Studii Culturale

Volumul 1.

Materialele Simpozionului Național de Studii Culturale.
Ediția I. Chișinău, 26 septembrie 2019

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

STUDII CULTURALE
VOL. I.

Materialele Simpozionului Național de Studii Culturale.
Ediția I. Chișinău, 26 septembrie 2019

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

CHIȘINĂU
2020

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

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

Colegiul redacțional:
dr. hab. Victor GHILAȘ – copreședinte, dr. Mariana HARJEVSCHI – copreședinte, dr. Adrian DOLGHI, dr. Natalia GRĂDINARU, Anastasia MOLDOVANU, dr. Violeta TIPA.

Recenzenți:
Aurelian DĂNILĂ, doctor habilitat în studiul artelor, profesor universitar, Secția Științe Sociale, Economice, Umanistice și Arte a AȘM
Alina FELEA, doctor în istorie, cercetător științific coordonator, Institutul de Istorie

Redactori: Iuliu PALIHOVICI (textele în limba română), Dr. Diana NICOGLO (textele în limba rusă), dr. Ana GOREA (traducere și redactare în limba engleză).
Procesare computerizată: Valentina IAVRUMEAN

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

«Studii culturale», simpozion național (1 ; 2019 ; Chişinău). Studii culturale : Materialele Simpozionului Național de Studii Culturale, Ediția 1-a, 26 septembrie 2019, Chișinău : [în vol.] / coordonatori: Victor Ghilaş, Adrian Dolghi ; colegiul redacțional: Victor Ghilaş (copreşedinte) [et al.]. – Chişinău : Institutul Patrimoniului Cultural, 2020 (Tipogr. «Grafema Libris») – . – ISBN 978-9975-52-213-7.

Vol. 1. – 2020. – 258 p. : fig., il. color. – Antetit.: Inst. Patrimoniului Cultural, Bibl. Municipală «B. P. Hasdeu», Filiala de Arte «Tudor Arghezi». – Texte : lb. rom., rusă. – Rez.: lb. engl. – Referinţe bibliogr. la sfârşitul art. şi în subsol. – 200 ex. – ISBN 978-9975-52-214-4.

008+7/9(082)=135.1=161.1
S 93

© Autorii
© Institutul Patrimoniului Cultural
© Biblioteca B. P. Hasdeu Filiala de Arte

C U P R I N S

Argument **5**

STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE

Anastasia MOLDOVANU
Biblioteca de Arte „Tudor Arghezi” – valorificator activ al patrimoniului cultural ...…8

Victor GHILAȘ
Doina, de la ancestralitate la convergență și consemnare în Lista Reprezentativă a Patrimoniului Cultural Intangibil al Umanității …….. 21

Aliona GRATI
Imaginile Chișinăului în literatura străinilor la începutul secolului al XX-lea……... 33

Ana GHILAȘ
Teatrul lui Ion Druță în cercetările actuale …….…. 42

Эльфрида КОРОЛЕВА
Театр как феномен художественной культуры Кишинева..... 48

Dumitru OLĂRESCU
Filmul documentar din perspectiva valorificării și salvgardării patrimoniului cultural-artistic…….....….. 57

Dorina KHALIL-BUTUCIOC
Piesele lui Constantin Cheianu pe scenele teatrelor naționale și internaționale la intersecția dintre secole……..…….. 64

Violeta TIPA
Teatrul-studio „Guguță” – o experiență underground…….....…… 76

Taisia FOIU
Abordări inovative în promovarea patrimonial local…….84

Mariana JARDAN, Ana GHILAȘ
Teatrul lui D. Matcovschi în context social-cultural ……..…. 89

ARTE VIZUALE ȘI ARHITECTURĂ

Victoria ROCACIUC
Narațiune și simbol în abordările plastice ale baladei „Miorița”…….….98

Жозефина КУШНИР
Гармонизация Универсума мифологическим сознанием в нарративе Ады Зевиной 107

Vitalie MALCOCI
Mijloace de organizare a spațiului scenic din anii ’80 ai sec. XX în arta teatral-decorativă din Moldova …….....……. 116

Aurelia TRIFAN
Sălile de degustare ale Combinatului de vinuri Cricova – spații arhitecturale cu caracter narativ ……..….....…..122

PATRIMONIUL ARHEOLOGIC

Alexandru LEVINSCHI, Manole BRIHUNEȚ
În căutarea „locului lui Oțel” de la 1436 – cercetări arheologice…….....……..134

Сергей КУРЧАТОВ
Существование балканской рунической письменности.
Миф или реальность..... 139

PATRIMONIUL ETNOLOGIC

Елизавета КВИЛИНКОВА
Этнокультурный плюрализм в полиэтничном государстве – основа демократии и стабильности его существования 152

Adrian DOLGHI
Utilizarea argumentelor „etnografice” în disputa asupra hotarelor RSS Moldovenești ... 161

Юлиана БАБИНА
Историческое и этнокультурное наследие в свете стратегий развития национальной культуры и художественного образования в Молдове 182

Екатерина КОЖУХАРЬ
Рождественско-новогодние обходы в традиционной культуре украинцев Республики Молдова 192

Алексей РОМАНЧУК
Церкви св. Георгия, св. Троицы и св. Духа и молдавские ойконимы с формантом -ча..... 205

Евдокия СОРОЧЯНУ
Влияние молдавской традиции на эволюцию гагаузских ритуальных хлебных изделий 221

Татьяна ЗАЙКОВСКИ
Мир вещей и быта в зеркале этнического сознания носителей русского фольклора Республики Молдова. Символы, связанные с повседневной жизнью 229

Нина ИВАНОВА
Феномен локальной идентичности в Республике Молдова: этнокультурные особенности 241

Виктор КОЖУХАРЬ
Источниковая база исследования одежды украинцев севера Молдовы 244

Диана НИКОГЛО
Представления гагаузов о своих предках: научный дискурс и конструирование этногенетических мифов 250

Argument

La 26 septembrie 2019, în incinta Bibliotecii de Arte „Tudor Arghezi” s-a desfășurat SIMPOZIONUL NAȚIONAL DE STUDII CULTURALE. EDIȚIA I. Manifestarea științifică a fost dedicată Zilelor europene ale patrimoniului.

Simpozionul a reunit cca 80 de participanți din Republica Moldova: cercetători, reprezentanți ai instituțiilor de cultură și de învățământ, precum și ai instituțiilor de presă.

Lucrările Simpozionului au debutat cu mesajele de salut ale doamnei dr. Mariana HARJEVSCHI, director general al Bibliotecii Municipale „B. P. Hasdeu” și ale dlui dr. Adrian DOLGHI, director adjunct pentru activitatea științifică a Institutului Patrimoniului Cultural. Domniile lor au apreciat importanța organizării Simpozionului, precum și a parteneriatului stabilit dintre instituțiile organizatoare pentru desfășurarea proiectelor comune.

În continuare au urmat comunicările în plen. Doamna Anastasia MOLDOVANU, directorul Bibliotecii de Arte „Tudor Arghezi” a ținut comunicarea Biblioteca de Arte „Tudor Arghezi” – valorificator activ al patrimoniului Cultural; dl. dr. hab. Victor GHILAȘ, directorul institutului Patrimoniului Cultural a relatat despre Doina, de la ancestralitate la convergență și consemnare în Lista Reprezentativă a Patrimoniului Cultural Intangibil al Umanității. După prezentarea comunicării a fost vizualizat filmul Doina; dna dr. hab. Aliona GRATI, cercetător în cadrul Bibliotecii Municipale „B. P. Hasdeu” – Imaginile Chișinăului în literatura străinilor la începutul secolului al XX-lea, iar dna Raisa OSADCI, cercetător științific la Institutul Patrimoniului Cultural a prezentat comunicarea cu titlul Deficiențe ale revalorificării patrimoniului cultural tradițional.

După ședința plenară s-au desfășurat lucrările în patru secțiuni:

I. Studiul artelor și culturologie

II. Arte vizuale și arhitectură

III. Patrimoniul arheologic.

IV. Patrimoniul etnologic

La lucrările Simpozionului au participat și interpreți de la Universitatea Națională de Arte „George Enescu”, Iași, Romania, care au prezentat un recital de muzică academică din creațiile patrimoniului romanesc: prof. univ. Aurelia SIMION și soprana Eliza-Paraschiva Irina SOLOMON.

Pentru o diseminare mai largă a rezultatelor cercetărilor, organizatorii și-au propus să editeze materialele simpozionului în prezentul volum, în care au fost au fost incluse comunicările selectate. Culegerea conține 26 de studii grupate în cele 4 secțiuni menționate care abordează probleme majore din direcțiile de cercetare.

I. STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE

BIBLIOTECA DE ARTE „TUDOR ARGHEZI”, VALORIFICATOR ACTIV AL PATRIMONIULUI CULTURAL

Anastasia MOLDOVANU
Biblioteca de Arte „Tudor Arghezi”

Summary

“TUDOR ARGHEZI” LIBRARY OF ARTS – ACTIVE PROMOTER OF CULTURAL HERITAGE

The modern libraries of today, also called digital, through the essential mission of preserving, *valorizing* and digitizing the collections, manifest their role of valorizing the national cultural heritage, recently confirmed in the new Law on libraries, which entered into force in 2018. Each library has the responsibility to set up relevant collections, in order to respond to current trends of information and knowledge of the society. The “Tudor Arghezi” Library of Arts has in its objective important tasks of renewing its collections, of making the information it possesses accessible to the general public and of transforming the collections into a common good for the society. Having accumulated a rich cultural heritage over time, the current Library of Arts, in its capacity as a specialized center for the study of the arts, aims to transmit this treasure to future generations.

Keywords: Tudor Arghezi Library of Arts, book collections, special collections, audio-video collections, playwriting anthologies.

Colecțiile unei biblioteci sunt viabile doar dacă sunt promovate și valorificate. În dependență de colecții biblioteca își planifică produse și servicii pentru furnizarea informației, evaluarea nevoilor si cerinţelor de informare ale utilizatorilor; comunicarea cu mass-media; organizarea activităţilor culturale cu scopul valorificării colecţiilor, valorilor patrimoniale şi culturale, organizarea expozițiilor tematice în scopul de informare și deservire a utilizatorilor. Biblioteca de Arte „Tudor Arghezi”, Filială a BM „B. P. Hasdeu”, poartă un rol semnificativ în păstrarea, conservarea și valorificarea patrimoniului cultural, pentru că este deținătoarea unor colecții speciale în fondul de documente, create pe parcursul a unei jumătăți de secol, completate, prelucrate și transmise spre folosința publică. Crearea colecțiilor speciale în bibliotecă a început de la acel moment, când pe rafturile de cărți au apărut și alte tipuri de documente noi, legate de domeniul artistic muzical și teatral. Colecțiile speciale, cu referință la un domeniu special, și anume cel al artelor, conțin în sine un element definitoriu asupra dezvoltării personalității, al creativității și gândirii artistice. Ele reprezintă valoarea adăugată a unei biblioteci. Etapa inițială de creare ale acestor colecții a început odată cu pătrunderea în spațiul nostru a unor noi tendințe de manifestare a omului în societate – tendința de libertate. Se contura o nouă percepție a culturii, în care exponenta de bază era Muzica fără de hotare. Ea a mobilizat întregul spațiu public, culminând cu apariția în societate a unor curente și genuri muzicale noi, a unor interpreți și compozitori noi, a formațiilor

muzicale care influenţau puternic publicul numeros. Generația anilor ′70 din Basarabia a fost crescută cu muzica care venea de dincolo de cortină: formațiile muzicale românești, deschizătoare de drumuri în muzică adresată publicului larg – formațiile *Phoenix, Roşu* şi *Negru, Mondial*, dar şi de mai departe*: Deep Purple, Beatles, Led Zeppelin, Uriah Heep, Rolling Stones...*

Colecții speciale

Conform literaturii de specialitate, partiturile muzicale reprezintă textul muzical, care cuprinde indicaţiile necesare fiecărui instrument sau grup de instrumente, fiecărei voci sau grup vocal dintr-un ansamblu. Colecția partiturilor muzicale, constituită mai multe decenii la rând, alcătuiește 30% din fondul integral de documente al bibliotecii, A fost achiziționată încă în anii ′70 ai secolului trecut ca un nou tip de documente în bibliotecă, foarte solicitate la acel timp de către iubitorii de muzică. A avut un impact pozitiv în procesul educației muzicale a comunității chișinăuiene, informând consumatorii de muzică despre reformarea, modernizarea şi primenirea serviciilor muzicale în mediul bibliotecii. S-au creat posibilități de studiere și învățare pentru toți doritorii, dar și pentru grupuri aparte, formate în baza intereselor comune față de domeniul muzical. Dintotdeauna muzica scrisă s-a dovedit a fi o sursă de învățare și studiere, conținând noțiuni fundamentale de teorie muzicală. La temelie ele au substratul muzical, bazat pe creațiile muzicale ale predecesorilor clasici. Perioada când în bibliotecă a început să fie creată această colecție, completa stilul și conținutul obligatoriu al creațiilor muzicale, convenabilă doctrinei oficiale. Dar și așa, muzica a demonstrat că nu are hotare. Au început să apară noi tendințe în muzică, modificând percepțiile și gusturile muzicale ale melomanilor față de genurile și interpretările muzicale. Atunci colecția partiturilor muzicale a bibliotecii a suplinit în mare măsură necesitățile de informare a utilizatorilor. Rata circulației colecției constituia indiciul de performanță la capitolul împrumutul documentelor de muzică tipărită. Gestionarea colecției se organiza conform principiilor de actualitate și conținut, adică: genuri muzicale – muzică clasică, muzică corală, *a capella*, muzică instrumentală, muzică folclorică, muzică de estradă, muzică de dans (jazz, rock); formații și orchestre muzicale; muzica marilor compozitori ai lumii; literatură muzicală metodică. În contextul schimbărilor sociale care au avut loc la începutul anilor ,90, în cadrul colecției *Documente de muzică tipărită* a fost formată o subcolecție cu documente din cultura și arta muzicală a Moldovei. După anul 2000 colecția a căpătat o nouă orientare de conținut datorită completării cu titluri noi, importante prin conținut divers, pe domenii, și principiu lingvistic. Ele trebuiau să răspundă soluționării problemelor în crearea unei culturi muzicale naționale și a formării de cadre naționale profesioniste cu pregătire în limba națională. Un loc important în colecție îl dețin lucrările muzicale ale înaintaşilor noştri: Gavril Muzicescu, Mihai Berezovschi, Mihail Bârcă, George Enescu. În 2002 colecția a fost completată cu o serie de documente, provenite din donații din partea României. Lucrările compozitorilor români sunt compuse pe librete scrise de scriitori clasici români. De asemenea, colecția de partituri muzicale a fost completată și cu o serie de lucrări de autor, donate de compozitorul Eugeniu Doga. În rezultatul activității de parteneriat biblioteca a beneficiat și de donații de partituri muzicale din partea cadrelor didactice de la Universitatea „George Enescu” din Iași, Secția Muzicală. Astăzi conținutul documentelor muzicale satisfac în mare parte necesitățile de studiu și cercetare pentru cercetătorii interesați de domeniul folclorului muzical, pentru cadrele didactice

din școlile de profil, studenți și doritori. Publicațiile noi, în limba română, de autori/compozitori moldoveni sunt însoțite de referințe critice ale specialiștilor, abordează tematica diversă a genurilor muzicale în aranjament pentru instrumentele muzicale. Muzica scrisă reflectă pagini din istoria națională, înainte și după război, perioada sovietică și contemporană. Compozitorii moldoveni, născuți la intersecție de secole au pus bazele culturii muzicale scrise – Ștefan și Gheorghe Neaga, Simion Lobel, Șico Aranov, Vasile Zagorschii, Simion Lungul, Zlata Tcaci ș. a. În perioada sovietică au scris muzică mai mulți compozitori, lucrările lor sunt publicate în antologii și culegeri de cântece, în seria publicației „Cântecul moldovenesc de estradă" din anii 1970–1980, în lucrări de autor. Dintre compozitori nominalizăm pe Vasile Slivinschii, Eugen Doga, Zinovii Stolear, Serafim Buzilă, Vladimir Rotaru ș.a. O importanță mare se acordă artei muzicii populare și a dansului popular. Regăsim aici albume voluminoase de lucrări folclorice ale unor nume notorii din arta muzicală națională, personalități polivalente, nume de interpreți, instrumentaliști, compozitori, dirijori, profesori în domeniu muzical, precum Dumitru Gheorghiță cu creații populare „sârbe", „hore", „marșuri" din repertoriul *muzica satului* adunate în lucrarea „Sărbătoreasca"; Dumitru Blajinu cu un volum de 1107 piese folclorice, Ion Dascăl, șef de orchestră cu volumul *Un neam, o viață, un destin* cu partituri pentru orchestrele de muzică. Arta cântului coral este reprezentată prin compozițiile lui Constantin Rusnac, Vasile Negoiță. În colecție sunt prezente și opere de o valoare foarte mare după calitatea artistică dar și după conținut. Se are în vedere opera eroică, o lucrare muzicală de proporții, unica din patrimoniul național și universal care reflectă viața și măreția domnitorului Ștefan cel Mare și Sfânt, de compozitorul Gheorghe Mustea, pe libretul scris de Constantin Cheianu, bogat în metafore și documente istorice autentice. Aceasta este a doua lucrare eroică a compozitorului Gheorghe Mustea, prima fiind opera „Alexandru Lăpușneanu", care deasemenea este în colecție.

O explozie de lumină în colecția partiturilor muzicale o reprezintă muzică tipărită pentru copii. Lucrări de o mare valoare componistică, interpretativă, încărcătură patriotică și emoțională sunt realizate de compozitorii Zlata Tcaci, Iulia Țibulschi în colaborare cu poeții Anatol Gugel, Grigore Vieru, Dumitru Matcovschi, Ion Vatamanu. Din compozitorii contemporani scriu muzică pentru copii Daria Radu, Liuba Bujor, Pavel Anton, Mihai Ungureanu, Georgeta Voinovan, Lucia Pălii-Păduraru, care de altfel în marea lor majoritate sunt și poeți, și scriitori, și interpreți. Lucrările lor se regăsesc în colecția bibliotecii.

Pentru păstrarea integră a documentelor de muzică scrisă, biblioteca a elaborat organizarea informației prin procesul de catalogare a colecției în format electronic pentru utilizarea și accesibilitatea ei în continuare de către publicul larg.

Colecția *audio-video*

Din colecție fac parte *discurile de vinil*, care dețin 10% din fondul de documente al bibliotecii. Conținutul lor este important prin faptul că depozitează cultura și arta orală – muzică, literatură, artă plastică, teatru. Discurile de vinil, acum depășite de trecerea timpului, la mijlocul secolului XX au produs o revoluție adevărată în industria muzicii. Apariția lor a fost o descoperire, sunt unice, cu un aspect grafic unic, deoarece însăși noțiunea de vinil înseamnă „copertă", ce asigură valabilitatea suportului pe un termen de lungă durată. Conținutul lor nu poate fi descărcat din internet. Pe atunci cititorii, în

speranţa audierii unei muzici de calitate, așteptau ore în șir la bibliotecă pentru a avea posibilitatea să consulte sau să împrumute discurile. Era unica bibliotecă din Chişinău care oferea acest serviciu pentru cititori, dispunea de utilaj tehnic pentru audieri, de o fonotecă cu înregistrări de muzică națională, clasică, universală. Se atestă și un interes sporit al utilizatorilor față de colecție în ultimii ani. Discurile de vinil nu cedează în fața documentelor electronice din timpul de astăzi, CD-uri, DVD-uri, datorită faptului că au condiții de păstrare și siguranță mai bună, sunt însoțite de comentarii și referințe critice despre lucrarea muzicală, interpret, compozitor sau formația muzicală. După importanţa lor discurile prezintă o sursă de documentare și informare în domeniul cercetării, pot oferi informații, spre exemplu, cu referire la *cultura muzicală* a Chișinăului în diferite perioade de timp. În colecție sunt discurile perioadei legendare (de aur) a estradei moldovenești a anilor '80, melodiile de atunci devenind șlagăre datorită popularității de care s-au bucurat în țară și peste hotare. Interpreții lucrau în unison cu poeții și compozitorii. În acestea se înscriu formația „Contemporanul" (mai apoi „Noroc") cu interpretul îndrăgit Mihai Dolgan, formația „Plai" cu interpretul Ștefan Petrache; grupa „Real" cu interpretul Ion Suruceanu; formația „Legenda" și duetul vocal „Surorile Ciorici"; interpretul Anatolie Chiriac și interpreta Silvia Chiriac; interpreta Anastasia Lazariuc. Orașul dispune de o bogată cultură muzicală, formată în decurs de secole, cu bogate tradiții populare. Exista un interes deosebit față de discurile de vinil din partea populației. În anii '60 în presa locală se scria despre existența în Chișinău a unui oficiu de înregistrări sonore, care avea scopul de a atrage atenția comunității muzicale față de vechile melodii care au fost cântate cândva. Era întocmit și un pașaport al melodiei, în care era fixată data apariției și caracterul melodiei. 200 de melodii vechi din creația muzicală a moldovenilor, bulgarilor, găgăuzilor evreilor ș.a. au primit astfel de pașapoarte. Un rol important în realizarea acestei inițiative l-a avut Mihail Kolsa, muzicolog, compozitor și cercetător de folclor de etnie găgăuză[1]. Se elaborau și liste ale melodiilor solicitate de către melomani, conform cărora se alcătuia conținutul discului muzical, care urma să apară. Imaginea Chișinăului muzical al anilor ′60-70 din secolul trecut, o putem reconstitui și prin prezența în colecție a discurilor cu interpreți populari, cu concerte ale formațiilor și ansamblurilor de muzică populară moldovenească „Mugurel" (conducător artistic A. Vacarciuc), „Ciocârlia" (conducător artistic I. Popov), „Folclor" (conducător artistic Dumitru Blajinu), „Fluieraş" (conducător artistic Serghei Lunchevici), "Mioriţa" (conducător artistic V. Goia), „Spicuşor" (conducător artistic V. Moga), „Lăutarii" (conducător artistic N. Sulac). Astăzi suntem emoțional surprinși, descoperind adevărate tezaure, unele muzicale, altele coreografice sau ilustrative din viața culturală a Chișinăului și a Moldovei din anii 1960-80. Sunt date inedite, plasate de către canalul Youtube. Ascultăm fascinați vocile de aur ale interpreților Sofia Rotaru cu melodia populară *Mult mi-i dragă primăvara* interpretată de ea în anii `60, Nicolae Sulac cu melodia *Primul/Cel mai chipeș din sat*, Angela Păduraru cu melodiile *Foaie verde-a bobului, Mamă, eu te las cu drag*.

La intersecția dintre ani s-a configurat interesul și față de alte genuri ale creației muzicale – folk, muzica instrumentală, vocal-instrumentală. În colecție sunt imprimările Orchestrei Simfonice a radio-televiziunii moldoveneşti (conducător artistic V. Rotaru),

1. *Фонетика забытых мелодий.* В: Вечерний Кишинев, 1966, 9 июля, №. 8.

simfoniile lui Vasile Zagorschi, a Orchestrei de Cameră a radio-televiziunii moldoveneşti, fondată încă de Ş. Neaga.

În colecție sunt discurile de vinil din seria „Personalități de seamă ale culturii românești", cu referințe critice ale specialiștilor în materie și un bogat material informativ, fața 1 și fața 2: *interviuri autobiografice* (creație, melodia preferată a personalității muzicale); *tablete* cu date culese din seriale radiofonice și din presa scrisă. Unele din aceste personalități sunt George Moisil și Mihail Jora.

Și în colecția discurilor de vinil se regăsesc documente vechi și rare, se păstrează un număr anumit de discuri cu imprimări ale personalităților muzicale de la noi şi de peste hotare pe parcursul la o sută de ani, cum sunt imprimările melodiilor interpretate de soprana de talie internațională Maria Cebotari, Tamara Ceban, cântăreața de operă și de muzică populară din Moldova, Leonid Utesov, celebru cântăreț sovietic de jazz, Claudia Șuljenko, cântăreață și actriță populară sovietică; sunt imprimările melodiilor lui Michael Jackson, regele muzicii pop, Vladimir Vîsoțki, actor, cantautor, poet și scriitor rus din perioada sovietică. și a altor interpreți și compozitori, cunoscuți în marea lumea a muzicii.

Caiete-antologii de dramaturgie

O colecție de aproape 2.000 de astfel de documente au fost achiziționate în bibliotecă în perioada anilor '78–'89 ai secolului trecut. Ea poate fi identificată ca o colecție de manuscrise, care de obicei se organizează în biblioteci științifice cu un trecut istoric, or Biblioteca de Arte nu este lipsită de aceste caracteristici, dat fiind faptul că deține un fond special de documente, adunate mai multe decenii la rând. După aspectul fizic documentele reprezintă foi dactilografiate și legate sub formă de cărți sau caiete, de format A4, cu *drept de manuscris* al autorului. Conținutul acestor documente reprezintă antologii de piese de teatru ale autorilor selectați din literatura universală și națională, lucrările cărora nu se regăseau în culegeri sau în ediții aparte. Un document poate să conțină o singură sau mai multe piese al unui autor sau mai mulți. Ele se editau la tipografie conform solicitărilor, cu un tiraj de până la o sută de exemplare, cu permisiunea autorului. La apariția lor în bibliotecă, documentele s-au bucurat de un mare succes din partea regizorilor și actorilor, a cadrelor didactice de la școlile de profil artistic, elevi și studenți. Această modalitate făcea ca să fie suplinită cererea sporită la creații din domeniul dramaturgiei. Deși nu sunt înregistrate în format electronic, ele pot fi accesate în catalogul electronic al Bibliotecii Naționale din Rusia. Interesul față de Colecția *Caietelor,* se explică prin valoarea artistică a pieselor de teatru. Unele din piese aparțin unor autori tineri, necunoscuți încă, fapt care demonstrează că se dorea promovarea lor în literatura genului dat. Conținutul lucrărilor din colecție acoperă tendințele literare din mai toate aspectele – dramaturgia antică, universală, clasică, națională, pentru copii și adolescenți. De la *Antigona* lui Sofocle, *Fecioara din Orleans* de Schiller caietele cuprind o serie de lucrări dramatice ale scriitorilor contemporani din cele mai diverse spații: Dramaturgi americani: Tennessee Williams cu *Un tramvai numit dorință, Noaptea Iguanei, Orfeu în infern, Menajeria de sticlă, Dulcea pasăre a tinereții*; John Patrick cu drama Șoriceii dansând; Oscar Wilde cu *Ce însemnă să fii onest* etc. Din spațiul european sunt cuprinși autori ca dramaturgul spaniol Alonso Alegria cu *A traversa Niagara*; bulgarii Pancho Panchev cu *Fântâna* (piesa baladă), *Scrisoarea, Invitație la Paris* (comedie); Yordan Radichkov, Ivan Radoev; dramaturgul și scenaristul ceh Daniela Fischerova cu *Ora*

între câine și lup; dramaturgii polonezii Jerzy Janicki cu drama *Tata*; Jerzy Szaniawski cu *Podul* și *Fierarul, banii și stelele*; creațiile dramatice ale lui Jan Wilkowski, unul dintre cei mai mari pictori ai teatrului de păpuși, regizor și actor; scriitorul Jilian Tuwin; românii Ion Luca Caragiale cu În zilele carnavalului; Dumitru Radu Popescu cu piesa *Piticul din grădina de vară*, alți scriitori români Liviu Rebreanu, Tudor Popescu etc.

Totuși, cea mai numeroasă în colecție este literatura rusă, creațiile scriitorilor și dramaturgilor ruși, printre care personalități notorii, precum: Anton Cehov: *O dramă la vânătoare*; I. S. Turgheniev cu *Mumu*; Mihail Bulgakov cu *Maestru și Margareta*, *Ultimele zile* (dedicată lui A. S. Pușkin); Valentin Rasputin cu dramele *Bani pentru Maria, Trăiește și ia aminte, Sorocul cel de pe urmă*; Edvard Radzinski cu *Lunin sau moartea lui Jack*, *Ea în lipsa dragostei și a morții*, *Continuarea lui Don Juan* ș. a.

Un loc aparte îl ocupă dramaturgia dedicată teatrelor pentru copii și adolescenți semnate de scriitorii ruși: Alexandr Antokolski, Ghenrih Sapghir, Leonid Trușkin, M. Volina ș. a.; scriitorul și scenaristul german Ulrich Plenzdorf; precum și a dramaturgiei pentru teatrul de păpuși semnate de cunoscuții Evgheni Speranski (actor, regizor și dramaturg), Ludmila Petrușevskaia, scriitorul Grigori Oster, Nina Casian (din România) și mulți alții.

Din operele dramaturgilor moldoveni în colecție se regăsesc piese semnate de unii scriitori ai perioadei sovietice timpurii și de după războiul al doilea mondial, precum Ion Canna, Emilian Bucov, Andrei Lupan, Ion Druță, Petru Cărare, Andrei Burac.

Pentru a monta un spectacol de teatru, indiferent de timpul în care activează, regizorii sunt în căutarea unei literaturi de specialitate – dramaturgie de calitate. În acest sens *Caietele* pot fi o sursă bună pentru doritori.

De fapt, politica de achiziție a documentelor de dramaturgie în biblioteci poartă vădit și un alt caracter, aceasta însemnând o strategie coordonată din centru spre periferii. În fosta URSS se urmărea scopul de a crea în republicile sovietice biblioteci cu profil specializat, care să contribuie la formarea cadrelor profesioniste în domeniul artistic. În definitiv, aceasta însemna promovarea în teritoriu a unei culturi importate din exterior, diminuându-se astfel cultura națională. Marea majoritate a documentelor sunt în limba rusă, și deci, mai accesibile pentru teatrele rusești din republică.

O colecţie de manuscrise nu cuprinde doar manuscrise cu valoare istorică sau tipărite, ci poate fi alcătuit și din alte tipuri de manuscrise. De exemplu, o bibliotecă poate alcătui o colecţie de manuscrise din teze, lucrări de licență. Din acestea fac parte autoreferatele tezelor de doctor în studiul *artelor și culturologie*, a *artelor vizuale, cântul vocal* – artă plastică, decorativă, aplicativă, artă teatrală, coregrafică, tradiție și folclor, educația artistică, domeniul istorie, toate donate Bibliotecii de Arte din partea autorilor. Unii dintre autorii acestor lucrări sunt: Vl. Axionova, N. Cazac, N. Gatea, Fl. Herghiligiu, C. Tamara Melnic, T. Ozarenskaia, Victoria Rocaciuc, V. Troian, ș. a. Acest fapt ne ajută să organizăm informația după subiecte și categorii în așa fel, ca ea să fie disponibilă și de un ajutor real pentru cercetători, studenți și cadre didactice. Scopul creării în biblioteci a unei astfel de colecție a manuscriselor tezelor este foarte mare, ea contribuie la promovarea producției științifice instituționale, permite accesul la producția științifică nu numai locală, ci și globală, facilitează procesul cu citarea lucrărilor științifice.

Cercetări de specialitate

Acestei colecții îi sunt atribuite studiile de cercetare, biblioteconomice, bibliografice și bibliologice elaborate în scopul familiarizării publicului larg de cititori cu valorile documentare de cultură, istorie şi civilizaţie naţională şi universală.

Cercetările biblioteconomice conțin o anumită tipologie de documente, dintre care fac parte culegerile de articole teoretico-practice, dicționare, lucrări metodice, manuale, ghiduri.

Din cercetările bibliografice fac parte produsele elaborate – *monografiile bibliografice*, partea cea mai importantă din cercetarea științifică, care cumulează la brandul și imaginea bibliotecii. Este important pentru oamenii din cultură și știință ca biblioteca (în cazul nostru Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu") să le producă o monografie bibliografică.

Din cercetările bibliologice fac parte articolele de studii și volumele despre carte și bibliotecă și derivatele lor – cititorii și lectura.

Conform acestei clasificări susținută de Doamna dr. Lidia Kulikovski, cunoscută cercetătoare în domeniul bibliografiei moldovenești, activitatea de cercetare științifică la BM „B. P. Hasdeu" are trei perioade: 1989–2006, reflectată în primul catalog *Publicațiile Bibliotecii Mnicipale B.P. Hasdeu* (1989–2006), care înregistrează 116 publicații, lucrări diverse biblioteconomice, bibliografice, istorico-literare, revista BiblioPolis (20 numere). A fost perioada de constituire a activității științifice în bibliotecă. Printre primele publicații sunt Biobibliografia *Eugen Doga*, apărută în 1993 și Biobibliografia *Glebus Sainciuc*, apărută în anul 1996, elaborate de Filiala de Arte, bibliotecă din rețeaua BM „B. P. Hasdeu".

Perioada 2006–2011, în care s-au publicat 110 volume cu tematică biblioteconomică, bibliografică și bibliologică. Aici se înscrie și Biobibliografia *Rapsodie teatrală Paulina Zavtoni&Spiru Haret*, actori de la Teatrul Republican „Luceafărul", elaborată de Filiala de Arte „Tudor Arghezi". Toate cercetările sunt înregistrate în al doilea volum *Catalogul publicațiilor 2007–2011.*

Perioada 2012–2019. Include actualul Catalog al publicațiilor Bibliotecii Municipale, în care se regăsesc 33 de monografii bibliografice. În această perioadă este inclusă și Bibliografia *Două fenomene ale culturii naționale: Maestrul Vladimir Curbet și Ansamblul „Joc"*, Vladimir Curbet, Artist al Poporului, Maestru de balet, apărută în 2015 și elaborată de Filiala de Arte „Tudor Arghezi".

Colecția cercetărilor de specialitate în rețeaua BM „B. P. Hasdeu" cuprinde monografii bibliografice a peste 100 de personalități, care se regăsesc în cele 28 de filiale ale ei. Acest aspect al activității științifice la Biblioteca Hasdeu a început cu publicarea Biobibliografiei lui Alexei Mateevici, prima bibliografie tipărită cu alfabet latin după 1989. Colecția cercetărilor bibliografice face parte din cultura bibliografică și contribuie la circulația valorilor, deschide noi posibilități de comunicare între oameni și diferite culturi, între cititor și memoria umanității. Publicațiile tipărite predomină în păstrarea și căutarea informației.

Cărți rare și vechi

Toate tipurile de documente tipărite inclusiv până la începutul secolului XX se consideră documente vechi, indiferent de limba în care a fost tipărită. La Biblioteca de

Arte sunt mai multe cărți editate în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, care se referă la domeniul artei. Dintre ele sunt dicționare de muzică vechi, traduse din limba germană de autorul Hugo Rihman, muzicolog german, născut în a doua jumătate a secolului al XIX-lea; cărți de studiu despre grafica de carte și despre arta plastică, tipărite în anii 1900–1903 de autorul Igor Emanuilovich Grabar, critic de artă rus, restaurator, teoretician. Volumele sunt valorificate în cadrul activităților de cunoaștere pentru toți utilizatorii. O publicație importantă în bibliotecă este cartea *Cântece basarabene*: armonizate pe 2 şi 3 voci egale de M. Bârcă şi V. Popovici editată la Chişinău în 1939 în care se face referință la programul muzical al elevilor. Lucrarea reprezintă o culegere de cântece, care *a izvorât din nevoia ... de a da un repertoriu coral pentru școlarii noștri*. Este prima publicație de acest gen în Basarabia, recunoscută de autoritățile școlare ale învățământului primar din primii ani de după Unire[2].

Deasemenea, în colecția documentelor de muzică tipărită sunt identificate partituri muzicale editate până la anul 1940, lucrări cu statut de manuscris, publicate în diferite limbi, care aparțin marilor compozitori universali, interesante prin aspectul grafic al timpului, prin ștampilele aplicate pe document.

Colecții personale

Colecțiile date provin din donații din partea donatorilor, care de regulă aparțin sau au aparținut unui anumit mediu cultural, științific, social, economic. Bibliotecile personale reprezintă o valoare importantă pentru bibliotecile publice, pentru că au fost constituite cu un scop, dintr-un anumit interes ce ține de formația profesională, de un domeniu la care a activat. Importanța cărților din colecție este relevantă, vorbesc de la sine, deoarece, evident, se manifestă o cunoaștere excepțională a literaturii respective și a domeniului pe care l-a profesat donatorul într-o anumită perioadă de timp. Unele din cele mai importante colecții personale la Biblioteca de Arte sunt documentele muzicale, semnate de autor, donate de compozitorul Eugen Doga la începutul anilor 2000 și după anul 2005 (peste 200 de exemplare). Donația cuprinde titluri noi despre activități muzicale și metodele de învățare la unele instrumente muzicale, cât și lucrări din creația proprie – piese din concerte pentru instrumente violoncel, pian, chitară; piese balade, parafraze, romanțe, muzică pentru voce și pian,

Donația de carte din biblioteca personală a lui Leonid Cemortan, critic și istoric de teatru a contribuit la completarea domeniului teatral. Documentele colecției se referă la studiul teatral, la literatură, la dramaturgie și literatură critică de specialitate, adunate pe parcursul a peste patru decenii de activitate. Aici se regăsesc titlurile lucrărilor monografice ale autorului despre istoria teatrului și formarea teatrului național, studii teatrale, opinii și păreri în necesitatea de reorganizare a teatrului, studii despre creația personalităților și a reprezentanților din domeniul teatrului care au stat la baza formării teatrului moldovenesc și a artei teatrale din Moldova ca Nadejda Aronețkaia, Valentin Gherlac, despre actori mai puțin cunoscuți publicului, printre care actorul Grigore Cincilei și cartea domniei sale despre Teatrul Republican „Licurici”. Un aspect important al donațiilor este că ele pot să conțină notițe bibliografice elaborate de persoana dată, cu care a lucrat

2. *Cântece basarabene: Cântece basarabene : armonizate pe 2 şi 3 voci egale.* B: M. Bârcă şi V. Popovici. Chişinău: S. n., 1939. 35 p.

în procesul de documentare și care ulterior pot fi utilizate ca fișier bibliografic.

O altă donație importantă este colecția din biblioteca personală a lui *Konstantin Lodzeiskii,* om de artă, care a lucrat ca pictor-scenograf în mai multe teatre din țară, a construit schiţe de costume, decor şi cortine la spectacolele de dramă, operă şi balet pentru scenele teatrale montate de către teatrele din Republica Moldova. Se poate de făcut o punte de legătură între numele lui K. Lodzeiskij și apariția unui nou gen de artă de la noi, scenografia teatrală. Lucrările artistului, după cum o confirm criticii de teatru *redau spaţiul şi arhitectonica scenei, iar mijloace de expresie utilizate sunt: decorativismul, stilizarea, contrastul, grotescul*. Despre activitatea lui K. Lodzeiski aflăm mai cu seamă dintr-un eveniment care a fost inaugurat la Muzeul Naţional de Artă al Moldovei în februarie-martie 2013, în legătură cu 100 de ani de la naștere. Cu referire la această expoziție specialiștii au comentat: *evoluția scenografiei, reflectată în creația unui artist*… Cărțile donate din biblioteca personală a artistului merită toată admirația noastră, ele au fost colecționate în perioada anilor 1960–1972. Operele pe care le cuprinde donația sunt de natură artistică, metafizică și lirică, istorie și estetică a artei, despre marile personalități ale timpului din aspectele date, despre artă și plastică în general. Volumele colecției personale prezintă cărți monografice, albume, planșete, cărți în diferite limbi. Sunt cărți rare, editate în anii 1901–1903 la segmentul artă grafică, cărți despre arhitectura țărilor europene în diferite limbi, printre care proiecte de arhitectură românească din anii ’50, istoria artei decorative moldovenești, istoria modei încă din antichitate. Colecția este valorificată în cadrul evenimentelor, este utilizată ca fond de referință pentru studenți și cercetători în procesul de documentare.

Cărți de tip enciclopedic din diferite domenii au fost donate de folcloristul Tudor Colac și scriitorul Vlad Zbârciog.

Cărți cu dedicații

În colecție se păstrează cărți cu dedicații din partea oamenilor care au vizitat biblioteca în timp, mulți dintre ei nu mai sunt, însă autograful lăsat pe document reprezintă interes pentru memoria colectivă. Cărțile (și alte tipuri de documente) se consideră bunuri de valoare culturală și spirituală, pot fi incluse alături de cărțile rare, însă-și cuvântul dedicație – autograf înseamnă mesaj personalizat, dăruire. Spre exemplu, compozitorul și interpretul *Petre Teodorovici*, după o activitate de lansare a melodiilor sale, scria pe CD-ul (Na uglu nadežd: pesni Petra Teodoroviča. – M.: Melodia, 1988 (disc). – În lb. ru), dăruit bibliotecii următorul autograf: *Pentru biblioteca de arte cu urări la toţi salariaţii pasionaţi de Artă. Cu respect, dragoste şi recunoştinţă. Al d-voastră P. Teodorovici, 24 aprilie 1996.*

Colecția este o sursă veridică de informare pentru noile categorii de cititori și utilizatori ce vor fi în bibliotecă. La Biblioteca de Arte această listă conține cărți donate în mare parte de autori – volume monografice, albume, cărți poștale, partituri muzicale, CD-uri și DVD-uri. Prin intermediul acestor surse se identifică preocupările și prioritățile societății și ale oamenilor dintr-un anumit spațiu și timp. Ele valorează prin conținut și aspect grafic. Evidența acestor documente în bibliotecă se exercită încă de la fondarea ei, prin grija bibliotecarilor lista se completează în fiecare an. La BM „B. P. Hasdeu” au apărut trei cataloage cu publicarea autografelor și dedicațiilor lăsate de autori și donatori bibliotecilor și cititorilor din această rețea, care se conțin în: Catalogul

cărţilor cu autografe din colecţiile Bibliotecii Municipale din Chişinău / Bibl. Mun. „B. P. Hasdeu”, 2002; Cărţi cu dedicaţii: (în col. Bibl. Mun. „B. P. Hasdeu”) / Bibl. Mun. „B. P. Hasdeu”, 2007; Catalogul cărților cu dedicații din colecția BM „B. P. Hasdeu”, 2007–2011 / Bibl. Mun. „B. P. Hasdeu”, 2012[3]. În aceste antologii se regăsesc peste 500 de autografe și dedicații consacrate Bibliotecii de Arte „Tudor Arghezi” și cititorilor săi.

