferences, symposia, seminars, colloquia), chronicles, and archival documents, covering innovative topics from the field of humanities: ethnology and culturology. The Journal of Arts, Audiovisual Arts Series appears quarterly and is distributed free on request in all public libraries and scientific centres of the humanistic profile.

All scientific papers can be submitted in English, Romanian, and Russian.

The structure of the work shall be as follows:

I. Summary: The main text shall be preceded by a summary in Romanian, English and Russian, each accompanied by a translation of the title and of the key words in the language of the summary. The summaries will reflect the content of the article, the basic ideas and conclusions. The summaries shall be in Times New Roman, font size 10, 1.0 space. Each summary will contain between 1000–1300 characters, including the spaces.

II. The paper: The size of the text will be of 0.5 to 0.75 author's pages (20000-30000 characters, including spaces and punctuation signs), including the bibliography and the illustrative material. The text of the papers shall be submitted in hard (manuscript) and electronic formats: Times

New Roman, font size 14, 1.5 space.

III. Illustrative material: The illustrative material shall be presented in clear graphic form in electronic format (JPG or TIF - no less than 300 dpi). Images, tables, graphs etc. will be accompanied by appropriate legends with the indication of the source of origin.

IV. Bibliography: Bibliographical references shall comply with the requirements of CNAA of the Republic of Moldova. The bibliographic notes in the text shall be shown in the original. In case, titles in Cyrillic characters are used, an additional bibliography is drawn with the titles transliterated into Latin characters (according to the Library of Congress system).

The bibliography is placed after the main text of the article. The references are listed in numerical sequence, in alphabetical order.

References to the bibliographical sources are indicated in square brackets, inserted in the text, for example [8]. If certain parts of the source are quoted, the page is indicated after the bibliographic index, for example [8, p. 231].

Examples of printed publications:

Books: Buzilă V. Covoare basarabene. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013. Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012. Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. М.: Наука, 1973.

Articles in journals and collections: Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. In: *Limba Română*. 2002. Nr. 4-6, p. 15-24.

Electronic documents: Gavrilean B. T. Simboluri cu valențe magice. Teză de doctorat în arte

vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Napoca. Rezumat. 2011.: http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat_Teza.Ro.pdf (visited 05.02.2015).

Examples of transliteration: Semionov V. V. *Filosofiya: itog tysiacheletii. Filosofskaia psikhologiya*. M.: Evrika, 2000, 64 p.; Vasileva S. V. *Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsional'nykh transformatsii XX–XXI vv.* In: *Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentstvo po obrazovaniiu, Buriat. gos. univ. Ulan-Ude: Izd. Buriat. gos. un-ta, 2010. Vyp. 7: Istoriya, p. 25-37.*

V. List of abbreviations

VI. Information about the author: Surname, name, scientific and didactic degree, position, institution, address, telephone, e-mail.

Date of submitting the material, signature.

Reviews, book presentations, personalii, anthologies etc.

The materials shall be presented in the author's editing, but they must meet the established standards (Times New Roman, font size 14, 1.5 space). The maximum volume – 0.5 author's pages (20.000 characters including spaces).

The deadlines for submitting materials for publication in the Journal of Arts, Audiovisual

Arts Series is 1 June. The articles are subject to reviews by specialists in the field possessing doctoral degrees. The editorial board claims the right to reject the materials that do not correspond to the profile of the journal and to the technical standards of publication, as well as the ones that lack scientific value or were previously published under various forms in other journals or books.

No fees are collected for publishing materials in the Journal of Arts, Audiovisual Arts Series and no honorariums are offered. Honorariums are not paid either for reviewing the materials proposed for publication.

The hard copy (manuscript) and the electronic version of the scientific works may be submitted in person or sent by post to the editor.

Address: Editorial Board – Journal of Arts, Audiovisual Arts Series, Cultural Heritage Institute, Centre of Arts Studies, bd. Stefan cel Mare si Sfânt, 1, office 424, office 539, MD-2001, Chisinau, Republic of Moldova.

Additional information may be requested: telephone: + 373 (0 22) 27-00-48; + 373 (0 22) 26-09-57; e-mail: arta.redactor2@mail.ru; arta.redactor2@gmail.com;

Website: www.artjournal.asm.md; www.patrimoniu.asm.md