Presa scrisă

Pe parcursul anilor biblioteca și spațiul său a fost centrul de promovare a valorilor culturale, locul de întâlnire al oamenilor de creație, mulți dintre care astăzi nu mai sunt. Însă în bibliotecă a rămas spiritul lor creator, ecoul activităților în care ei au fost protagoniștii, purtătorii și formatorii de opinii sunt prezente în presa scrisă a timpului. Lansările de carte, întâlnirile cititorilor cu scriitorii și personalitățile din arta națională, cu oamenii de știință și profesioniștii din domeniul artei plastice, a teatrului și a culturii muzicale au fost evaluate în paginile revistelor și a ziarelor la scară națională și internațională. Multe publicații despre agenda programului de activități a Bibliotecii în perioada de până la 1990 au fost relatate în paginile ziarelor *Chişinău*. *Gazeta de seară* și *Vecernii Kişiniov*. În numărul ziarului din 22 ianuarie 1982, în articolul „O dispută la bibliotecă” se scria: *E numită biblioteca muzical-teatrală. Ceea ce se petrece în această clădire mică depășește totdeauna cadrul unei discuții despre artă. Aici se formează personalitatea omului - așa se poate determina fără exagerare activitatea acestei instituții de iluminare culturală*[4].

Perioada de glorie în activitatea bibliotecii se consideră începutul anilor ’90 ai secolului trecut, atunci când procesul de renaștere națională a devenit unul dintre cele mai palpabile momente din viață cultural-spirituală a societății. Personalități din cultura muzicală, teatrală și din domeniul literaturii au anticipat politica de acces a bibliotecii, transformând locașul ei de atunci într-un focar încins al culturii. Au avut loc întâlniri cu personalități marcante, compozitorul Eugen Doga, interpreții de operă Maria Bieşu și Mihai Munteanu, cu programe muzicale importante și cu donații din creațiile proprii. Primadona Operei Naționale și-a lansat primele sale CD-uri în bibliotecă, în 1996 a lansat CD „Cântă Maria Bieșu”. În paginile ziarului *Curierul de seară* din 1997 se scriu articole de referință despre Biblioteca de Arte, dintre care: „Firmamentul artelor frumoase” de Eugeniu Belîh: cărți și CD cu autografele lui Eugen Doga, Mihail Terehov, Marica Balan, Mihai Toderașcu..; ...zilele trecute a avut loc prezentarea cărții lui Iu. Filip, Șeful Direcției Cultură a Primăriei municipiului Chișinău, aici s-a adunat intelectualitatea de creație a Chișinăului: Glebus Sainciuc, actorii Dumitru Fusu și Paulina Zavtoni, poetul Vasile Romanciuc, dl. Amedeo Cafruli, președintele societății culturale

3. 1. *Catalogul cărţilor cu autografe din colecţiile Bibliotecii Municipale din Chişinău* / Bibl. Mun. „B. P. Hasdeu”, Centrul de Inform. şi Document. „Chişinău”; alcăt. şi cul.: C. Tricolici; ed. îngr. de L. Kulikovski. – Chişinău: Pontos, 2002. 251 p.; 2. Cărţi cu dedicaţii: (în col. Bibl. Mun. „B. P. Hasdeu”) / Bibl. Mun. „B. P. Hasdeu”, Centrul de Inform. şi Document. „Chişinău”; alcăt.: Claudia Tricolici; ed. îngr. de Lidia Kulikovski. Chişinău: S. n., 2007. 353 p.); 3. Catalogul cărților cu dedicații din colecția BM „B. P. Hasdeu”, 2007–2011 / Bibl. Mun. „B. P. Hasdeu”; alcăt.: Claudia Tricolici; ed. îngr.: Lidia Kulikovski. Chișinău: S. n., 2012. 380.

4. S. Kalinina. Dispută la bibliotecă : [activitatea bibl. muzical-teatrale din oraș] // Chișinău. Gaz. de seară..1982,.22 ian. Cu caract. chir.; Веч. Кишинев, 1982, 22 янв. – În lb. ru.).

„Dante Alligheri”... Un rol important în promovarea valorilor culturale în mediul bibliotecii l-a avut Paulina Zavtoni, Artistă a Poporului din Republica Moldova. Datorită ei la Biblioteca de Arte a devenit o tradiţie să se marcheze sărbătorile Ziua Mondială a Teatrului, Ziua Naţională a Actorului, Ziua Internaţională a Muzicii, Ziua Femeii, Sărbătoarea Naţională „Limba română”, sărbătorile calendaristice ale anului. In cadrul manifestațiilor au fost onoraţi activişti de seamă ai culturii naţionale: artiști plasticii Glebus Sainciuc, Simion Zamșa, Ada Zevin, Emil Childescu, Ilie Bogdesco; compozitorii Constantin Zlatov, Ștefan Neaga, Vasile Zagorski, Zlata Tcaci; muzicologii Serghei Pojar și Aurelian Dănilă; regizorii Gleb Ceaicovschi-Mereșanu, Ion Ungureanu, Veniamin Apostol; actorii Mihai Caftanat, Mihai Curagău, Dumitru Fusu, Vasile Tabără, Ştefan Bulicanu, Ion Păcuraru, Dumitru Caraciobanu, Constantin Constantinov; compozitorii și interpreții de muzică ușoară, frații Petre Teodorovici și Ion Aldea-Teodorovici; teatrologi, cercetători ai istoriei şi teoriei teatrului Leonid Cemortan și Grigore Rusu; folcloriştii Sergiu Moraru și Andrei Tamazlâcaru; interpreţii de muzică folk şi populară Maria Mocanu, Maria Iliuţ, surorile Osoianu; scriitorii Serafim Saca, Iulian Filip, Ioan Mânăscurtă, Ala Sorochina ş. a. Activitățile de promovare a artei și culturii naționale, evenimentele culturale și activitățile de profil realizate, prezența unui public numeros la manifestații de amploare, impactul și importanța lor pentru societate erau frecvent mediatizate în presa periodică. Prin activităţi culturale de anvergură care se realizau, aceste nume cunoscute într-un fel personalizau Biblioteca de Arte. Cronologia apariției publicațiilor despre Biblioteca de Arte se regăsește în catalogul *Publicaţiile Bibliotecii Municipale „B. P. Hasdeu”* (Chişinău, 2007, resp. de ed. Lidia Kulikovski). Din acest catalog cu referire la Biblioteca de Arte culegem apariţiile în presa periodică[5].

Resurse electronice

Acestea sunt instrumentele principale, prin care bibliotecile moderne își desfășoară activitatea de promovare și valorificare a patrimoniului cultural la nivel național și global. Din anul 2010-2011 biblioteca deține două bloguri tematice, în care sunt publicate informațiile de bază în varianta electronică wordpress.com: https://biblioart.wordpress.com/ și https://bibliomusic.wordpress.com/. Conținutul elaborat în bloguri se referă la domeniul de activitate al bibliotecii – activități artistice, muzical-teatrale, audio-vizuale, vernisaje expoziționale, la care au participat personalități cu renume din viața culturală a societății. Blogurile păstrează aprecierea și evaluarea critică a unor evenimente prin prisma viziunii acestor personalități. Impactul de la activitatea blogurilor este foarte mare asupra cititorilor, care se află în diferite locuri ale globului pământesc. Spre exemplu, vizitatorii frecvenți în anul 2019 sunt cititorii din România cu 3.000 de vizualizări și Statele Unite ale Americii cu 1094 vizualizări, după care urmează utilizatorii din China, Germania, Italia, Regatul Unit și alte țări din Europa. Fiind plecați peste hota-

5. 1. Biblioteca Municipală B. P. Hasdeu. 125 ani de activitate: bibliografie / Bibl. Mun. „B. P. Hasdeu”, Centrul de Inform. şi Document. „Chişinău”; ed. îngr. de Lidia Kulikovski. Chişinău: Cograf-com, 2002. 159 p.; 2. Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu” în presă: (2002–2006): bibliografie; ed. îngr. de Lidia Kulikovski; alcăt. Taisia Foiu. Chişinău: S. n., 2007. 234 p.; 3. Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu” în presa anilor 2007–2011: bibliografie / Bibl. Mun. „B. P. Hasdeu”; alcăt.: Taisia Foiu; ed. îngr. de Lidia Kulikovski. Chişinău: S. n., 2012. 275 p.

rele țării, conaționalii noștri sunt conectați la valorile spirituale naționale. Informațiile din publicațiile blogurilor au la bază sursa autentică, memoriile relatate la momentul respectiv de către personalități, profesioniști în domeniul de activitate. Ei ne-au lăsat drept moștenire calitățile umane artistice, scriitoricești, muzicale și sufletești. Totalitatea lor, devine cu siguranță, parte componentă, care poate fi inclusă în patrimoniul cultural național imaterial. Unele din cele mai interesante relatări reflectate în blogurile tematice în ultimul deceniu este despre întâlnirea Dr. hab Aurelian Dănilă, muzicolog și Dr. Dumitru Olărescu, cineast, în cadrul unei întâlniri cu studenții în incinta bibliotecii. Subiectul discuției a fost despre personalitatea sopranei Maria Cebotari, recunoscută pe plan mondial și importanța, valoarea, autenticitatea operei de creație a divei pentru cultura națională. Întâlnirea a fost pregătită în contextul editării cărții „Maria Cebotari în amintiri, cronici şi imagini" autor Aurelian Dănilă, apărută în 1999 și lansarea în premieră a filmului de non ficțiune „Aria" în anul 2004 la Chişinău. Invitații au vorbit despre relansarea filmului într-o nouă proiecție în 2013, în care au folosit fragmente din presa vremii şi din jurnalul personal al Mariei Cebotari, şi că prin această peliculă, făcută dintr-un simţ al datoriei şi al iubirii, s-a făcut tot posibilul, „ca s-o aducem pe Maria Cebotari acasă".

De asemenea, în ultimii zece ani Biblioteca promovează și valorifică patrimoniul cultural pe pagina oficială pe care o deține în cadrul rețelei de socializare de pe internet, devenind principala modalitate de creare și menținere a relațiilor și de comunicare virtuală, de creare a unor conexiuni bazate pe asemănări, interese și activități comune. La momentul actual rețelele de socializare sunt intens exploatate de către întreaga societate și conțin păreri, opinii, soluții reale în rezolvarea multor aspecte de ordin social, cultural. Biblioteca poate pune la dispoziția doritorilor și asemenea date. Spre exemplu**,** aflăm că la 27 martie 1979 maestru fotograf Mihail Potârniche a realizat fotografii ce au imortalizat secvențe din sala de lectură a bibliotecii de atunci[6]: *Sala de lectură a bibliotecii de muzică teatrală de pe Bulevardul Negruzzi* (foto.1). *Elevii Școlii de muzică Natalia Sobolev și Elena Sokolov învață un nou cântec* (foto 2). *Participanți la activități artistice Alla Kotov (pe dreapta) și Tamara Dubčan în sala de ascultare a înregistrărilor muzicale* (foto 3). Fotograf Mihail Potârniche.

Biblioteca și cititorii săi. Cartea de onoare

Cartea de onoare, prin conținutul său reprezintă o mărturie veridică despre poziția, rolul și importanța bibliotecii în societate. Cărțile de onoare ale unei biblioteci pot fi mai multe, în dependență de istoria activității bibliotecii. Ele păstrează amintirile și specificul vremii din anii când au fost scrise autografe cu apreciere, încurajare sau tendințele către noi schimbări în evoluția unor activități, înregistrate din partea vizitatorilor/utilizatorilor. Istoricul și prezentul bibliotecii persistă astăzi prin amintirile cititorilor de ieri și de azi. Spre a incita interesul și curiozitatea față de activitatea anterioară, readucem spre lectură un epizod din cartea de onoare, lăsată de actorii Teatrului „Stanislavski" din Moscova, de la alte teatre din fosta Uniune Sovietică, care au vizitat biblioteca cu mulți ani în urmă, mai exact în anul 1981. Scopul a fost o vizită de informare la Biblioteca

6. Vezi pagina Bibliotecii de Arte „T. Arghezi" pe facebook: https://www.facebook.com/search/top/?q=%23filialadearte%201979&epa=SEARCH_BOX.

Teatrală din Chișinău: *Belșugul de literatură te bucură, dar te neliniștești când vezi condițiile în care se păstrează. Totul e foarte bine. Păcat doar că aceste colosale fonduri ale bibliotecii teatrale se află într-o încăpere atât de mică. Se vede că biblioteca trebuie ajutată în ceea ce privește rezolvarea extinderii spațiului. Lucrătorii de la bibliotecile din alte orașe și republici vin încoace după experiență. Ne vom strădui să aplicăm la noi experiența chișinăuienilor* (Vilnius). *...Visăm la zilele când colaboratorii noștri se vor orienta tot atât de bine în literatură și artă ca lucrătorii de la această bibliotecă* (Harkov). *Cuvinte de recunoștință au notat studenți și militari, muncitori și ingineri, artiști și învățători, oaspeți din alte țări.*

Bibliografie

Resurse electronice

Rapoarte de activitate. În: http://www.bnrm.md/index.php/arhiva/24-biblioteca?start=10 [accesat 15 sepembrie 2019]

Moldovanu, Anastasia, *Donație din biblioteci personale*. În: https://biblioart.wordpress.com/2018/08/15/donatie-din-biblioteci-personale/ [accesat: 10 sepembrie 2019]

Moldovanu, Anastasia, *Cultura muzicală a Chișinăului în anii 1960–1980*. Disponibil: https://biblioart.wordpress.com/2015/11/18/cultura-muzicala-a-chisinaului-in-anii-1960–80/ [accesat 15 sepembrie 2019]

https://www.facebook.com/search/top/?q=%23filialadearte%201979&epa=SEARCH_BOX [accesat 15 sepembrie 2019]

Materiale folosite și tehnica scriere. În: https://ru.scribd.com/doc/260999816/Materiale-Folosite-Si-Tehnica-Scriere [accesat 15 sepembrie 2019]

DOINA, DE LA ANCESTRALITATE LA CONVERGENȚĂ ȘI CONSEMNARE ÎN LISTA REPREZENTATIVĂ A PATRIMONIULUI CULTURAL INTANGIBIL AL UMANITĂȚII

Victor GHILAȘ
Institutul Patrimoniului Cultural

Summary

DOINA – FROM ANCESTRALITY TO CONVERGENCE AND CONNSIGNMENT IN THE REPRESENTATIVE LIST OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE OF HUMANITY

The article addresses the phenomenon of *doina* and its evolution over time, viewed diachronically in the light of literary sources, the value of which has been recently recognized worldwide as a work of cultural identity by being included in the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity (UNESCO) on October 2, 2009. The paper tries to illustrate the age of the species, the attention it has enjoyed in the annals of history, listing the main indigenous documentary sources (chronicles, registers, literary works, collections of songs, etc.), as well as foreign ones (data provided by travelers, missionaries, bards, priests, diplomats, etc., who were in passing through the Romanian countries). Meanwhile, the succession of data is examined, the pursued direction of the paper constituting a demonstration of the presence, identity, continuity and condition in the contemporaneity of this masterpiece of the collective genius in the oral Romanian spirituality.

As it could be stated, among the first written data on the "long" melody are those belonging to the framework between antiquity and new times (exclamation of Thracian grief, torelli). As we move into modern times, such information grows significantly, providing a link between the distant past and the present. The interest in doina also increases, polarizing the attention of more and more observers, a thing pointed out in various sources, including in written texts which, in turn, offer broader scientific research perspectives.

Most of the sources studied denote that, in its genuine form, the doina is par excellence the melody of the solitary song, proving the connection with the archaic forms of pastoral civilization on the western and eastern slopes of the Carpathians. Relating to the contextualized subject, it is noted that, at present, the doina has substantially reduced its presence in the active repertoire of the communities on both sides of the Prut, being increasingly influenced or replaced by the melopeeic lyric expression of the intermediate samples and the song melodies proper.

***Keywords*:** doina, melopee, cultural heritage, written sources.

Specie a liricii neocazionale, doina transpune artistic întregul spectru al sentimentelor şi raporturilor umane interiorizate – dorul, jalea, dragostea, înstrăinarea, norocul, relaţiile cu mediul ambiant etc. – în imagini muzical-poetice de profundă sensibilitate. Consemnarea şi cercetarea fenomenului reperat în titlu are un palmares destul de bogat,

deşi, în anumite aspecte, aceasta (cercetarea) a fost poate mai puţin concludentă.

O succintă incursiune în istoria şi în unele posibile premise privind începuturile şi evoluţia configuraţiei ritmico-melodice a doinei denotă univoc vechimea speciei. Restabilirea în timp a primelor acte de creaţie umană, inclusiv a celor muzicale este o sarcină nu doar riscantă, ci şi destul de anevoioasă, întrucât cunoaşterea originii formelor ancestrale ale muzicii, spre deosebire de alte arte, este lipsită de date concludente. În încercarea de a restabili etapele preistorice ale culturii profunde intangibile, savanţii, în absența probelor necesare, recurg deseori la metoda comparativă, centrându-se, în bună parte, pe studiul culturii popoarelor aflate astăzi în stadiul de dezvoltare primitiv-natural, care mai păstrează încă producţii muzicale de factură monodică, constituite în tiparul vechilor tradiţii. Pornind de la aceste realităţi sau premise, Constantin Brăiloiu, pe baza unor studii comparate privind folclorul european şi cel extraeuropean, a oazelor de cultură muzicală a popoarelor naturale, a ajuns la identificarea unor legi de creaţie nativă cu caracter universal, fără vreo diferenţiere rasială sau geografică între colectivităţile umane[1]. Algoritmul de referinţă şi unele estimări prealabile (fără a intra în detaliile acestora) ne orientează spre constatarea că începuturile doinei, cu caracteristicile ei primordiale – structuri sonore prepentatonice, construcţii premodale de stare minoră, formule elementare de recitativ recto-tono, cadenţe finale pe treapta I-a, ritm liber, emisii şi articulaţii vocale specifice, alternări repetate de trepte – pot fi atribuite perioadei tardive a paleoliticului.

Doina manifestă maximă frecvenţă, înflorire și cristalizare muzical-poetică în epoca medievală. Însă, din perioada timpurie a acesteia, spre regret, dispunem de prea puţine documente scrise despre cultura muzicală plurală.

Demersul nostru va încerca să ilustreze vechimea speciei, mai exact atenția de care ea s-a bucurat în analele istoriei, listând principalele izvoare documentare autohtone (cronici, codice, lucrări literare, colecții de melodii etc.), precum și pe cele străine (date furnizate de călători, misionari, trubaduri, preoți, diplomați ș. a.., aflați în trecere prin Țările Române). Pe parcurs, vom trece în revistă succesiunea datelor, direcția urmărită a demersului constituind-o demonstrarea prezenței, identității, continuității și condiției în contemporaneitate a acestei capodopere a geniului colectiv în spiritualitatea românească.

Una din primele mărturii literate ale Evului Mediu privind practica cântării lirice tărăgănate, lungi datează abia din secolul al XI-lea. Conform „Legenda maior sancti Gerardi din Scriptorum Rerum Hungaricum”, o locuitoare dintr-un sat bănăţean interpreta cu vocea un cântec de jale în timpul muncii sale la râşniţă[2]. Sursa citată nu relatează despre limba şi conţinutul cântecului. Totuşi, se estimează că ar fi vorba despre limba română şi cântecul de stil melopeic.

Printre documentele scrise timpurii, care fac doar trimitere la existenţa cântecului tradiţional, fără vreo aluzie sau specificare a caracterului lui, se numără „Cronica bizantină a lui Dukas” (secolul al XIV-lea) şi „Invăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie” (1512). Din timpul vieţii trubadurului maghiar Balassa Balint (1551–1594)

1. Cf. Constantin Brăiloiu. *Opere*. *Muzicologia* și *etnomuzicologia astăzi*. Vol. II. Traducere și prefață de Emilia Comișel. Bucureşti: Editura Muzicală, 1969, p. 131-165.

2. *Istoria literaturii române*. Vol. I. Bucureşti: Editura Academiei R.P.R., 1964, p. 13.

aflăm despre practica muzical-interpretativă populară. Ca prizonier de război al forţelor de ordine habsburgice, acesta ajunge în teritoriile situate la vest de Carpaţi, unde ia cunoştinţă cu folclorul localnicilor, pe care îl valorifică în opera sa lirică, cântată pe melodii tradiţionale româneşti. Tot el aminteşte de melodiile populaţiei autohtone, dintre care reţin atenţia piesele „Savu, nu lăsa fata în casă" şi „Ale păstoriţei ce *şi*-a pierdut turma" (de oi sau capre, care, căutându-le prin munţi, se lamentează de pierderea suferită).

În notele sale, preotul protestant Andreas Mathesius (sec. al XVII-lea) înregistrează în lirica neocazională românească larga circulaţie a termenului *daina*.

Autorul cronografului „De ceputul lumieei de'ntâiu" (1620), Mihail Moxa, vorbeşte despre cântecul de dragoste („cântece curveşti de iuboste"), a căror tangenţă cu conţinutul doinelor „de dragoste" (cel puţin cu cel literar) pare a fi suficient de verosimilă.

Preţioasă este şi relatarea poetului german Martin Opitz care, la 1628, vorbeşte la superlativ despre cântecul nostru tradiţional (se are în vedere cântecul liric):

Şi dulce mi se pare, când stau să vă ascult!
Da Musa Terpischore pe voi, pe voi mai mult
În lume vă iubeşte! Mai mult ca ori pe cine!
Voi când atingeţi coarda, cântand o ***doină****-mi vine*
să crezi că însuşi Foebus vă inspiră de muzică.

(În traducerea lui G. Coşbuc)

Însemnările de călătorie prin Ţara Românească ale solului regelui suedez Gustav Adolf, Paul de Strassburgh (1632), conţin referinţe la cântece naţionale („patrium carmen"), auzite de el în drum spre Giurgiu. Instrumentişti („citharoedi") şi cântăreţi („musicorum chorus") care „ziceau româneşte cântece bătrâneşti, cât li lua gura"[3].

O referinţă şi, în acelaşi timp, un argument în favoarea circulaţiei exprese de altădată a doinei aflăm în „Codicele Vasarhelyi" (Colecţia de cântece ungureşti din secolele XVI–XVII) în care, în unul din cântece, cuvântul „daina" apare la sfârşitul ultimei strofe cu rol de refren („dejnam, dejnam, dejna"). Conform unor supoziţii, conţinutul poetic al cântecului ar fi fost înfluenţat de „Cântecul românesc de dragoste", scris din „Codicele Petrova", apărut la 1672, care pare a fi prima creaţie lirică românească, redactată cu caractere latine şi ortografie maghiară[4].

În secolul imediat următor (XVIII), cronicarul suedez Erasmus Scheidel von Weismantel vine cu unele precizări privind dansurile şi cântecele de dragoste cu specific moldovenesc, despre doină făcand următoarea menţiune: „Fetele şi femeile cântă cu plăcere aproape în tot locul (…) şi repetă ca într-un refren aproape întotdeauna cuvântul **doina**. Acest cuvânt se aude pretutindeni, pe toate potecile şi în toate casele"[5].

Menţiunea lui D. Cantemir din „Descrierea stării de odinioară și de astăzi a Mol-

3. Nicolae Iorga. *Istoria literaturii române*. Vol. I. Ediţia a II-a. Bucureşti: Editura Suru, 1925, p. 27.

4. Gheorghe Alexici. *Material din "Codicele Petrova"* // RIAF. Vol. XIII, partea I–II. Bucureşti: 1912, p. 284-285. „Cuvântul doină a trecut în poezia ungurească din dialectul unde s-a rostit **dănam** şi **dainam** (dăinuia, mă! Dăm, mi)" (p. 285); apud Comişel, Emilia. *Studii de etnomuzicologie*. Vol. II. Bucureşti: Editura Muzicală, 1992, p. 32.

5. E. Bring, E. H. Samuel. *Weismantells Dogbok, 1709–1714*. Stokholm, 1928; apud Comişel, Emilia. *Obiceiuri* şi *genuri folclorice atestate de Dimitrie Cantemir* şi *actualitatea lor*. În: Revista Muzica, Bucureşti, 23, nr. 9 (250), 1973, p. 31.

dovei" privind caracterul şi conţinutul specific al doinei parvine tot din secolul al XVIII-lea și se referă, probabil, la introducerile instrumentale cantabile „care istorisesc {faptele} de vitejie de la război, și le dă textul acelor preludii, cu care neamul moldovenesc obișnuiește să psalmodieze, înainte de cântare"[6]. Contemporanul său, Fr. J. Sulzer, în lucrarea „Geschichte des Transalpinischen Daciens…" („Istoria Daciei transalpine…"), de asemenea, pune în lumină specificul doinei noastre: „valahii cântau cu acest cuvânt (doina – n. n.) nu numai o intradă sau o introducere, ci chiar arii intregi pe care nu ştiau să spună nimic"[7]. Dar cea mai preţioasă informaţie muzicologică, pe care o extragem din volumul II al „Istoriei…" sulzeriene, este materialul muzical – cele zece melodii naţionale (româneşti) în notaţie liniară vest-europeană. Putem remarca caracterul de lamentaţie, doinit, în mişcare *rubato* şi în sistemul intonaţional *parlato* a două piese vocale: melodia nr. 3, „Cantec valah" şi melodia nr. 4, „Ghimpele". Cadrul modal doric al ambelor creații – mod natural de stare minoră, constituit pe sunetul *la*, frecvent întâlnit în folclorul nostru muzical, mai ales, în doine, în cântecele de dor, de jale, profilul lor descendent, termenii de expresie şi de tempo, indicaţi la începutul şi pe parcursul itinerarului sonor, care precizează subtilitatea execuţiei, ambianţa şi atmosfera actului interpretativ, *Langsam* (=*Adagio*, încet, rar) sau *Langsam geschwinde* (= puţin mai mişcat, mai rapid decât *Adagio*) denotă caracterul tărăgănat, prelung al melodiilor.

În secolul al XIX-lea, interesul sporit pentru folclor din partea intelectualilor a determinat apariţia numeroaselor documente muzicale, inclusiv a melodiilor notate. Reţine atenţia însă faptul că melodiile care circulau pe cale orală erau notate după auz, motiv pentru care, posibil, doinele, cu conturul lor muzical compus, cu ornamentica bogată, cu structura melodică complicată etc., se supuneau, în acele condiţii, doar într-o mică măsură descifrării exacte (adecvate).

Relatarea unui autor anonim, intitulată „Geschichte der Musik in Siebenbürgen" („Istoria muzicii în Siebenburg") şi publicată la Leipzig, în revista „Allgemeine Musikalische Zeitung", în nr. 46 din 16 noiembrie 1814, deşi este una sumară, oferă unele informaţii referitoare la viaţa muzicală şi obiceiurile valahilor. Din sursa menționată aflăm despre sincretismul artei muzicale vocale orale, despre caracterul ei solistic şi prezenţa recitativului în melodia cantată, despre interpretarea feminină a cântecului de dragoste, de dor sau de melancolie, cât şi despre esenţa monodică a discursului sonor, tempo-ul „greoi", „tărăgănat", neintegrarea (în cele mai dese cazuri) pe cadrul rigid al măsurii muzicale şi tonalitatea exclusiv minoră a cântecului[8].

Prezintă interes, în special, una dintre melodiile notate în publicaţia citată, care nu este o doină propriu-zisă, dar relevă câteva din trăsăturile generale ale acesteia: caracterul exprimat prin tempo-ul *Langsam* (= *Adagio*, încet, rar), desele augmentări expre-

6. Dimitrie Cantemir. *Opere*. *Descrierea stării de odinioară și de astăzi a Moldovei*. Studiu introductive, note și iconografie de Andrei și Valentina Eșanu. Traducere din limba latină și indici de Dan Slușanschi. Chișinău: Știința, 2019, p. 319.

7. Franz Joseph Sulzer. *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens*. În: Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen dacischen Geschichte. Vol. II. Wien: R. Gräffer, 1781, p. 322.

8. *Geschichte der Musik in Siebenbürgen*. În: Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig, nr. 46, 1814, p. 766-767; apud Buescu, Corneliu. *Izvoare ale muzicii româneşti*. *Documenta et trascripta*. *Scrieri* şi *adnotări despre muzica românească veche*. Vol. X. Bucureşti: Editura Muzicală, 1985, p. 126-127.

sive ale valorilor notelor situate pe treptele 1, 3, 5, 7 prin coroană, cu disoluţia mişcării ritmice şi forma liberă a acesteia, lipsa metricii, cursul melodic de desfăşurare cu desen ascendent, intonaţii recto-tono, modul doric.

La un interval de şapte ani, „Allgemeine Musikalische Zeitung", nr. 30 din iulie 1821, inserează din nou un articol nesemnat „Zustand der Musik in der Moldau", cu o tematică similară, dar care de astă dată dezvăluie cititorilor, aşa cum indică titlul, „Starea muzicii în Moldova". După o sumară prezentare a culturii din principat, un alt autor anonim descrie la modul cel mai general latura instrumentală a muzicii, făcând, totodată, câteva valoroase însemnări asupra „caracterului muzicii moldoveneşti (…) care se limitează la melodii de mici proporţii, de obicei triste şi aproape totdeauna în tonalitate minoră, (…) la ambitusul unei octave"[9].

O bună perioada de timp a secolului al XIX-lea, doina, cu suflul ei melancolic, filosofic, cu registrul tematic variat, se află preponderent în atenţia scriitorilor care, în expresii plastice, pline de elogii, scriu despre aceasta şi, totodată, culeg, prelucrează şi publică texte de doină. Popularizarea masivă a termenului de doină şi concentrarea atenţiei specialiştilor asupra speciei ca atare se datorează lui Vasile Alecsandri care, după „descoperirea" poeziei populare, promovează în propria creaţie un filon autentic naţional. Impresionat de valoarea bunurilor culturii artistice orale, pe care o consideră drept dovadă a geniului creator al poporului, scriitorul valorifică folclorul în opera sa. Primele lui poezii în limba română, grupate şi publicate în ciclul „Doine" (1842–1852), „au provocat de îndată un adevărat entuziasm în randul tineretului cu vederi patriotice înaintate şi chiar în sânul maselor largi, în ciuda accesului atât de redus pe care acestea îl aveau la literatură pe atunci"[10]. În accepţia lui Alecsandri, doinele sunt „cântice de iubire, de jale, de dor; plângeri duioase a inimei românului în toate imprejurările vieţii sale"[11].

Un alt inaintaş, Constantin Negruzzi, vede în „doinele sau cântecele muntene" elementul „ce caracteriseşte pe moldovan", punând pe seama acestora „muzica a celor mai multe cântece de gură (…) în tonul minore, tânguioasă şi melancolică"[12]. Cu multă forţă de sugestie, autorul exprimă sensul social, expresia de dor şi jale pe care o concentrează doina:

De când eram încă mic,
Doina ştiu şi doina zic,
Căci Românul cât trăieşte,
Tot cu doina se mândreşte.
Eu cu doina mă plătesc,
De bir şi de boieresc.
Boii mei când aud doină,
Ea m-ascultă bucuroasă,
Ară ţelină şi moină
Şi îmi samăn cel ogor,
Cântând doinele de dor,
Iar de-aud vreo fetiţă
Cântând doina-n poieniţă,
Alerg fuga de-o găsesc
Şi de doina îi vorbesc;
Dacă doina i-oi vorbi,

9. *Zustan der Musik in der Moldau*. În: Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig, nr. 30, 1821, p. 524; apud Buescu, Corneliu. *Izvoare ale muzicii româneşti*.., lucr. cit., p. 140.

10. G. S. Nicolescu. *Vasile Alecsandri*. În: Vasile Alecsandri. Opere. Vol. I. Chişinău: Hyperion, 1991, p. X-XI.

11. Vasile Alecsandri. *Opere*. *Doine*. Vol. III. Chişinău: Hyperion, 1991, p. 576.

12. Constantin Negruzzi. *Opere*. Îngrijirea textului, prefaţă şi note de I. Osadcenco. Chişinău: Literatura artistică, 1980, p. 378 şi p. 380.

Căci e mândră şi frumoasă,
Şi-mi zâce că m-a iubi,
Vă spun drept, orice mi-ţi face –
Doina ştiu şi doina-mi place!

Un răscolitor imn inchinat doinei îl constituie cântul 50 din prozopoemul antum al lui Alecu Russo „Cântarea României", în care poetul face o caracterizare plină de subtilitate, muzicalitate şi patos liric: „Doina şi iar doina!., cântul meu e versul de moarte a poporului la şezătoarea priveghiului… pământul îi e de lipsă… şi aerul îl îneacă… Văzut-am flăcăii scuturându-şi pletele… şi fruntea lor a se încreţi fără de vreme… florile de pe capul copilelor a se veşteji…"[13]. Durerea umană se revarsă în cantec: „Trist e cânticul în sărbătorile satului", motivele unei asemenea defulări autorul sesizandu-le în „birul (…) greu, podvoada (…) grea, [iar] cânticele se sfârşesc în blăstămuri…", fiindcă „fiecare părticică de pământ e văpsită cu sângele lui (al poporului – n. n.)"[14]. Tristeţea doinei mai e alimentată şi de altă nedreptate – cel ce „munceşte (…) de dimineaţă până în seară" nu are parte de rodul muncii lui. Suferinţa ţării şi a poporului ei, care pare să nu mai ia sfârşit, are totuşi şanse pentru un final mai senin: „Doina şi iar doina!... Sîntem pribegi în coliba părinţească şi străini în pământul răscumpărat cu sângele nostru! Dar în campie creşte, şi pe deal iarăşi creşte o floare pentru popoarele chinuite… Nădejdea!"[15].

Doina este considerată poezie melancolică de către Simion Florea Marian, Jan Urban-Jarnic şi Andrei Bârseanu, cărora li se alătură şi George Dem. Teodorescu, cu specificarea că ea aduce cântecul nostalgiei şi tristeţii în zona de influenţă a revoltei împotriva destinului şi nedreptăţii sociale.

Conceptul semantic este lărgit de Bogdan Petriceicu Hasdeu, cotând doina cu apreciativul de stare afectivă, generată de tristeţe, bucurie, amor, ură, entuziasm, desperare, de pace şi război. Cu referire la doină, poate fi reținută aprecierea hasdeiană din studiul „Literatura populară", publicat în anul 1867, categorie pe care o consideră ca expresiune a „amorului și suferinței", explicând etimologia cuvântului în legătură cu forma veche indo-europeană de cântec[16]. Ulterior, în „Columna lui Traianu" (1882), eminentul savant, citând mențiunea istoricului grec Theopompus privind soliile getice de pace făcute „cu flaute și citare (chitare – n. n.), ca să moaie sufletele adversarilor"[17], formulează o prețioasă judecată, care se rezumă la cele ce urmează: „Dacă vom pune dară în cumpănă natura prozaică a Romanilor și geniul poetic al Dacilor, va fi legitim să conchidem că admirabilele noastre «doine», negreșit ca gen, nu ca materie, sunt moștenite dela acești din urmă. Astfel Cantemir avea dreptate de a căuta pe «doină» la Daci"[18].

În lucrarea sa „Înmormântarea la Români", citându-l pe Teodor T. Burada, Simion Florea Marian scrie: „În unele părți ale *Bucovinei* (…) și în *Moldova* (…) s-a păstrat vechiul obicei strămoșesc ca mortul să fie dus la groapă cu muzică, care se compune din mai mulți flăcăi, cântând «*doina*» de îngropare, din fluiere"[19]. Totodată, ține să menţio-

13. Alecu Russo. *Opere*. Ediţie îngrijită de Efim Levit. Chişinău: Literatura artistică, 1989, p. 163.

14. Ibidem.

15. Ibidem.

16. Bogdan Petriceicu Hasdeu. *Literatura populară*. În: Opere alese. Vol. II. Chişinău: Cartea Moldovenească, 1967, p. 201.

17. Vasile Pârvan. *Getica*. *O protoistorie a Daciei*. Chișinău: Editura Universitas, 1992, p. 88 (144).

18. Bogdan Petriceicu Hasdeu. *Columna lui Traianu*. Noua seria, A. III. Bucuresti, 1882, p. 400.

19. *Înmormântarea la Români*. *Studiu etnografic de S. Fl. Marian*. Ediție critică de Teofil Teaha, Ioan

neze autorul, „Cântecele sau mai bine zis doina, ce se cântă de fluierari la înmormântare, are în Bucovina schimbare de cea ce se cântă în Moldova”[20]. Tot aici, este „datina ca să vină doi bucinători și, punându-și bucinele cruciș peste groapă, încep a bucina de jale. În alte comune (…), unde mortul a fost petrecut cu fluierari, se apropie acum unul, care știe mai bine zice din fluier, de groapă și începe a cânta o doină de jale”[21].

Latura estetică a doinei, de pe poziţiile folcloristicii literare, este adusă în atenţie de către Barbu Ştefănescu Delavrancea[22], Ovid Densusianu[23], Nicolae Iorga[24], ei tratând-o drept cântec cu substrat real în mentalitatea colectivă, cu răspandire generală în timp şi spaţiu, în care îşi găseşte exprimare zbuciumul multisecular al simţirii neamului.

Bunăoară, referindu-se la rădăcinile ancestrale ale doinei, Nicolae Iorga își întemeiază opinia pe următoarea afirmație: „În doina noastră, în partea ei de duioșie, nu în cea de dragoste, e amintirea acelui *torelli*, pe care lexicograful bizantin Hesychius îl definește «strigăt de plângere cu fluierul al Tracilor»”[25].

Realizările folcloristicii muzicale în a doua jumătate a secolului al XIX-lea au fost mult prea modeste, neînregistrându-se studii de profunzime privind creaţia muzicală orală autohtonă. În vizorul muzicienilor, bunurile culturii sonore s-au aflat în faza de colectare pentru prelucrările muzicale ulterioare. Singurele succese notabile din această perioadă se leagă de colecţia Caliopei Zographos, care publică în 1882 culegerea „Cantece *şi* doine de peste Olt” unde, alături de melodiile de joc şi din repertoriul nunţii, figurează şi câteva doine.

În intervalul dintre anii 1885–1908, Dimitrie Vulpian, încurajat iniţial de către V. Alecsandri, reuşeşte să adune şi să publice în aranjament pianistic o bogată colecţie în trei volume de folclor muzical de diferite genuri, în total circa 2000 de piese. Majoritatea melodiilor sunt cele de joc. În volumul I, intitulat „Balade, Colinde, Doine, Idyle” (1885), el include în şirul celor 381 de piese şi câteva melodii de doină. Valoarea ştiinţifică a acestora însă este scăzută, impresie ce rezultă din selecţia şi notaţia deficitară a melodiilor, din transpunerea simplistă a acompaniamentului de pian, caseta materialului publicat fiind şi ea una precară.

Toate acestea ne lipsesc de posibilitatea efectuării unor analize credibile a doinei ca specie muzical-poetică, nepermiţând stabilirea gradului de conservare a ei, a stadiului de evoluţie firească din perioada respectivă, precum şi urmărirea circulaţiei în spaţiul de cultură etnică, ca, de altfel, şi adevărata-i fizionomie melodică.

Un pas important, chiar decisiv, în studierea patrimoniului sonor autohton pe baze ştiinţifice l-a avut includerea cercetărilor de folclor în sfera preocupărilor academice de

Șerb, Ioan Ilușiu. Text stabilit de Teofil Teaha. Bucureşti: Editura ”Grai și Suflet – Cultura națională”, 1999, p. 178.

20. Idem, p. 179.

21. Idem, p. 212.

22. Barbu Delavrancea. *Din estetica poeziei populare*. *Discurs de recepţie la Academia Română (1913)*. Bucureşti: 1913.

23. Ovid Densusianu. *Flori alese din cântecele poporului*. *Vieaţa păstorească* în *poezia noastră populară*. Ediţie îngrijită şi prefaţată de Marin Bucur. Bucureşti: Editura pentru literatură, 1966, p. 237-329.

24. Nicolae Iorga. *Istoria literaturii române*. Vol. I. Ediţia a II-a. Bucureşti: Editura Suru, 1925, p. 64-65.

25. Nicolae Iorga. *Istoria românilor*. Ediţia I, vol. 1. Partea I: *Strămoşii* înainte *de romani*. Bucureşti, 1936, p. 87.

la începutul secolului al XX-lea, fapt ce a imprimat şi investigaţiilor muzicologice un caracter sistematic. În activitatea de culegere şi studiere a folclorului muzical, a categoriilor din substrat inclusiv, se angajează personalităţi dotate, cu pregătire şi experienţă muzicală exemplară precum Bela Bartók, Constantin Brăiloiu, George Breazul, Tiberiu Brediceanu, Sabin V. Drăgoi, Gheorghe Fira, Dumitru Georgescu Kiriac, în Moldova din stânga Prutului – Mihail Bârcă, Anastasia Dicescu, Gheorghe V. Madan, Vasile Popovici ş.a.

Metoda ştiinţifică de colectare a materialului muzical-sonor, cu utilizarea fonografului, permitea notarea amănunţită şi corectă a melodiilor, lucru extrem de necesar, mai ales în cazul doinelor, determinând, astfel, apariţia diferitelor monografii, studii şi culegeri privind cântecul tradiţional, în care se regăseşte şi vechea doină. Acţiunile de culegere a folclorului muzical se intensifică după intemeierea, în 1927, a Arhivei Fonogramice sub auspiciile Ministerului Cultelor şi Artelor (conducător G. Breazul) şi a Arhivei Fonogramice a Societăţii Compozitorilor Români (conducător C. Brăiloiu) în 1928, când se purcede la organizarea muncii de colectare a muzicii tradiţionale pe întreaga ţară, inclusiv în raza răsăriteană a Prutului, în strânsă legătură cu necesităţile constituirii unui fond muzical de date, reprezentativ pentru domeniul de cercetare. Statistica pieselor aflate în Arhiva fonogramică arată „că doina reprezintă doar o mică parte" a fondului muzical: „din fonogramele clasate (…) inițial, 943 erau melodii de jocuri, 933 diferite cântece, 168 colinde, 138 balade și **71 doine** (subl. n.). (…) Județele din care s'au făcut culegerei sunt Arad, Argeș, Brăilia, Caraș-Severin, Câmpulung, Cernăuți, Chișinău, Constanța, Cuvurlui, Dâmbovița, Dolj, Dorohoiu, Durostor, Fălticeni, Gorj, Hotin, Ialomița, Ilfov, Ismail, Lăpușna, Mehedinți, Muscel, Mureș, Năsăud, Neamț, Olt, Orhei, Prahova, Putna, Rădăuți, Râmnicu-Sărat, Roman, Romanați, Sighet, Soroca, Storojineț, Suceava, Tecuci, Tutova, Tulcea, Vâlcea, Vlașca"[26]. Sursa citată însă ne orientează doar către geografia generală a județelor, în care au fost culese/colectate melodiile cele 71 melodii de doină.

O contribuţie deosebită în privinţa iniţierii culegerii zonale de material muzical în perioada interbelică a avut-o infiinţarea Institutului Social Roman, Regionala Basarabiei care, în decurs de numai şase ani de activitate, a reuşit să acopere, prin studiul echipelor monografice, o bună parte a teritoriului situat între Prut şi Nistru, având în vedere zona Codrului, a Nistrului de jos, a câmpiei Sorocii, astfel punându-se bazele unor cercetări zonale.

Constantin Brăiloiu, în deplasările sale de teren la răsărit de Prut (1928–1936), inregistrează pe cilindri (suluri) fonogramici de ceară un număr mic de doine: la Chişinău (1932) – o singură doină; la Căpriana (jud. Lăpuşna; 1933) – o melodie de doină, intitulată „Ciobăneasca"; la Nişcani (jud. Lăpuşna; 1936) – o altă melodie de doină, interpretată la fluier, „Ciobăneasca"[27]. Nici culegerea semnată de T. Găluşcă şi I. R. Nicola – „Folclor Român din Basarabia" – şi întocmită în baza materialului acumulat în

26. George Breazul. *Patrium Carmen*. *Contribuții la studiul muzicii românești*. Craiova: Editura Scrisul românesc, 1941, p. 500-501.

27. Victor Ghilaș. *Constantin Brăiloiu și cercetarea etnomuzicologică din Basarabia*. În: Centenar Constantin Brăiloiu. Îngrijitori de ediție Vasile Tomescu și Michaela Roșu. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1994, p. 171-172.

perioada anilor ’30 ai secolului al XX-lea nu reproduce multiple şi elocvente mostre de doină din perimetrul pruto-nistrean. Cele trei exemplare incluse în volum nu reprezintă variantele cele mai realizate din punct de vedere muzical-artistic[28]. Şi alte colecţii de folclor muzical din perioada interbelică nu se remarcă printr-un studiu riguros al speciei în discuţie, unele melodii fiind notate cu multă aproximaţie, altele nefiind notate deloc, o atenţie principală acordându-se doar transcrierii textului poetic[29].

După cel de Al Doilea Război Mondial, acţiunea de colectare a creaţiei plurale este sincronizată cu descifrarea şi publicarea materialului muzical, întocmirea unor culegeri muzicale pe categorii folclorice, dar şi cu elucidarea unor probleme de esenţă teoretică a domeniului dat (morfologic, sintactic, estetic etc.). Odată cu aceasta sporește și interesul față de doină, polarizând atenția tot mai multor observatori, lucru semnalat în diverse surse, inclusiv în textele de sorginte scrisă care, la rândul lor, oferă perspective de cercetare științifică mai amplă.

Studii de referință au fost semnate de Emilia Comișel[30], Ovidiu Papadima[31], Nicolae Bot[32], Ghizela Sulițeanu[33], Mariana Kahane[34], Eugenia Cernea[35], Andrei Hîncu[36], Petru Stoianov[37] ș. a.

În anii 2012–2014, la Chișinău s-au desfășurat trei ediții ale Festivalului „Doina: identitate, destin, valorificare”, având ca obiective identificarea și valorificarea artistică a diverselor variante melodice ale doinei (vocale și instrumentale) și ale categoriilor ei derivate, moștenite de purtători și colportori din tradiția culturală orală, cunoașterea și promovarea speciei în spațiul public contemporan prin intermediul mass media ș. a. În cadrul acestor manifestări au avut loc simpozioane științifice, având ca tematică doina.

Reieșind din faptul că în ultimele cinci-șase decenii faptele de cultură muzicală tradiţională, doina inclusiv, trec printr-o perioadă de intense transformări, fiind supuse proceselor de modernizare, România a înaintat Comitetului Interguvernamental al Con-

28. Tatiana Gălușcă, Ioan R. Nicola. *Folclor român din Basarabia*. Chișinău: Î. E. P. Știința, 1999, pp. 19, 20, 119.

29. Tudor Pamfile. *Cartea cântecelor de* ţară. Chişinău: 1919; *Nu mai duce atâta dor*. *Cântece de dragoste*. Alcătuitor S. Teodorescu-Kirileanu. Piatra Neamţ: 1925; Aurel Codreanu, Gheorghe Ştefănescu. *Comoarea satelor* (*Folclor din jud. Cetatea Albă*). Craiova: Scrisul Românesc, 1931; *Cercetări folclorice pe Valea Nistrului-de-Jos*. În: Ştefănucă, Petre V. Folclor şi tradiţii populare. Vol. I. Chişinău: Ştiinţa, 1991, p. 149-341; *Folclor din judeţul Lăpuşna*. În: Idem, p. 60-148.

30. Emilia Comişel. *Genurile muzicii populare româneşti*. *Doina*. În: Studii de muzicologie. Vol.V. Bucureşti: Editura Muzicală, 1969, p. 81-121; Emilia Comișel. *Preliminarii la studiul* ştiinţific *al doinei*. În: Revista de Folclor, anul IV, nr. 1-2. Bucureşti, 1959, p. 149. p. 147-170.

31. Ovidiu Papadima. *Consideraţii despre doină*. În: Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor. X, nr. 4. Bucureşti, 1960, p. 627-669.

32. Nicolae Bot. *Doina – poezia destinului*. În:Anuarul de folclor, nr. V-VIII. Cluj-Napoca: 1987, p. 29-60.

33. Ghizela Sulițeanu. *Rădăcinile antice ale doinei în lumina studiului comparativ*. În: Transilvania, nr. 8, 1986–1989.

34. Mariana Kahane. *Doina vocală din Oltenia*. *Tipologie muzicală*. Bucureşti: Editura Academiei Române, 2007.

35. Eugenia Cernea. *Doina din Maramureș, Oaș și Bucovina*. Bucureşti: Editura GLOBAL, 2011.

36. Andrei Hîncu. *Probleme de geneză a creației populare moldovenești*. *Contribuții la geneza doinei*. Chișinău: Știința, 1991, p. 83-127.

37. П. Ф. Стоянов. *Ритмика молдавской дойны*. Кишинев: Штиинца, 1980.

venţiei UNESCO pentru Salvgardarea Patrimoniului Cultural Imaterial dosarul de candidatură în vederea înscrierii pe Lista Reprezentativă a doinei ca una din capodoperele spirtualității naționale. În cadrul celei de-a patra sesiunii a înaltului forum, desfășurat în perioada 28 septembrie – 2 octombrie 2009, la Abu Dhabi, în Emiratele Arabe Unite, Comitetul de specialitate a decis includerea „Doinei" – al doilea element din cultura orală românească – pe Lista Reprezentativă a Patrimoniului Cultural Intangibil al Umanității, aceasta fiind precedată de „Ritualul Căluşului", care a fost înscris în această Listă în anul 2005.

În cuprinsul muzicii genuine neaoşe, doina poate fi considerată cântecul de referință al românilor, realizat de geniul făuritor al generaţiilor de creatori anonimi în cadrul culturii profunde intangibile a românilor. Prin conținutul emoțional indus și coloritul melodic original, prin identitatea etnică pronunțată, doina exprimă direct, în diferite ipostaze, o gamă largă de sentimente profund confesive ale eului liric, în care acesta își găsește refugiul sufletesc.

Actualmente, doina și-a redus substanțial prezența în repertoriul activ al comunităților de pe ambele maluri ale Prutului, fiind tot mai des influenţată sau înlocuită de expresia lirică melopeică a specimenelor intermediare și a melodiile de cântec propriu-zis – un argument în plus în vederea protejării și includerii acestui element în Lista Reprezentativă UNESCO a Patrimoniului Cultural Intangibil al Umanităţii.

Bibliografie

Alecsandri, Vasile, *Opere*. *Doine*. Vol. III, Chişinău: Hyperion, 1991.

Alexici, Gheorghe, *Material din* „*Codicele Petrova*". În: RIAF. Vol. XIII, partea I-II. Bucureşti: 1912, p. 284-285.

Bot, Nicolae, *Doina – poezia destinului.* În: Anuarul de folclor, nr. V–VIII. Cluj-Napoca: 1987, p. 29-60.

Brăiloiu, Constantin, *Opere*. *Muzicologia şi etnomuzicologia astăzi*. Vol. II. Traducere şi prefaţă de Emilia Comişel. Bucureşti: Editura Muzicală, 1969, p. 131-165.

Breazul, George, *Patrium Carmen*. *Contribuții la studiul muzicii românești*, Craiova: Editura Scrisul românesc, 1941.

Bring, E., Samuel, E. H., *Weismantells Dogbok*, *1709–1714*, Stokholm: 1928; apud Comişel, Emilia. *Obiceiuri* şi *genuri folclorice atestate de Dimitrie Cantemir* şi *actualitatea lor*. În: Revista Muzica, Bucureşti, 23, nr. 9 (250), 1973, p. 31.

Cantemir, Dimitrie, *Opere*. *Descrierea stării de odinioară și de astăzi a Moldovei*. Studiu introductive, note și iconografie de Andrei și Valentina Eșanu. Traducere din limba latină și indici de Dan Sluşanschi, Chișinjău: Știința, 2019.

Cernea, Eugenia, *Doina din Maramureș, Oaș și Bucovina*, Bucureşti: Editura GLOBAL, 2011.

Comişel, Emilia, *Genurile muzicii populare româneşti*. *Doina*. În: Studii de muzicologie. Vol. V. Bucureşti: Editura Muzicală, 1969, p. 81-121.

Comișel, Emilia, *Preliminarii la studiul* ştiinţific *al doinei*. În: Revista de Folclor, anul IV, nr. 1–2. Bucureşti, 1959, p. 147-170.

Delavrancea, Barbu, *Din estetica poeziei populare*. *Discurs de recepţie la Academia Română (1913)*, Bucureşti, 1913.

Densusianu, Ovid, *Flori alese din cântecele poporului*. *Vieaţa* păstorească în poezia

noastră populară. Ediţie îngrijită şi prefaţată de Marin Bucur, Bucureşti: Editura pentru literatură, 1966, p. 237-329.

Gălușcă, Tatiana, Nicola, Ioan R., *Folclor român din Basarabia*, Chișinău: Î. E. P. Știința, 1999.

Geschichte der Musik in Siebenbürgen. În: Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig, nr. 46, 1814, p. 766-767; apud Buescu, Corneliu, *Izvoare ale muzicii româneşti. Documenta et trascripta. Scrieri* şi *adnotări despre muzica românească veche*. Vol. X, Bucureşti: Editura Muzicală, 1985, p. 126-127.

Ghilaș, Victor, *Constantin Brăiloiu și cercetarea etnomuzicologică din Basarabia*. În: Centenar Constantin Brăiloiu. Îngrijitori de ediție Vasile Tomescu și Michaela Roșu. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1994, p.171-172.

Hasdeu, Bogdan Petriceicu, *Columna lui Traianu*. Noua seria, A. III, Bucuresci, 1882.

Hasdeu, Bogdan Petriceicu, *Literatura popular*ă. În: Opere alese. Vol. II. Chişinău, Cartea Moldovenească, 1967.

Hîncu, Andrei, *Contribuții la geneza doinei*. În: Probleme de geneză a creației populare moldovenești. Chișinău: Știința, 1991.

Iorga, Nicolae, *Istoria literaturii române*. Vol. I. Ediţia a II-a, Bucureşti: Editura Suru, 1925.

Iorga, Nicolae. *Istoria românilor*. Partea I: *Strămoşii înainte de romani,* Ediţia I, vol. 1, Bucureşti: 1936.

Istoria literaturii române. Vol. I, Bucureşti: Editura Academiei R.P.R., 1964.

Înmormântarea la Români. *Studiu etnografic de S. Fl. Marian*, Ediție critică de Teofil Teaha, Ioan Șerb, Ioan Ilușiu. Text stabilit de Teofil Teaha, București: Editura „Grai și Suflet – Cultura națională”, 1999.

Kahane, Mariana, *Doina vocală din Oltenia*. *Tipologie muzicală*, București: Editura Academiei Române, 2007.

Negruzzi, Constantin, *Opere*. Îngrijirea textului, prefaţă şi note de I. Osadcenco, Chişinău: Literatura artistică, 1980.

Nicolescu, G. S., *Vasile Alecsandri*. În: Vasile Alecsandri. Opere. Vol. I, Chişinău: Hyperion, 1991, p. X-XI.

Pamfile, Tudor, *Cartea cântecelor de ţară*, Chişinău: 1919; *Nu mai duce atâta dor*. *Cântece de dragoste*. Alcătuitor S. Teodorescu-Kirileanu, Piatra Neamţ: 1925; Codreanu, Aurel, Ştefănescu, Gheorghe, *Comoarea satelor* (*Folclor din jud. Cetatea Albă*), Craiova: Scrisul Românesc, 1931; *Cercetări folclorice pe Valea Nistrului-de-Jos*. În: Ştefănucă, Petre V. Folclor şi tradiţii populare. Vol. I, Chişinău: Ştiinţa, 1991, p. 149-341; *Folclor din judeţul Lăpuşna*. Idem, p. 60-148.

Papadima, Ovidiu, *Consideraţii despre doină*. În: Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor. X, nr. 4. Bucureşti, 1960, p. 627-669.

Pârvan, Vasile, *Getica*. *O protoistorie a Daciei*, Chişinău: Editura Universitas, 1992.

Russo, Alecu, *Opere*. Ediţie îngrijită de Efim Levit, Chişinău: Literatura artistică, 1989.

Sulițeanu, Ghizela, *Rădăcinile antice ale doinei în lumina studiului comparativ*. În: Transilvania, nr. 8, 1986–1989.

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

Zustan der Musik in der Moldau. În: Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig, nr. 30, 1821, p. 524; apud Buescu, Corneliu. *Izvoare ale muzicii româneşti*. *Documenta et trascripta*. *Scrieri* şi *adnotări despre muzica românească veche*. Vol. X. Bucureşti: Editura Muzicală, 1985.

Стоянов, П. Ф. *Ритмика молдавской дойны*, Кишинев: Штиинца, 1980.

IMAGINILE CHIȘINĂULUI ÎN LITERATURA STRĂINILOR LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX

Aliona GRATI
Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu”

Summary

CHISINAU IMAGES IN WORKS BY FOREIGNERS AT THE BEGINNING OF THE XX CENTURY

The article presents some ways of literary representation in the avant-garde manner of the city of Chisinau from the inter-war period, belonging to three foreign writers of the city: Geo Bogza, Alexandru Robot and Laurențiu Fulga. Through their reports, the city of Chisinau has entered the European avant-garde as a literary topos. The city is represented in strange, enigmatic contours, harboring the demonic spaces, it showed the seeds of the decadent future that was crushing the metropolis of the civilized world at that time. History has not given it the time needed to reach the stage of advanced development, over a few years it will be ruined. However, these three writers can be credited with giving literary expression to an inter-war Chisinau devoured by the black presences of destruction.

Keywords: *Chisinau, avant-garde, Geo Bogza, Alexandru Robot, Laurențiu Fulga.*

Chişinăul din umbră. Chişinăul a început să arate destul de bine de vreme ce, vizitându-l la începutul anilor 1930, Geo Bogza a rămas derutat de eleganţa cartierelor și de oamenii bine îmbrăcaţi de pe străzile-i prea largi și prea frumoase[1]. După o călătorie prin târgurile din nordul Basarabiei, scriitorul a ajuns în „capitala celei mai blestemate provincii”, unde „s-au scurs toate ororile Basarabiei și s-au luat la întrecere una cu alta” sau, cel puțin, așa credea scriitorul că trebuia să i se fi înfățișat atunci localitatea. Ce așteptări mai putea avea dacă celelalte experiențe de cunoaștere a târgurilor basarabene au fost aidoma prăbuşirii „într-o groapă, în fundul căreia te aşteaptă tot felul de reptile, umede, scârboase”? Ce reacții puteau fi dacă, în locul unui târg primitiv în care „grosolani sunt oameni care vând, grosolani acei care cumpără”, îi apăru în față un oraș luminos pe dinafară, curat și prin bodegi.

Altceva vruse scriitorul să găsească aici pentru reportajele sale literare. Totul era pregătit pentru această nouă expediție cu potențial de senzațional. După ce vizitase cele câteva orășele invariabil triste, avea deja exercițiul stării de „coşmar talmudic”, dar și un subiect cu priză la public ce prezenta provincia ca fiind rămasă în timp, ținută în grozăviile medievale. Realitatea celorlalte târguri i-au predispus negreșit imaginarul spre fantazări de roman gotic populat cu „mogâldeţele mersului de țap, bătrânii şi bătrânele cocoşate, behăitori, plângăreţi şi în acelaşi timp, demonici”. Hotinul îi imprimase „sentimentul pustiului şi al pustietăţii”, totul fiind acolo sub semnul cataclismului, al stării

1. Geo Bogza. *Misterele Chişinăului*. În: Basarabia – Ţară de pământ. Bucureşti: Ara, 1991.

de șubred şi pipernicie. Bălţiul, „un oraş din infern”, „oraşul lepros”, „oraşul cangrenă, cel mai bolnav şi mai putred al ţării”, se asocia unui „vis îngrozitor”. Pentru cine se încumeta, plimbarea prin Bălți însemna un supliciu continuu cu vederi cumplite de hoituri, viermi şi duhori pestilenţiale, o iniţiere sigură în „tot ce poate fi mai îngrozitor pe faţa pământului”. Lipnic-Atachi, un alt „un punct mort”, părea un ciot de braţ amputat de la Moghilev, cu locuitori rupţi de foame, cu toții având „ochi bulbucaţi” în căutarea vrunei fărâme de bine. Chișinăul nu putea fi altmintrelea. L-a găsit însă altfel, cel puțin în aparență.

Avangardistul Geo Bogza voia un alt Chișinău pe care să-l treacă sub teascul observațiilor, pentru a scurge din el tot ce poate fi mai scandalos, mai frapant și mai în corespundere cu cerințele reportajului de senzație. Firește, o astfel de operație cu funcții refuzate sau tabuizate social nu se asocia de departe cu agreabilitatea unui pelerinaj romantic. Estetica avangardistă pe care scriitorul o promova cu consecvenţă în toate textele scrise în jurul anilor de călătorie (1932–1934) împingea prezentarea sa spre celălalt pol, opus exaltării excursionistului „convenţional”, spre un grotesc fie deprimant, fie exasperant. *Basarabia* – ţară *de pământ* (segment amputat în perioada comunistă) aşa cum se numeşte unul din cele patru compartimente ale cărţii Ţări *de piatră, de foc* şi *de pământ*, definea simbolic identitatea provinciei şi a locuitorilor ei, circumscriind-o unui univers inundat de noroi, gropi, smoală, ploşniţe, păduchi, boli: „Fiindcă semnul sub care se zbate viaţa în Basarabia e murdăria. Murdăria fertilă a pământurilor...”, „Oameni de pământ, în case de pământ, pe drumuri de pământ. Pământ pur, humă arabilă, materie unică.” Provincia are destinul ostracizatului, oamenii ei sunt neputincioşi, nefericiţi, ignoranţi şi dezrădăcinaţi ca în infernul dantesc. Un „regizor satanic” aşează lucrurile în aşa fel încât să violenteze sensibilitatea oricărui om venit din lumea civilizaţiei. Acesta este invitat să ia act de feţele sordide ale vieţii, să încerce o aventură existenţială necruţătoare.

Altfel că nu poezia locului îl interesa pe prietenul lui Ilarie Voronca şi al lui Saşa Pană, ci de așa-numitele „mistere”, definite ca „viaţă adevărată, pulsul autentic de sânge şi de scrâşnet al oraşului acesta, frământat de atâtea tumulturi”. Dincolo de eleganţa străzilor şi parcurilor din centru trebuia să existe un „corolar sinistru”, care să servească ca o inepuizabilă sursă de atracţie a reporterului în căutarea notelor distinctive ale urbei. Unui Chișinău aflat deasupra, în văzul oricui, trebuia să-i corespundă un Chișinău în umbră: „Mahalale mai tenebroase şi mai pline de mister ca ale Chişinăului nici la Londra n-ai să găseşti. (…) mahalalele tenebroase erau singurele care mă interesau. O fi oare mai teribile ca la Londra? Posibil că da. N-aveam nici un motiv să mă îndoiesc, când pe seama oraşului circulă atâtea zvonuri, când situaţia pe capitală a celei mai blestemate provincii te face să bănui că aici s-au scurs toate ororile Basarabiei şi s-au luat la întrecere una cu alta. Uliţe infecte, boli, mizerie, viaţă de câine, aici se vede că şi-au dat mâna lor canceroasă şi au pornit la un asalt nemilos împotriva oamenilor. Să străbat încă odată locurile acestea, să ajung până la fundul mocirlei în care se zbate atât de tragic viaţa Basarabiei.”[2]

Nici în acest fragment, nici aiurea în carte nu e clar unde se încheie prezentarea reportericească a unei realități din interbelic și unde încep proiecțiile imaginarului unui

2. Geo Bogza. *Op. cit.*, p. 85.

scriitor remarcabil prin capacitățile sale proiectiv-hiperbolice. S-ar părea că realitatea vizibilă, ordonată îl plictisea pe teribilul reporter și doar noutatea haosului ascuns îl făcea să vadă enorm: „îmi închipuiam bombele acestea ale Chişinăului ca pe nişte văgăuni întunecoase, în care se petrec tot felul de fapte suspecte, cunoscute numai de cei iniţiaţi, de vagabonzii înverşunaţi". De fapt, faptele locului, sărăcia care omologa deopotrivă boschetarii, prostituatele, soldații demobilizați și învățătorii preparând un examen îi dădea dovezi uluitoare de corupere a bunului-simț. Conștientizăm situația dramatică pe măsură ce ne dăm seama că reporterul nu făcea altceva decât lua lucrurile așa cum erau ele în realitate.

Excursia în cartierele vechi ale oraşului era deci regizată în prealabil în imaginar, experienţa trebuia doar să confirme aşteptările şi chiar să le depăşească. Nu întâmplător, se căuta prin mahalalele colbuite, noroite și rău mirositoare, prin magazine dosnice în care se adăposteau peste noapte borfaşii, vagabonzii – peste tot unde fremăta viaţa brutal-autentică. Și, se pare, scriitorul rămânea satisfăcut de aventurile sale, întrucât Chişinăul dosit, ascuns, bagatelizat îi oferea necurmat mostre de mizerie extremă şi umanitate subclasată: „Urmați de stăpânii casei, perechea spurcată și bătrână, am trecut în camerele din fund, coborând încă. Și de-abia acum mi-am dat seama că la față era salonul, camera de invidiat a stăpânilor. Acestea din fund erau cu adevărat îngrozitoare. În primul rând n-aveau ferestre. Mergeai la ele prin niște ganguri umede, pline de viermi și de șobolani. În prima cameră ne-am oprit și lampa a luminat toată încăperea. Mirosea atât de urât, încât ne venea amețeală. Sute de ploșnițe și de gângănii roiau în toate părțile pe zidurile galbene, afumate, coșcovite. Singura culoare proaspătă era a sângelui de la ploșnițele strivite pe ziduri. În această duhoare sinistră, trezit de intrarea noastră, întins mai departe pe lavița pe care dormise, un om tânăr ne privea liniștit, cu niște ochi limpezi, uimitor de albaștri"[3].

Era firesc pentru autorul *Poemului invectivă și al Jurnalului de sex*, în care poza împotriva pudorilor publice, să aplice tuşe groase, accente violente pe dizgrațios, pe ce e declasat. Gesturile de repulsie exaltată eludau orice posibilitate de reprezentare literară melodramatică, erau un refuz al platitudinilor. Tabloul scotea la iveală scene ireal de maligne, ce ultragiau, îndepărtau de frumos. Discursul nu-i luneca niciodată în candoare romantică mântuitoare. Relevantă era doar viaţa nefalsificată. În același timp, niciunui cititor nu i-a scăpat senzația că se pătrundea în viscere Chişinăului ca într-un vis halucinant şi înspăimântător, că întunericul nopții selenare dezvăluia aburoase şi somnolente himere. Universul ascuns căpăta rapid datele imaginarului specific lui Geo Bogza asupra unei lumi cu ființe de pământ suspendate între viață şi putrefacţie. Populația din substraturile urbei se compunea din siluete fantomatice secătuite de vlagă umană, gazde ale păduchilor, schelete contorsionate, cu mişcări bizare, macabre promisiuni de iubire. Era o umanitate chinuită de sărăcie, pervertită la rău, lipsită de conştiinţa mizeriei sale fizice și morale: „La intrarea noastră, fetele s-au sculat șovăitoare în picioare. Dar se vede că erau atât de lihnite, atât de șubrede, încât după câteva clipe s-au așezat din nou pe marginea patului, căutând să compenseze această impolitețe prin niște priviri cât mai respectuoase. Erau atât de slabe, atât de inumane, încât cum le priveam contrazișì și nimeni nu le mai întreba nimic, scena părea că se petrece la o menajerie. Cred că

3. Geo Bogza. *Op.cit.*, p. 91-92.

le-ar fi fost mai puțin penibil dacă le-ar fi luat cineva la bătaie, decât această curiozitate stupefiată din ochii noștri, care le cobora sub umanitate, le punea în rândul unor animale de bâlci. Fardul de pe obrajii lor se năclăise, erau scofâlcite, scheletice, cu pielea mumificată, două apariții îngrozitoare, macabre. Una din ele avea o rochie de mătase albastră, care îi curgea pe umerii slabi, ca dintr-un cuier. Și cum ținea mâna pe rochie, deasupra genunchiului, o mână enormă, lăbărțată, roșie, cu pielea plesnită, contrastul dintre mătasea albastră oricât ar fi fost ea de năclăită, și mâna diformă, de monstru aproape, a trecut peste retina celor care au privit amănuntul acesta, ca o linie subțire de vitriol"[4].

Reportajele lui Geo Bogza cu efecte şocante erau fără doar şi poate proiecţii ale subiectivităţii sale. Ca şi Mihail Sadoveanu sau oricare artist autentic, el descria lucrurile dintr-o perspectivă și o viziune estetică anume. Scriitorul iconoclast inaugura pe segmentul literaturii despre Chişinău o modalitate de reprezentare în spiritul artiştilor avangardişti care se manifestau în metropolele europene. Pe de o parte, scriitorul oferea o cronică dezvrăjită şi şocantă a realităţii, o perspectivă către tragismul şi derizoriul existenţei cotidiene. Prin deturnarea retoricii poetizante, a gesturilor idealizante, prin punerea orașului într-o perspectivă ce îi supradimensiona urâtul, sordidul, reportajele scriitorului arătau existența din umbră, cea a sărăciei profunde și constante. La margine de lume, departe de locurile care se industrializau cu repeziciune, orașul moldovenesc își arăta necuviincios zonele neexplorate, feţele dizgrațioase ale abandonului, retardului, fricii în faţa necunoscutului etc. Pe de altă parte, Chișinăul lui Geo Bogza era o ficţiune tocmai prin proiecţiile unei realităţi exagerate, stridente. Aplecat asupra dramelor şi tragediilor omului comun, victimă a istoriei şi condiţiilor de viaţă precare, cu intenţia de a le prezenta cât mai autentic, cât mai fără literatură posibil, scriitorul emfatic și corosiv, smerit şi îndurerat oferea totuşi literatură. Și cu aceasta pendulare între revolta care divulgă și reveria împăciuitoare îi crea orașului o mitopoetică diferită. Imagologia Chişinăului s-a îmbogăţit astfel cu nuanțe inedite, fie chiar violente, crude, de repulsie, exasperare, disperare și coşmar – mobilizatoare, în fond, prin puterea lor de șoc, necesare pentru a trezi orașul la viață.

Oraşul corbilor. Chiar dacă nu a transgresat regimul metaforico-simbolist, Alexandru Robot s-a situat în nonconformismul avangardist atunci când şi-a descris oraşul său de adopţie. S-a întâmplat să fie la Chişinău pe un timp în care avangarda română explodase, având printre temele predilecte elogiul citadinismului modern. Orașul din provincie a avut de câștigat din această preocupare a scriitorului noi plăsmuiri aristice originale și îndrăznețe, care l-au circumscris ca topos literar în universului liric de avangardă. Genul în care a perseverat Alexandru Robot a fost cel al reportajului literar. La acel moment de oarecare succes al literaturii de frontieră, acesta îi oferea tânărului scriitor suficiente posibilități expresive pentru dezvoltarea registrului tematic preferat – cel al *tristeţii citadine.* Ca și B. Fundoianu, a cărui obsesie era târgul mizerabil de provincie, Robot prezenta, într-un ciclu de reportaje, un Chişinău amorţit în stagnare predestinată, aruncat pe o orbită mult prea îndepărtată de centru pentru a avea condițiile necesare unei dezvoltări rapide și, totodată, mult prea apropiată, ca să fie ușor infectabilă cu tarele civilizației urbane moderne.

În proza *Pajurile mizeriei chişinăuiene*, publicată în 1935 (anul sosirii sale la Chişinău), autorul oferea o „fotografie" în alb-negru a orașului ce excludea orice semn de frenezie,

4. Geo Bogza. *Op. cit.*, p. 92.

de viaţă, de entuziasm. Indicând către peisajul dominat de ciorile negre, prima frază proiecta urbea într-un decor apocaliptic spiritualizat, cu însemne omniprezente ale finitudinii existenţiale. Deloc întâmplătoare, trimiterea livrescă la poemul lui Edgar Poe *Nevermor!* susținea discursul pe un palier al poeziei și reflecției existențialiste. Luând drept pretext abundența ciorilor, specifice locului totuși, scriitorul crea imaginea unei lumi sub semnul goticului înfricoșător.

Totul purta în Chișinăul lui Robot pecetea morbideței, iar păsările negre insistau enervant să-i scoată în evidență această afecțiune. Nimic nu reușea să rămână curat și neatins de ele, nimeni nu se putea salva de sentimentul de nelinişte indus de omniprezența lor. Ca niște erinii mitologice, stolurile negre îl urmăreau pe vizitator peste tot, întâlnindu-l încă de la gară, agasându-l pe străzile centrale și oriunde în altă parte. Fiind peste tot unde se putea măcar ceva compromite, pe albul zăpezii de dimineață, pe piatra de calcar a fațadelor clădirilor, pe coloanele Catedralei etc., zecile de croncănitoare în mișcare nu puteau fi în niciun fel ignorate. „Rupte parcă dintr-un steag de doliu", păsările din priveliştea oraşului deschidea o perspectivă asupra dramelor infinit reluate: „Primul aspect care surprinde la Chişinău este peisajul negru al ciorilor. Păsările acestea funebre le primesc de la gară. Pe peroanele de gară din alte localități eşti asaltat de hamali și birjari. În gara cu ziduri bătrâne a Chișinăului se reped la tine corbii. Ciorile împodobesc toate străzile orașului. Le observi pe o ramură uscată a unui arbore desfrunzit și le vezi legănându-se pe sârma unei antene de radio. Pentru un călător care a văzut orașele din Ardeal pline de porumbei albi, ciorile Chișinăului arată, mai mult decât orice, diferența dintre două lumi. În parcul care înconjură silueta rotundă și albă a Soborului, copacii înalți și goi, semănând lamentabil cu scheletul unui mort dezgropat după șapte ani, sunt decorați cu ciori de toate mărimile"[5].

Nimic mai puțin potrivit pentru existența umană decât această lume a dezagreabilității șocante, a ternului şi înneguratului. De fapt, oamenii lipsesc în peisajele lui Robot, ei sunt absorbiți de numărul imens de păsări, ei devin doar siluete. Pe ecranul punctat de negrul ciorilor se mistuie stări de conștiință, tristețea, depresia, nelinişteа şi disperarea metafizică se succedă invariabil, anulând orice argument în favoarea vieții. Dacă în alte oraşe planau porumbeii albi, Chişinăul era împânzit cu ciori.

Robot îi profețea orașului un sfârșit sinistru printr-o imagine șocantă, în care îl reprezenta zăcând ca un stârv deasupra căruia „plouă cu ciori" hoitare. Nu vom merge până la a-i recunoaște scriitorului capacități paranormale de a fi anticipat anul 1941, când orașul a fost distrus aproape complet și a zăcut zile multe sub cenușa grea de după bombardamente. Nu putem însă să nu-i admirăm instinctul artistic și forțele imaginației care i-au dictat acest simbol al damnațiunii. Concluzia că ciorile puteau sta lesne pe stema provinciei se trăgea din zona umorului negru de figurație expresionistă. De bună seamă, ca idoli ai dezastrului, disperării și „prostului augur pentru mai târziu", ele puteau reprezenta Basarabia în derivă. Nu mai puțin verosimilă este ipoteza că tânărul ar fi avut și presimțirea morții proprii, 1941 fiind și anul dispariției sale.

Sedus de discursul avangardist al timpului, Robot îşi dorea cu siguranţă o reprezentare modernistă cu tentă nonfigurativă a oraşului. Realul nu putea fi separat de imaginar, iar exerciţiul scriitorului urmărea atingerea unei abstractizări sublimate ca expresie a stării de conştiinţă asaltate de frici, nesiguranţă și obsesia sfârșitului. În această viziune, revelionul

5. Alexandru Robot. *Pajurile mizeriei chişinăuiene*. În: Chişinău: Litera, 2003, p. 235.

nu putea fi decât o noapte „valpurgică”, iar proza *Cum a fost primit 1936 la Chişinău* punea în scenă acest scenariu halucinant. Printr-o convertire estetică, cetele gălăgioase, zgomotele de bici şi de pistol s-au golit de semnificația pe care o aveau în teatrul popular al sărbătorilor religioase de iarnă, devenind elementele unui ritual demonic străin. Dezmățul diavolesc al corbilor deasupra procesiunii a încununat reprezentarea, instalând o atmosferă de vacarm, un amestec de orgie și mister[6].

În Chișinăul lui Robot orice început era pus deîndată sub semnul decadenței. Odată cu răsăritul soarelui, „piața nouă” cu muşuroiul ei de negustori şi cumpărători începea să fiarbă ca smoala apocaliptică. În lumina difuză a zilei, agitația târgului arăta ca un colaj haotic, ce dezvăluia laturile agreste, primitiv-turceşti ale unui microunivers real. Omniprezenți, corbii roiau, accentuând aspectul iluzoriu al acestui carnaval: „Au apărut în ușile gheretelor și în dreptul tarabelor precupețele. Îmbrăcate în câteva haine suprapuse, cu mai multe tulpane pe cap, figura lor e absentă și nu vezi decât un corp diform și greu ca un costum de scafandru. Cartofii și ardeii se îngrămădesc în fața lor și în străchini bulionul e roșu ca hemoragia. Negri și rotunzi, cartofii par bulgări de pământ. Îți vine să-i iei și să-i arunci peste un sicriu imaginar. Ardeii, întinși pe o ață ca un colier, sunt degete roșii, care putrezesc atârnate în cui. Precupețele încep să se certe, să strige. Vacarmul e definitiv și procesiunea slujnicelor se dezvoltă. Piața începe să geamă, hărmălaia crește și se aprinde. În piața nouă se întind paralele mai multe străzi cu carne, care au un miros de sânge, ca asasinii. Vitele masacrate atârnă de cârligele măcelarilor. Priveliștea e barbară: abdomene spintecate ca într-un harakiri, creieri scoși din cutia lor, inimi smulse și fu dulii decapitate. Măcelarii cu înfățișare de călăi împlântă cuțitele în carnea animalelor jertfite și cu gesturi abile de chirurgi taie un ficat sau un mușchi. Frigul a învinețit hălcile de carne, care spânzură în fața barăcilor. Sângele e numai o culoare transparentă, prin care surprinzi vine și artere”[7].

Imaginile insolite și progresiv îngrozitoare, de la hălcile de carne sângeroasă ale vitelor masacrate și atârnate în cârlige și până la enumerarea măruntaielor din viscere, pot provoca o gamă întreagă de senzații maligne și chiar strigătul personajului lui Edvard Munch. O vagă impresie de teatralitate, de poză intelectuală diluează însă starea de terifiant, o face familiară. Magia culorilor și formelor în mișcare încep să creeze vraja unei destinderi senzoriale vesele. Astfel că textul despre piața nouă constituie o piesă diferită cumva de celelalte în care Alexandru Robot insista să pună cât mai mult negru în peisajul citadin, scrisă în gustul unei estetici carnavalești.

Portretul unei periferii desfășoară același simbolism epic al sfârșitului. Despre partea orașului cu ieșire spre Sculeni cronicile zilnice anunțau doar agresiuni și conflicte. Periferia prelungea disperarea centrului. În măsura în care individul se îndepărta de viața gălăgioasă a târgului, existența îl diminua, fie prin bodegile care îl alcooliza, fie în casele cocoșate care îl apăsau cu penuria lor. La periferie era locul cazărmilor și spitalelor, al limitării iremediabile de libertate. Tot pe acolo treceau cortegiile mortuare[8]. Această proză cu motiv avangardist este poate cea mai reușită expresie, cel mai reprezentativ „portret” al Chișinăului interbelic, oscilând între trecutul de sorginte rurală și încercarea de raliere la civilizația metropolelor europene, între natură și civilizație, sat și oraș, provincie și metropolă.

6. Alexandru Robot, *Cum a fost primit 1936 la Chişinău*. În op.cit., p. 253-256.
7. Alexandru Robot, *Aspecte din piața nouă*. În op. cit., p. 235.
8. Alexandru Robot, *Portretul unei periferii*. În op.cit., p. 250-251.

Sub condeiul bardului, Chișinăul căpăta și expresie suprarealistă cu tentă socială. Dat fiind cunoscute simpatiile de stânga ale scriitorului, putem presupune că șirul trăirilor includea revolta față de discrepanțele sociale. Nu este exclus nici faptul că simbolismul corbilor negri nu era chiar așa de sinistru și că acesta valorifica ambivalența atât de familiară simboliștilor. Corbul și verișoara sa, cioara, se știe, este nu doar cea mai inteligentă pasăre, ci și una asociată cu *luptătorul* redutabil la unele popoare. Totuși ciorile Chișinăului nu au repetat actul eroic al gâștelor de pe dealul Capitolin, nu l-au salvat de devastările celui de-al Doilea Război Mondial.

A-nceput să putrezească orașul. În reportajul lui Laurenţiu Fulga, *Chișinău – orașul basmelor. Reportaj cu dragoste, vutcă, balalaici și moarte* (1938), orașul și-a procurat alte câteva imagini contorsionate în maniera modernist-avangardistă. Proza înregistra impresiile tânărului prahovean, absolvent al Liceului Militar din Chișinău, după doi ani de absolvire, timp în care a lipsit în favoarea studiilor la Facultatea de Litere din București. Studentul proaspăt ieșit din mediul literar bucureștean aplica noi modalități artistice amintirilor sale despre „fermecătoarele etape de viață basarabeană", combinând formulele de reportaj, evocare, proză de atmosferă într-o formulă personală care s-a vrut insolită. Toată recuzita avangardei: senzaționalul, pateticul, bizarul și coșmarul – intra în curs pentru a forța potențialul reprezentativ.

Laitmotivul prozei, „eterna reîntoarcere", revenirea în orașul îndrăgit odinioară se asocia cu inițierea într-un univers mistic. Deloc întâmplător, intrarea în oraș avea loc noaptea, căci bezna și nebulozitatea dizolva realitatea, crea stări de nesiguranță și fantasme. Subiectul revizitării localității se împăca bine cu un bun apetit al misterului, senzaționalului și pateticului. În mod explicabil, formele normale de existență nu constituiau pentru tânărul scriitor un obiect vrednic de interes, ci numai situațiile tulburătoare, zguduitoare care urmau să-l țină pe cititor într-o continuă transă.

Urbea ascundea o stranie şi profundă poezie, atât de dragă avangardiștilor dezinteresați de banal. Diferența o făcea universul căptușit cu misticism slav. Inițierea se producea alături de o basarabeancă de o frumuseţe iraţională, în mod obligatoriu, „slavă, sânge amestecat cu aur și calcar, cu muzică și bezne", care avea de spus o sumedenia de poveşti despre oraşului său. Portretul acesteia uzita de un arsenal întreg de stereotipuri de percepţie şi reprezentări ale rusoaicei: „Aplecată cu tot bustul în afară, adunată cu toate neliniștile lângă tâmple, respiră aerul tare basarabean. Miroase a culcuș de barză și-a sămânță de floarea soarelui prăjită. În nesiguranța aceasta, îi ghicesc marea resemnare, amara renunțare. Știu, ar vrea să plângă și nu poate. Mâinile îi joacă prin aer, într-o magie surdă și halucinantă. Degetele au împrumutat o virilitate masculă, să zgâlțâie, să rupă, să strângă, să mângâie, s-alinte în același timp"[9].

Basarabeanca cu gesturi imitând personajele feminine din literatura marilor prozatori ruși avea să-l însoțească în traseul cunoașterii tainelor ascunse ale Chișinăului: pe străzile întortocheate, în misterele tavernelor cu „femei inutile", pe la petreceri cu „vut-

9. Laurenţiu Fulga. *Chișinău – orașul basmelor. Reportaj cu dragoste, vutcă, balalaici și moarte*. În „Universul literar" (București), An. XLVII, nr. 26 și 27, 13 și 20 aug. 1938; p. 8; apud *Chișinău. Evocări interbelice* (ed. *îngr*. și argument de Diana Vrabie, cuv. într. Adrian Dinu Rachieru). București: Eikon, 2018, p. 249-247.

că și tutun prost" cu „cântece de întortocheate cuvinte rusești". Imaginarul erotic al bărbatului îi va dizolva formele cu voluptate, multiplicându-i-le până la alcătuirea unei întregi mitografii feminine a lumii răsăritene: „Descoperiți pentru marea procesiune a iubitelor de la răsărit. Trec încovoiate de-atâtea dezamăgiri, plânse și obosite, cu pași mecanici. Şi mâinile împreunate pentru rugă sau pentru moarte. Şcolărițe în uniformă neagră cu guleraș alb și bascuri bleumarin, fete în rochii pestrițe, roase de boli, doamne cu țigarete între buze și jartiera vizibilă pe jumătate. Nu le aruncați flori, nici nu le zâmbiți. Scoateți doar balalaicele la ferestre și cântați, chiar dacă plouă, chiar dacă ninge"[10].

Instantaneele urbane ale lui Laurenţiu Fulga reprezentă aspecte ale peisajului în asocieri inedite, mai adesea brutale. Ele sunt efectul unei solicitări intense a resurselor sufletești, senzațiilor tari, convulsiilor pasionante, de aceea par ireale, închipuite: „Şi așa am pornit, lunari visători, să ne regăsim în moaștele altora. Nimeni nu poate înțelege ce se petrecea în noi. Fiecare casă e un crematoriu, în fiecare se consumă câte-o dramă. Viața latentă, biologică, lipsită de orice disperare, de orice ridicol, de orice risc. Şi totuși sunt epave. Urcăm pe linia tramvaiului, trecem de casa baptistă, suim pe Alexandrovskaia, strada principală. Începe parada dughenilor paralelipipedice de lemn uscat, strâmte, cenușii. Respirăm mirosul de carne râncedă, de pește stricat, alimente alterate. Pe grumazurile caselor colorate țipător în albastru sau chinoroz de proastă calitate, firmele avocaților și doctorilor evrei se întind ca o pecingine"[11].

Un ochi interior distinge doar esenţele spiritului în configuraţii frapante. Pentru a „picta" oraşul în plin proces de dezagregare, scriitorul folosea deliberat culori dintr-o gamă austeră, a cenuşiului putrefacţiei, pământului şi nocturnului spectral. Deformată de perspectiva suprarealistă, topografia oraşului este totuşi recognoscibilă: „Am impresia certă că trec printr-un oraș cu toți oamenii morți sau narcotizați. Se sting felinarele odată cu stelele, storurile rămân tot trase, ușile tot închise. De-abia acum îmi dau seama ce-nsemnează Chișinăul cu adevărat. De-aici încolo am pătruns pe tărâmul unei vrăji. De stai s-asculți mai bine, auzi cum vorbește pământul, cum fiecare fir de iarbă cântă. Dealurile urcă sterpe, pleșuve. Așezările omenești sunt rare de tot. Câteva case izolate, prinse iconar între lanurile de floarea soarelui. Apare în fund prima lumină. Câte-un minut la Ghidiceni, Visterniceni. Trenul schimbă mereu linia. Un cuvânt, pentru roțile care ne poartă în această călătorie bolnavă, ar fi numai: beznă. Ni-s buzele amare. Încercăm o mirare, dar în noi drapelele sunt lăsate. Don Quichoți cu spadele frânte, cu frunțile bandajate, ne întoarcem rupți, goi, simpli. O casă, două, magaziile, vagoanele, Bâcul – apa cât un fir de păianjen, ștrandul, santinela de la Moara Roșie, toate defilează prin fața noastră fantomatice și șterse. Va trebui din clipă-n clipă să coborâm. – Mi-i teamă! (…) Am impresia certă că trec printr-un oraș cu toți oamenii morți sau narcotizați. Se sting felinarele odată cu stelele, storurile rămân tot trase, ușile tot închise. De-abia acum îmi dau seama ce-nsemnează Chișinăul cu adevărat"[12].

Unele pasaje invocând boala, tuberculoza, cârciumile și alcoolul trădează influența simbolismului autohtonizat. Orașul interbelic pare a fi un univers vâscos cu o omenire care a intrat amenințător în hibernare. Singurele evidențe umane stau siluetele fanto-

10. Laurenţiu Fulga. *Op. cit.* p. 258.
11. Laurenţiu Fulga. *Op. cit.* p. 251.
12. Laurenţiu Fulga. *Op. cit.* p. 249-256.

matice lunecând pe străzile lui, surorile din spitale scuipând printre dinţi, portarul scărpinându-se după ceafă, procesiunile înecându-se în adâncul cimitirului armenesc. Însă chiar şi acestea respectă un ritual mecanic absurd. În atmosferă imobilă şi silenţioasă, nicio schimbare nu are sens, totul se află într-o aşteptare stranie şi sub amenințarea unei aspre pedepse. Orașul întreg creează impresia stării de descompunere.

Singurele disonanțe în ritmul implacabil al descompunerii se produceau în redacţiile revistelor de cultură, în spaţiul sacru al intelectualilor. Purtându-şi basarabenitatea ca pe un stigmat, Nicolae Costenco, Vasile Luțcan, Alexandru Robot, profesorii D. Tomescu, Șt. Ciobanu, Popescu-Prahova, preotul Zaharescu, Elena Alistar, colonelul V. Nădejde, Obreja-Iași, Ștefan Gheorghiade, Al. Ebervain, V. Ciocârdel, I. Negrescu, Pan Halippa se înverşunau să edifice o lume nouă. Dar pe această insulă pierdută în larg, orice sclipire de viaţă rămânea fără rost și „fiecare acțiune a lor era disprețuită, fiecare inițiativă era luată în râs.” Cu atât mai admirabilă era înverșunarea și vitalitatea acestor personaje: „– Ce mai e nou, Costenco? – A-nceput să putrezească orașul. – Ce vorbești! intervenea sarcastic Luțcan”[13].

Prin reportajele lui Geo Bogza, Alexandru Robot și Laurențiu Fulga, Chișinăul ca topos literar a pătruns în avangarda europeană. Reprezentat în contururi ciudate, enigmatice, adăpostind spații demonice, orașul și-a arătat germenii viitorului decadent care măcina la acea oră metropolele lumii civilizate. Istoria nu i-a dat răgazul necesar pentru a atinge etapa unei dezvoltări avansate, peste câțiva ani va fi făcut ruine. Li se pot atribui însă acestor trei scriitori meritul de a da expresie literară modernist-avangardistă (expresionistă și suprarealistă, de fapt) unui Chișinău interbelic, devorat de presimțirile negre ale pieirii.

Bibliografie

Bogza, Geo, *Misterele Chişinăului*. În Basarabia – Ţară de pământ. Bucureşti: Ara, 1991.

Fulga, Laurenţiu, *Chișinău – orașul basmelor. Reportaj cu dragoste, vutcă, balalaici și moarte*. În „Universul literar” (București), An. XLVII, nr. 26 și 27, 13 și 20 aug. 1938; p. 8; apud *Chișinău. Evocări interbelice* (ed. *îngr*. și argument de Diana Vrabie, cuv. într. Adrian Dinu Rachieru). București: Eikon, 2018.

Robot, Alexandru, *Îmblânzitorul de cuvinte*, Chişinău: Litera, 2003.

13. Laurenţiu Fulga. *Op. cit.,* p. 249-250.

TEATRUL LUI ION DRUȚĂ ÎN CERCETĂRILE ACTUALE

Ana GHILAȘ
Institutul Patrimoniului Cultural

Summary

ION DRUTA'S THEATRE IN CURRENT RESEARCH

The article addresses the problem of re-contextualizing Ion Druță's theater (by theater meaning the dramaturgical text and the show) from the point of view of the changes in the field of knowledge, of the development of sciences and of the paradigm changes. The investigated period includes the 1990s – present.

The research of the Druţian theater in the Republic of Moldova, starting with the 1990s, focused on some aspects concerning the time and the space of the dramatic action, the cinematographic vision of the author, the music in shows, religious and historical motifs in the structure of the text, etc., all constituting, in principle, starting points for further research. Other issues regarding cultural and national identity, the valorization of ancient myth or history in the author's theater are addressed by researchers from other countries in articles and doctoral theses. We insist on some of the interpretations in the article, emphasizing the need to update the investigation of the cultural memory through the artistic imaginary of the creative individuality.

Keywords: dramaturgical text, show, re-contextualization, theater criticism

Creaţia lui Ion Druţă, constituită dintr-o diversitate tipologică de discursuri (narativ, dramaturgic, publicistic, liric), care se îmbină în structura lor în mod diferit, în funcţie de imperativele timpului când au fost scrise, a însemnat, totodată, şi o deschidere spre noi paradigme literar-dramatice în perioada anilor '60–'80 ai secolului XX. În comparaţie cu dramaturgia de până la anii 1960, în discursul artistic al acestui autor se constată schimbări la nivelul spaţio-temporalităţii acţiunii dramatice, la cel al tipologiei personajelor, al dialogismului ca mod de comunicare și de reprezentare, al relaţiei text primar – text secundar ș. a. Forme ale teatralității în textul dramaturgic, didascaliile se prezintă, de cele mai multe ori, ca text independent, un elaborat estetic, cu o mai mare funcţionalitate în economia demersului artistic decât la predecesorii, dar și la contemporanii lui Druță. Lirizarea și narativizarea didascaliilor, ponderea elementului descriptiv și a celui reflexiv în structura lor și al dialogului teatral scot în evidență diverse valențe ale caracterului intermedial al imaginarului său artistic (pictura verbală, ekphrasis, muzicalitatea ș. a.).

Cât privește rolul lui Ion Druță și al altor dramaturgi din zonele naționale marginale, periferice ale spațiului ex-sovietic (M. Karim, C. Aitmatov, frații M. și I. Ibraghimbekov ș. a.), criticii de teatru și cei literari descopereau în creația acestora identități naționale, viziuni mitice, arhetipale, astfel încât, montate pe scenele din Riga, Tbilisi, Moscova sau Kiev, textele lor, în opinia teatrologului ucrainean Nelly Kornienko, au condus la faptul că modelul logocentrist, psihologic al teatrului sovietic-rus a suferit influențe

radicale, schimbându-și coordonatele, mai ales în anii 1960–1970[1].

Ion Druță creează un teatru poetic în anii ’60, evoluând spre elementul publicistic, religios şi cel realist în anii ’80–’90. În continuare vom aborda problema recontextualizării teatrului lui I. Druță (prin teatru având în vedere textul dramaturgic și spectacolul) din punct de vedere al schimbărilor survenite în câmpul cunoaşterii, al dezvoltării științelor și al schimbărilor de paradigmă. Perioada investigată o constituie anii 1990 – prezent.

Vom porni de la observația lui M. Cimpoi în care cercetătorul afirma că primul text dramaturgic al lui I. Druță, *Casa mare,* este „piesa-embrion din care se va dezvolta întreaga dramaturgie” a autorului, un „spațiu sacru în care sufletul păstrează o ordine etică și se raportează intim la lumea de afară”, accentuând că poetica lui I. Druță, „în aspirația ei spre durabil și concentrare, se alimentează subteran din reprezentările mitice populare, din substratul creștin autohton”[2]. Sunt evidențiate aici și schimbările spațio-temporale survenite prin discursul druțian, și motivele, temele, elementele intertextuale specifice imaginarului artistic al autorului, dar și eventuale/posibile valorificări critice, științifice ale discursului artistic. Faptul este consemnat, într-un fel, și de cercetătorul A. Gavrilov care, referindu-se la viziunea artistică a lui Ion Druță, observă, în context, că „sămănătorismul basarabean postbelic” este mai aproape de gândirismul expresionist al lui Lucian Blaga, fiind, ca şi acesta, aplecat spre însuşirea unor forme stilistice noi de întrupare artistică a unui conţinut autohton arhetipal, extras din matca „fenomenului originar” al spiritualităţii româneşti străvechi, originară şi mai arhaică decât civilizaţia agrară – stratul păstoresc al fiinţei noastre naţionale”[3]. Ideile le regăsim în creația druțiană, dar și în modalitățile de abordare a discursului său din perspectiva mioriticului, a arhetipalului ș.a. în articolele semnate de V. Fedorenco[4], A. M. Plămădeală[5] în domeniul teatrului și al cinematografiei sau de M. Cimpoi, T. Codreanu[6] vizând proza autorului.

De cele mai multe ori însă, textele dramaturgice ale lui I. Druță nu au fost abordate din punct de vedere al relației literaritate – teatralitate, al structurii și funcționalității

1. Нелли Корниенко. *Ион Друцэ и феномен «взрыва»*. În: Druțiana teatrală. Chișinău: Editura Cartea Moldovei, 2008, p. 443-444.

2. Mihai Cimpoi. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia.* Chișinău: Editura ARC, 1996, p. 176.

3.Anatol Gavrilov. *Sămănătorismul – o expresie specific naţională a unui fenomen ideologico-literar internaţional*. În: Orientări artistice **şi** stilistice în literatura contemporană, în 2 volume. Vol.1. Chişinău: CE USM, 2003, p. 28.

4. Victoria Fedorenco. *Problema teatralităţii în dramaturgia lui Ion Druţă*. În: Opera lui Ion Druţă: univers artistic, spiritual, filozofic, în 2 volume. Vol 1. Coord: Mihail Dolgan. Chişinău: Universitatea de Stat din Moldova: CEP USM, 2004, p. 282-293; Idem. *Semnificaţia planului orizontal-vertical în piesele din ciclul naţional al lui Ion Druţă*. În: Arta. Arte audiovizuale, Chişinău, 2005, p. 5-12; Idem. *Spaţiul interior şi exterior al personajului în piesele din ciclul naţional al lui Ion Druţă*. În: Arta. Arte audiovizuale. Chişinău, 2006, p. 145-155.

5. Ana-Maria Plămădeală. *Opera lui Ion Druţă: ipostaza cinematografică*. În: Opera lui Ion Druţă: univers artistic, spiritual, filozofic, în 2 volume. Vol. 1. Coord: Mihail Dolgan. Chişinău: CEP USM, 2004, p. 298-306. Idem. *Ion Druţă: vicisitudinile destinului creator*. În: Arta. Arte audiovizuale. Chişinău, 2007, p. 91-107.

6. Theodor Codreanu. *Ion Druţă şi memoria arheală*. În: Fenomenul artistic Ion Druţă. Chişinău: Tipografia Centrală, 2008, p. 119-125.

didascaliilor, al pre-mizanscenei și al altor aspecte ce țin de specificul genului respectiv, al dramatologiei în general. Nici spectacolele montate în baza textelor druțiene nu au fost analizate în complexitatea lor, mai ales că mult timp nici nu au fost puse în scenă în Moldova, fiind, practic, interzise, ci doar în alte teatre din fosta URSS sau din Franța, Slovacia, România și din alte țări. Ceea ce se juca pe scenele teatrelor din Moldova (în anii 1960–1980) a fost consemnat în cronici de teatru, recenzii, interviuri sau în unele articole semnate de L. Cemortan, Gh. Cincilei, V. Tăzlăuanu, I. Gh. Șvitchi, I. Ungureanu ș. a.

În schimb, cercetătorii din alte spații culturale au analizat mai detaliat, au scris studii despre creația teatrală și cea dramaturgică a lui Ion Druță. Ne referim la criticii și teatrologii ruși N. Krâmova, N. Velehova, V. Maximova, Iu. Kojevnicov, I. Artemieva, la cei ucraineni L. Baraban, Iu. Boboșco, beloruși H. Mașerova ș. a.[7]

La sfârșitul anilor 1980, în Moldova au apărut mai multe recenzii, articole privind teatrul sau dramaturgia druțiană. Leonid Cemortan, unul dintre primii cercetători ai teatrului din Basarabia din perioada interbelică și cea postbelică, a investigat creația druțiană în recenzii la spectacole, în articole și studii. Alături de Haralambie Corbu, Nicolae Bilețchi, Mihai Cimpoi, Andrei Hropotinschi, care au abordat unele aspecte ale dramaturgiei druțiene, Leonid Cemortan a fost omul de cultură care a valorificat, în special, discursul teatral al lui Ion Druță încă de la primele montări ale textelor acestui autor.

În anul 1990 este editată la Chișinău prima carte ce insera articole despre creația lui I. Druță, cu titlul „Aspecte ale creației lui Ion Druță", alcătuitori: Haralambie Corbu și Mihail Dolgan, în care trei articole se referă și la dramaturgia autorului (semnate de Mihai Cimpoi, Eliza Botezatu și Vasile Badiu)[8]. Această ediție este urmată de un volum despre teatrul lui I. Druță, intitulat „Druțiana" (1990), ce includea secvențe de la Festivalului republican „Druță și teatrul contemporan" (articole ale criticilor de teatru și ale celor literari, opinii ale actorilor, regizorilor, unele evocări ș. a.). Festivalul s-a desfășurat în toamna anului 1988 la Chișinău, iar selecția materialelor pentru carte a fost realizată de C. Dragomir.

Am putea vorbi astăzi de o lărgire a sferei de abordare a operei druțiene în Republica Moldova, din perspective diferite, în special, a prozei sale, dar și a teatrului. O clasificare a surselor științifice ce abordează textul dramaturgic și discursul teatral al lui Ion Druță la etapa actuală relevă următoarele aspecte ale evoluției receptării demersului său artistic.

În 1991 este publicată monografia Ludmilei Șorina „Druță și teatrul. Probleme ale poeticii" (Друцэ и театр. Проблемы поэтики), lucrare ce continuă, în principiu, studiile și articolele semnate de teatrologul Leonid Cemortan și de alți cercetători ai Academiei de Științe a Moldovei. Astfel, după cum am menționat *supra,* în articolele științifice publicate în anii 2004–2008, teatrologul Victoria Fedorenco a abordat discursul drama-

7. A se vedea mai detaliat: *Academicianul Ion Druță: prozatorul, dramaturgul, eseistul.* Biobibliografie. Chișinău: Tipografia Centrală, 2008.

8. Mihai Cimpoi. *Spațiul sacru*, p. 14-28; Eliza Botezatu. *Dialectica valorilor etice* în *drama „Păsările tinereții noastre"*, p. 94-118; Vasile Badiu. *Versiuni scenice ale dramaturgiei druțiene,* p. 119-137. B: *Aspecte ale creației lui Ion Druță* (culegere de articole). Alcătuitori: Mihail Dolgan, Haralambie Corbu. Chișinău, Editura Știința, 1990.

turgic druțian din punct de vedere al relației timp – spațiu, teatralizare, orientându-se la perspectiva spațiului mioritic în interpretarea textelor. Iar cercetătoarea Ana-Maria Plămădeală demonstrează viziunea cinematografică a lui I. Druță, analizează filme montate după textele autorului, accentuând impactul negativ al ideologizării artei în perioada de până la 1990, dar și schimbările survenite în viziunea socială și artistică a autorului.

O altă formă a discursului critic o constituie așa-numitele monografii colective, ce includ studii, articole, recenzii privind opera lui Ion Druță, dar în care sunt prezente capitole aparte privind dramaturgia și teatrul druțian. Ne referim la „Opera lui Ion Druță: univers artistic, spiritual, filozofic", în două volume, editate la Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău, 2004 și la volumul din seria „Academica", intitulat „Fenomenul artistic Ion Druță", AȘM, 2008, ambele ediții realizate sub coordonarea academicianului și profesorului universitar Mihail Dolgan. În aceste volume, studiile despre dramaturgie, teatru și film în creația druțiană cuprind aspecte noi ale viziunii artistice ale acestui autor: teatralizarea vieții în dramaturgia druțiană (V. Fedorenco), analiza unor texte dramaturgice din perspectiva sacrului (E. Rusnac), relația lui I. Druță cu filmul sau dimensiunea cinematografică a viziunii artistice druțiene (A.-M. Plămădeală), viziunea scenică a dramei mito-poetice druțiene (S. Grama), toate succedate, bineînțeles, de studiul amplu al cercetătorului Leonid Cemortan „Ion Druță și teatrul moldovenesc", care relevă istoria montării pieselor druțiene pe scenele din Moldova, dar, mai ales, contextualitatea nefastă pentru afirmarea viziunii dramaturgice noi, ca și a celei teatrale în spațiul cultural din republică.

O problemă interesantă o constituie creația druțiană în contextul altor arte. Aici facem trimitere la articole, studii ce abordează alte forme artistice în baza creației lui I. Druță, cum este muzica la spectacolele sale[9] sau genul operei în baza dramaturgiei druțiene (Mark Kopytman, opera „Casa mare", 1969)[10] au lărgit aspectul de investigare a creației druțiene. Subsemnata a evidențiat alte aspecte de interpretare a discursului dramaturgic și a celui teatral al lui I. Druță, ce țin de intermedialitate – pictura verbală în didascaliile druțiene, ekphrasis muzical, elementul biblic și realizarea lor artistică în spectacole ș. a.[11]

În cartea „ Regizor. Actor. Spectacol. Anii 1930–2010", Elfrida Coroliov realizează un traseu al spectacolelor montate pe scenele teatrelor din Moldova, în perioada anilor 1930–2010, autoarea apelând atât la impresiile personale asupra unor spectacole, cât și la recenzii, cronici ale timpului și la opiniile cercetătorului L. Cemortan. În ce privește creația druțiană, atestăm aici și alte opinii ale criticii teatrale, cercetătoarea procedând uneori la compararea perspectivei regizorale și a jocului actorilor în montările textelor lui I. Druță pe diferite scene teatrale. În acest context, este reliefată contextualitatea artei teatrale la momentul respectiv, relația dramaturg–regizor și viziunea artistică a acestuia din urmă.

Acest făgaș teatral în valorificarea textului dramaturgic și a discursului teatral este

9. Victor Ghilaș. *Cromatica elegiacului* în *muzica la spectacolul „Păsările tinereții noastre"*. În: Eugen Doga: compozitor, academician. Chișinău: Editura Știința, 2007, p. 99-103.

10. Vladimir Axionov. *Druță – Kopytman "Casa mare"*. În: Arta. Arte audiovizuale, 2009, p. 37-42.

11. Ana Ghilaș. *Intermedialitatea ca mod de valorificare a textului artistic*. În: Educaţia din perspectiva valorilor. Tom XII. Summa Paedagogica. Materialele Conferinței internaționale. București: Editura Eikon, 2017, p. 48-51; Idem. *Discursul teatral – între text și contexte*. Chișinău: Lexon-Prim, 2017.

complinit de cele trei volume ale regizorului și actorului Ion Ungureanu – *Teatrul vieții mele…în trei acte și fără antract* (2012), reeditate ulterior și traduse în română toate textele, sub îngrijirea și coordonarea Victoriei Fedorenco, în 2019. Din aceste surse se evidențiază probleme ale procesului de creație al spectacolelor, modul și perspective de lectură ale textului dramaturgic de către regizor, un rol important revenindu-i interviului teatrologului Victoria Fedorenco cu omul de teatru Ion Ungureanu, referindu-se, în mare parte, la teatrul lui Ion Druță. Considerăm că aceste lucrări pot servi drept punct de plecare pentru viitoare cercetări pe teme ce ar viza arta dramaturgică și cea teatrală.

După 1990 au fost montate textele druțiene „Căderea Romei", la Teatrele Dramatice din Cahul și din Saratov (Rusia), „Apostolul Pavel" („Harul Domnului") – la Teatrul Dramatic „A. Cehov" din Chișinău, la Teatrul Dramatic „V. Maiakovski" din Moscova, la Asociația de creație „Duet" (Moscova, 2004, iulie), „Păsările tinereții noastre" (în limba bureată) – la Teatrul Academic de Dramă din Ulan Ude (2013, premiera a avut loc la 26–28 iunie), Casa mare" – la Teatrul Național „M. Eminescu" din Chișinău (2016, premiera a avut loc la 27–28 aprilie). Recenzii și cronici la spectacolele montate în Federația Rusă au apărut mai multe, cu analize concrete sau cu interviuri ale regizorilor sau actorilor, ceea ce nu se poate spune despre receptarea spectacolului montat la Teatrul Național din Chișinău.

La etapa actuală, teatrul lui Ion Druță constituie obiect de investigare pentru unii cercetători ruși, care abordează relația text dramaturgic – discurs teatral în contextul unor probleme mai largi vizând identitatea etnoculturală și rolul teatrului național, structura prozei și dramaturgiei druțiene, tipologii ale personajelor. Unele aspecte ale problemelor enunțate sunt cunoscute și cercetate actualmente la noi. Însă ceea ce este important, ce prezintă interes și lărgește aria de cunoaștere a operei druțiene rezidă în analiza unor spectacole montate pe diferite scene, care nu au putut fi vizionate de spectatorul din Republica Moldova. În acest context, rolul istoriografiei teatrale devine unul actual, iar creația dramaturgică și discursul teatral al lui Ion Druță, ca, de altfel, și ale lui Dumitru Matcovschi, necesită a fi investigate mai amplu.

Bibliografie

Axionov, Vladimir, *Druță – Kopytman. „Casa mare"*. În: Arta. Arte audiovizuale, 2009, p. 37-42.

Badiu, Vasile, *Versiuni scenice ale dramaturgiei druțiene.* În: Aspecte ale creației lui Ion Druță. Alcătuitori: Mihail Dolgan, Haralambie Corbu. Chișinău: Editura Știința, 1990, p. 119-137.

Cemortan, Leonid, *Ion Druță și teatrul moldovenesc.* În: Fenomenul artistic Ion Druță. Coordonator: M. Dolgan. Chișinău: Tipografia Centrală, 2008, p. 356-373.

Cimpoi, Mihai, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia,* Chișinău: Editura ARC, 1996.

Codreanu, Theodor, *Ion Druță și memoria arheală.* În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău: Tipografia Centrală, 2008, p.119-125.

Coroliov, Elfrida, *Regizor. Actor. Spectacol. Anii 1930–2010,* Chișinău: UNITEM, 2016.

Fedorenco, Victoria, *Semnificația planului orizontal-vertical în piesele din ciclul*

naţional al lui Ion Druţă. În: Arta. Arte audiovizuale, Chişinău, 2005, p. 5-12;

Fedorenco, Victoria, *Spaţiul interior* şi *exterior al personajului în piesele din ciclul naţional al lui Ion Druţă.* În: Arta. Arte audiovizual. Chişinău, 2006, p. 145-155.

Ghilaș, Ana, *Discursul teatral – între text și contexte*, Chișinău: Lexon-Prim, 2017.

Ghilaș, Ana, *Intermedialitatea ca mod de valorificare a textului artistic.* În*:* Educaţia din perspectiva valorilor. Tom XII. Summa Paedagogica, materialele Conferinței științifice internaționale. Editori: O. Moșin, I. Scheau, D. Opriș. București: Editura Eikon, 2017, p. 48-51.

Ghilaș, Victor, *Cromatica elegiacului în muzica la spectacolul „Păsările tinereții noastre”.* În: Eugen Doga: compozitor, academician. Chișinău: Editura Știința, 2007, p. 99-103.

Plămădeală, Ana-Maria, *Opera lui Ion Druță: ipostaza cinematografică.* În: Opera lui Ion Druță: univers artistic, spiritual, filozofic. În 2 volume. Vol 1. Coord: Mihail Dolgan. Chişinău: CEP USM, p. 298-306.

Plămădeală, Ana-Maria, *Ion Druță: vicisitudinile destinului creator*. În: Arta. Arte audiovizuale. Chișinău, 2007, p. 91-107.

Ungureanu, Ion, *Teatrul vieții mele… în trei acte și fără antracte,* Chișinău: Cartea Moldovei, 2012.

Корниенко, Нелли, *Ион Друцэ и феномен «взрыва»*. În: Druțiana teatrală. Chișinău: Cartea Moldovei, 2008, p. 442-448.

Шорина, Людмила, *Друцэ и театр. Проблемы поэтики,* Кишинев: Штиинца, 1991.

ТЕАТР КАК ФЕНОМЕН ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ КИШИНЕВА

Элфрида КОРОЛЕВА
Институт культурного наследия

Summary

THEATRE AS A PHENOMENON OF CHISINAU'S ARTISTIC CULTURE

The article is based on a brief analysis of the creative work of the National Theatre M. Eminescu, the National Theatre of Opera and Ballet M. Biesu, the National theatre "Satirikus" I. L. Caragiale, the National theatre E. Ionesco, the Theatre "Ginta Latine" and poses problems about the need to study them as a phenomenon of artistic culture.

They are viewed as carriers of the most important artistic ideas and stage performances implemented in different periods of the evolution of society. The analysis of the creativity of the above-mentioned theatres, as a phenomenon of artistic culture, allows us to identify their role in the context of worldview problems, aesthetic values, artistic orientations, and their socio-cultural significance in the development of theatre art in Chisinau. The study, in this aspect, of each theatre individually and in combination will allow us to understand the sociocultural processes that took place in the capital at different periods of public life, which allows us to identify artistic ideas and concepts that affect public consciousness, and at the same time, determine the content and structure of theatrical performances.

***Keywords*:** theatre, creative work, artistic culture, artistic ideas, aesthetic values.

Художественная культура – мощный фактор социального развития. Она влияет на все сферы общественной и индивидуальной жизнедеятельности: образ мышления и образ жизни общества и отдельной личности. Театр составляет один из важнейших компонентов художественной культуры. Молдавское театральное искусство в значительной мере определяется творчеством театров Кишинева. Это – Национальный театр имени М. Эминеску, Национальный театр оперы и балета имени. М. Биешу*, Национальный Театр «*Сатирикус» им И. Л. Караджале*, Театр имени Э. Ионеско, Teatp Ginta Latin*ă, Республиканский театр «Лучафэрул», Государственный русский драматический театр имени А. П. Чехова, Государственный молодежный драматический театр «С улицы Роз».

Историческое развитие этих театров в разной степени изученности нашло отражение в ряде монографий, научных статей. Однако до настоящего времени не проведено анализа их творчества с точки зрения осмысления как феномена художественной культуры, носителей важнейших художественных идей и сценических форм их воплощения в разные периоды исторического развития общества. Особенно важно это сегодня, в эпоху глобализации, обусловившей кардинальные изменения в развитии театрального искусства Анализ творчества вышеназванных театров, как феномена художественной культуры позволяет выявить их роль в контексте мировоззренческих проблем, эстетических составляющих, художе-

ственных ориентиров

В эпоху глобализации, театры, развивавшиеся на основе классических традиций, становятся одним из эколого-культурных факторов, сдерживающих процесс агрессии массовой культуры. К таким театрам в первую очередь, относится Национальный театр оперы и балета им. Марии Биешу. Его история началась в 1957 году, когда был создан Молдавский государственный театра оперы и балета, в 1991 году он был переименован в Национальный театр оперы и балета, в 2012 году ему было присвоено имя Марии Биешу.

До 1990 годов в плановом порядке на сцене театра ежегодно осуществлялись постановки не менее двух опер и двух балетов, которые щедро субсидировались государством. Спектакли ставились на музыку мировой оперной классики – Дж. Верди, Дж. Пуччини, Дж. Россини, П. Масканьи, Ш. Гуно, Ж. Бизе, Р. Леонковалло, В. Беллини, Г. Доницетти, Ф. Чилеа, П Чайковского, М. Мусоргского Н. Римского-Корсакова, А. Бородина, С. Рахманинова, В. Долидзе на музыку молдавских композиторов – Д. Гершфельда, А. Стырчи, М. Копытмана, З. Ткач, В. Верхолы, Г. Мусти, современных композиторов – С. Прокофьева А. Холминова, В. Шебалина, С. Кортеса, Э. Лазарева, балеты – на музыку П. Гертеля, Л. Минкуса, И. Штрауса, Гуно, Чайковского, А. Адана, Э. Грига, М. Равеля, Ф. Шопена, Рахманинова, Г. Левенскольда, Л. Делиба молдавских композиторов – В. Загорского, Лазарева, Ткач, Е. Доги, Гершфельда, на музыку современных композиторов – Кара Караева, А. Петрова, Ю Бирюкова, А. Крейна, Прокофьева, Д. Шостаковича, Лазарева, Б. Бриттена, Ж. Бизе–Р. Щедрина, А. Хачатуряна, К. Хачатуряна, Н. Симонян, Б. Павловского.

С 1990 годов на постановку спектакля нужно было искать спонсора. Премьеры становились редким явлением. В 2007 году в честь 50-летнего юбилея театра удалось найти деньги на два новых балета – Лучафэрул Е. Доги и Реквием В. А. Моцарта. Лучафэрул продержался в репертуаре всего несколько дней, а Реквием был показан только один раз, в день премьеры. В репертуаре сохранились: классические балеты: Лебединое озеро, Спящая красавица, Щелкунчик Чайковского, Жизель Адана, Дон Кихот Минкуса, Белоснежка и семь гномов Павловского, Ромео и Джульетта Прокофьева, Спартак А. Хачатуряна. Все эти спектакли, в разных редакциях были поставлены до 1990 годов. И несмотря на своеобразие каждого все они сохраняют особенности деформировавшихся мировоззрения и эстетики советского времени.

В оперном репертуаре наряду с сохранившимися постановками спектаклей Е. Платона Турандот Пуччини и Норма Беллини, признанными эталоном оперной режиссуры, идут его постановки Кармен Бизе, Аида Верди, Тоска Пуччини, лишенные классической стройности в режиссерской редакции М. Тимофти. они несут на себе печать неопределенности смыслов. То же самое можно сказать и об опере Богема, Пуччини в постановке певицы Р. Пичиряну. Противоречивы и невнятны режиссерские решения спектаклей А. Баттистини Макбет, Риголетто.

В течение более шестидесяти лет творческого развития оперное и балетное искусство Молдовы впитывало в себя реалии жизни республики меняющихся эпох и отражало их в художественных образах своего времени. Анализ оперных и балетных спектаклей как феноменов художественной культуры позволяет вы-

явить особенности их трансформации в контексте мировоззренческих проблем, эстетических ценностей, их социокультурную значимость в процессе развития театрального искусства Кишинева.

Путь развития Молдавского профессионального драматического театра, начавшийся с конца 1920 годов отразил сложные, противоречивые явления и тенденции социокультурных процессов, смены экономических, государственных формаций и, соответственно, культурной политики.

На основе выпускников Молдавской студии Одесского музыкально-драматического института им. Л. Бетховена в 1933 года был создан Первый молдавский государственный театр, открывшийся 7 ноября спектаклем *Победа* С. Лехцера в постановке главного режиссера театра Д. Бондаренко. Его действующими лицами были рабочие механического завода, боровшиеся за превращение своего предприятия в крупный индустриальный комбинат. У зрителей, рабочих этого завода, он имел большой успех. В последующие два дня зрители увидели еще две постановки Бондаренко: *Межбурье* Д. Курдина о перестройке и модернизации Красной Армии и *Стася* М. Россовского о борьбе с кулачеством. Осуществляются постановки спектаклей по классической драматургии – *Женитьба* Н. Гоголя, *Жорж Данден* Ж. Б. Мольера, *Без вины виноватые* А. Островского, *На дне* М. Горького.

Заметное место в репертуаре театра занимают современные пьесы, апробированные в театрах других республик и завоевавших успех у широкого зрителя – *Чудесный сплав* В. Киршона, *Прорыв в любви* В Чуркина, *Шестеро влюбленных* А. Арбузова.

Но нередко спектакли, пользовавшиеся успехом у городской аудитории, встречали прохладный прием в селе. И причина была не столько в тематике пьес, не совсем понятной для сельчан, сколько в форме их воплощения, непривычной, непохожей на столь знакомые для них средства выразительности народного театра.

В 1937 г. режиссером театра Ромэн И. Эдельманом был поставлен яркий героико-романтический спектакль Гайдуки И. Ром-Лебедева с эмоциональной народной музыкой, написанной композитором С. Бугачевским на основе молдавских фольклорных мелодий и танцами, поставленными актером и балетмейстером театра им. В. Мейерхольда Зосимом Злобиным. Гайдуки имели огромный зрительский успех, определивший дальнейшее развитие театра как музыкально-драматического.

Значительное внимание стало уделяться постановкам музыкальных спектаклей и концертных программ, включающих молдавские песни и танцы. В 1938 г. состоялась премьера одноактного хореографического этюда *Старинная повесть* В. Полякова в постановке Ю. Сидоренко. Основу спектакля составляли молдавские народные танцы и песни, действие развивалось в пантомимных сценах. В 1939 года, С. Бабич ставит музыкально-драматический спектакль *Назар Стодоля* Т. Шевченко с музыкой Полякова и с украинскими танцами. Газета Молдова Сочиалистэ в качестве достоинств спектакля отмечала его социальную направленность. Огромный зрительский успех музыкально-драматических спектаклей определил в 1939 году название театра как театра музыкально драматического, в котором заметное место отводилось и драматическим спектаклям – *Любовь Яровая* К. Тренева, *Ревизор* Н. Гоголя.

Становление Молдавского профессионального драматического театра, в значительной мере определялось постановками пропагандистских пьес современных драматургов, доносивших до зрителя идеи строителей нового общества, в котором личные интересы должны были подчиняться общественным. В свою очередь, молдавское народное искусство служило объединяющей силой людей, сохранению многовековых традиций. Несмотря на частую смену художественных руководителей театра, рельефно обозначилось основное направление его развития в русле начального этапа создания советского театрального искусства, направленного на воспитание нового человека – строителя нового государства, для которого общественные интересы были выше личных.

В 1954 г. Молдавскому музыкально-драматическому театр ему было присвоено название им. А. Пушкина. Репертуар театра 1950 годов, как и большинства театров бывшего Советского Союза, включал значительное количество пьес советских драматургов, постановки которых в разных театрах страны были поддержаны критикой и привлекали внимание зрителей. При всех различиях их художественного уровня, характеров героев их объединяла проблема воспитания высоких моральных качеств советского человека, борьба с препятствиями повышения материального и культурного уровня людей. В числе таких спектаклей была *Калиновая роща* А. Корнейчука, *Особняк в переулке Братьев Тур, Аттестат зрелости* Л. Гераскиной, острая сатирическая комедия *Кто смеется последним* К. Крапивы.

Идейное, морально-нравственное воспитание придавалось и трактовкам постановок, основанных на классической драматургие: *Ревизор* Н. Гоголя, *Враги* М. Горького, *Таланты и Поклонники, Бедность не порок* А. Островского, *Потерянное письмо* И. Л. Караджале.

Режиссер Д. Бондаренко целенаправленно осуществлял постановки спектаклей на историко-революционные темы – *Из искры…* Ш. Дадиани, *Сергей Лазо* Е. Бондаревой, *Человек с ружьем* Н. Погодина.

Однако наибольшим успехом у широкого зрителя пользовались спектакли с музыкой и танцами – оперетты: *Трембита* Ю. Милютина, *Сын клоуна* И. Дунаевского, *Роза ветров* В. Мокроусова, опера *Наталка-Полтавка* Д. Лысенко, национальные музыкальные спектакли: *Волшебная булава* Л. Деляну с муыкой Шт. Няги С. Златова, *Марийкино счастье* Л. Корняну и Е. Геркена с музыкой Е. Коки и К. Бенца и музыкальные комедии, завоевавшие к тому времени широкую популярность: *Свадьба с приданым* Н. Дьяконова с музыкой Н. Будашкина и Б. Мокроусова, *Свадьба в Малиновке* Л. Юхвида и А. Рябова с музыкой Б. Александрова. Героико-романтические, лирико-героические, морально-этические темы были близки большинству людей 1950-х годов бывшего Советского Союза. В то же время это были впечатляющие театральные представления, основанные на музыкальных интонациях популярных песен и танцев, насыщенные яркими хореографическими сценами. Вдохновенное, искреннее исполнение артистами своих ролей, заряжало зрителей энергией оптимизма, погружало их в жизнерадостную атмосферу.

В национальных музыкально-драматических спектаклях *Бурлящий Дунай* и *Овидий*, поставленных В. Герлаком, музыкально-пластическая составляющая, органично входившая в их структуру, способствовала динамизации сценическо-

го действия. В спектакле *Свекровь с тремя невестками* В. Герлака и В. Купчи, пронизанном внутренней музыкальностью, оживали колоритные народные характеры. В. Купча осуществляет постановки спектаклей по современной западноевропейской пьесе: *Дело Матисова* П. Кохоута и современной молдавской драматургии – *Озаренные песней* Р. Портного, по советской драматургии, совместно с Е. Платоном, *Песня Софии* Р. Хубецова

Заметное место в репертуаре театра занимали постановки Н. Аронецкой по западноевропейской и русской классической драматургии: *Кьоджинские перепалки* К. Гольдони, *Гроза* А. Островского, спектакли по пьесам советских писателей: *Разлом* Б. Лавренева, поставленный совместно с Герлаком, *В поисках радости* В. Розова, *Тиха украинская ночь* Е. Купченко, *Барабанщица А.* Салынского, спектакль по современной молдавской пьесе: *Горечь любви* Л. Корняну. Решенные в стиле психологического реализма все эти спектакли свидетельствовали о серьезном потенциале театра.

Художественное направление в развитии Молдавского театра им. А.С. Пушкина в 1960 годы определяли В. Герлак и В. Купча. Музыка пронизывала сценическое действие и структуру образов лучших спектаклей В. Герлака: *Овидий* В. Александри, *Бурлящий Дунай* Ем. Букова, насыщенную поэзией психологическую драму *Каса маре* И. Друцэ, трагедию *Король Лир* В. Шекспира, героическую музыкально-пластическую драму *Еройка* Г. Маларчука, музыкально-символический спектакль *Кровавая свадьба* Ф. Гарсиа Лорки, музыкальную комедию *Далскабаты, грешная деревня* Я. Дрды. Не случайно с такой легкостью удавались В. Герлаку оперетты: *Севастопольский вальс* К. Листова и *Сто чертей и одна девушка* Т. Хренникова.

В. Купча в постановках спектаклей основывался на литературном тексте пьесы. Его лучшие спектакли: социально-психологическая драмы: *Птицы нашей молодости* И. Друцэ, *Колесо времени* А. Лупан, философская драма *Фауст и смерть* А. Левады, психологическая драма *Две жизни и третья* Ф. Видрашку, романтическая драма *Маскарад* М. Лермонтова, поэтический философский спектакль *Журавлиные перья* Дз. Киноситы, драматическая поэма Эминеску *М. Штефаннеску,* героическая драма *Именем революции, вспомни* М. Шатрова, комедия фарс *Фараоны*, сатирическая комедия *Не делайте мне добра* Г. Маларчука, комедия *Таке, Янке и Кадыр* В. И. Попы.

Отличительная черта десятилетия – соединение традиций прошлых лет и наметившееся возникновение новых театральных идей. Затухавшая гармония восприятия мира, наполнявшая музыкальную ткань спектакля, сменялась литературным текстом, насыщенным социально-психологическими проблемами, смыслами сущности человека в контексте общественной жизни.

А. Бэляну, стремился на основе классической и современной драматургии раскрыть философски значимые явления человеческой жизни. На разном драматургическом материале он открывал грани сущности человека и его взаимоотношения с окружающим миром. В спектакле *Ревизор* Н. Гоголя на фоне гнетущей реальности, разрушения и нищеты городской жизни чиновничество от мелкого – Хлестаков, Бобчинский до жирующего крупного – городничий предаются мечтаниям и страстным желаниям стать знаменитыми, особо почитаемыми персонами.

Темы любви, верности, духовного величия человека, противостоящие силам зла и насилия, пронзительно звучали в спектаклях по классической драматургии – *Ромео и Джульетта* В. Шекспира, *На дне* М. Горького и *Белый арап* И. Крянгэ. и современной – *Жаворонок* Ж. Ануйя. *Человек и джентальмен* Эдуардо де Филиппо, *В ночь лунного затмения* М. Карима, *Заговор императрицы* А. Толстого. *Голубые олени* А. Коломиеца. Человеческое достоинство, честь, высокие нормы нравственности утверждаются в *Соло для часов с боем* О. Заградника, самоотверженное отстаивание истины – *Премия* А. Гельмана.

Большая часть спектаклей В. Апостола была о сельских жителях – *Лодка в лесу* Н. Хайтова, *Отец* и *Древо жизни* Д. Матковского*, У врат рая* Ию Подоляну. С разной долей успеха и с разных точек зрения режиссер раскрывал в них судьбы и характеры простых людей, связанных с землей, с природой. В числе знаковых постановок В. Апостола – психологическая драма *Женщина за зеленой дверью* Р. Имбрамбеков антифашистская сатирическая комедия *Тоот, другие и майор* И. Еркена, социальная сатира с чертами комедии нравов *Храбрость мужчин* А. Марината*,* разоблачавшая алчных любителей красивой жизни привлекали зрителей актуальностью тем и яркой игрой актеров.

К 50-летнему юбилею, Молдавского государственного музыкально-драматического театром под руководством В. Купчи репертуар. обогатился новыми постановками спектаклей по классической драматургии: оригинальная версия В. Мадана *Свекрови с тремя невестками* И. Крянгэ, *Женитьба Бальзаминова* А. Островского, *Много шума из ничего* В. Шекспира, *Сынзяна и Пепеля* В. Александри, *Ханума* А. Цагарели, *Монумент* по мотивам *Маленьких трагедий* А. Пушкина, спектакль по современной молдавской драматургии – философско-поэтический спектакль *Дойна* И. Друцэ, спектакли по современной драматургии – *Ретро* А. Галина, *Дом* Ф. Абрамова.

Постановки спектаклей по классической драматургии способствовали не только повышению актерского мастерства, но и поискам новых средств выразительности на основе добротного литературного материала. Современная драматургия позволяла воплощать в сценических образах непосредственные ощущения, чувства, атмосферу времени.

С уходом В. Купчи закончилась целая эпоха развития Молдавского Государственного Музыкально-драматического театра. Наивысшего успеха в режиссерской деятельности он достигал в постановках спектаклей по классической драматургии. Не разрывая связи с эпохой, в которой создавались *Источник Бландузии, Кирица в Яссах, или Две девицы да матушка, Ясский карнавал, Сынзяна и Пепеля* В. Александри, *Свекровь с тремя невестками* И. Крянгэ, *Маскарад* Ю. Лермонтова, *Монумент (Маленькие трагедии)* А. Пушкина, *Егор Булычев* М. Горького, *Цыганка Аза* М. Старицкого, *Ханума* А. Цагарели, *Тигр и Гиена* Ш. Петефи во всех этих спектаклях В. Купча утверждал на основе молдавской, русской, украинской, грузинской, венгерской классики общечеловеческие идеалы, подчеркивал в них современное звучание. В спектаклях по современной драматургии В. Купча стремился к философскому осмыслению жизни, утверждению высоких нравственных идеалов, гражданской ответственности человека перед страной и перед своей совестью.

Это была эпоха, когда свои лучшие спектакли по классической и современной драматургии создавал А. Бэляну, когда В. Апостол осуществлял постановки своих лучших спектаклей на морально-этические темы и спектакли, насыщенные гражданским пафосом.

Но, возможно, причина ухода В. Купчи была в том, что он, как чуткий художник, ощутил приближение другого времени, к которому еще не был готов. Во многих Союзных республиках началось широкое студийное движение, в которых проводились эксперименты поисков новых средств театральной выразительности. Весной 1985 года в театр Лучафэрул пришли выпускники Третьей молдавской студии Высшего театрального училища им. Б. Щукина. Они показали кишиневской публике свои дипломные спектакли: *Живой трупп* Л. Толстого, *Сашка* В. Кондратьева, *Моя семья* Эдуардо де Филиппо. И хотя эти спектакли тепло были встречены публикой и получили положительные отзывы прессы, триумфом щукинцев стал спектакль В ожидании Годо С. Беккета – театра абсурда, неожиданно оказавшегося чрезвычайно актуальным.

В 1988 году Молдавский академический музыкально-драматический театр им. А. С. Пушкина был переименован в Академический театр им. М. Эминеску и закрылся на ремонт.

15 января 1994 года в торжественной обстановке, в отремонтированном здании бывшего Молдавского музыкально-драматического театра им. А. С. Пушкина открылся Национальный театр им. М. Еминеску

Первым спектаклем Национального театра им. М. Эминеску стали *Опасные связи*, поставленные ранее А. Василаке. В числе других спектаклей А. Василаке по классической драматургии – *Гамлет* В. Шекспира, *Анна Каренина* по одноименному роману Л. Толстого, *Братья Карамазовы* по Ф. Достоевскому. В них раскрывались черты нового направления в развитии молдавского театрального искусства, которое вписывалось в современную целостную систему художественной культуры эпохи постмодернизма и глобализации.

По современной драматургии А. Василаке ставит трагичный философский спектакль *Амадей* П. Шаффера, мистическую философскую драму *Сто лет одиночества* по одноименному роману Гарсиа Маркеса, грустную комедию о романтической любви *Безымянная звезда* М. Себастьяна. Афишу театра украшали комедии *Кумушки* Микела Трембли в постановке канадского режиссера П. Бокора и *Школа жен* Ж. Б. Мольера в постановке российского режиссера А. Кирющенко, а также спектакль румынского режиссера Н. Тойя *Закат солнца* Барбу Делавранча.

При всех различиях драматургической основы, режиссерского решения эти спектакли уже не имели ни общественного ни политического резонанса, они притягивали к себе зрителя художественным раскрытием внутреннего мира человека в различных социально-культурных условиях и ситуациях, легко узнаваемых современным зрителем. С началом второго десятилетия XXI века начался новый период развития театра, который требует отдельного специального исследования в контексте еще не совсем проясненных социокультурных трансформаций.

В истории Первого молдавского театра, неоднократно менявшего свои названия, неизменным оставалось лишь одно – в его спектаклях, словно в волшебном увеличительном стекле, магически высвечивались времена жизни человека и об-

щества в стремительно менявшемся мире.

Театр Сатирикус им. И. Л. Караджале – это театр Аалександру Греку, уникальной художнической индивидуальности, наделенной поэтическим талантом, даром драматурга, режиссера и сценографа. В спектаклях по произведениям классической национальной и зарубежной литературы, по современной национальной и мировой литературе, А. Греку разрабатывал свой особый пластический язык, посредством которого раскрывались человеческие судьбы в различных социально-культурных ситуациях. В спектаклях по национальным публицистическим пьесам отражались сиюминутные события общественной жизни.

Творчество А. Греку, неизменно эволюционируя, в контексте времени, сохраняя при этом свой первоначальный посыл, отражает сущность явлений общественной жизни сквозь призму много компактного театрального действия, обусловленного драматургическим материалом, его сценической интерпретацией, ситуацией и временем постановки.

Театр им. Э. Ионеско, возглавляемый Петру Вуткэрэу, заявившей о себе как театр-абсурда, отражал реалии абсурдной, нелепой жизни современного мира, утратившего связь с универсумом. Сатира на бессмысленность полубессознательного существования людей, на их неосознанную жестокость, раскрытие ощущения трагизма личной жизни и общественного бытия человека, вырвавшегося на свободу и не понявшего ее смысла, находила живой отклик в сердцах зрителей.

Творчество режиссеров М. Фусу и И. Сандару вносили в художественное пространство Театра им. Э. Ионеско психологический реализм, пропитанный символизмом и метафорами. В творческой среде театра зарождались, формировались и раскрывались актерские и режиссерские индивидуальности А. Козуба и В. Дручека, проявивших затем свой яркий талант на сценах других театров Молдовы и за рубежом.

Основатель Театра музыкальной комедии, переименованный затем в Молдавский Республиканский музыкальный театр для детей и юношества, а позднее в Музыкальный театр Джинта Латина, С. И. Шкуря, отличавшийся тонкой музыкальностью, редким актерским и режиссерским дарованием сформировал высокопрофессиональную труппу, способную успешно исполнять любые виды музыкальных спектаклей. С мюзикла Миорица начал свою деятельность в театре В. Мадан. Сочетая постановки музыкальных спектаклей с драматическими, он отвечал на вызов времени, требующий захватывающих театральных представлений в форме музыкально-танцевальных шоу и в то же время с остросоциальной направленностью. Осуществив постановку музыкально-хореографического ревю, В. Мадан предопределил новое направление в развитии театра – театра-ревю. П. Хадыркэ в постановках спектаклей *Бурная ночь* и *Увлекательные моменты* окончательно утвердил его в этом качестве. С 2001 года он стал называться Театром-ревю Джинта-Латинэ. В постановках драматурга и режиссера Т. Цэрнэ спектакли, насыщенные песнями и танцами, виртуозно, эмоционально заразительно исполняемыми артистами, достойно поддерживают имидж театра, пользуются успехом у зрителя, воспитанного на массовой культуре.

Режиссеры в спектаклях кардинально несхожих творческих коллективов – *Национального театра им. М. Эминеску, Театра Сатирикус им. И. Л. Караджале,*

Театра им. Э. Ионеско и Театра-ревю Джинта Латина в многообразии художественных образов отразили многоаспектность социокультурных процессов в республике Молдова в разные периоды ее исторического развития. В многообразии форм театральных представлений выявлялись особенности трансформировавшейся во времени социокультурной атмосферы. В искусстве молдавских театров запечатлевались ускользавшие в сутолоке бытия глубинные смещения пластов человеческого сознания. Исследование их творчества как феномена художественной культуры позволяет выявить их эстетическую особенность и социокультурную значимость в процессе развития театрального искусства Республики Молдова, художественные идеи и концепции, влияющие на общественное сознание и в то же время определяющие содержание и структуру театральных спектаклей.

В данной краткой статье о творчестве вышеприведенных театров лишь обозначена проблема необходимости изучения театрального искусства как феномена художественной культуры. Анализ не вошедших в нее Республиканского театра «Лучафэрул», Государственного русского драматического театра им. А. П. Чехова, Государственного молодежного драматического театра «С улицы Роз», о разных периодах творчества которых написаны монографии и статьи, позволяют провести полное углубленное исследование театрального искусства Кишинева как феномена художественной культуры Кишинева.

FILMUL DOCUMENTAR DIN PERSPECTIVA VALORIFICĂRII ȘI SALVGARDĂRII PATRIMONIULUI CULTURAL ARTISTIC

Dumitru OLĂRESCU
Institutul Patrimoniului Cultural

Summary

THE DOCUMENTARY FILM FROM THE PERSPECTIVE OF THE VALUATION AND SAFEGUARDING OF THE ARTISTIC CULTURAL HERITAGE

The synthetic nature of the film and the development of technologies and techniques of the film industry have conditioned the rapid and complex comprehension of the audiovisual information. The ability of penetrating all areas of life with the camera made it possible to include them in a discourse possessing an expressive and accessible language. All these create premises for the documentary film to become an important environment for the perception and expression of the world, currently constituting one of the most important ways of preserving, researching and exploiting the various historical, social, ethnographic and cultural-artistic phenomena.

The documentaries that fix and study the ethnological and ethnographic phenomena can serve as example: Maria sa Hora (its Majesty Hora) and Ecoul văii fierbinți (The Echo of the Hot Valley) by Emil Loteanu, De sărbători (Malanca) (On holidays) and Dansuri de toamnă (Autumn Dances) by Vlad Ioviță. La Horă (At the Hora) and Vine nunta (The wedding is Coming) by Andrei Buruiană, Ploi de dor (Longing Rains), Goblen (Needlework), Firul viu, ...și obosite mâinile tale (The living thread, ...and your tired hands) by Vlad Druc, Ornamente (Ornaments) by Ion Mija and other films, which showed the great possibilities in capturing the audiovisual complexity of these phenomena, their dramaturgy, the colors and the fabrics of the clothing, the props and many other details and significant elements for the image of our national identity, which the film is able to fix in all their integrity and splendor, also solving partially the problem of safeguarding our cultural-artistic.

Keywords: documentary film, valuation, safeguarding, cinematic language, cultural-artistic heritage.

E un adevăr axiomatic faptul că arta populară, folclorul, obiceiurile, tradiția conferă profunzime şi personalitate culturii naţionale, orientând-o spre universalitate. Pentru a înţelege şi a conștientiza specificul naţional al unui popor, avutul şi valoarea lui spirituală, e necesar să apelăm la creaţia populară, la mostrele etnofolclorice ca dominante ale unei culturi. Dar ce ne facem atunci când acestea sunt pe cale de dispariţie sau deja nu mai există?

Avantajele tehnice şi tehnologiile informaţionale şi de comunicare audiovizuală condiţionează fenomenul migrației și alți factori de ordin intern și extern, penetrarea globalizării în toate domeniile vieţii. Dar efectele acestui proces se fac mai resimţite în sfera umanitară şi, în mod special, în artă şi cultură. Globalizarea oferă consumatorului un acces nelimitat la informaţii din tot patrimoniul cultural universal, dar tot ea – globalizarea – contribuie concomitent la un proces activ ce transformă bunurile culturale într-un produs comercial, unde valoarea artistică, autenticul, tradiţiile naţionale se pierd într-o masă de elemente forţat „uniformizate”.

Astăzi păstrarea și valorificarea elementelor identității devine o problemă stringentă din mai multe considerente: poluarea culturii cauzată de fenomenul migraţiei popoarelor – fenomen ce a atins proporţii imense, contaminând ţări de pe toate continentele lumii; dezumanizarea artei şi culturii; dominarea unui pragmatism exagerat; dezechilibrul în scara valorilor ancestrale şi substituirea acestora cu diverse kitschuri şi surogate.

Desigur, fenomenul globalizării are și unele avantaje, dar impactul lui asupra artei și culturii naționale, asupra tradițiilor și obiceiurilor strămoșești, asupra întregului patrimoniu cultural-artistic poate dezlănțui un dezastru, care, în opinia unor exegeți în domeniu, el a început. Ei au ajuns la această opinie reieșind să conștientizeze că imensa conectivitate internațională, de care dispune astăzi civilizația, e capabilă să genereze și o competitivitate la nivel mondial – fapt ce i-a determinat pe savanții Jamerson Frederic și Mijosi Masao să concluzioneze: *Globalizarea și corporativismul transnațional transformă societatea, cultura și politica într-un program comercial*...[1]

De aceea, concomitent cu aprofundarea fenomenului globalizării, ce a reușit să contamineze cu succes toate domeniile vieții, s-au activat, pe cât e posibil, și unele „forțe de opunere" acestui proces complex, care pe zi ce trece ia amploare, amenințând dur și constituția patrimoniului cultural-artistic.

Printre aceste „forțe de opunere", ce se ocupă cu fixarea, cercetarea, valorificarea și salvgardarea componentelor importante ale patrimoniului cultural-artistic, se impune tot mai pregnant arta cinematografică documentară. În prezent filmul documentar, grație performanțelor tehnice ale industriei cinematografice, posedă mari posibilități în surprinderea și fixarea complexă a fenomenului cultural-artistic. Prin aplicarea modalităților și procedeelor moderne, cineastul poate obține imaginea acestui fenomen în integritatea parametrilor săi audiovizuali, dramaturgia, spectrul cromatic, comportamentul subiecților în cadrul diverselor manifestări tradiționale, regizate de maeștri anonimi și de trecerea timpului.

Astfel, prin imagini filmice mai pot fi păstrate matricile originale ale unor motive autentice, ale diverselor evenimente și fenomene culturale, imagini ale devenirii noastre spirituale. Fixarea și stocarea, comprehensibilitatea și conștientizarea, valorificarea și păstrarea acestor elemente și a multor altor detalii și momente semnificative, constitutive patrimoniului cultural-artistic și identității noastre naționale, revin filmului documentar.

În prezent în filmoteca studioului *Moldova-film* se păstrează circa două sute de filme, în care cineaștii au abordat diverse aspecte ale patrimoniului cultural-artistic național. Dintre aceste filme cele mai multe au fost dedicate cântecului și dansului popular. Spre exemplu: *Măria Sa Hora, Frescă pe alb* și *Ecoul văii fierbinți* ale regizorului Emil Loteanu, *Unde joacă moldovenii* al regizorului Vlad Ioviță, *Biografia cântecului, Tălăncuța, Roua de pe izvoare*, semnate de regizorul Anatol Codru, *La horă, Joc, Cântecele noastre, Nicolae Sulac* și *Vine nunta* ale regizorului Andrei Buruiană, *Ploi de dor* și *Vai, sărmana turturică*, semnate de regizorul Vlad Druc, *Moldoveneasca* al regizorului Petru Ungureanu, *Duminica sufletului* și *Armonia talentelor* ale regizorului Dumitru Fusu, *Așa-i viața omului* al lui Ștefan Bulicanu, *Fluieraș* semnat de Ana Iurev ș. a.

1. Jamerson Frederic, Miyasi Masao. *The Culture of Globalizasion. USA*. Fuke University Press, 1998. Citat după Maria Elșena Peici. Scenografia de film. București: Editura universitară, 2019, p. 87.

Filmul care studiază fenomenele etnografice, precum dansul și melosul popular, prin cele două componente de bază, imaginea şi coloana sonoră, şi-a creat posibilitatea de a surprinde complexitatea audiovizuală a acestor fenomene, dramaturgia lor, ţinuta neobişnuită a protagoniştilor, cromatica şi factura, a recuzitei şi multe alte elemente, pe care filmul e în stare să le fixeze plenar, în toată integritatea lor. În acest caz procesul psihic de participare îi creează spectatorului de film documentar senzaţia ubicuităţii, trăirii unei realităţi, a unei lumi aparte, a unei lumi mitologice. Atunci când omul se află în nişte stări deosebite ca, spre exemplu, în iureşul unui dans popular.

Cercetătorii consideră că „dansul originar este o formă de existenţă a societăţilor primitive, o formă de expresie, poate, prelingvistică a sufletului primitiv, care îşi etalează prin mişcări ritmice ale corpului, picioarelor, braţelor şi capului sentimentele şi senzaţiile sau impulsurile esenţiale”[2].

Iar în viziunea lui Mircea Eliade acest fenomen se profilează mai profund: „dansul, arta, magia mărturisesc din atâtea unghiuri diferite instinctul fundamental şi ursit al firii omeneşti: ieşirea din sine, contopirea cu altul, fuga de singurătate, avântul către o libertate perfectă în libertatea celuilalt. […] Dansul, este înainte de orice, participare, adică renunţare la economia personală şi, mai ales, la fizica individuală. Reprezintă o ieşire din sine, o transcendere – întrucât mişcările omului se cosmizează, libertatea lui anarhică se predă unei libertăţi mai ample, mai ritmice, exterioare lui”[3]. Astfel, în dans corpul omului devine un instrument de expresie, îndeplinind funcţia narativă prin exteriorizarea unor mişcări, gesturi şi chiar prin unele simboluri, generându-se o deosebită stare psihologică.

Cineastul şi teoreticianul de film Sorin Ilieşiu, ocupându-se în mod special de cercetarea narativităţii imaginii de film, evidenţiază funcţia narativă a corpului omenesc abordată anterior de către esteticianul şi psihologul german Rudolf Arnheim.

În contemplarea opiniilor lui Rudolf Arnheim, exegetul român, Sorin Ilieşiu, va remarca faptul că „datorită respectivei capacităţi de expresie, sugestie şi reprezentare a corpului omenesc, acesta devine mesagerul vizual al tendinţelor antropocentrizante, [...] ...corpul omenesc este „actorul” optim al povestirilor ancestrale sau moderne, al naraţiunilor care întotdeauna, în mod direct sau indirect, sunt antropocentrice”[4].

Unele dintre opiniile exegeţilor, expuse mai sus, pot fi sesizate în filmele dedicate dansului popular, create în diverse timpuri de către cineaştii români: *Ritmuri potrivite* (1964) al regizorului Mirel Ilieşiu (în 1969 s-a învrednicit cu Palme d’or pentru poemul său cinematografic *Cântecele Renaşterii*, prima şi cea mai prestigioasă distincţie acordată cinematografiei naţionale pentru un film etnofolcloric), *Dansuri româneşti* (1956) şi *Obiceiul primei hore* (1968) ale regizoarei Paula Popescu Doreanu, *Nunta pe Valea Caraşovei* (1983), semnat de regizorul Slavomir Popovici, *Căluşul* (2002) al regizorului Laurenţiu Damian ş. a.

Filmele dedicate fenomenului coregrafiei populare, ca şi toate filmele etnografice, se deosebesc prin spectrul lor polifuncţional. Spre exemplu, la confluenţa artei cu momente de instruire se evidenţiază filmul *Dansuri de toamnă* (regia Vlad Ioviţă). Imaginile

2. Victor Kernbach. *Dicţionar de mitologie generală*. Bucureşti: Ed. Albatros, 1995, p. 138.
3. Mircea Eliade. *Solilocvii*. Bucureşti: Humanitas, 1991, p. 47.
4. Sorin Ilieşiu. *Op. cit*., p. 147.

ne prezintă cum bătrânii hangaşi dansează împreună cu tinerii, dezvăluindu-le acestora mişcările de taină ale unor figuri din dansul strămoşesc *Hangul de la Coteala*.

În această categorie de filme pot fi incluse şi peliculele: *Obiceiul primei hore* (regizor Ion Bostan), *Nunta de pe Valea Carşovei* (regizor Slavomir Popovici), *Căluşul* (regizor Laurenţiu Damian), *Ecoul văii fierbinţi* (regizor Emil Loteanu), *Vine nunta* (regizor Andrei Buruiană) ş. a.

Criticul de artă francez, Élie Faure, face o paralelă între film şi dans, cărora le este omogenă aceeaşi misiune de a joncţiona plastica cu muzica prin miracolul ritmului concomitent vizibil şi audibil. Apoi, după ce constată că: „...artele nu şterg din memoriile noastre, dar ritmul şi mişcarea dansului se pierd în uitare odată cu însăşi existenţa dansatorului”[5], se întreabă retoric: „Cine ştie dacă nu cinematograful, perpetuând dansul sub ochii generaţiilor, şi mai ales, găsind în propriile lui resurse mijlocul de a precipita în durată drama mişcătoare a formei, nu este dorit să le restituie demnitatea celor mai complete dintre artele plastice, care incorporează în ritmul lor toate mijloacele de expresie ale tragediei spirituale ce şi-o împărţeau până acum arhitectura, sculptura pictura şi muzica?”[6] Astfel, criticul francez evidenţiază funcţia de salvgardare prin film a artelor în mod special, a operelor coregrafice. Prin această funcţie se caracterizează şi filmele: *Dansuri româneşti* (regie Ion Bostan), *Căluţul* (regie Laurenţiu Damian), *Ecoul văii fierbinţi, Măria sa Hpra* (regie Emil Lotenu), *Dansuri de toamnă* (regie Vlad Iovită), *Jocul, Vine nunta* (regie Andrei Buruiană), *Duminica sufletului* (regie Dumitru Fusu) ş. a.

Și în prezent nu cunoaștem o altă modalitate sau un alt instrument mai reușit decât filmul, ce ar fi în stare să fixeze ca ulterior să se poată cerceta și valorifica splendoarea acestui fenomen de coregrafie populară în toată bogăția lui multicoloră, multisonoră, de o deosebită plasticitate și cu multitudini de semnificații istorice, artistice, morale, educative ș. a.

Evoluţia limbajului cinematografic ne-a convins că astăzi filmul dispune de mari posibilităţi de a reda în toată complexitatea sa acel miracol de racursiuri şi de iscusite ţesături şi arabescuri de mişcări, când dansatorul devine o scriitură corporală. Un poem dezbrăcat de orice unelte. Dansatorul, ca şi actorul, este mereu singur în faţa artei sale, dezlănţuindu-şi poeticul său instinct – dansul, care mai conține și o sugestivă forță de comunicare a unor sentimente.

De menţionat că problemele, ce ţin de evoluţia etnografiei, etnologiei şi antropologiei poporului român din Basarabia au un conţinut foarte complicat, fiind timp îndelungat falsificate, denaturate, neglijate de către forţele imperiului rus, care a avut și mai are încă anumite interese.

S-a demonstrat, că: „După anexarea Basarabiei la Rusia ţaristă din 1812 şi la URSS din 1944, clasa politică rusă a promovat o politică imperialistă, de rusificare, colonizare a Basarabiei, a atacat frontal, masiv şi foarte dur cele mai sensibile probleme ale românilor basarabeni, inclusiv etnografia, istoria, cultura, formarea poporului român, procesele etnosociale şi etnopolitice, habitatul românilor basarabeni, tradiţiile, îmbrăcămintea,

5. Elia Faure. *Funcţiile cinematografului*, traducere din limba franceză de Ion Caraion. Bucureşti: Meridiane, 1971, p. 20.

6. Idem, p. 21.

obiceiurile, folclorul şi modul lor de viaţă. Scopul acestor falsificări şi denaturări este de a forma un nou popor – „poporul moldovenesc", „naţiunea moldovenească", „limba moldovenească", de a împărţi poporul român în moldoveni şi români, transnistreni şi ardeleni, pentru ca în aşa mod e mai uşor să fie dominaţi"[7].

Personal, activând aproape o viaţa la studioul *Moldova-film*, cunosc bine încercările cineaştilor noştri – Iacob Sârbu, Ion Mija, Andrei Buruiană, Andrei Strâmbeanu, Vlad Druc, Gheorghe Siminel, Ion Bolboceanu, Iulian Florea ş. a. – implicaţi în filmele care aveau scopul de-a surprinde fenomenul dansului popular, de a se orienta prin limbaj cinematografic spre izvoarele dansurilor noastre, spre motivele coregrafice strămoşeşti, dar aproape întotdeauna au eşuat.

Conform ideologiei ipocrite a regimului totalitar, despre păstrarea identităţii naţionale, la toate studiourile din republicile sovietice se lansau şi filme cu tematică etnografică şi etnofolclorică. Şi la studioul „Moldova-film" au fost lansate filme cu caracter etnografic, dar ideologii regimului smulgeau din ele unele din cele mai scumpe şi mai frumoase elemente sub diverse pretexte: că sunt româneşti, arhaice, religioase sau, cel mai banal motiv din care poate fi, că „în satul meu aşa ceva nu există".

După astfel de intervenții filmele rămâneau ciopârţite, adesea văduvite de semnele noastre ancestrale. Dar unele erau chiar interzise, aşa cum s-a întâmplat cu peliculele *De sărbători (Malanca)* al regizorului Vlad Ioviţă și *Pe făgaşul talentului* al lui Anatol Codru ș.a.

Dar, grație interesului sporit al cineaștilor față de obiceiurile, tradițiile, sărbătorile noastre și de alte aspecte etnografice, multe filme cu această tematică, realizate în acei ani, prezintă valoare din punct de vedere etnografic artistică, cognitivă și științifică. Spre exemplu, filmele *Amar* (regizor Gh. Vodă), *Fântâna* și *De sărbători* (regizor Vlad Ioviță), *Trânta* și *Bahus* (regizor Anatol Codru), *Claca* (regizor Ivan Tihonov), Toamna – anotimpul nunților (regie Ion Scutelnic), *Ecoul sărbătorilor de iarnă* (regizor Pavel Bălan), *Vine nunta* (regizor Andrei Buruiană), Și mâine iar va ieși soarele (regizor Mircea Chistrugă) ș. a.

Funcţia ştiinţifică a filmului etnografic a interesat-o pe cercetătoarea Germina Comanici, concluzionând, că: „*Filmul reflectă un proces de esenţializare, cu reliefări, acesta constituind un document util în cercetarea* ştiinţifică. *Filmul etnografic, având ca tematică obiceiurile popoarelor, constituie un tip de document de mare utilitate* ştiinţifică *în tezaurizarea acestui construct cultural, complex prin varietatea mijloacelor prin care se transmite mesajul. Surprinzând un fenomen sincretic, acest tip de document (oferă informaţii unor categorii largi de specialişti din domeniul etnografiei, folcloristicii, etnomuzicologiei, cercetători ai artei populare. Conform scopului urmărit, dincolo de informaţia de ansamblu se pot valorifica informaţii prin anumite decupaje*"[88]. Deoarece cercetătoarea vorbeşte numai despre funcţia ştiinţifico-informativă am vrea să credem că recunoaşte şi alte funcţii ale filmului etnografic.

Fiind studiate prin multiple prisme, începând cu sociologia, etnografia, etnologia şi

7. Anton Moraru. *Etnografia naţională românească în contextul politicii totalitare comuniste.* B: *Literatura şi arta*, 6 iunie, 2013, p. 3.

8. Germina Comanici. *Filmul etnografic.* B: Anuarul Institutului de Etnografie şi Folclor Constantin Brăiloiu. Bucureşti: Editura Academiei Române, 2000–2002, tom 11–13, p. 449.

terminând cu antropologia, hermeneutica sau semiotica. Afară de dramaturgia, geneza, compoziţia generală ale acestor spectacole populare, regizate de timp şi de mari maeştri anonimi, cercetătorul contemporan are posibilitatea să-şi orienteze investigaţiile sale spre semnificaţiile gesturilor, replicilor, privirilor, spre modelul şi coloristica costumelor, spre fizionomia şi vestimentaţia spectatorilor de atunci, arhitectura şi culorile preferate în localitatea respectivă. În aceste filme un interes deosebit prezintă şi tipagele, care, fiind surprinse în diverse stări sufleteşti, sunt atât de variate, plastice şi de o factură atât de expresivă, încât îţi dai seama de imaginea unei antropologii a chipului autentic al ţăranului nostru şi a felului său de a fi.

Din punct de vedere științific, filmul ne face accesibilă metoda comparativă, oferindu-ne posibilitatea de a raporta evenimentele sau fenomenele culturale, fixate cândva pe peliculă, la realitatea imediată ca să putem percepe perenitatea valorilor, diacronismul culturii, gradul evolutiv ca sens, structură şi nivel al activităţii umane a societăţii noastre.

De remarcat că aproape toate filmele nominalizate nu pot fi considerate pur etnografice, fiindcă în ele persistă o simbioză de elemente din domeniile etnologiei, antropologiei, artei, esteticii ș. a.

O componentă importantă a patrimoniului cultural-artistic o constituie categoria filmelor despre arta profesionistă, dar care a fost abordată din perspectiva a mai multor aspecte – genuistic, tematic, intertextual, modalități de expresie etc. – în monografia noastră *Hermeneutica filmului despre artă*.

Vom nominaliza doar unele din filmele analizate în această monografie: *Alexandru Plămădeală, Arhitectul* Șciusev*, Balada prietenului meu* (regizor Anatol Codru), *Eugen Doga, Svetlana Toma, Grigore Grigoriu* (regizor Emil Loteanu), *Obsesie, Aria* (regizor Vlad Druc), *Mihai Grecu. Dincolo de culoare, Confesiune* (regizor Mircea Chistruga), *Vlad Ioviță* (regizor Iacob Burghiu), *Anastasie Crimca* (regizor Pavel Bălan), *Pulsul pietrei reînviate* (regizor Oleg Tulaev), *Serghei Ciocolov* (regizor Nicolai Harin) ș. a.

Arta populară a ajuns în lumina ecranului și prin creațiile meșterilor populari din toată țara, care au demonstrat talent și dragoste față de tradițiile, de istoria și cultura neamului nostru, afirmându-se în toate genurile acestei arte, zămislite și create printre multele griji cotidiene ale țăranului.

De-a lungul evoluției filmului documentar autohton cineaștii au reușit să surprindă naivitatea, spectaculosul, exoticul și misterul artei populare, exprimate prin sculpturile și tăieturile în piatră și în lemn, prin covoare, goblenuri, tapiserii și prin alte piese ale acestei arte cu mesajele sale pline de sensuri și înțelepciune. Drept exemplu filmele: *Pe făgașul talentului* și *Neam de pietrari* (regizor Anatol Codru), *Balada lemnului* (regizor Iacob Burghiu), *Firul viu, Meșterul anonim, Și neobosite mâinile tale* (regizor Vlad Druc), *Creatori de frumos* (regizor Petru Ungureanu), *Meșteri populari* (regizor Ion Scutelnic), *Neam de fântânari* (regizor Mircea Chistrugă) ș. a.

Astfel, reieșind din actualele posibilități tehnice și tehnologice ale filmului de nonficțiune, dar și din cele care se prevăd în perspectiva evoluției industriei filmice, trebuie să conștientizăm că acest gen al artei cinematografice a devenit cea mai complexă și mai o profundă modalitate de exprimare audiovizuală a realității. De aceea o mare parte a culturii, inclusiv patrimoniul cultural-artistic, va supraviețui și va fi valorificat grație cinematografiei și a formatelor sale moderne, precum televiziunea, digital-ul, internetul

și alte „derivate”, ce astăzi dispun de mari posibilități de fixare a imaginii întregului univers spiritual al civilizației umane.

Vreau să constat că, spre marele nostru regret, studioul *Moldova-film* n-a lansat nici un film etnografic sau etnologic, etnofolcloric în sensul noțional al genului, adică fixarea integrală, complexă a evenimentului în afară de orice interpretări din partea cineaștilor.

De menționat că aici sunt de vină și specialiștii în domeniul etnografiei și etnologiei, care ar fi putut aborda această problemă la nivelul conducerii Departamentului Artă Cinematografică sau la Ministerul Culturii. Și astăzi am fi avut câte ceva mai original, mai autentic din puținul care ne-a mai rămas...

Bibliografie

Comanici, Germina, *Filmul etnografic.* În: Anuarul Institutului de Etnografie şi Folclor Constantin Brăiloiu. Bucureşti: Editura Academiei Române, 2000–2002, tom 11–13.

Moraru, Anton, *Etnografia naţională românească în contextul politicii totalitare comuniste.* În „Literatura şi arta”, 6 iunie, 2013.

Fayre, Elia, *Funcţiile cinematografului*. Traducere din limba franceză de Ion Caraion, Bucureşti: Meridiane, 1971.

Eliade, Mircea, *Solilocvii*, Bucureşti: Humanitas, 1991.

PIESELE LUI CONSTANTIN CHEIANU PE SCENELE TEATRELOR NAȚIONALE ȘI INTERNAȚIONALE LA INTERSECȚIA DINTRE SECOLE

Dorina KHALIL-BUTUCIOC
Asociația Internațională a Criticilor de Teatru, Germania

Summary

CONSTANTIN CHEIANU' PLAYS ON THE STAGES OF NATIONAL AND INTERNATIONAL THEATERS AT THE INTERSECTION BETWEEN CENTURIES

Many of the plays of the playwright Constantin Cheianu were staged both in the country and abroad. In the last decade of the past century, the dramatic work Noi was staged by Mihai Fusu at the "Luceafărul" Theater in 1995, Plasatoarele – by Sandu Cozub at "E. Ionesco" in 1998, Luministul – by Mihai Ţărnă at the National Theater "V. Alecsandri" from Balti in 1999. The dramatic works Achitarea lui Salieri (1998) and Luministul (2000) were staged on Radio Romania Cultural by Mihai Lungeanu.

In the first years of the 21st century, the text Luna la Monkberry is staged by Alexandru Grecu at the Satiricus Theater "I. L. Caragiale" in 2006; In container – as a Reading show at the Szene Moldau Festival in Dresden, Germany, in 2008, directed by the author at the Poetic Theater „A. Mateevici" from Chisinau in 2007, by Cristian Ban at "Odeon" Theater in Bucharest and Radu Gilaş at Ateneu Tătăraşi in Iasi in 2009; the play Volodea, Volodea... – by A. Grecu at "I. L. Caragiale" Satiricus Theater and by Claudiu Goga at the National Theater "V. Alecsandri" from Iasi in 2009; Cu bunelul ce facem? and Ţara asta a uitat de noi – by A. Grecu at I. L. Caragiale" Satiricus Theater in 2010 and 2011, respectively.

These stagings reveal the reflection of the original artistic visions and formulations by both the playwright and the directors. Thus, the plays of C. Cheianu and the shows based on them occupy their place in the periodic picture of the national and universal cultural values.

Keywords*: *play, show, playwright, director, theater, staging.

În anii '90 dramaturgia din Republica Moldova și-a recâştigat nu doar forma, ci şi indispensabilitatea în (re)prezentarea realităţii imediate şi complexe a țării pe scenele teatrelor naționale și internaționale. Or, prin operele noilor dramaturgi, instituțiile teatrale au început să le vorbească reprezentanţilor diferitor straturi ale societăţii de atunci nu despre lucruri abstracte sau despre probleme străine, ci despre contradicţiile noii situaţii politice, sociale, culturale din țară.

Cu un simţ estetic de dramaturg, dublat de o masivă doză de realism, scriitorul şi jurnalistul Constantin Cheianu absoarbe (a)realul istoric basarabean cu un fel de burete oţetit pentru a conjuga „mai-mult-ca-prezentul" realităţii sociale. Autorul poartă, în structurile de adâncime ale conştiinţei sale, amprentele mediului social-cultural în care s-a format şi trăieşte, confesându-se într-un interviu: „Tot ce am devenit eu astăzi se da-

torează unor lecturi, evenimente şi oamenilor din epoca 1986 – 1990”[9]. El se încadrează cultural, social, politic, psihologic etc. în acel *„portret de grup”* al Generaţiei ’80, autodefinindu-se drept un prozelit *„absurdist – existenţialist întârziat”*. C. Cheianu nu pune evenimentele evocate în piesele sale între paranteze, ci le urmăreşte şi ni le serveşte în desfăşurarea lor progresivă, fiind unul din cei mai montați dramaturgi din țară.

Astfel, montarea pieselor dramaturgului începe în ultima decadă a veacului trecut, când în 1995 regizorul Mihai Fusu pune în scenă textul ***Noi*** la Teatrul „Luceafărul”, aplicând o nouă formă scenică în contextul artistic autohton – teatrul politic. Vorbind despre procesul de lucru asupra acestei reprezentații, Mihai Fusu declara: „Ne-am propus un spectacol despre noi. De fapt, cred că se va numi „Noi”, despre istoria noastră din ultimii 5 ani, despre evenimentele care ne-au marcat conștientul *şi* subconștientul nostru, mai cu seamă subconștientul. Este un spectacol în care eroul trece prin diferite evenimente, cum ar fi 10 noiembrie 1989, izbucnirea, revoluţia de pe străzile Chişinăului... e vorba de mobilizarea, războiul din Transnistria, cazul Ilaşcu... Este un spectacol de antinomie, de opoziţie „Noi” *şi* „eu”, căutarea eului în acest amalgam, în acest ghem de „noi”...”[10].

Deci, subiectul scenariului este dictat practic de „procesul” istoriei noastre, prin care eroul principal rătăcește ca Josef K. al lui Franz Kafka. Conflictul se axează pe confruntarea unor caractere dramatice puternice: a Eroului (Vlad Ciobanu) cu Magistrul (Alexandru Josu), care constituie întruchiparea puterii şi e creat conform principiului dezbină *şi* stăpânește. Deşi stă ascuns după cortina istoriei, mâna Magistrului în mănuşă albă reacţionează la toate acţiunile Eroului, pălmuindu-l la manifestările acestuia de curaj sau mângâindu-l, când devine inofensiv. În acelaşi timp, în acțiune intră și un grup de pseudolideri şi tribuni, care îi acuză pe scriitori şi pe Frontul Popular de criza și problemele acelor timpuri. Discursuri fulminante țin Agitatorul (Maria Doni) şi Agrarianul (Gheorghe Pârlea). Atâta timp cât mulțimea este obedientă, Magistrul dirijează evenimentele după bunul lui plac, schimbând succesiv tonalitatea paternă pe cea dictatorială. În studiul său *Teatralitatea pre-* şi *post-Vahtangov*, criticul Angelina Roşca scria: „Scena finală a extragerii creierului unionist de către un grup de chirurgi schizofrenici te reîntoarce cu gândul la totalitarism, la mancurtizare, la omul nou, abandonat după încheierea show-ului propagandistic al Puterii. Mesajul e limpede: trăim într-o imensă sală de operaţie, în care continuă mutilarea unei populaţii mai mult sau mai puţin avizate asupra posturii de cobai ce i-a fost rezervată”[11].

Creatorii montării şi-au pus, deci, scopul „să bombardeze” cu anumite imagini, evenimente, impulsuri, texte subconştientul publicului, pentru a conştientiza o experienţă istorică. Totodată, spectatorul este invitat direct să fie prezent pentru a depune mărturie în legătură cu problemele despre care le vorbesc actorii. În monografia sa, Angelina Roşca analizează astfel relaţia cu publicul din această montare a lui Mihai Fusu: „Spectacolul *Noi*, având denumirea scurtă, energică ca o *împuşcătură* sau un strigăt, îl

9. *Golanii Revoluţiei Moldave”*. Un interviu cu Constantin Cheianu. B: *Ziarul de gardă*. Nr. 83, 11 mai 2006. Disponibil: https://www.zdg.md/83/.

10. Mihai Fusu. *Renaşterea „Luceafărului” porneşte de la „Noi”.* B: *Literatura şi arta*, 24 noiembrie, 1994, p. 6.

11. Angelina Roșca. *Teatralitatea pre- şi post-Vahtangov.* Chişinău: Editura Epigraf, 2003, p. 93.

ajută / impune pe spectator să-*şi* redobândească virtutea spirituală. În momentul în care acesta se găseşte într-o totală anemie politică, se resimte necesitatea acţionării asupra conştiinţei *şi* memoriei afective prin mijloace artistice violente. Se pare că doar în felul acesta poate fi îndeplinită condiţia vahtangoviană a recepţionării active..."[12]. Actorii au evoluat, deci, într-o atmosferă destinsă, au făcut conversaţie ori au purtat discuţii ca la un seminar, de faţă cu publicul, li s-au adresat direct spectatorilor şi au exemplificat teoria cu scene demonstrative sau cu discursurile exemplare ale unor personaje dramatice.

Această *„farsă, dramă, tragicomedie"* este jucată de o trupă mixtă, cu actori veniţi din diferite şcoli teatrale: G. Pîrlea, A. Cupcea-Josu, V. Ciobanu, Iu. Negoiţă, A. Poladniuc, G. Pietraru, Iu. Bobuc, A. Pogor, M. Doni, G. Danilov, T. Saenco. Pentru a le pune în valoare tezaurul vahtangovian şi a le crea acea stare de improvizaţie absolut necesară, regizorul Mihai Fusu le distribuie în câteva roluri, aşa încât fiecare dintre ei interpretează şi rostesc zeci de replici. Aceste partituri scenice miniaturale se detaşează unele de altele, se fragmentează, actorii apărând şi dispărând pe neaşteptate.

În plus, în acest caz se optează pentru o montare ce nu se bazează în exclusivitate pe textul compus apriori, ci atât pe o înscenare după episoadele scrise de C. Cheianu, cât şi pe frazele care se nasc pe parcursul repetiţiilor. Actorii erau puşi în situaţia dificilă când, în rezultatul colaborării nemijlocite cu regizorul Mihai Fusu şi dramaturgul Constantin Cheianu, se vedeau constrânşi să improvizeze acţiunea, dar şi veşmântul lingvistic al viitoarei reprezentaţii. Astfel, multe replici apar în procesul punerii în scenă şi s-ar putea numi „de improvizaţie comună". În consecinţă, spectacolul a constituit munca echipei întregi şi a reprezentat o experienţă unică în spaţiul nostru teatral al acelor ani.

Întrebat, dacă realizarea artistică a mesajului politic miza şi pe o idee general-umană, Mihai Fusu răspundea*:* „Nu este vorba de o idee naţională... Faptul că în această problematică naţională elucidăm *şi* lucruri de ordin general-uman e cu atât mai bine. Cred că este în favoarea spectacolului"[13]. În această punere în scenă, regizorul „este laconic, concis, exact, concret în transpunerea adevărului istoric pe scenă"[14], marcând prin spectacolul *Noi* scena sa de graţie din acei ani.

În 1998 la Teatrul „Eugène Ionesco" din Chişinău, în regia lui Sandu Cozub, a fost montată piesa *Plasatoarele* de Constantin Cheianu, despre care criticul de teatru Leonid Cemortan scria: „Piesa, un text inteligent, aparent lejer *şi* lipsit de pretenţii sentenţios-filosofice, sintetizează orientările estetice din teatrul contemporan, având sesizabile consonanţe cu dramaturgia modernă de la Pirandello la Ionesco"[15]. În toată mişcarea lui de reinterpretare a discursului dramatic, regizorul reuşeşte să păstreze laitmotive, accente, aluzii, tonalităţi ale textului. Astfel regia spectacolului s-a bucurat de o înaltă apreciere, căci „…în persoana acestui tânăr regizor avem un artist cu un profil de creaţie individual, cu o viziune estetică *şi* o manieră artistică modernă"[16].

12. Ibidem, p. 61.

13. Mihai Fusu. *Renaşterea „Luceafărului" porneşte de la „Noi"*. B: Literatura şi arta, 24 noiembrie, 1994, p. 6.

14. E. Belîh. *„Doamne, noi suntem ăştia…": Reflecţii pe marginea spectacolului „Noi" de la „Luceafărul"*. B: Curierul de seară, 22 iunie, 1995, p. 6.

15. Leonid Cemortan. *Festivalul naţional de teatru. Dramaturgia contemporană (Chişinău)*. B: Coliseum-Teatru, 1997–1998, 2000: ed. 2, 2000, p. 33.

16. Ibidem, p. 34.

Personajele spectacolului, care se autoprezintă, sunt următoarele: actori – Prezentatorul (Vitalie Drucec), El, Ea/soţia (Margareta Pântea), Prietena lor, Fecioara, Studentul; spectatori – Doamna 1, Domnul 1/soţul ei, Doamna 2 (Ala Mențicov), Domnul 2 / soţul ei; Plasatoarele – Plasatoarea I, Plasatoarea II, Plasatoarea III. Deci, curiozitatea pentru montarea piesei a fost potenţată de faptul că ea abordează pe spaţii largi chiar un subiect din lumea teatrului, având drept personaje actori, regizori, spectatori şi alte figuri din spaţiul Thaliei.

Creatorii spectacolului – scenografia de Alexandru Cozub, coregrafia de Angela Doni, costumele de Tatiana Popescu – exploatează spaţiul scenic în complexitate și testează principii arhitecturale de mizanscenare, aducând în el decor minim, costume şi măşti de o convenţionalitate adesea sfidătoare. Criticul de teatru Angelina Roşca sublinia în acest sens: „Ionescienii merg mai departe decât luceferiştii în domeniul costumului *şi* al scenografiei. Ei pun în valoare masca, atribuindu-i diferite conotaţii (masca-obiect polisemantic, masca-personaj colectiv; masca-expresie a impersonalităţii; masca-atitudine ostilă; masca-manifestare a imposibilităţii de comunicare; masca Commediei dell'Arte; masca neutră etc.)”[17].

Şi în acest spectacol, tot ceea ce actorii de la Teatrul „Eugène Ionesco” din Chişinău fac, spun şi manifestă prin jocul lor îşi pierde caracterul de mişcări intenţionate. Acţiunile lor par să se desfăşoare ca în vis şi „astfel pierd al acţiunii nume”, cum spunea Hamlet. In miezul demersului actoricesc se situează, poate, nu atât transmiterea de semnificaţii, cât arhaica *poftă de joc*, de transformare ca atare.

Ca și în alte spectacole montate după piesele dramaturgilor autohtoni din anii ’90, și în *Plasatoarele* s-a mizat atât pe formula „teatru în teatru”, cât și pe improvizaţie şi pe implicarea publicului în acţiunea scenică. Reprezentaţia se baza, deci, pe apropierea de public, pe relaţia mai mult decât directă cu acesta, pe provocare şi realizarea chiar a unor mici momente improvizate cu spectatorii. Mişcările dominante nu mai erau între scenă şi culise, adică pe orizontală, ci între jos şi sus, într-o dinamică care a funcţionat pe verticală. În pofida indicaţiilor de regie ale autorului, conform cărora epilogul ar fi trebuit să se joace „fără spectatori”, participarea acestora este dorită, cu riscul asumat ca ei să nu înţeleagă prezentul şi faptul că sunt invitaţi să devină actori într-un ritual, ci să echivaleze prezentul scenic cu prezentul realităţii. În scenariul evenimentelor toţi devin doar nişte marionete trase de / pe sfoară şi abandonate la sfârşitul continuu al acestui spectacol.

În *Plasatoarele* regizorul Sandu Cozub face teatru pentru publicul acelei vremi bulversate, în care totul pare descompus şi în care marile adevăruri nu mai pot supravieţui în teatru decât într-o astfel de formulă totalizantă, hiperbolică. Spectacolul a fost bine primit nu doar de public, ci şi de critica de specialitate. Cercetătorul Leonid Cemortan susţinea: „O piesă de relevantă teatralitate cum este *Plasatoarele* capătă cu adevărat viaţă numai într-o interpretare scenică adevărată… Or, Constantin Cheianu a avut *şansa* de a-*şi* vedea opera interpretată de Teatrul „E. Ionesco” într-o montare sclipitor de originală, cu o echipă de actori de prima mână…”[18]. În continuare, criticul accentua: „Piesa,

17. Angelina Roșca. *Op. cit*., p. 112.

18. Leonid Cemortan. *Festivalul naţional de teatru. Dramaturgia contemporană (Chişinău)*. B: Coliseum-Teatru, 1997–1998, 2000: ed. 2, 2000, p. 33.

lectura regizorală, decorul, costumele, coloana sonoră, jocul actoricesc viu colorat, totul s-a contopit într-o operă scenică unitară, interpretarea potrivindu-se atât de bine esenţei textului dramatic, încât e greu de închipuit o altă variantă scenică mai adecvată"[19].

Și în spectacolul *Luministul* după piesa omonimă a lui Constantin Cheianu de la Teatrul Naţional „V. Alecsandri" din 1999, regizorul Mihai Ţărnă *întrepătrunde poetici artistice spre a genera un univers sau* un artefax complex, în care până şi simplitatea e orchestrată cu precizie. Atât autorul, cât şi regizorul, brodează postmodernist pe marginea ideii teatrului ca lume şi a vieţii (post)eterne văzute ca spectacol, spaţiu în care omul însuşi devine personaj.

Construcţia ca „teatru în teatru" a spectacolului lui Mihai Ţărnă *Luministul* se edifică din textul de bază prin care se trece la un *„myse en abîme"* dublu: în referinţele intertextuale la drama shakespeariană *Hamlet* şi în piesa despre această piesă, planul convenţional al textului facilitându-i comunicarea cu planul concret real. Acţiunea acestei farse tragice și a montării de la Bălţi este plasată în Danemarca, unde pleacă un grup de Turişti, sugerând invazia excursionistă a esticilor în lumea occidentală. Canevas-ul piesei şi a spectacolului este ţesut din / cu fire intertextuale, iar dimensiunea temporală balansează între realitate şi irealitate, receptorul fiind cel care optează pentru unul dintre registre. Or, protagoniştii sunt surprinşi într-o realitate pe care şi-o doresc sau desprinşi parcă dintr-o realitate paralelă. Acelaşi spirit ludic, fără șarjări inutile, cu fineţe *şi* precizie, e amplificat de temperamentul jucăuş al „personajelor": pe de o parte Turiştii *şi* Ghida, pe de alta – „danezii" Iens Iensen şi Sven Svensen, Preotul, Fata, Groparii, Fantoma din Palatul Regal, *şi* e susţinut perfect actoriceşte. Astfel, ca şi personajele, interpreţii îşi schimbă identitatea într-un flux constant, într-o perpetuă căutare pirandelliană de autor, în fapt – de sine.

Poetica acestei montări e subversivă şi ironică: actorilor, ca şi personajelor piesei, li se întind capcane în „Danemarca" şi, când sunt convinşi că devin centrul de greutate al reprezentaţiei, regizorul sugerează opusul, printr-o aluzie discretă sau printr-un indiciu cât se poate de limpede. Lovitura regizată din final demonstrează caracterul circular al spectacolului, care se începe şi se termină din / prin aceiaşi frază de serviciu a Ghidei plasată în „cercul de lumină" aprinsă la început şi stinsă în final. Vorbirea produce senzaţia că actorii de pe scenă nu acţionează deloc din proprie voinţă şi iniţiativă. Ei rămân prinşi solitar, în reţeaua unui cosmos, într-o ţesătură de linii de forţă cât se poate de concrete, prin regia de lumini şi de trasee „desenate dinainte".

La ambianţa generală a spectacolului *Luministul* de Constantin Cheianu concură semnificativ şi lumina, care devine nu doar pensula imaginară cu ajutorul căreia culorile şi nuanţele sunt desăvârşite, dar devine totodată şi personaj. În combinaţie cu acordurile variate ale coloanei muzicale, eclerajul devine creator de stare, utilizând preferenţial luminile locale şi concentrând atenţia spre zonele alternative de joc.

O stratagemă subversivă a acestei montări a lui Mihai Ţărnă de la Teatrul Naţional „V. Alecsandri" din Bălţi este aceea a contrastelor care se întăresc reciproc, un joc între umbră şi lumină, între realitate şi imaginar, între aici şi acolo, între verticală şi orizontală, între interior şi exterior. Graţie originalului exerciţiu de imaginaţie dramaturgică, bazat pe tema „excursionismului" şi simbolul turistului, întregului spectacol i se atribuie

19. Ibidem.

un aer de farsă persistentă perfect pusă în scenă.

În primii ani ai secolului al XXI-lea, și alți regizori au întreţinut un dialog productiv și adecvat cu dramaturgii basarabeni, inclusiv și cu Constantin Cheianu. Mai întâi, textul său *Piesă fără sfârşit...* este prezentat ca Spectacol-lectură la Atelierul de dramaturgie al Teatrului Naţional „M. Eminescu" din Chișinău în 2005. Iar Directorul artistic al Teatrului „Satiricus I. L. Caragiale", alias Preşedintele UNITEM-ului Alexandru Grecu a inițiat chiar mai multe proiecte de stimulare și promovare a dramaturgiei moldovenești**.** Unul din aceste proiecte teatrale a fost intitulat „Promovarea dramaturgiei naţionale în contextul evoluţiei generale a teatrului din Republica Moldova" și implementat în perioada 2005–2008 la Chișinău. Finalitatea acestei activităţi temerare a fost organizarea unui Festival al dramaturgilor contemporani din Republica Moldova.

Astfel, în anul 2006 regizorul Alexandru Grecu înscenează la Teatrul „Satiricus. I. L. Caragiale" piesa lui C. Cheianu *Luna la Monkberry* în spectacolul *„Golanii revoluţiei moldave"*. Atitudinea ironică a lui Constantin Cheianu în această lucrare dramatică, chiar dacă s-a născut ca antidot fricii „ca spectacolul să nu fie plicticos", cum recunoaşte autorul, dizolvă orice transcendenţă, sugerând o situare mai exactă a acestuia atât în raport cu textul, cât, mai ales, în raport cu realitatea pe care o tatonează. Ironia dramaturgului nu e nici o bagatelă, nici nihilism, ci un mod compătimitor-tolerant de a privi şi de a lua în posesie realitatea şi de a critica, din unghiul libertăţii, comunismul, ca şi în romanul său memorialistic *Sex & Perestroika*.

Acțiunea se desfășoară în renumita cafenea „Fulgușor", locul de întâlniri ale boemei Chișinăului din acea perioadă. Tema spectacolului, „cu un final care punctează metaforic calea „deşertăciunii" noastre"[20], este inspirată din realitatea nemijlocită a capitalei „celui de-al doilea stat românesc" și o constituie „de-gradarea" unei societăți și generații zguduite, după dezintegrarea imperiului sovietic, de convulsiile unei devastatoare tranziţii fără sfârşit.

Această stare și dramă a destinelor ratate e potenţată şi prin onomastica protagoniştilor: Svetlanei Crâlova (Ludmila Gheorghiță) i se vor tăia aripile unui viitor strălucitor; Silviei Roşu (Irina Rusu) i se va păta numele prin cromatismul tipic celei mai vechi profesii din lume; actorului-turnătorului KGB-ist Serafim Bobu (Valentin Delinschi) i se va propune sau „căderea" măreaţă a îngerului în Infern sau „rostogolirea" măruntă a bobului în pământ, care poate totuşi să mai „încolţească". Prin prenume şi prin nume, poetul Vlad Sergentu (Igor Mitreanu) ironizează tipul combatantului veşnic, care luptă însă nu cu ţeapa, ci cu peniţa, nu cu arma, ci cu ...răzmeriţa şi cu paharul. Intrat în apa „revoluţiei" din 1989, el face doar valuri şi unde paralele în jurul său, fiind incapabil de a se simţi în ea „ca în apele sale" şi de a ieşi „uscat din apă", ca alţii. Dusia Capbătut alias Felicia Capmoale (Elena Oleinic) sugerează prin nume temeritatea omului modern de a-şi „da capul la bătaie" şi maleabilitatea celui postmodern până în „moalele capului". Ea cumulează inițial și pierde succesiv funcţiile de şefă, vânzătoare, chelner şi „om de cafenea total", exemplificând capacitatea individului contemporan de a fi totul sau nimic. În scena finală, cafeneaua este dărâmată cu necruţare, astfel năruindu-se şi ultimele speranţe într-un viitor luminos ale acestor tineri îmbătrâniţi prematur.

Realizatorii – scenografia: Iurie Matei, costume: Rodica Bargan, coloana sonoră:

20. Pavel Proca. *Notiţe pe nojiţe.* Chişinău: Editura „Dragodor", 2007, p. 104.

Marcel Stoian – contribuie la crearea unui spaţiu spectacular eclectic, în care textul e integrat ca element egal tuturor celorlalte ingrediente. Subscriem afirmației criticului de teatru Dina Hașcu-Ghimpu precum că „Sandu Grecu face din *Golanii revoluţiei moldave* o confesiune a unui îmbătrânit tânăr poet din epoca perestroikăi gorbacioviste. Vlad Sergentu este reprezentantul generaţiei pierdute a intelectualilor, care nu s-au realizat din cauza inconsistenţei lor profesionale, invocând motivul pretinsei disidențe”[21].

Istoria „Fulguşorului”, care poate fi privită ca o parabolă a Republicii Moldova în momentul proclamării independenței, a fost reluată într-o nouă versiune scenică a piesei lui Constantin Cheianu în spectacolul *Totul despre noi*, montat de Alexandru Grecu la același teatru deja în anul 2018.

Orice demers empatic de restabilire a sufletului unei generaţii ratate, dar prezente, din *Luna la Monkberry*, a deschis perspectiva surprinderii involuţiei spre o generaţie la fel de desacralizată, dar absentă, din piesa și spectacolul *În container* şi total coruptă în *Volodea, Volodea...* de C. Cheianu.

Textul dramatic *În container*, bazat pe istorii și fapte reale, povestite lui C. Cheianu, (ne) propune paspartuul cauzelor şi efectelor exodului basarabean ilegal, temă oglindită şi de către D. Crudu, N. Esinencu ș. a. Abordarea aceleiași teme oferă minusurile repetării şi înscrierii în serie, dar şi plusurile reflectării propriei viziuni şi posibilităţii formulării originale. „Piesa *În container*, afirma scriitoarea Irina Nechit, tulbură prin autentic, prin conotaţiile sociale şi prin dramatismul unor situaţii ce par decupate din teatrul absurdului, fiind, de fapt, extrase din realitate”[22].

„Istoria” acestei lucrări dramatice ne interesează prin faptul că a fost montată la Teatrul „Al. Mateevici” din Chișinău în octombrie 2007 chiar de către autor. Piesa și montarea lui C. Cheianu debutează cu sloganul preşedintelui ţării: *„Moldova trebuie să urmeze modelul Irlandei”*, care poate servi drept subsidiar proverbului „Peştele de la cap se-mpute”. Apoi, Vocea I cadențează 3 cauze, iar Vocea II trei efecte ale silogismului expansiunii moldovenilor în Occident, ce este „rezolvat” prin două concluzii (a) logice. Aceste replici reprezintă suportul intrigii care deapănă aţele a trei destine interferate: Sergiu, putea să ajungă pentru prima dată în Irlanda în calitate de şofer secund pe un tir; Viorel Ciobanu trebuie să plece a patra oară fie legat sub autocar, fie închis într-un fel de container în spatele cabinei, fie ascuns în bancheta şoferului; Igor va călători în container. Dialogul acestor personaje arbitrează competiţia lor în expunerea parcurgerii celui mai bizar şi mai dificil maraton spre / prin ţările europene.

C. Cheianu descrie gradual procesul pierderii identităţii personajelor, ce implică nişte etape ale *dez-umanizării*. Punerea în mişcare a acestui mecanism începe prin adaptarea numelor româneşti ale celor trei „turişti” la cele lituaniene, se complică pe măsura contaminării personajelor de cleptomanie şi se explică prin revenirea la stadiul iniţial al umanităţii, eroii imitând vociferările maimuţelor. Și limbajul indecent este utilizat cu scopul de a reda degradarea şi declinul societăţii postmoderne, dar şi de a ironiza diversele excese umane. Limbajul din *În container* de C. Cheianu este definit exact de Irina Nechit: „...modern percutant, concis, pe alocuri tangent cu oralitatea, cu vulgaritatea şi

21. Dina Hașcu-Ghimpu. *Născut în zodia Caragiale. 1990–2010.* Chişinău: Bons Offices, 2010, p. 29.
22. Irina Nechit. *Teatru în container*. B: Jurnal de Chişinău, octombrie 2007.

cu violenţa din stradă, din zonele marginale ale existenţei..."[23]. Şi anume limbajul dominant, limbajul-putere, fie cel licenţios, fie adaptarea limbii române la cea lituaniană, fie inserţia rusismelor şi a dialogurilor în rusă, oglindește atât statutul etnic sau social al eroilor, cât şi atitudinea lor faţă de ceilalţi, perfect redate de actorii din distribuție Boris Bechet, Margareta Nazarchevici, Nicolae Jelescu, Oleg Grudco, Eugen Matcovschi, Oleg Krasnov.

Prin această montare C. Cheianu (îşi) denotă vocaţia pentru diverse activităţi pluridisciplinare: de documentarist, adunând multe „probe"; de selecţioner muzical, contrapunctând prin muzică accentele ideatice ale spectacolului; de scenarist, regizor, scenograf, realizându-şi, poate, un vis latent.

Drama moldovenilor, dispuși să facă orice pentru a ajunge în noul Eldorado numit Europa, a fost reflectată și de montările pe două scene din România – la „Ateneu Tătărași" din Iași și la Teatrul „Odeon" din București**.**

În spectacolul *În container* de C. Cheianu, montat la „Ateneu Tătărași" din Iaşi de actorul și regizorul basarabean Radu Ghilaş, fenomenul migrației ilegale este înțeles și reprezentat în profunzime, subliniindu-se corect dramatismul factic. Barca situaţiilor (i) reale şi acţiunilor halucinante lunecă pe valurile ficţiunii, cufundând personajele, lectorii şi spectatorii într-un fel de onirism sau hipnoză. Protagonistul **Igor (**Alin Popovici**)** din piesă și spectacol este izolat şi sechestrat în container, în gură fiindu-i pus un furtun pentru aer echivalat simbolic cu cordonul ombilical. Punctul culminant este rezolvat în planuri paralele prin scenele de naștere-moarte de o profundă încărcătură emoțională. Verva interpreţilor Alexandru Arnăutu **(Ion),** Andreea Stafie **(Mama),** Andrei Onofrei **(Donatas),** Toma Moraru **(Viorel), Sergiu Moraru (**Sergiu**),** vibrează şi răspund la (in) semnele realităţii.

Pe scenă, spaţiul este pulverizat *şi* reconstruit în permanenţă, căci în alambicatul discurs regizoral postmodern spaţiul devine o problemă de opţiune personală. Acest spectacol naşte un context vizual unic, eliberat de accesorii inutile şi de excese cromatice. Secvenţele muzicale live: trupa „Legend", un rock instrumental de bună calitate, şi video din această montare dinamizează scenele-document la maximum. Regizorul a optat, inspirat, pentru un spațiu sonor la limita agresivității și a propus o psihoterapie a cărei instrument este emoţia. Deci, în această punere în scenă Radu Ghilaş reuşeşte să acumuleze într-un mod eclectic cele mai diverse tehnici şi caracteristici structural-stilistice pentru a descifra cele mai profunde coduri ale piesei. În 2018 același Radu Ghilaș a montat *În container* și pe scena Teatrului din Herson, Ucraina, luând apoi premiul special al juriului la Festivalul Internațional de Dramaturgie Contemporană de la Brașov.

În cursul variantei de **la Teatrul „Odeon",** în regia lui Cristian Ban, se amestecă lirism, absurd, parodic, comic, tragic. Regizorul, însă, nu face o demonstraţie de multistilism şi de inteligenţă combinatorie, ci încearcă să impulsioneze principiul de sintetizare a diverselor genuri de artă chiar și într-un spectacol documentarist.

Decupajul spectacular reprezintă un asamblaj de scene care completează din mers puzzle-ul poveştii impresionante și tragice a textului dramatic al lui C. Cheianu. Iar raporturile fizice dintre actori *şi* personaje, pe de o parte, *şi* dintre actori *şi* spectatori, pe de alta, sunt un continuum de senzaţii *şi* schimburi de energie, exprimate perfect de

23. Ibidem.

actorii Mihai Smarandache (Igor), Marius Damian (Viorel), Dimitrii Bogomaz (Sergiu), Gabriel Pintilei (Ion), Relu Poalelungi (Donatas), Irina Mazanitis (Mama lui Igor). În montarea lui Cristian Ban a piesei *În container*, jocul cu raporturile real-fictiv, cu imaginarul, cu situaţiile, cuvintele şi frazele devin principala sursă a dramaticului, propunându-se o trecere a acelor triste întâmplări prin filiera noastră interioară, *şi* nu enunţarea unor sloganuri.

În pofida mesajului publicistic, aceste spectacole românești după piesa *În container* de C. Cheianu sunt veritabile drame sociale, primul mizând mai mult pe spectaculos, pe imaginativ, pe artistic, iar al doilea mai mult pe veridicitate, empatie, și ambele pe forţa de impact a adevărului pe care-l (ex)pun.

La debutul noului secol, resuscitarea teatrului social este determinată nu de simpla stenografiere a temelor acute din realitatea imediată, ci de necesitatea redeşteptării conştiinţei naţionale şi civice. Tentativa de a reacţiona la veşnic(a) celebra întrebare şi de a lua atitudine s-a materializat prin teatrul-protest în *Made in Moldova* după piesa *Volodea, Volodea...* de Constantin Cheianu, montat la Teatrul „Satiricus I. L. Caragiale" în regia lui Alexandru Grecu. Bazat în exclusivitate pe fapte reale, spectacolul şi-a axat tematica pe problemele fenomenului generalizat al corupţiei şi emigraţiei din Republica Moldova, ce perturbează întregul climat moral. Protagonistul Volodea Şaptefraţi (Arcadie Răcilă), student la drept, este atras într-un joc periculos, ce îl costă viața, într-o societate grav afectată de maladia corupţiei cu metastaze în întregul sistem social. Transportat la spitalul de urgență, el este lăsat să moară pe coridor de medicul șef, care e propriul său tată, din cauza lipsei actelor de identitate și a asigurării medicale.

Referindu-se la această montare, criticul de teatru Dina Hașcu-Ghimpu specifica: „Reieşind din concepţia regizorului Grecu, interpreţii rolurilor – Medicul (Viorel Cornescu), Vlad (Arcadie Răcilă), Decanul (Vasile Caşu), Sora lui Vlad (Nina Toderico), Sora medicală (Ludmila Gheorghiţă) ș. a. – nu se stingheresc să demonstreze că ei modelează aceste situaţii, trecând cu lejeritate dintr-o ipostază în alta (din rapperi în rol şi invers), practicând acel soi de detaşare brechtiană, în ideea înfierării flagelurilor sociale. Procedeul le permite să evite tonul moralizator livresc, contând pe reacţia afectivă şi activă a spectatorului însuşi"[24]. Or, pentru prima oară în context naţional, acest spectacol reunește într-un tot întreg teatrul cu stilul musical „RAPP". Recitativele sociale, pe versurile lui C. Cheianu și Grecu junior, sunt puse pe muzica acestuia din urmă, montarea fiind una inovatoare.

Acest spectacol de teatru face ca, din comportamentul pe scenă şi în sala în care se află spectatorii, să ia naştere un *text comun,* chiar şi atunci când nu avem de-a face cu un discurs vorbit sau când se repetă întrebarea retorică a refrenului-laitmotiv: „Voi nu vedeți încotro mergem?". Jucat întotdeauna cu casa închisă, *Made in Moldova* devenise o activă platformă de dialog pe teme de stringentă actualitate, fiind și rămânând un barometru sensibil al dorinței și tentativei de schimbare în conştiinţa noastră.

Regizorul Claudiu Goga recitește şi reinterpretează suportul dramatic al piesei *Volodea, Volodea...* în alte chei în spectacolul *Made in Est* de la Teatrul Naţional „V. Alecsandri" din Iaşi în anul 2009. Acest director de scenă nu căuta doar să rămână fidel textului, dar şi să-şi dicteze autoritatea creativă, să dezvolte acţiunea în mod nebănuit, să

24.Dina Hașcu-Ghimpu. *Op. cit*., p. 33.

surprindă în permanenţă și să elaboreze prin reprezentaţie propria dramaturgie. Actorii distribuiţi în acest spectacol, printre care se numără Cosmin Maxim (Vlad Şaptefraţi), Teodor Corban (Petru Şaptefraţi), Octavian Jighirgiu (Decanul), Constantin Puşcaşu (Andrei), Radu Ghilaş (Sandu), Puşa Darie (Maria Şaptefraţi), Călin Chirilă (Stas), Diana Roman (Cristina Şaptefraţi), Dumitru Năstrușnicu (Bărbatul), Irina Răduţu Codreanu (Aliona), Doru Aftanasiu (Securistul), Diana Chirilă (Medicul Tânăr), au primit provocarea în mod deschis și i-au făcut față.

În spiritul unui pluralism larg este conceput nu doar nivelul semantic al discursului scenic, dar şi cel metasemantic. Astfel, montarea lui Claudiu Goga devine un sistem modelator de interrelaţii ale conexiunilor de diferite tipuri. Iar fiecare spectator primeşte aici numai teatrul pe care îl „merită" prin activitatea proprie şi prin disponibilitatea lui de a comunica.

În spectacolul *Ţara asta a uitat de noi..*, premiera căruia a avut loc la Teatrul „Satiricus I. L. Caragiale" pe 25 mai 2011, regia semnată de Alexandru Grecu reprezintă atât un act de interpretare a textului, dar mai mult unul de reprezentare, căruia logosul dramaturgic i-a rămas totuși piatră de temelie.

Or, după scrierea piesei *Noi* despre războiul de pe Nistru din 1992, montată la Teatrul „Luceafărul" în 1994, Constantin Cheianu a revenit la această temă în piesa și spectacolul *Ţara asta a uitat de Noi..,* care a deschis ce-a de-a doua ediţie a Festivalului Internaţional al Teatrului „Satiricus I. L. Caragiale". Autorul priveşte trecutul imediat ca printr-un „vizor" temporal şi îl re-actualizează din interior spre exterior. Subtextul acestei opere dramatice provoacă atingerea coardelor sensibile şi resuscitarea memoriei atât ale generaţiilor viitoare, cât, mai ales, ale participanţilor în conflictul de pe Nistru.

În loc de prefaţă şi postfaţă, indicaţiile autorului stau la baza decorului realist-ficţional: o casă asediată în Transnistria: *„În aprilie 1992, în timpul conflictului transnistrean, combatanţii moldoveni au ocupat o clădire de la periferia oraşului Tighina"* şi una pe str. Corobceanu, 1 din Chişinău: *„În decembrie 2000 foştii combatanţi moldoveni au ocupat o clădire proaspăt construită în centrul Chişinăului"*. Ambele case sunt, de fapt, simbolul disputatei probleme a integrităţii teritoriale a țării, spectacolul fiind dedicat aniversării a 20-a a Independenţei Republicii Moldova.

Feţele acestor asedii sunt schiţate de dramaturg și regizor atât la nivel ideatic, prin imaginile cu „viii cei morţi şi morţii cei vii", cât şi la nivel structural. Or, simetria piesei și a spectacolului este susţinută axial prin structura clasică a textului dramatic şi prin prezentarea paralelă a evenimentelor din 1992 şi 2000 într-un număr practic egal de scene. Desfășurarea acțiunilor dramatice creează impresia unui dosar deschis. Personajele joacă rolul de procurori, dorind să câştige procesul, și de martori, visând să câştige războiul, nelipsind nici categoria executorilor intermediari, aserviţi justiţiei sau sistemului funcţionăresc.

Actorii în uniforme militare I. Mitreanu, A. Răcilă, V. Cașu, V. Delinschi, S. Finiti, V. Cornescu, V. Țurcanu, N. Toderico, N. Caraman ș.a. relevă în spectacol condiţia lor proprie şi a noastră a tuturor, căci cu toţii am fost deja participanţii, martorii „muţi" şi „vorbitori" ai acestei drame evidente transnistrene, care s-a declanşat şi s-a consumat în ochii noştri. Criticul de teatru Irina Nechit aprecia astfel prestația actorilor din acest spectacol: „Suferinţele veteranilor sunt puse în lumină de artişti, aceştia folosindu-şi talentul, emotivitatea, curajul ca arme pentru a cuceri publicul. Mesajul lor e cutremu-

rător, dar în primul rând autentic. Se ştie că o bună parte dintre actorii de la „Satiricus" au fost alături de combatanţi în 1992. Igor Mitreanu (Liderul, în spectacol), de exemplu, a luptat ca voluntar din prima până în ultima zi a războiului"[25]. Cronicarul concluziona: „Genul teatrului-document își găseşte în „Ţara asta a uitat de noi…" de Constantin Cheianu o formă apropiată de tragedia tradiţională, iar impactul asupra publicului are forţa unei deflagraţii". Regizorul a ştiut, deci, să facă teatru din frânturi de memorie colectivă și din reziduurile experienţelor prin care el și actorii săi au trecut.

Or, C. Cheianu scrie un teatru-manifest nu doar pentru spectacolul *Ţara asta a uitat de noi*.., ci și pentru montarea *Cu bunelul ce facem?*, apărută pe scena Teatrului „Satiricus I. L. Caragiale" ca parte integrantă a spectacolului *7 aprilie 2009*. Regia și scenografia sunt semnate de Alexandru Grecu, costumele de Rodica Bargan. Lupta ireconciliabilă dintre generații în contextul evenimentelor de la începutul lui aprilie 2009 este bine oglindită de actorul Mihai Curăgău în rolul bunelului, votând pentru comuniști, și debutanta Alexandrina Grecu, nepoata care susține opoziţia.

Ancorate în aceeaşi realitate sunt celelalte personaje ale actorilor Irina Rusu, Eugeniu Matcovschi, Ion Grosu, Valentin Delinschi, Natalia Caraman, Viorel Cornescu, Alexandru Crâlov ș. a. Din cauza preferințelor electorale procomuniste ale bunelului se declanșează un adevărat război în familie, între membrii căreia, cei plecați peste hotare și cei de acasă, începând o confruntare surdă şi îndelungată.

Este un spectacol în care nu se propun incursiuni în politicul gazetăresc, ci se face o încercare de sintetizare a unei experienţe sociale, un studiu asupra faptului la ce a ajuns societatea din Republica Moldova în urma unei perioade mai mult sau mai puţin contradictorii.

Astfel, punerea în scenă a pieselor lui Constantin Cheianu le validează calitatea și actualitatea, formula *„Teatrului şi dublului său"* fiind egală cu teatru absurd plus teatru realist înmulţite cu motive, probleme şi tehnici postmoderniste. În spectacolele montate după dramaturgia lui Constantin Cheianu s-a lucrat conştient şi profesionist la materializarea cuvântului dramatic în forme scenice, regizorii găsind formule noi ale relaţiei şi dialogului lor cu textele. Or, operele dramatice ale lui Constantin Cheianu, montate în spaţiul românesc şi în afară, se înscriu într-un moment teatral și deci cultural extrem de important și denotă o tendinţă de sincronizare la intersecţia dintre secole.

Bibliografie

Belîh, E, *„Doamne, noi suntem ăştia…"*: Reflecţii pe marginea spectacolului „Noi" de la „Luceafărul". În: Curierul de seară, Chişinău, 22 iunie, 1995.

Cemortan, Leonid, *Festivalul naţional de teatru. Dramaturgia contemporană (Chişinău)*. În: Coliseum-Teatru, 1997–1998, 2000: ed. 2, Chişinău, 2000.

Cheianu, Constantin, *Plasatoarele*. Suplimentul revistei Teatrul Naţional, 1996.

Cheianu, Constantin, *În container,* Chişinău: Editura Cartier, 2007.

Cheianu, Constantin, *Luministul,* Chișinău: Editura Arc, 1998.

„Golanii Revoluţiei Moldave". Un interviu cu Constantin Cheianu. În: Ziarul de gardă [online]. Nr. 83, 11 mai 2006. Disponibil: https://www.zdg.md/83/.

25. Irina Nechit. *Războiul de pe Nistru şi armele actorilor*. B: Jurnal de Chișinău, 20.11.2011. Disponibil: http://www.jc.md/razboiul-de-pe-nistru-si-armele-actorilor/.

Fusu, Mihai, *Renaşterea „Luceafărului” porneşte de la „Noi”*. În: Literatura şi arta, Chişinău, 24 noiembrie, 1994.

Hașcu-Ghimpu, Dina, *Născut în zodia Caragiale. 1990–2010*, Chişinău: Bons Offices, 2010.

Nechit, Irina, *Războiul de pe Nistru şi armele actorilor*. În: Jurnal de Chișinău, 20.11.2011, http://www.jc.md/razboiul-de-pe-nistru-si-armele-actorilor/.

Nechit, Irina, *Teatru în container*. În: Jurnal de Chişinău, octombrie 2007.

Proca, Pavel, *Notiţe pe nojiţe,* Chişinău: Editura „Dragodor”, 2007.

Roșca, Angelina, *Teatralitatea pre- şi post- Vahtangov,* Chişinău: Editura Epigraf, 2003.

TEATRUL-STUDIO „GUGUȚĂ” – O EXPERIENȚĂ UNDERGROUND

Violeta TIPA
Institutul Patrimoniului Cultural

Summary

„GUGUȚĂ” THEATER-STUDIO – AN UNDERGROUND EXPERIENCE

The 1990s began under the sign of national rebirth, a period when many artists were provoked by the changes in the society, revised their artistic activity and directed it in line with the national values. In the vanguard, there were also puppeteer actors from the “Licurici” Republican Puppet Theater headed by the actor Victor Ștefaniuc, who had been advocating for a national theater in terms of form and content.

The first step in the creation of a new artistic staff was the staging the show Ivan Turbincă in the spring of 1989, after the homonymous story by Ion Creanga. This choice from the Crengian heritage was quite suggestive to lay the foundation of a national theater. Or else, the Ivan Turbincă show became a manifesto of the actors, who pleaded in defense of the national theater, for the language and the alphabet, being themselves “gatekeepers” (à la Ivan Turbincă) of the Puppet Theater.

Then, the idea of registering the group with the name of Guguţă is promoted, to which on September 27, 1989 was granted the status of theater-studio under the aegis of the Theater Union of Moldova.

Keywords: „Guguță” theater-studio, Ivan Turbincă, puppet show, Victor Ștefaniuc.

Anii ’90 au debutat sub semnul renașterii naționale, timp când mai mulți artiști au fost provocați de schimbările din societate, revizuindu-și activitatea sa artistică și direcționând-o în albia valorilor naționale. Respectiv se schimbă viziunile artistico-estetice, precum și aria posibilităților creative prin fondarea unor noi trupe teatrale. Astfel, apar noi structuri/instituții artistice, care nu doar vor completa peisajul cultural al republicii, ci și vor înainta noi formule estetico-structurale și conceptuale adecvate timpului. Un imbold spre manifestarea publică a nemulțumirilor a fost și întoarcerea de la Moscova (de la Școala de Teatru și Film „B. Sciukin”) a tinerilor actori cu o serie de spectacole, jucate într-o frumoasă limbă română.

În avangardă se impun actorii-păpușari de la Teatrul Republican de păpuși *Licurici*, care pledează de mai mult timp pentru spectacole naționale. O demonstrează ieșirile în presă, discuțiile aprinse pe acest subiect. Ideea unui teatru național după formă și conținut (în concepția lui Vasile Alecsandri) plana în visurile celor doi, Victor Ștefaniuc și Vasile Rusu, buni prieteni și colegi de breaslă, încă de pe băncile studenției de la Institutul de Teatru, Muzică și Cinema din Leningrad.

Amintim că primul spectacol pe un text național, montat de grupul de actori, veniți de la studii din așa-zisa „capitala nordică a țării”, a fost *Ivan Turbincă* (1972) pus în scenă de Ilarion Stihi de la Teatrul muzical-dramatic *A. S. Pușkin* (actualmente Teatrul Național „Mihai Eminescu”), în splendida scenografie a pictorului Lică Sainciuc. Era

prima lucrare națională, de o nouă factură, în care actorii au reușit să se exprime mai liber. Iar Victor Ștefaniuc a avut un rol dublu: actor și asistent de regie. Peste aproape două decenii ei vor reveni la acel text odată trecut prin sine, propunând o re-citire scenică inedită, o viziune regizorală proaspătă.

Încă un spectacol de referință după Ion Creangă a fost *Harap Alb,* montat în 1978, care a demonstrat posibilitățile teatrului de păpuși, dar și maturitatea lui. Deși apreciat de public și de critica de specialitate[26], spectacolul *Harap Alb* nu s-a menținut mult în repertoriul teatrului. În anii '80, teatrul *Licurici* suportă o criză de creație: spectacolele, în aparență în premieră, erau în marea majoritate scoase din cufăraș și scuturate de colbul timpului, puțin machiate și date pe scenă ca ceva nou... Or, piesele montate de regizorii invitați nu aveau o viață lungă, de câteva ori jucate și apoi pentru mai mulți ani uitate, pentru ca apoi să fie readuse în scenă revăzute, reactualizate de noi creatori...

Acea stare de indiferență față de cultura națională și de stagnarea spirituală îi provoacă pe actorii-păpușari din trupa română să-și demonstreze nemulțumirea, recurgând la măsuri concrete. După mai multe discuții, meditații, ieșiri împotriva politicii oficiale a Teatrului *Licurici*, articole în presă[27], cei doi actori, Victor Ștefaniuc și Vasile Rusu, riscă la un experiment: adună în jurul său o echipă de entuziaști, înaripați de ideea să schimbe lucrurile în lumea teatrului de păpuși autohton, care decid să-l readucă în scenă pe *Ivan Turbincă* a lui Ion Creangă, operă reprezentativă a spiritului național.

În unul dintre interviurile sale Victor Ștefaniuc mărturisea: „Toți anii ce-au urmat trăiam cu speranța să scot carul din pietre. Împreună cu colegii de breaslă Vasile Rusu, Vasile Mocanu, Galina Molotov, Mihai Popescu, Tudor Grosu ș. a., intenționam, în orele libere, să realizăm niște spectacole, ce ar diferi esențial de cele ale *Licuriciului*. Dar de fiecare dată întâlneam cele mai neverosimile obstacole. Abia în 1989 am reușit să montăm spectacolul *Ivan Turbincă* după Ion Creangă, o variantă proprie"[28].

E destul de sugestivă această opțiune din moștenirea crengiană pentru a pune temelia unui nou colectiv teatral. Povestea lui Ivan Turbinca, ce reflectă conceptele asupra lumii, s-a aflat în atenţia regizorilor atât de teatru, cât şi de film. Ne referim, în primul rând, la pelicula *Se caută un paznic* (1967) în regia lui Gheorghe Vodă cu Mihai Volontir în rolul titular, rămasă în filmografia studioului drept una dintre cele mai semnificative lucrări cinematografice a cineaștilor moldoveni. După filmul *Se caută un paznic* spectatorii şi-au imaginat chipul lui Turbincă în conformitate cu personajul lui Mihai Volontir. Noua creație teatrală a provocat publicul la noi meditații asupra faptului că Ivan Turbincă mai poate fi și altfel… Totuși, filmul lui Gh. Vodă i-a inspirat pe actorii-păpușari, care au preluat pentru spectacol fragmente din muzica lui Eugen Doga, compusă pentru pelicula în cauză.

Împreună cu pictorița Galina Molotov au codificat cu mare fineţe nuanţele poveştii

26. Vezi: Leonid Cemortan. *Teatrul „Licurici" și dramaturgia moldovenească*. B: Nistru, 1980, nr. 7, p. 155-160.

27. Vezi articolele: V. Rusu, V. Ştefaniuc ş. a. *Probleme ale teatrului de păpuşi Licurici*. B: Literatura și arta, 1 septembrie 1988, p. 6; V. Ştefaniuc. *Licurici trebuie să devină un teatru al restructurării* [interviu de Eugen Gheorghiţă]. B: Literatura și arta, 17 martie 1988, p. 6; V. Ştefaniuc. *Păpuşa cu drapel roşu*. B: Literatura şi arta, 25 octombrie 1990, p. 6.

28. B. Zavatin. *Guguță în vizorul unui păpușar de prestigiu*. B: Jocul păpușarilor. La 50 de ani de la fondarea Teatrului Republican de Păpuși „Licurici". Cișinău: Editura „Virginia", 1995, p. 57.

şi intenţiile regizorale printr-o scenografie şi măşti ingenioase, inspirate din tradiţia populară.

Afișul spectacolului *Ivan Turbincă*, 1989.

Victor Ştefaniuc, intenţionând să creeze un spectacol deosebit de cele de la Teatrul *Licurici*, propune o viziune originală asupra textului crengian. Căutările în domeniul limbajului teatral au reieşit din conceptul ideatic al poveştii şi s-au axat pe formule de prezentare a celor două universuri concepute în planuri diferite. Pluridimensionalitatea operei crengiene se va regăsi în structurile teatrale, în care regizorul optează pentru diverse forme de păpuși, măști, combinându-le într-un tot întreg. „Pe lângă păpuşile *bi-ba-bo*, care reprezintă dracii şi iadul, îl avem pe Ivan Turbincă, boierul, slugile, apoi Dumnezeu şi Sf. Petru, care au coborât din rai pe Pământ – toţi joacă pe viu cu măşti sarcastice şi expresive. Păpuşile mici la paravan dansează, aleargă, zboară, iar actorii pe viu manifestă posibilităţile plastice pe toată avanscena, planul doi şi trei" – comenta regizorul opţiunile sale în procesul montării spectacolului.

Pentru succesul spectacolului era necesar și o distribuție pe măsură ca să de-a credibilitate personajelor sale (inclusiv faptul de a se prefigura dintr-un rol în altul, fiecare actor având de animat mai multe personaje). V. Ștefaniuc mizează pe cei mai puternici colegi de breaslă. Astfel, rolurile au fost distribuite între actorii: Victor Ştefaniuc – rolul lui Ivan și al povestitorului, Vasile Rusu – Sf. Petru, Moartea și Drăcușorul, Vasile Mocanu – Dumnezeu și Țiganul, în rolurile secundare se mai produceau periodic: Mihai Popescu, care anima chipul Morții și Tudor Macovenco, regizorul de sunete Vasile Portnoi (care a fost rebotezat, traducându-i-se numele în Vasile Croitoru) etc. Or, spectacolul *Ivan Turbincă* a devenit un manifest al actorilor, care pledau în apărarea teatrului național, fiind singuri niște portari à la Ivan Turbincă ai Teatrului de păpuși pentru limbă și alfabet.

Măști

Debutul cu spectacolul după povestea omonimă a lui Ion Creangă a fost de un bun augur. După succesul spectacolului se promovează ideea înregistrării unui studio cu numele *Guguţă*, căruia la 27 septembrie 1989 i s-a acordat statutul de teatru-studio, fiind subordonat UNITEM-ului. Echipa de fondatori a Teatrului-studio *Guguţă* în 1989 întrunea, alături de Victor Ştefaniuc, actorii: Vasile Rusu, Vasile Mocanu, Eugenia Ariton-Ţâbulco, Tudor Macovenco în calitate de secretar literar, dramaturgul Iulian Filip și managerul Tudor Grosu. Această echipă de entuziaști a pus temelia unei viitoare instituții culturale.

Spectacolul devenise un eveniment, având succes nu doar la publicul din republică, ci şi apreciat de critică de specialitate și onorat la diverse festivaluri internaţionale cu Premii de prestigiu.

De menționat că, spectacolul *Ivan Turbincă* a lansat importante punți de legătură culturală peste Prut, fiind jucat la Bacău, Galați, Constanța ș.a. La un astfel de turneu, prin localităţile din judeţul Constanţa, directorul Teatrului-studio, Tudor Grosu, menţiona într-un interviu: „*Guguță* a fost creat în urmă cu doi ani, propunându-și clar promovarea limbii române în rândul copiilor basarabeni și a repertoriului național. În acest context, spectacolele cu poveştile lui Ion Creangă constituie marea atracţie, omagiu adus de toţi românii marelui povestitor. Cu „Ivan Turbincă”, turneul în județele Constanța și Tulcea se va încheia pe 16 martie, un adevărat maraton prin multe localități românești din sud,

urmând ca, în luna mai, să încercăm o revenire cu alte spectacole”[29]. Căci succesul lui „Ivan Turbincă” în fața publicului român i-a încurajat și mai mult pe artiștii din Republica Moldova.

Cotidianul independent *Cugetul liber* din Constanța a apreciat înalt spectacolul, comentând evoluția actorilor păpușari din Chișinău: „Distribuția spectacolului cuprinde pe: Vasile Rusu și Victor Ștefaniuc, artiști emeriți ai Republicii Moldova, Vasile Mocanu, Vasile Croitoru și Tudor Macovenco. Regia și conducerea artistică aparțin aceluiași Victor Ștefaniuc, care ne spunea înainte de începerea spectacolului: „Am început o adevărată „Crengiană”, alte și alte povești ale sfătosului nostru Ion Creangă vor încânta copiii. Nu-ți ajunge o viață să montezi toate poveștile marelui nostru povestitor. Prin ele ajungi la tradiții, la limba moldovenească, la cultura noastră adevărată”. Spectacolul merită a fi elogiat în întregime. Totul. Regia, scenografia, interpretarea, coloana sonoră… Merită văzut și revăzut. Iar finalul devine încă o sărbătoare[30].

Această lucrare a fost prima care a stabilit punţi de colaborare de creaţie şi cu teatrele din România. Spectacolul *Ivan Turbincă* s-a jucat în partea dreaptă a Prutului, de unde continuau să vină aprecieri elogioase: „*Păstrând în mare parte firul povestirii, ca* şi *dialogurile ilustrului povestitor, artistul emerit Victor* Ştefaniuc *a gândit o reprezentaţie vie, captivantă cu multe conotaţii. Delimitarea dintre Rai* şi *Iad, bunăoară, nu se face doar prin ceea ce se întâmpla în interior, dincolo de porţi, ci* şi *prin tăbliţele indicatoare. E suficient să amintim ca Raiul e scris cu litere latine,* şi că Iadul e oferit vederii cu litere slavone, pentru a ne da seama cine reprezintă Paradisul şi *cine Infernul într-o* ţară *în care Ivan nu s-a mulţumit* să fie doar *ostaş. Asumându-şi, alături de regie,* şi *rolul lui Ivan Turbincă, distinsul artist a izbutit să* ţină *în frâu iţele spectacolului, creionând un personaj când hâtru, când* şugubăţ*, când blând* şi *bun la suflet, când răzbunător, mai ales în conflict cu Scaraoţchi* şi *Vidma cea nesătulă*”[31]. Așa, în memoria spectatorului din întreg spațiul românesc a rămas un Ivan Turbincă născut din durerea și năzuințele artiștilor basarabeni. Actorii au trăit plăcerea jocului, făcând un splendid joc actoricesc, inspirat de textul crengian, transmis și simțit de public. „Actorii se bucurau de joc, de plăcerea de-a trăi rolul, de-al convinge pe spectator și tot odată de-a aduce ceva nou, - comenta actorul Vasile Rusu. – Se aruncau replici, făceam unele aluzii la situația actuală, improvizam, dar ne stăruiam să ne ținem de textul lui Creangă”. Pentru prima dată actorii au avut posibilitatea pe deplin să savureze din frumusețea operei crengiene, să-și exprime opiniile vis-a-vis de lume și problemele sale stringente, să se bucure de libera exprimare etc.

Entuziasmul păpușarilor moldoveni i-a molipsit și pe unii artiști din sfera teatrului din România. Spre exemplu, Gheorghe Bețа de la Teatrul din Bacău (România), după întâlnirea cu trupa lui V. Ștefaniuc, lasă casa, masa și vine la Chișinău pentru a susține Teatrul *Guguță*. Aici lucrează mai mulți ani, alături de tânăra generație de păpușari. Cităm din amintirile lui Gheorghe Bețа, șeful secției montare artistică de la Teatrul *Guguță*: „…Maestrul, însoțit de câțiva –păpușari, a venit la Bacău în 1992, prezentând

29. Aurelia Voineagu. *Sărbătoare! Teatrul Guguţă – Chişinău. Un dar de primăvară pentru copiii noştri*. B: Cugetul liber: cotidian independent. Constanţa, vineri, 13 martie 1991, p. 2.

30. Ibidem.

31. Cornel Galben. *Superba lecţie de actorie*. B: Literatura şi arta, 14 iunie 1990.

spectacolul *Ivan Turbincă.* Victor Ștefaniuc semna nu doar regia, ci interpreta și rolul central – pe Ivan. Așa ceva noi nu mai văzusem în teatrele noastre păpușărești. Împreună cu domnul Constantin Pușcuță, directorul pe atunci al teatrului de Animație din Bacău, am reușit să-i ducem pe basarabeni cu acest superb spectacol prin toată țara. A avut un succes extraordinar. Tot atunci, în 1992, am inițiat un schimb cultural de câteva săptămâni între cele două teatre"[32].

Am putea afirma că acest mini colectiv al Teatrului-studio *Guguță* a inițiat primul teatru underground în Moldova. Căci noțiunea de teatru underground nu trebuie să fie tratată ca un teatru ilegal, ascuns, montat în subsol etc. Este mai mult un teatru în afara sistemului oficial… E un spațiu de refugiu, al libertății de creație pentru artiștii care nu se pot manifesta pe deplin în pereții unei sau altei instituții statale. Mai găsim și o altă tratare a noțiunii la Pompiliu Radulescu: „Cred ca scena underground a luat într-un fel locul „stagiaturii" din alte vremuri, când actorii își probau valoarea în teatre mai mult sau mai puțin importante, înainte de „marea afirmare"[33].

Or, pentru echipa Teatrului-studio *Guguță*, această ieșire nu doar din pereții unei instituții de stat, ci și din canoanele bine stabilite ale conceptului ideologic, care le va da noi puteri și încredere în propriile forțe. Anume după această creație, fiecare dintre ei și-a revizuit independent conceptul despre viață și creație, modificându-și mai mult sau mai puțin activitatea ulterioară. Astfel, Vasile Rusu și-a format teatrul său particular *Vasilache*, retrăgându-și candidatura din trupa *Guguţă*; Ion Popescu s-a alăturat noului Teatru Satiricus, Vasile Mocanu a ales destinul artistului liber-profesionist. Iar Victor Ștefaniuc se dedică cu mai mult elan nu doar formării noului teatru de păpuși, ci și pregătirii noilor cadre naționale de actori-păpușari.

În anul 1991, V. Ștefaniuc, împreună cu Vasile Rusu și Tudor Macovenco, selectează o grupă de studenți la Institutul de arte, pe care avea să-i pregătească metodic pentru viitorul său teatru. A depus o muncă enormă, despre care vorbeşte nu o dată: „Când mi s-a dat undă verde, imediat am și purces la realizarea acestui proiect, care a solicitat de la mine și de la colegii mei o muncă sisifică… Mi-a fost foarte greu la începutul anilor 90 să încheg o trupă de actori profesioniști, pe care să-i trec prin școala mea, care își trage rădăcinile din școala leningrădeană a artei păpușărești…"[34]. Din prima promoţie (anii 1991–1995) fac parte Gabriela Tîrsina, Viorica Vicol, Andrei Palea ş. a., cărora le-a transmis măiestria și dragostea față de arta păpușarilor.

De acum după un an de studii, cei mai buni erau încadrați în prezentările Teatrului-studio *Guguță*. Or, spectacolele de an, de licenţă sunt imediat trecute în repertoriul teatrului şi jucate în faţa tânărului public, dornic de creații noi.

Împreună cu viitorii actori, regizorul recurge la noi experimente, montând: *Evoluție* - o feerie a mâinilor, un spectacol de bâlci *Punch and Judy* din folclorul elisabetan, o farsă după piesa lui Matei Vișniec – Țara lui *Gufi* ș. a., care vor completa primul repertoriu al

32. „*Dragostea pentru teatru este boala pe care o voi lua cu mine* în *mormânt*". Interviu de Veronica Boldișor cu Gheorghe Bețа, șeful secției montare artistică la Teatrul Municipal de păpuși Guguță. B: Capitala, 26 martie 2015, p. 8.

33. Pompiliu Kostas Radulescu. *Teatru underground*. B: https://jurnalul.antena3.ro/campaniile-jurnalul/limba-noastra-i-o-comoara/teatrul-underground-23930.html (accesat la 25 septembrie 2019).

34. Victor Ștefaniuc: „*Eu sunt hapsân în lucru şi permanent mă tem că am să mor cu o desagă de spectacole nemontate...*" B: Literatura si Arta, 14 februarie 2008, p. 6.

Teatrului Municipal „Guguță”. Și cu aceste spectacole Teatrul-studio *Guguță* se face remarcat în lumea teatrului de păpuși. Ținem să menționăm, că *Evoluție* produce furori la Festivalurile din România: devine Laureat al Festivalului Internațional de Teatru *Euromarionete'92* din Arad, iar la Festivalul „Săptămâna teatrului de păpuși” (1992) la Constanța este apreciat cu Diplomă de mențiune. Un alt spectacol, *Colaj păpușăresc* revine de la Gala Internațională a recitalurilor păpușărești de la Botoșani (1992) cu Premiul II.

Criticul de teatru Leonid Cemortan își amintește peste ani de acele spectacole, prin care s-a afirmat Teatrul-studio *Guguță*: „După lansarea spectacolului *Ivan Turbincă* (...), reprezentație în care metafora interpretării se îmbina organic cu fantasticul plin de firesc al poveștii crengiene, a fost prezentată o altă premieră de mare răsunet – *Evoluție*, spectacol fără text și fără păpuși, dar plin de poezie. Muzica astrală și deosebita plasticitate a mâinilor înmănușate ale actorilor, înfățișau tablouri sugestive ale metaforei lumii și a vieții pe pământ, imagini de cerbi, căprioare, cai, păsări, fluturi. După aceasta și alte reprezentații, despre studioului *Guguță* se va vorbi ca despre un fenomen deosebit de original și interesant al vieții teatrale din Chișinău”[35].

Dar această postură de teatru-studio fără mari perspective de dezvoltare, nu-l satisfăcea pe V. Ştefaniuc. El continua să bată pragurile instituţiilor. Ideea unui teatru naţional îi da puteri să învingă birocraţia timpului şi să-şi obţină dreptul la teatrul sau… Într-un interviu acordat în anul 2008 săptămânalului *Literatura* şi *Arta* mărturisea: „Îmi amintesc de o discuţie de acum 18 ani cu Primarul de atunci al Municipiului Chişinău Nicolae Costin, care mi-a propus înfiinţarea în municipiu a unui teatru *naţional* pentru copii, cu tot ce presupune acest cuvânt – tradiţie, limbă, repertoriu, – şi desigur, cu un nivel artistic corespunzător tuturor exigenţilor unui teatru profesionist. Era tocmai visul meu, pe care îl purtam în suflet de mulţi ani, dar pe care în URSS nu aveam cum să-l îndeplinesc. Când mi s-a dat undă verde, imediat am şi purces la realizarea acestui proiect, care a solicitat de la mine şi colegii mei o muncă sisifică”[36].

Un teatru spre care mergea întreaga lui viaţă, teatru în care să promoveze valorile naţionale, un teatru în limba lui Creangă şi Eminescu. Un teatru edificat pe principiile valorilor artistico-estetice. Or, cunoştinţele acumulate timp de patru ani de studii tinde să le aplice în practică. Puţini credeau în reuşită, dar minunea s-a întâmplat. După cum comentează şi presa timpului: „Dar abia la 27 noiembrie 1992, când unii entuziaşti pierduseră orice speranţă, visul lor a început să se realizeze. Acum, când Moldova e bântuită de dezastrul economic, când ne pare un lucru caraghios să-l mai vezi pe cineva râzând în hohote, barem râzând uşor, când râsul copiilor a devenit un anacronism, ciocnindu-se zilnic cu nedreptăţile din societatea noastră, când ei sunt lăsaţi în voia soartei, lipsiţi de orice atenţie, grijă, susţinere etc., la Chişinău se fondează Teatrul Municipal de păpuşi *Guguţă*...”[37].

În 1992, toamna târziu se va semna ordinul de înfiinţare a Teatrului Municipal de

35. Leonid Cemortan. *Talent și dăruire.* B: Teatrul lui Victor Ștefaniuc. Chișinău: Prut Internațional, 2007, p. 22.

36. Boldişor, Veronica. *Victor Ştefaniuc: „Eu sunt hapsân în lucru şi permanent mă tem că am să mor cu o desagă de spectacole nemontate...*” B: Literatura si Arta, 14 februarie 2008, p. 6.

37. B. Zavatin. *Teatrul Gugută la primii săi paşi*. B: Moldova Suverană, 21 decembrie 1993, citat după Jocul păpuşarilor. Chişinău: Virginia, 1995, p. 65-66.

păpuşi *Guguţă*, a cărui director artistic este confirmat Victor Ştefaniuc, păpuşar cu mare experienţă de lucru în teatrul de păpuşi *Licurici*, iar trupa va fi completată treptat cu tineri actori pregătiţi de maestru.

Acea perioadă s-a dovedit deosebit de prolifică în deschiderea noilor instituţii culturale. Pe fondalul renaşterii naţionale apar o serie de teatre noi, precum *Ginta Latină* (1990), *Eugene Ionesco* (1991), *Satiricus* (1991). În această ambianţă se consolidează şi Teatrul de păpuşi *Guguţă*, care va putea rezista vicisitudinilor perioadelor de criză economică şi politică care se ţineau lanţ în republica noastră. Concomitent cu fondarea noilor teatre, au apărut mai multe trupe de păpuşari. Iar prima promoţie, pregătită de Titus Jucov şi Victor Ştefaniuc, au mers la Bălţi unde au deschis, pe lângă Teatrul Naţional, trupa Teatrului de păpuşi *Gâgâlici*.

Cele trei decenii ce s-au scurs din 1989 au demonstrat valabilitatea conceptului și a efortului depus de pionierii teatrului de păpuși național. Teatru-studio *Guguță* rămâne o filă de debut, iar spectacolul *Ivan Turbincă,* piatra de temelie a teatrului național de păpuși, dispare odată cu schimbarea statutului și a modificărilor în structura sa. Dar acest spectacol a dat naștere noului teatru, care, spre fericirea tinerilor spectatori, a urmat conceptul unui teatru național, montând în mare majoritate spectacole din clasica națională, dar și din dramaturgia contemporană, promovând valorile naționale prin participări la festivaluri internaționale de teatru.

P. S. După aproape trei decenii de activitate, în Teatrul Municipal de Păpuși *Guguță* are loc o nouă explozie. Proaspăta echipă de actori (clasa lui Vlad Ciobanu), veniți în teatru la invitația directorului artistic Gabriela Lungu, lansează un nou proiect *Guguță nigth*, care își propune să schimbe formatul tradițional de spectacol, să monteze într-o nouă formulă estetică, să valorifice materialul dramatic din noi perspective artistico-stilistice, vin cu un nou suflu să revoluționeze teatrul autohton. Experimentele lor în acest domeniu au fost de acum apreciate cu Premiul UNITEM (2019). Spectacolul *Vicontele* după Eugene Ionescu (semnificativ că în anul când comunitatea artistică europeană marca 110 ani de la nașterea dramaturgului de origine română) în montarea lui Slava Sambriș ia Premiul pentru cel mai bun spectacol dramatic al stagiunii 2018–2019.

Bibliografie

Ciocoi, Gheorghe, *Ivan Turbincă*. B: Moldova Socialistă, 12 ianuarie 1973.

Ion Creangă în luminile rampei, Antologie de Oltița Cîntec și Ion Holban, Iași: Editura Timpul, 2015.

Galben, C., *Superba lecție de actorie*. B: Literatura și arta, 14 iunie 1990.

Jocul păpușarilor. Autor și alcătuitor V. Pasecinic, Chișinău: Editura „Virginia”, 1995.

Teatrul lui Victor Ștefaniuc. Alcătuitor și redactor științific Angelina Roșca, Chișinău: Editura Prut international, 2007.

Voineagu, Aurelia, *Sărbătoare! Teatrul Guguţă – Chişinău. Un dar de primăvară pentru copiii noştri*. B: Cugetul liber: cotidian independent. Constanţa, vineri, 13 martie 1991, p. 2.

ABORDĂRI INOVATIVE ÎN PROMOVAREA PATRIMONIULUI LOCAL

Taisia FOIU
Secția „Memoria Chișinăului”, Biblioteca Municipala „B. P. Hasdeu”

Summary

INNOVATIVE APPROACHES IN PROMOTING LOCAL HERITAGE

According to the Law on Libraries, capitalizing on local heritage and supporting the plurality of cultures is one of the functions of the modern library.

Libraries, as key institutions in the educational process, promote local cultural heritage in various ways: by exposing information resources, displaying cultural products online, preserving and ensuring access to cultural heritage; promoting the local heritage by creating new familiarization services.

The strategic priority of the Municipal Library „B. P. Hasdeu” is the city of Chisinau: to research and promote the local heritage and local personalities.

The “Memory of Chisinau” section, aiming to research, identify, capitalize, preserve sources, information, events, personalities and create local history, has carried out unique projects: Chisinau Collection, Local Research, Bio-bibliographies, Chisinau Days, the Biblio-Tour – We discover Chisinau differently, etc.

For the people of Chisinau interested in the past and the present of the city, the MC Section created the Blog “Chisinau, my city” and the “Memory of Chisinau” Pages on Facebook. In this way, we increase the level of accessibility to information among users and keep track of the feedback.

The Municipal Library „B. P. Hasdeu” is a municipal institution, one of its priorities being the promotion of the local heritage, which has been at the top of its activity in recent years and will remain in the future.

Keywords: *Law on Libraries, the plurality of cultures, Municipal Library „B. P. Hasdeu”,*

Una din funcțiile bibliotecii moderne este valorificarea patrimoniului local şi sprijinirea pluralității culturilor (articolul 5 din Legea cu privire la biblioteci).

Patrimoniul – este o moștenire transmisă de la o generație la altă, iar noi, bibliotecarii participăm la acest proces continuu. Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu” este o instituție municipală, cercetarea și promovarea valorilor din Chișinău este una din sarcina ei principală. Promovarea patrimoniului local și a personalităților autohtone – sunt în topul activităților BM.

Bibliotecile, ca instituții cheie în procesul educațional, promovează patrimoniului cultural local prin:

- expunerea resurselor informaționale;
- digitizarea si expunerea online de produse culturale;
- conservarea și asigurarea accesului la patrimoniul cultural local;
- crearea unor servicii noi de familializare și promovare a patrimoniului local.

Din anul 1996 BM a constituit o structură nouă, Secția „Memoria Chișinăului”, având obiectivul de a cerceta, identifica, valorifica, prezerva surse, informații, evenimente, personalități și de a crea istoria locală.

Secţia „Memoria Chişinăului” se ocupă de:

- selectarea;
- acumularea şi prelucrarea informaţiei cu caracter local;
- oferirea accesului la informaţii legate de viaţa politică, economică şi culturală a municipiului Chişinău;
- cercetarea, identificarea, promovarea patrimoniul local prin elaborarea ediţiilor bibliografice, volumelor enciclopedice, ghidurilor, calendarelor aniversare, materialelor promoționale etc.

„MC” deține un fond specializat ***Colecția Chișinău*** care constă din:

Chișinăul în documente (cărți, documente, seturi de vederi ale Chișinăului)

Chișinăul în filatelie (timbre, plicuri, cărți poștale cu simbolica Chișinău)

Chișinăul în suvenire (suvenire, obiecte decorative, monede jubiliare, mini-picturi, grafică).

În total, mai mult de 1500 ex. care reprezintă evenimente deosebite din istoria urbei noastre; personalități; edificii și monumente de patrimoniu. Prezintă interes sporit o colecție inedită, organizată cu prilejul aniversării a 575 de ani ai Chișinăului, numită „Chișinăul delicios” (produse alimentare autohtone unde este prezent cuvântul „Chișinău”, „Capitala”, „Orășenesc” etc., expusă online pe Flickr.)

O să mă opresc, pe scurt, asupra celor mai relevante realizări ale Secției „Memoria Chișinăului” .

Cercetarea bibliografică este un aspect deosebit de important în activitatea Secției Memoriei Chișinăului. Pe parcursul anilor, colaboratorii noștri au participat la elaborarea a 130 de bibliografii (curente, selective, retrospective), biobibliografii, cataloage, studii monografice etc. Practic, în fiecare an MC vine cu un şir de lucrări noi destinate publicului chişinăuian.

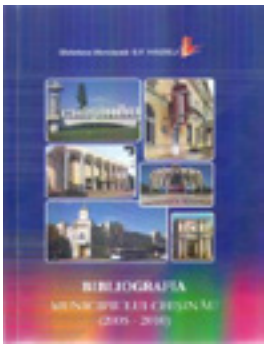
Proiectul: ***Cercetarea locală.*** În cadrul acestui proiect sunt realizate studii:

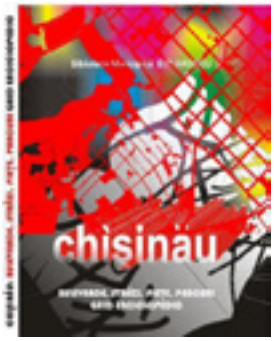
Bibliografia Municipiului Chişinău (anii 1995–2010) (3 ediții);

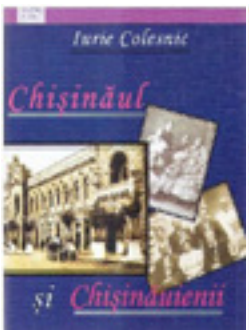
Chişinău: **bulevarde, străzi, pieţe**, **parcuri:** ghid enciclopedic;

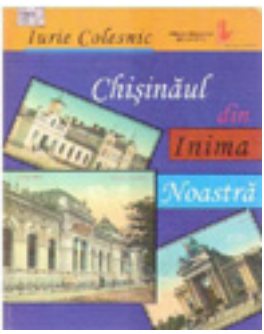
O serie de cărți editate de BM, care reflectă istoria și cultura orașului Chișinău, autor istoric literar, cercetător Iurie Colesnic: *Chişinăul din Amintire; Chişinăul şi chişinăuienii, Chişinăul din inima noastră, Chişinăul nostru în vraja neuitării*;

Culegere de articole. Carol Schmidt: Un primar în urme de legendă (expusă on-line)



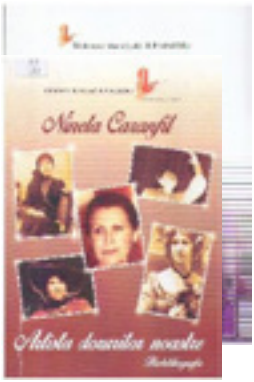






Proiectul de a „localiza” ***Chişinău în arta*** s-a manifestat în câteva volume impunătoare, care deschid mai multe fațete ale Chișinăului: *Chişinăul în literatura; Chişinăul în pictura; Chişinăul în teatru, Chișinăul în filme.*

Proiectul: Biobiliografii. Biblioteca Municipala, anual, vine în fața publicului chişinăuian cu câteva contribuţii biobibliografice consacrate scriitorilor, savanţilor, ziariştilor, actorilor, pictorilor şi altor personalităţi chişinăuiene. În ultimii ani noi am prezentat bibliografii consacrate Maestrul Vladimir Curbet şi Ansamblul „Joc”, Ninelei Caranfil, Serghei Pojar, Constantin Tănase; monografia bibliografica Mihai Cimpoi, biobibliografiile Ala Korkina, Gheorgi Barbarov etc.



Din anul 2010 MC elaborează **Calendarul aniversărilor** istorice și culturale ale Chișinăului – un suport necesar pentru bibliotecari pentru a familiariza publicul chișinăuian cu evenimente aniversare și jubilare. În acest context vreau să menționez colaborarea cu Banca Națională a Moldovei care utilizează informația respectivă pentru monedele jubiliare.

Pe parcursul a zece ani la biblioteca municipală să desfășoară o amplă formă de organizare dedicată urbei noastre ***Decada „Orașul meu”*** (04–14 octombrie) care, din 2018 apare într-un nou format – **Zilele Chișinăului**. În acest an Ziua Chișinăului a fost organizat și în cadrul Provocării verii, la data de 17 iulie – Prima atestare documentare a orașului. Activitățile la filialele BM se axează pe diverse informații despre oraș, fapte interesante din istoria şi viața contemporană a capitalei, despre personalități care i-au animat existența. În cadrul decadei au loc lansări şi prezentări de carte, întâlniri cu personalități marcante ale Chişinăului, concursuri de eseuri, desene, concursuri de erudiție, de logică, city-queste, filme, discuţii, expoziţii, excursii etc. Amintesc aici câteva concursuri de video clipuri (povești digitale) cu genericul: *Oraş frumos, pe nume Chişinău***,** *Strada bibliotecii mele (*concursuri de video clipuri (povești digitale)*), concurs de eseuri, Chişinăul în 575 de cuvinte* şi cel de caligrafie *Chişinău, oraş al cărţilor şi altele.*

Anual BM „B. P. Hasdeu” organizează Colocviile profesionale de vară. A VI-a ediţie a Colocviilor profesionale de vara cu genericul **„Chişnăul… ne surprinde”** a fost dedicată urbei noastre. Colocviile au avut ca scop atragerea atenţiei faţă de patrimoniul cultural local şi demonstrarea rolului bibliotecarilor în acest proces prin implicarea în diferite proiecte.

Este important în prezent utilizarea tehnologiilor avansate pentru valorificarea și promovarea patrimoniul local. Pentru chișinăuienii interesați de trecutul şi prezentul orașului în 2008 a fost lansat Blogul „Chișinău, orașul meu” (unul din primii bloguri, consacrate Chișinăului în RM), Pagina „Memoria Chișinăului” https://www.facebuiook.com/, prin care se promovează personalități născute sau care au activat în Chișinău; monumente și clădiri; străzi şi parcuri; curiozități, evenimente, aniversări. Astfel, blogul „Chișinău orașul meu” și Pagina „Memoria Chișinăului” sunt instrumente foarte eficiente de comunicare cu chișinăuienii. Blog „Chișinău orașul meu” este cel mai vizitat blog în BM.

Noul proiect **„BiblioTur – Descoperim Chişinăul altfel”** a fost propus pentru a oferi comunităţii informaţii relevante despre Chişinău cu ajutorul excursiilor pietonale, gratuite, prin centrul capitalei.

Este un proiect de **turism social**, finanțat și susținut, inițial, de Ambasada SUA în Republica Moldova și implementat în **octombrie 2016**. Proiectul a avut succes și s-a transferat în **serviciul** Bibliotecii Municipale **BiblioTur**. Serviciul BiblioTur propune excursii **pietonale** prin centrul capitalei pentru elevii, liceeni, persoane în etate, voluntari străini, pentru oaspeții Bibliotecii Municipale, dar și oaspeții Chișinăului. Ghizii sunt **bibliotecarii** de la Biblioteca Municipală. Pentru beneficiarii noi propunem **patru** itinerare turistice prin centrul orașului cu prezentarea celor mai importante monumente arhitecturale, locuri istorice ale Chișinăului, însoțite de fotografii de epocă. Excursiile sunt organizate la solicitare. Numai în anul 2019, au fost organizate 20 de excursii cu mai mult de 200 participanții.

Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu” este o instituție municipală, una din priorități fiind promovarea patrimoniului local și a personalităților autohtone, care va rămâne în topul activităților nu numai în anii aniversari ai Chișinăului, a decadelor, a săptămânilor speciale, dar pe parcursul întregului an.

TEATRUL LUI DUMITRU MATCOVSCHI ÎN CONTEXT SOCIOCULTURAL

Mariana JARDAN,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Ana GHILAȘ,
Institutul Patrimoniului Cultural

Summary

DUMITRU MATCOVSCHI'S THEATER IN THE SOCIOCULTURAL CONTEXT

D. Matcovschi's theatrical discourse from the point of view of directorial vision and in relation to the social and cultural-theatrical contextuality constitutes the research subject of the present article. On the basis of the historical method of investigation and of theatrical historiography, aspects of the scenic accomplishment of the dramaturgical texts of D. Matcovschi are highlighted, depending on the social-cultural imperatives of the time, the artistic visions of the directors and the specific development of the theatrical art. Reference is made to the stagings made by V. Apostol, I. Bordeianu and I. Stihi (State Academic Musical-Dramatic Theater) and I. Todorov ("Luceafărul" Theater) in 1975–1990, as well as to the re-contextualization of the dramaturgical discourse of the author at the contemporary stage in the vision of director A. Cozub at the National Theater "M. Eminescu" (2010 – present). We find that in the first period, the performances were characterized by the contrast between the mythological-poetic scenography, the lyric-dramatic element of the action and the rough realism of the presented fact of life. In the direction of A. Cozub, the metaphoric poetic element in the dramatic action is more faded, emphasizing the motif the world as the theater and another – the overturned world.

Keywords*: *theatrical performance, contextuality, directorial vision, theater criticism.

În abordarea problemei propuse, ne referim, mai *întâi*, la conceptele de „context" în diferite accepții și, ulterior, la relația acestora cu valorificarea scenică a textelor dramaturgice ale lui Dumitru Matcovschi. *Contextualitatea* semnifică un ansamblu de circumstanțe ce caracterizează un anumit moment, după „Noul dicționar universal al limbii române"[38]. Totodată, există și un *context comunicativ* ce desemnează orice informație de bază care se presupune că e împărtășită de emițător și de receptor și contribuie la interpretarea unui anumit enunț de către receptor[39], la înțelegerea semnificațiilor acestuia. Astfel, textul dramaturgic și spectacolul teatral creează contexte comunicative pentru receptorul-cititor ori spectator, care, la rândul lor, interpretează cele citite sau văzute pe scenă.

În acest sens, facem referire și la accepțiile cercetătorului Paul Cornea privind condițiile de receptare a unui text artistic. El vorbește de *contextul primar,* ce cuprinde prin-

38. *Noul dicționar universal al limbii române.* București: Editura Litera Internațional, 2006.

39. Angela Bidu-Vrănceanu, Cristina Călărașu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaș, Gabriela Pană Dindelegan. *Dicționar de științe ale limbii.* București: Editura Nemira, 2005.

cipalele reprezentări sociale și cunoștințe actuale, de ordin cultural, politic, științific etc. în cazul lecturii, receptării unui text, și de *contextul secundar* ce presupune o strategie interpretativă, o grilă de lectură[40] a textului într-o anumită perioadă istorică, în funcție de evoluția științelor. Ambele tipuri de contexte se îmbină în structurarea unui demers critic (articol, recenzie, studiu), îar în cazul artei teatrale sunt necesare și reliefarea altor tipuri de contexte, care se referă la relația textul dramaturgic și spectacolul montat, adică de relația dintre dramaturg, regizor, actor, spectator și timpul reprezentației teatrale. Astfel, referindu-ne la context din perspectiva acţiunii spectaculare, am evidenţiat mai multe accepţii ale acestuia: „contextul cultural de bază care se schimbă lent şi în care se află dramaturgul; contextul culturii teatrului la etapa apariţiei textului dramatic şi la cea a montării spectacolului (tipul scenariului, limbajul teatral, stilul ales de regizor, procedee artistice specifice individualităţii creatoare a regizorului şi ale timpului) ş. a.” [41].

În continuare, vom avea în oboectiv contextualitatea socioculturală a scrierii textelor dramaturgice de către Dumitru Matcovschi și a punerii în scenă a acestora, evidențiind faptul că el vine în dramaturgie după Ion Druță și influența acestui autor se observă mai ales în prima dramă a lui D. Matcovschi, „Președintele” (fiind asemănată de unii critici literari (A. Hropotinschi) și de teatru (L. Cemortan) cu drama „Păsările tinereții noastre” a lui I. Druță). Ruralismul, valorificarea folclorului, îmbinarea liricului, dramaticului cu epicul și cu elementul publicistic, sunt, în adevăr, aspecte tematice și de structură similare, într-o anumită măsură, cu textele dramaturgice ale lui Ion Druță.

Există însă și deosebiri ce scot în evidență viziunea artistică a individualității creatoare Dumitru Matcovschi. Dacă în anii 1960, Ion Druță, prin creația sa, accentua puterea sufletului, spiritul etnic, atunci în anii ’70–’80, Dumitru Matcovshi constată dedublarea și despiritualizarea omului ca un fapt deja împlinit. Aceste aspecte social-morale şi estetice se observă în structura textului şi, în special, a personajelor din romanele şi piesele autorului. Chiar dacă se atestă o îmbinare a lirismului cu epicul și cu dramaticul, totuși la D. Matcovschi se manifestă mai clar realismul dur ca viziune asupra lumii, prezenţa cotidianului, a faptului divers în fabula textului, lipsa unui conflict acut, viaţa fără suflet a contemporanului, transfigurată artistic într-o diversitate de fapte și tipologii ale personajelor. Liniile de subiect ale romanelor și textelor dramaturgice ale sale sunt mai difuze, uneori mai puțin legate între ele. La hotarul anilor 1970–1980, în dramaturgie se punea accent mai mult pe tematica contemporană, se constată apariția unui personaj nou, care se caracterizează „prin relativism moral, prin lipsa de încredere în puterile sale spirituale, sufletești […], prin lipsă de integritate psihologică”[42].

Un rol important în promovarea dramaturgiei naționale l-a avut colaborarea lui D. Matcovschi cu regizorii teatrelor naționale, spre deosebire de I. Druță, căruia, la începuturile dramaturgiei sale, i s-a interzis, din motive ideologice, punerea în scenă a textelor sale în Moldova. După cum constată cercetătoarea Steliana Grama în studiul „Dramaturgia autohtonă din anii 1960–1970 pe scenele teatrelor din Moldova”, „Piesele scriitorilor moldoveni din perioada anilor 1960–1970, care au avut norocul să fie montate, au atras, în primul rând, atenția publicului prin noutatea lor și prin jocul actorilor. Fără a

40. Cf. Paul Cornea. *Interpretare și raționalitate.* București: Editura Polirom, 2006, p. 418-419.
41. Ana Ghilaș. *Discursul teatral – între text și contexte*. Chișinău: Lexon-Prim, 2017, p. 23.
42. Ana Ghilaș. *Op. cit*., p. 111.

face sociologia spectacolelor, putem afirma fără reticențe că astfel de piese ca „Tata” de D. Matcovschi, „Casa mare” și „Păsările tinereții noastre” de Ion Druță, „Radu Ștefan, Întâiul și Ultimul” de Aureliu Busuioc au adunat în permanență săli pline, lucru mai rar întâlnit până atunci”[43]. Cu toate acestea, mai persistau și texte dramatice, scrise de alți autori, ce se caracterizau prin anumite stereotipuri, dictate de metoda realismului socialist, rămânând a fi încă o reflectare fidelă a realității de atunci.

Discursul teatral realizat în baza textelor lui Dumitru Matcovschi a avut parte de o atenție mai mare decât dramaturgia sa, fiind abordat în recenzii, cronici de teatru și studii semnate, în primul rând, de Leonid Cemortan, ulterior de Valentina Tăzlăuanu, Larisa Ungureanu, Pavel Proca, Grigore Rusu, Steliana Grama, de regizori, în special de Veniamin Apostol, de actorii Victor Ciutac, Vitalie Rusu ș. a. În recenziile la spectacole, autorii evidențiau aspectul rural al subiectelor, diversitatea tipologică a personajelor, realismul viziunii artistice a lui D. Matcovschi, rolul important al regiei, scenografiei și al muzicii în realizarea artistică a acțiunii dramatice.

Totodată, constatăm în discursul lui Dumitru Matcovschi o sursă nouă de dramatism, și anume dramatismul cotidianului, importanța rolului detaliului în caracterizarea personajului. În același timp, elementul folcloric, liric și publicistic se îmbină în structura textelor dramaturgice ale ambilor autori – Ion Druță și Dumitru Matcovschi, însă în mod diferit. Caracterizând specificul discursului lui D. Matcovschi, cercetătorul Leonid Cemortan sublinia că dramaturgia sa este „fragmentată și supraîncărcată de ramificații lăturalnice, dar e pătrunsă de suflul vieții reale, îmbinat organic cu o tulburătoare undă de lirism și poezie. Substratul poetico-metaforic amplifică semnificațiile chipurilor și faptelor, ridicându-le uneori la valoare de simbol”[44].

În promovarea creației dramatice a lui Dumitru Matcovschi un rol important l-au avut regizorul Veniamin Apostol și actorul Victor Ciutac. Este cunoscut faptul că regizorul Veniamin Apostol, împreună cu trupa de actori, au contribuit mult la definitivarea textelor lui D. Matcovschi pentru montarea lor pe scenă. În urma stabilirii unei colaborări strânse cu dramaturgul, colaborare care, cu timpul, s-a transformat într-o relație de prietenie, pe scena Teatrului Academic Muzical-Dramatic de Stat „A. S. Pușkin” (actualul Teatru Național „Mihai Eminescu”) au fost montate spectacole de referință în istoria artei teatrale din Moldova: *Președintele* (1975), *Tata* (1979), *Pomul vieții* (1980), *Abecedarul* (1983), *Destinul* (1993), în 1999, spectacolul *Tata* – regia și interpretarea rolului principal de Victor Ciutac.

Un interes deosebit îl prezintă în acest context relația de creație regizor – dramaturg, care s-a manifestat atât la nivelul creării spectacolului, cât și la cel al creării, definitivării textului dramaturgic al lui Matcovschi, ca și al textului teatral al regizorului. Din emisiunile TV și din interviuri ale regizorului sau ale actorilor, se poate constata că textul și discursul dramatic se definitiva împreună cu regizorul sau chiar cu trupa de actori în procesul repetițiilor. Actrița Viorica Chircă, care a jucat în toate spectacolele montate de Veniamin Apostol pe scena Teatrului Academic „A. S. Pușkin” (*Președintele*, *Tata*,

43. Steliana Grama. *Dramaturgia autohtonă din anii 1960–1970 pe scena teatrelor din Moldova.* Ediție îngrijită de Claudia Slutu-Grama. Chișinău: Editura Lumina, 2010, p. 17.

44. Leonid Cemortan. *Prietenul nostru teatrul.* Pagini din istoria Teatrului Academic Moldovenesc de Stat „A. S. Pușkin”. Cuvânt-înainte de Valeriu Cupcea. Chișinău: Editura Literatura artistică, 1983, p. 192.

Pomul vieții, *Cântec de leagăn pentru bunici*, *Abecedarul*), la o întâlnire cu spectatorii și cititorii, își amintea că Dumitru Matcovschi „își scria piesele sale în teatru", împreună cu regizorul și actorii, autorul venea des la repetiții, colabora strâns cu teatrul, încât „multe scene, dialoguri au fost refăcute sau chiar scrise în teatru, în rezultatul repetițiilor"[45]. Și autorul-dramaturg recunoaște necesitatea colaborării, dar mai întâi, a cunoașterii de către scriitor a artei scenice. În acest sens, Dumitru Matcovschi afirmă: „Teatrul este o meserie. Noi, dramaturgii moldoveni, nici în ruptul capului nu vrem să recunoaștem acest lucru. Noi descoperim teatrul la masa de scris și nu în sala de spectacole, și nu în culise, și nu la repetiții. Și când un regizor ne spune pe drept că nu cunoaștem legile scenei, ne supărăm grozav"[46].

Răspunzând într-un interviu la o întrebare ce vizează relația regizor – dramaturg, și anume: „Care este dependența regizorului față de autor, una absolută sau relativă?", Veniamin Apostol precizează concepția sa artistică regizorală: „Dacă eu sunt un regizor tălmăcitor, interpret al ideilor dramaturgului, mă străduiesc să nu modific piesa, să păstrez un mare respect față de textul autorului, să-i dau o formulă unică originală, creatoare. Eu, în general, sunt tălmăcitor și mă străduiesc întotdeauna să-l înțeleg pe Cehov, Shakespeare, Bulgakov, dar în același timp vreau să-l înțeleg și să-l „tălmăcesc" pe D. Matcovschi. Lui D. Matcovschi *nu i-am dictat ideile mele, ci doar i-am sugerat ceea ce nu-i ajungea* în *text* (subl. n.), pentru că el n-avea încă experiență de dramaturg"[47].

Referindu-se astfel la creația dramaturgică a lui Dumitru Matcovschi, regizorul explică, într-un fel, apariția și specificul textelor matcovschiene prin faptul că autorul vine din literatură, dintr-un gen artistic apropiat teatrului – proza, dar totuși deosebit de teatru, și din cunoașterea modelului cinematografic al structurării textului artistic, cel epic și dramaturgic. O recunoaște și D. Matcovschi: „[…] când un regizor ne spune pe drept că nu cunoaștem legile scenei, ne supărăm grozav. El n-are timp să ne învețe alfabetul. Alfabetul suntem datori să-l învățăm în deplină singurătate și mult înainte de a ne așeza la masa de scris"[48].

Contextul apariției pieselor lui Dumitru Matcovschi, anii 1970–1980, și necesitatea unei cunoașteri mai bune a ceea ce presupune textul dramaturgic, în primul rând, teatralitatea ca principiu estetic, este explicat de Veniamin Apostol prin faptul că „Tinerii dramaturgi de atunci erau, în genere, niște amatori crescuți și formați pe baza filmului sovietic de calitate. Și formulele stilistice din scenariile acestor filme erau preluate docil, tablou după tablou, și chiar foarte frecvente la D. Matcovschi. Nu era o dramaturgie bine închegată. Însă eu am găsit posibilitatea, cheia regizorală să leg și să încheg acele tablouri", spune maestrul într-un interviu acordat actorului și pedagogului Grigore Rusu[49].

45. Larisa Ungureanu. *Dramaturgia lui Dumitru Matcovschi* în *amintiri.* În: Teatrul lui Dumitru Matcovschi. Culegere de articole, cronici și interviuri. Chișinău: Casa editorial-poligrafică Bons Offices, 2015, p. 65-66.

46. Dumitru Matcovschi. *Teatrul este o meserie.* În: Teatrul lui Dumitru Matcovschi. Culegere de articole, cronici și interviuri. Chișinău: Casa editorial-poligrafică Bons Offices, 2015, p. 5.

47. Grigore Rusu. *Din coturnii timpului*. Chișinău: Tipografia Centrală, 2000, p. 93.

48. Dumitru Matcovschi. *Teatrul este o meserie.* În: Teatrul lui Dumitru Matcovschi. Culegere de articole, cronici și interviuri. Chișinău: Casa editorial-poligrafică Bons Offices, 2015, p. 5.

49. Grigore Rusu. *Op. cit.*, p. 94.

Textele dramaturgice ale lui Dumitru Matcovschi, așa cum s-a menționat de multe ori, vin din viziunea sa poetică, metaforică, dar și din proza autorului. De aceea ele îmbină elementul liric cu cel narativ, cu proza. Criticul de teatru Valentina Tăzlăuanu evidenția într-o recenzie la spectacolul „Pomul vieții" (1981), intitulată sugestiv „Între poezie și realism", că și acest text al autorului a pornit tot de la un roman, „Focul din vatră, doar că, spre deosebire de celelalte piese ale lui Matcovschi – „Președintele", „Tata", „Cântec de leagăn pentru bunici", – nu este o adaptare a romanului, ci se constituie ca o lucrare autonomă. Scenografia poetică a lui Ion Puiu propune o „viziune modernă, cu complicate corespondențe în fondul materialului dramatic, dar în același timp, mai limpede […] decât cea propusă de alte componente ale spectacolului, disciplinând prin sobrietate și oferind câmp larg imaginației regizorale"[50]. În regia lui Veniamin Apostol spectacolul este unul „realist, pigmentat de efluvii lirice", criticul constatând că orientarea regizorală din acest spectacol caracterizează, de fapt, viziunea lui Veniamin Apostol și a teatrului academic, manifestată prin „două tendințe oarecum deosebite: cea de a construi caractere, de a psihologiza, determinată de tradiție, dar și de cadrul realist, naturalist, al unei dramaturgii la fel de legate de tradiție; și o alta – de a construi în scenă metafore, simboluri, de a crea poezie"[51].

„Scenocentrismul" viziunii lui Veniamin Apostol și accentuarea colaborării creatoare dintre regizor și actor în procesul lucrului asupra spectacolului sunt aspecte importante în definirea discursului teatral. Și spectacolul„ Pomul vieții" lasă impresia „unei lucrări în care majoritatea actorilor din distribuție au urmat indicațiile regizorului. Și în „Pomul vieții", ca și în „Tata", s-a mizat vizibil pe Victor Ciutac, pe capacitatea sa de interiorizare, pe forța sa de a imprima consistență chiar și rolurilor celor mai puțin avantajate din punct de vedere dramaturgic"[52].

De fapt, regizorul Veniamin Apostol susține că, lucrând asupra spectacolului „Tata", a atins „o anumită finalitate în ceea ce privește concepția regizorală, de ansamblu și nu văd, deocamdată, șansele montării piesei într-o altă cheie, referitor la „Pomul vieții", desi s-a jucat două stagiuni la rând, ideile mele n-au fost realizate până la capăt. Ori de câte ori privesc spectacolul pe scena noastră, în suflet mi se strecoară sentimentul neîmpăcării cu sine"[53]. De aceea, la invitația Teatrului Dramatic din Tambov (Rusia), în 1982, el a montat acest text dramatic al lui Dumitru Matcovschi, în care a stăruit asupra altor aspecte semnificative ale spectacolului: ideea că omul ajuns într-un moment de cumpănă trebuie și poate fi salvat cu ajutorul altor oameni, accentuând „linia de subiect Nichita –Ana, care se ajută unul pe altul să învingă vicisitudinile. În fond ei sunt continuatorii veșnicului pom al vieții", se confesa regizorul într-un interviu la 1982[54].

Publicul spectator din Tambov a apreciat caracterul poetic, de baladă al piesei lui Dumitru Matcovschi, coloritul național al spectacolului, originala scenografie, sugestivă, polifonică, a lui Ion Puiu, susținută de cântecele pe muzica lui Ion Aldea Teodorovici, versuri Dumitru Matcovschi. De asemenea, au fost evidențiate două linii în reali-

50. Valentina Tăzlăuanu. *Între poezie și realism.* În: Dumitru Matcovschi – poet și om al cetății. Chișinău: Editura Știința, 2009, p. 110.

51. Ibidem

52. Valentina Tăzlăuanu. *Op. cit.*, p. 112.

53. N. Spirea. *„Pomul vieții" la Tambov*. B: Literatura și Arta, 1982, p. 2.

54. N. Spirea. *Op.cit*.

zarea stilistică a acestui spectacol în regia lui Veniamin Apostol: cel filozofico-abstract și cel al vieții reale, precum și jocul actorilor V. L. Șcerbakov în rolul lui Grigore și V. V. Iakovenko în rolul Elenei.

În activitatea sa de regizor, Veniamin Apostol a dat o orientare realist-psihologică teatrului, evidențiind aspectul spiritual al personajelor, pentru a crea aspectul cotidian al vieții lor. Critica teatrală menționa și inovația regizorului în sensul depășirii modului static al spectacolelor și dinamizarea acestora prin mijloace plastice. De aici și scenografia metaforică, simbolică a lui Ion Puiu în spectacolele sale. V. Apostol era conștient de faptul că „latura poetică, caracteristică dramaturgiei lui D. Matcovschi (…), dictează teatrului explorarea universului psihologic al eroilor, subconștientului acțiunilor lor, obiectivarea indirectă a mesajului prin metaforă și simbol”[55].

La Teatrul „Luceafărul”, în 1984, a fost montat spectacolul *Troița* în regia lui Ilie Todorov. Este un episod din „istoria dramatizată” a Dudei, în care autorul „rămâne credincios sie însuși ca motive, tonalitate și uneori ca personaje, cum este Fimca, acet poet al mandolinei„ (un alter ego al autorului?) sau Margareta”, observa Valentina Tăzlăuanu după premieră. Regizorul Ilie Todorov a demonstrat o tehnica teatrală originală pentru spațiul nostru cultural-teatral – simultaneitatea scenelor din acțiunea dramatică, regizorul „oferind o sursă fertilă” în acest plan al construirii teatralității demersului spectacular. Iar accentul a fost pus pe „sentimentul vieții, pe vibrația omului în fața acelei de multe ori iraționale reserve de vis, floare a sensibilității și imaginației”, care le imprimă eroilor „autenticitate și căldură”, acest sentiment al vieții devenind „una dintre dominantele spectacolului”[56].

Cu toate acestea, maniera regizorală a lui Ilie Todorov a fost în general greu acceptată de spectator, „luând în scenă forme insolite, ce izbutesc rareori să se materializeze organic (și nu întotdeauna din vina regizorului)”. Și asta pentru că teatrul acestui regizor „nu este firesc„!”, pentru că „supralicitarea expresiei scenice, atât la nivelul gestului, cât și la cel al partiturii intonaționale” caracterizează acest spectacol al regizorului, șocând, într-un fel, publicul „corupt de „realismul” cinematografic și nu mai puțin, de firescul naturalist al scenei”, constată V. Tăzlăuanu[57]. Menționăm că criticul de teatru evidențiază aici specificul teatralității în spectacolele lui Ilie Todorov, prin care se subliniază aspectul postdramatic, în acccepția lui Hans-Thies Lehmann[58], al reprezentației teatrale: accentul pus pe mișcare, pe gest, pe teatralizare propriu-zisă în acțiunea dramatică.

Spectacolele montate de Alexandru Cozub după textele lui Dumitru Matcovschi – „Cântec de leagăn pentru bunici” și „Pomul vieții” – la Teatrul Național „M. Eminescu” în 2010–2011 până în prezent, scot în evidență noua viziune a timpului și, desigur, a regizorului, asupra unor texte ce purtau amprenta timpului din perioada sovietică, „influențând mai mult sau mai puțin demersul lor estetic și natura personajelor”, în special „rolul pe care-l joacă președintele de colhoz în lumea descrisă de Matcovschi. […] Fără

55. Veniamin Apostol. *Actorul rămâne zeul scenei*. În: Literatura și Arta, 1979, 1 noiembrie.

56. Valentina Tăzlăuanu. *Troița.* În: Teatrul lui Dumitru Matcovschi. Culegere de articole, cronici și interviuri. Chișinău: Casa editorial-poligrafică Bons Offices, 2015, p. 27.

57. Valentina Tăzlăuanu. *Op. cit*., p. 27-28.

58. Cf. Hans-Ties Lehmann. *Teatrul postdramatic*. Traducere de Victor Scoradeț. București: Editura UNITEXT, 2009.

această latură proletcultistă (care descrie un univers rural sovietic) cele două spectacole par mult mai vii, mai dinamice și cu mult mai autentice", observa, într-o recenzie, dramaturgul Dumitru Crudu[59].

Ceea ce deosebeşte montarea lui A. Cozub este, în primul rând, prezenţa corului care lipsește în textul lui D. Matcovschi ca personaj. El are aici funcția corului antic (de narator, de apreciere a evenimentelor, a personajelor ș. a.), iar în plan literar – de personaj cunoscut ca „gura satului", așa cum e în proza lui I. Slavici, I. Druță, V. Vasilache ș. a. Corul se prezintă ca o imagine multicoloră, format din oameni de diferite vârste, chinuiţi după o zi de muncă, care prezintă cartea de vizită a spectacolului şi creează la început o atmosferă construită, se pare la început, pe toposul *lumii ca spectacol*, dar, în realitate spectatorul va urmări o acțiune construită pe toposul *lumii răsturnate, al lumii pe dos*. Revenind la explicațiile acestor topos-uri, vom reitera că în viziunea regizorală a lui Alexandru Cozub lumea ca spectacol și lumea pe dos se îmbină în acțiunile și în funcțiile corului ca personaj. Mai întâi, aceasta se manifestă prin vestimentația interpreţilor, care formează vizual o masă înflorată" – lumea, satul, masele; apoi prin gesticulaţia „explicativă" a cântecului. „Bucuria interpreţilor-coriști, culorile variate, aprinse sau cenuşii, lumina ce cade asupra cântăreţilor creează parcă un întuneric şi mai mare în scenă, accentuând un contrast între bucuria şi lumina din prim-plan cu spaţiul infinit de dincolo"[60]. Acțiunea dramatică demonstrează că lumea e un teatru al râsului-plânsului, iar semnificațiile cântecelor „Sfântă ni-i casa" ori,, Sărut, femeie, mâna ta" nu mai sunt cele din spectacolele anilor 1980, ci sună dureros, dar şi a parodie, în contextul social al anilor 2000, demonstrând, de fapt, surzenia sufletească, închiderea omului în sine, nedorinţa de a-şi cunoaşte aproapele.

În concluzii evidențiem că teatrul lui Dumitru Matcovschi relevă mai multe aspecte ce vizează relația de creație autor dramatic – viziune regizorală, artă actoricească, dar și contextualitatea scrierii textului dramaturgic, a montării spectacolelor și a prezenței sau absenței criticii de teatru în spațiul cultural respectiv. Ultimul aspect devine esential pentru o mai amplă cunoaștere a procesului teatral.

Bibliografie

Apostol, Veniamin, *Actorul rămâne zeul scenei*. În: Literatura și Arta, 1979, 1 noiembrie.

Bidu-Vrănceanu, Angela, Călărașu, Cristina, Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, Mancaș, Mihaela, Pană Dindelegan, Gabriela, *Dicționar de științe ale limbii,* București: Editura Nemira, 2005.

Cemortan, Leonid, *Prietenul nostru teatrul.* Pagini din istoria Teatrului Academic Moldovenesc de Stat „A. S. Puşkin", cuvânt-înainte de Valeriu Cupcea, Chișinău: Editura Literatura artistică, 1983.

Cornea, Paul, *Interpretare și raționalitate,* București: Editura Polirom, 2006.

59. Dumitru Crudu. *Două spectacole foarte bune despre viața de la* țară. În: Teatrul lui Dumitru Matcovschi. Culegere de articole, cronici și interviuri. Chișinău: Casa editorial-poligrafică Bons Offices, 2015, p. 61.

60. Ana Ghilaș. *Spectacolul – text, context, subtext („Pomul vieții" de D. Matcovschi)*. În: Arta, Arte audiovizuale, 2012, p. 116.

Crudu, Dumitru, *Două spectacole foarte bune despre viața de la țară*. În: Teatrul lui Dumitru Matcovschi, culegere de articole, cronici și interviuri. Chișinău: Casa editorial-poligrafică Bons Offices, 2015, p. 61-62.

Ghilaș, Ana, *Discursul teatral – între text și contexte*, Chișinău: Lexon-Prim, 2017.

Ghilaș Ana, *Spectacolul – text, context, subtext („Pomul vieții" de D. Matcovschi)*. În: Arta, Arte audiovizuale. Chișinău, 2011, p. 114-122.

Grama, Steliana, *Dramaturgia autohtonă din anii 1960–1970 pe scena teatrelor din Moldova.* Ediție îngrijită de Claudia Slutu-Grama. Chișinău: Editura Lumina, 2010.

Lehmann, Hans-Ties, *Teatrul postdramatic*. Traducere de Victor Scoradeț București: Editura UNITEXT, 2009.

Matcovschi, Dumitru, *Teatrul este o meserie.* În: Teatrul lui Dumitru Matcovschi, culegere de articole, cronici și interviuri. Chișinău: Casa editorial-poligrafică Bons Offices, 2015, p. 4-5.

Rusu, Grigore, *Din coturnii timpului*, Chișinău: Tipografia Centrală, 2000.

Spirea, N., *„Pomul vieții" la Tambov*. În: Literatura și Arta, 1982, p. 2.

Tăzlăuanu, Valentina, *Între poezie și realism*. În: Dumitru Matcovschi – poet și om al cetății. Chișinău: Editura Știința, 2009, p. 108-113.

Tăzlăuanu, Valentina, *Troița.* În: Teatrul lui Dumitru Matcovschi, culegere de articole, cronici și interviuri. Chișinău: Casa editorial-poligrafică Bons Offices, 2015, p. 27-31.

Ungureanu, Larisa, *Dramaturgia lui Dumitru Matcovschi în amintiri.* În: Teatrul lui Dumitru Matcovschi, culegere de articole, cronici și interviuri. Chișinău: Casa editorial-poligrafică Bons Offices, 2015, p. 65-67.

II. ARTE VIZUALE ȘI ARHITECTURĂ

NARAȚIUNE ȘI SIMBOL ÎN TRATĂRILE PLASTICE ALE BALADEI „MIORIȚA”

Victoria ROCACIUC
Institutul Patrimoniului Cultural

Summary
NARRATION AND SYMBOL IN THE PLASTIC TREATMENTS OF THE “MIORIȚA” BALLAD

Several variants of critical and plastic interpretations of the motifs of the popular ballad “Mioriţa” are known, without them being subjected to synthetic research. The present study is one of the first attempts to carry out an analysis of the plastic themes or motifs in relation to the textual ones in the Moldovan book graphics at different historical stages. The pastoral motif with the inclusion of the landscape in the content emphasizes and widens the poetic-musical line of the work, while the dialogue between man and nature, its anxiety, the trinity of space, the testament of the shepherd and man, the connection of the funeral ritual and the wedding ceremony, during which a star falls, the denouement being left open, offers unlimited space for fantasy and plastic concepts. By the selective character and the artistic treatment of the motifs present in the content of the ballad, the plastic images created by the Moldovan graphic artists offer plastic syntheses of the Romanian thought and spirituality, contributing essentially to the outline of the idea of “mioritic space”.

Keywords: *graphic, book, theme, motif, illustration.*

Mihail Sadoveanu afirma că „Mioriţa” este cea mai nobilă manifestare poetică a neamului românesc. Valoroasa creație populară dăinuie, continuând să impresioneze lumea universală prin frumuseţea şi misterul inedit. Lucian Blaga accentua caracterul nesecat al baladei.

Sunt cunoscute mai multe variante[1] de interpretări critice[2] și plastice ale motivelor acestei creații populare, dar și ale celora consacrate problemelor simbolului[3], fără ca ele să fie supuse unor cercetări de sinteză, care însă ar include analiza imagologică și aspectul relațiilor imagine-text a motivelor textuale, în raport cu imaginea artistică sau figura de stil, în aspect plastic.

Prezentul studiu este una din primele încercări de a efectua o analiză a temelor sau motivelor plastice în raport cu cele textuale în grafica de carte moldovenească la diferite

1. I. Hadârcă. *Mioriţa*. În: Limba română, nr. 10–12, anul XVII, 2007, http://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=609 (accesat 20.03.2020).

2. G. Petric. Aspecte arhetipale ale dimensiunii tragice în *Mioriţa.* În: Studii umaniste şi perspective interculturale: cercetări ale doctoranzilor în filologie: conferinţă internaţională: Târgu-Mureş, 14–15 aprilie 2011 / coord.: Cornel Moraru, Al. Cistelecan, Iulian Boldea. Târgu-Mureş: Editura Universităţii “Petru Maior”, 2011, p. 372-381.

3. Научная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat http://www.dissercat.com/content/fenomen-simvola-opyt-osmysleniya-i-issledovaniya-v-evropeiskoi-kulture#ixzz3RLoW1k7L (accesat 20.03.2020)

etape istorice. În arta graficii de carte naționale, se găsesc exemple de abordări plastice care valorifică atât motivele populare, cât și cele culte sau filosofice.

Studiind multiple variante şi problematici abordate de cercetătorii şi specialiştii autohtoni şi străini, am considerat de cuviinţă să ne oprim pe analiza câtorva subiecte tematice mai apropiate de simbol, în esenţa lor. Motivul pastoral cu includerea peisajului în conținut accentuează și lărgește linia poetico-muzicală a operei, iar *dialogul dintre om și natură, neliniștea ei, trinitatea spațiului, testamentul păstorului și a omului, legătura ritualului înmormântării* şi *ceremonia nunţii în timpul căreia cade o stea, deznodământul lăsat deschis*, oferă spațiu nemărginit pentru fantezie și concepții plastice. Aceste subiecte au servit drept baza cercetării problemelor legate de analiza imaginilor create mai cu seamă de graficienii moldoveni în cadrul ilustrării baladei „Miorița", laitmotivul sau subietul de bază care include în sine pe toate celelalte l-am considerat *dialogul dintre om și natură.*

Unul dintre subiectele filosofico-estetice este paradoxul ființelor muritoare, acceptarea sacrificiului ca model al lumii și al mentalității umane. Prin caracterul selectiv și tratarea artistică a motivelor prezente în conținutul baladei, imaginile plastice create de graficienii moldoveni oferă sinteze plastice ale gândirii și ale spiritualității românești, contribuind esențial la conturarea ideii de „spațiu mioritic".

Faptul că balada a cunoscut mai multe variante și ediții, inclusiv și în rețele de socializare etc., a creat și o serie de controverse intrepretative[4]. Studierea acestora deja reprezintă o ramură științifică aparte[5].

În planul analizelor operelor de artă plastică, într-un format mai restrâns, balada „Miorița" a fost studiată și prin prisma imaginilor create de artiștii plastici Nicolae Brana și Ilia Bogdesco[6]. Unii cercetători declară că o parte de ilustrații din „Evangheliarul din Elizavetgrad" (secolul al XVI-lea) ar reda momente din balada „Mioriţa". „Evangheliarul din Elizavetgrad" este un monument scris şi ilustrat cu titlu de unicat având 317 pagini de pergament „scris în unciala moldovenească între anii 1595–1606 de către unul din elevii şcolii lui Anastasie Crimca".

Autorul concepției P. Bălan precizează: „Cartea conţine 321 de miniaturi, care ilustrează textul..., miniaturile şi textul făcînd corp comun, fiind caligrafiate de aceeaşi peniţă". Mai departe P. Bălan concluzionează: „Aşa cum Dosoftei a laicizat psalmii, miniaturistul „Evangheliarului" a „împământenit", dacă se poate spune aşa, textul biblic, ancorându-1 într-un spaţiu concret". La pagina 146 se redă povestită în imagini picturale balada „Mioriţa". Autorul concepției confirmă că „peisajul e moldovenesc, ciobanul (moldovan) e pictat pe fundalul unui munte cu brazi, ascultând mioara năzdrăvană". În altă imagine „ceilalţi doi păstori stau întorşi cu spatele la moldovan, aşa cum procedează cei care pun la cale o fărădelege". Astel, pentru P. Bălan este evident că miniaturistul n-a putut să nu cunoască balada „Mioriţa", pe care parcă încearcă s-o ilustreze ca un comentariu al „Evangheliarului". Miniaturistul a laicizat naraţiunea, ancorând-o într-

4. *Miorița, balade populare*. În: http://www.cartiletinerilor.com/miorita/ (accesat 20.03.2020).

5. Н. В. Злыднева. *Балканский менталитет и изобразительное искусство: Проблемы типологии балканской культуры*. В: https://www.dissercat.com/content/balkanskii-mentalitet-i-izobrazitelnoe-iskusstvo-problemy-tipologii-balkanskoi-kultury (accesat 20.03.2020).

6. *Balada Mioriţa în imagini*. În: http://www.moldovenii.md/section/221/content/489. (accesat 20.03.2020).

un cadru real... Model fără egal în ilustrarea cărţii vechi, monument al culturii noastre din trecut, „Evangheliarul de la Elizavetgrad” este o adevărată „Mioriţă” a miniaturii moldoveneşti medievale”[7]. De fapt, „Miorţa” este tratată şi ca mitul fuziunii omului cu natura, dar şi ca o pastorală. Astfel, subiectele din imagini artistice de aici pot fi prezente şi în alte opere de asemenea caracter şi să reprezinte alte popoare ale zonei balcanice şi nu doar. Însă, concepția lui P. Bălan ne pare frumoasă.

Fig. 1. Iacob Averbuh. Iustrație la balada „Miorita”, 1956, hârtie, tuș, AOSPRM, F. R-2906, inv. 3, d. 107, f. 56.
Fig. 2. Emil Childescu. Ilustrație la balada „Mioriţa” din cartea „Balade” de Vasile Alecsandri. Chişinău: Literatura Artistică, 1978 (hârtie, acuarelă).
Fig. 3. Gheorghe Vrabie. Ilusrație la balada „Mioriţa” de Vasile Alecsandri, 1983, hârtie, acvaforte.

Balada „Mioriţa” a cunoscut mai multe ediţii, cu diverse concepții de grafică și design poligrafic. Astfel, la această temă se referă grafica de carte creată de Iacob Averbuh (1955, creion de plumb, tuș, guașă; 1956, tuș), Ilia Bogdesco (1957; 1966, acuarelă, temperă; 1970, tuș color, tipar tipografic), Aleksandr Hmelnițki (1971–1972, monotipie, lac), Emil Childescu (1978, acuarelă), Gheorghe Vrabie (1983, acvaforte hașurat; 1989, 1990), Gheorghe Huzun (1988, guașă), Eudochia Zavtur (1997–1998, monotipie, pastel) ș. a. Căutările artiștilor țineau de problemele tehnico-tehnologice de abordare a subiectului baladesc și de elaborarea unor concepții grafice de redare a atmosferei specifice, deosebite prin cadrul simbolico-narativ.

Mai mulți autori au lucrat asupra portretelor psihologice ale fiecărui personaj aparte (Iacob Averbuh, Ilia Bogdesco, Aleksandr Hmelnițki etc.), iar și asupra contextului dialogal între ele a lucrat plasticianul Gheorghe Huzun, ideea trinității mai pregnant este reflectată prin caracterul personificat al personajelor de Eudochia Zavtur.

Grafica de carte a lui Gheorghe Huzun are anumite tangențe cu pictura lui în ulei. Personala din 2002 a lui Gheorghe Huzun a cuprins mai ales pictura în ulei din creația maestrului. Pictura artistului are un caracter pastos cu nuanțe cromatice care pot fi analizate atât la nivel pur pictural, cât și la cel monumental-decorativ. Principiul constructiv

7. Ibidem.

de aplicare a culorilor care au menirea directă de a accentua volumul este o trăsătură caracteristică care deosebește maniera artistică a lui Gheorghe Huzun de creația altor pictori moldoveni. Practic, în aceeași manieră pictural-constructivistă, deja pe hârtie, artistul a ilustrat balada „Miorița" (1988). O variantă de ilustrare a baladei „Miorița" (1968) creată decorativ în tehnica ștemuirii se află în colecțiile Muzeului Național al Literaturii Române „M. Kogălniceanu". Prin dimensiunile ei lucrarea depășește o ilustrație obișnuită și descoperă alte fațete ale creației lui Gheorghe Huzun, acea sculpturală și decorativă, a operelor de șevalet cu un subiect literar, monumentale, precum ele erau pe timpuri.

Atmosfera poetizată, caracterul specific al spațiului și timpului din conținutul baladei a reușit să valorifice prin acuarelele sale graficianul Emil Chidescu. Unificarea subiectelor într-o singură imagine și compoziție văzută prin formă de cerc reprezintă concepția plastică a lui Dumitru Iazan. Toate ideile plastice ale graficienilor moldoveni completează și lărgesc tratările conținutului baladei.

Mulți artiști au reușit să abordeze repetat subiectul baladei „Miorița", nu doar experimentânt în domeniu grafic, ci și abordând alte domenii (Gheorghe Guzun. „Miorița", 1968, ştemuire). Sunt cunoscute opere ale lui Aurel Guțu, Elena Bontea, Ștefan Beiu care abordează variat subiectul baladei. Artistul plastic Petru Balan a creat schițe pentru scenografia operei-rock „Miorița" de Iulian Filip, jucată la teatrul Ginta Latină din Chișinău (1991). Scenografia teatrală la „Miorița" a fost original și simbolic abordată de către acest scenograf, însă acest exemplu totuși depășește formula unei ilustrații.

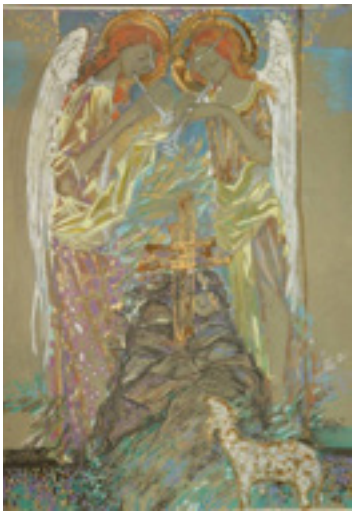


Fig. 4. Gheorghe Guzun. Ilustraţie la balada „Miorița", din cartea „Oaspeții primăverii" de Vasile Alecsandri, ediție bilingvă. Chişinău: Literatura Artistică, 1988 (hârtie, guașă).
Fig. 5. Aleksandr Hmelniţkii. Ilustraţ.e la balada "Miorița" din cartea „Opere alese" de Vasile Alecsandri. Chişinău: Cartea Moldovenească, 1972.
Fig. 6. Eudochia Zavtur. Ilustrație la balada „Miorița". Chișinău: Cartea Moldovei, 1998. Colecția MNAM (monotipie).

În sculptură „Miorița" a fost abordată de Vasile Vadaniuc și de Iuri Canașin („Miorița", șamotă, ton, 1982; „Pe un picior de plai", șamotă, 1989). În anul 2013, tânărul

grafician Dumitru Șibaev a consacrat lucrarea sa de licență acestei tematici (acvaforte). Tratând contextul ilustrativ, lucrarea ține de domeniul graficii de șevalet. Original, simbolic în esență și narativ prin exprimare sunt adunate momentele cheie ale baladei „Moirița" într-o ilustrație semnată de Dumitru Iazan. Lucrarea este creată în tehnica guașului și a fost publicată pe coperta cărții apărute la editura „ARC", 2013. Dirijarea iscusită cu transparențele diafane ale tonalităților coloristice îi permite artistului să creeze stări meditative, aproape transcedentale, pline de mister iluzoric.

Iacob Averbuh tindea spre însușirea principiilor clasiciste a ilustrării cărților, utilizând procedeele picturii de șevalet. Aceleași tendințe împreună cu principiile scenografice și cele proprii picturii se atestă și în ilustrațiile lui la opere alese ale lui C. Stamati-Ciurea, nuvela „Nicoară Potcoavă" de M. Sadoveanu şi balada „Mioriţa" de V. Alecsandri[8]. O parte dintre schițe de ilustrații la „Mioriţa" de Alecsandri[9] se află în colecțiile Muzeului Literaturii Române „Mihail Kogălniceanu" din Chișinău. Ele reflectă o nuanță sovietică specifică timpului mai ales în realizarea plastică a chipului maicii ciobanului, personajului central al baladei, realizată în ipostaza de îndurerare, cu capul bandajat, sau rănită. Deci, toate elementele compoziției: veșmântul, nuanțele tonale ale tușului negru aplicat cu pensulă, chipul protagonistei, capul plecat, exprimă durerea și drama psihologică, dezvăluie și lărgesc esența narativă a conținutului textual.

Fig. 7. Ilia Bogdesco. Ilustraţie la balada „Mioriţa", publicată în: Василе Александри. Баладе ши леженде. Кишинэу: Шкоала совьетикэ, 1957.

Fig. 8. Ilia Bogdesco. Ilustrație la balada „Mioriţa" de Vasile Alecsandri, 1966, hârtie, acuarelă, temperă. 21X17 cm. Colecția MNAM

Fig. 9. Iacob Averbuh. Iustrație la balada „Miorita", 1955, hârtie, creion de plumb, AOSPRM, F. R-2906, inv. 3, d. 107, f. 55.

Ilia Bogdesco a contribuit la dezvoltarea artei caligrafice în republică. Aplicând exemple din manuscrise medievale moldoveneşti, el a caligrafiat textele pentru cărţile „Punguţa cu doi bani" (1962), „Mioriţa" (1956, 1966–1970), „Codreanul" (1969)[10].

8. Д. Гольцов. *Книжная графика советской Молдавии*. Международная выставка книг, посвящённая 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Москва. ПК и О «Сокольники», 15 апреля – 5 мая 1970 года. Республиканское управление рекламы «Тимпул». Кишинёвская типография № 2 Полиграфпрома Госкомитета Совета Министров Молдавской ССР по печати, 1970, с. 7.

9. В. Александри. *Миорица. Баллада.* Дес. де Я. Авербух. Кишинэу: «Шкоала Советикэ», 1956, 11 п.

10. *Художники молдавской советской книги* [Брынзей Б., составитель]. Кишинёв: Лумина, 1977,

Ilia Bogdesco a ilustrat „Mioriţa” în anii diferiţi, de aproximativ trei ori. Iată cum însuși artistul descrie logica realizării ultimei şi, de altfel, celei mai cunoscute soluții grafice a baladei: „Schema de lucru arăta relativ simplă: deznodământul tragic al *Mioriţei* a sugerat alegerea categorică a culorii negre ca aceasta să fie utilizată ca fundal pentru desenele, o lungă tradiție a maeștrilor de covoare din Moldova. Apoi, reieșind din faptul că fiecare desen reprezenta în sine o compoziţie figurativă, am început să caut forme corespunzătoare în arta populară. Treptat, căutările m-au dus la icoane moldovenești, rezolvarea plastică a cărora, spre fericire, a fost apropiată de ceea ce am conceput. Mai cu seamă că perioada de creare a acestora a coincis cu apariţia „Mioriţei”. A fost o fericire! Oamenii care au pictat icoane au fost oameni din popor, precum şi cei care au compus „Mioriţa”, așadar, creaţia lor a fost în egală măsură democratică. Limbajul grafic al acestor icoane s-a dovedit a fi liniar, spre deosebire de icoanele ruse, bulgare și altele, unde atenția principală a fost acordată rezolvărilor cromatice generale, locale. Conturului şi liniei din ele se acorda mai puţină atenţie, decât în icoanele moldovenești. Astfel, au fost create cele şase ilustraţii și coperta „Mioriţei”. Însă, sarcina mea finală a fost mai complexă – să rezolv întreaga carte în ansamblu! Această circumstanță importantă pentru carte, care a ridicat problema rezolvării formei fontului din „Mioriţa”. Am optat pentru scrierea slavă veche (semiuncială), dar în curând am abandonat această idee, deoarece aceste caractere de litere nu aveau legătură necesară cu desenele și conținutul baladei. În rezultat, am ajuns la necesitatea creării unei scrieri manuscrise. În prima versiune am încercat să folosesc caracterele scrisului vechi. Pentru a crea o punte de legătură cu zilele de astăzi, a fost necesară o reeditare semnificativă a fontului, dar acest lucru a condus la inventată unui font nou, ale cărui calităţi artistice ar putea fi puse la îndoială. De mai multe ori am rescris din nou întreaga baladă, până am ajuns la ultima opțiune, păstrând cea mai valoroasă - frumusețea originală a ortografiei vechi, cu o ușoară modificare a naturii fontului, datorită folosirii unei peniţe largi în loc de cea de gâscă.

Întotdeauna privesc fontul sau caracterul de literă ca unul dintre principiile ce alcătuiesc arta cărţii și datorită căruia cartea dobândește caracterul unui organism integru. De aceea, de obicei selectez fontul atât de atent și minuţios, găsindu-l aproape întotdeauna în cărțile manuscise. Pentru mine şi în prezent sunt vii și flexibile, chiar și în condiții actuale, formele scrierii manuscrise, din care pot fi extrase noi şi noi oportunități, din ce în ce mai expresive.

Conținutul acestei „epopei” păstoricești a autorului anonim este surprinzător de simplu. Se știe doar că doi păstori – ungur și vrâncean – au cooperat pentru a-l ucide pe al treilea, moldovean, din invidie. Mioriţa (oaie) află despre conspirație și raportează despre acesta stăpânului său (moldovean). Balada nu spune ce s-a întâmplat mai departe și întreaga „epopee” este construită pe dialogul Mioriţei și al ciobanului.

Umanismul și puterea sentimentului poetic sunt atât de impunătoare, atât de multă puritate și sinceritate autentică este în această operă, încât în ultimele șapte sute de ani, „Mioriţa” nu a încetat să tulbure sentimentele diferitor popoare, pentru că este plină de dragoste pentru natură, pentru oameni, pentru viață, plină de bucurie de a fi”[11]. Astfel,

c. 5.

11. Илья Богдеско «Миорица», народная баллада. АОНБ им. Н. А. Добролюбова, http://gallery.

graficianul Ilia Bogdesco explica concepţia ilustrării baladei „Mioriţa”. Deci, subiectele sau conţinuturi simbolice conturate anterior: *dialogul dintre om și natură, neliniștea ei, trinitatea spațiului, testamentul păstorului și a omului, legătura ritualului înmormântării* şi *ceremonia nunţii în timpul căreia cade o stea, deznodământul lăsat deschis*, toate aceste subiecte-cheie Ilia Bogdesco le-a formulat în unul mai consistent şi mai larg ca: *dragostea pentru natură, pentru oameni, pentru viață, bucuria de a fi.*

Fig. 10. Gheorge Vrabie. Forzaț. Chiriac, Tudor. *„Mioriţa. Baladă populară. Poem pentru voce, orgă, clopote bisericeşti şi tubulare şi bandă de magnetofon. Partitură. Varianta V. Alecsandri”.* Chişinău: Literatura artistică, 1989.

Fig. 11. Gheorghe Vrabie. Foaie de titlu pentru cartea de Tudor Chiriac. *Pe-un picior de plai… [Poem simfonic].* Chişinău: Hyperion, 1990.

Fig. 12. Dumitru Iazan. *„Miorita”,* 2013, hârtie, guașă.

Gheorghe Vrabie a ilustrat mai multe volume din literatura română și universală. Predilecția lui au fost autorii Ion Creangă, Mihai Eminescu, Vasile Alecsandri, Bogdan Petriceicu Hasdeu; operele de factură folclorică: balada „Mioriţa” (1983)[12], ”„Folclor moldovenesc” (1976), „Cine a zis doinu-doina…” (1981). Forţa lui Gheorghe Vrabie ca grafician de carte rezidă în capacitatea de a înţelege tradiţia artei populare nu ca o multitudine de procedee canonice, ci ca o şcoală a esteticii naționale. Având și o experiență practică în domeniu scrierii poeziei, Gheorghe Vrabie se adresează cu predilecţie acestui gen de literatură artistică. Dintre cele mai reuşite cicluri de grafică semnate de Gheorghe Vrabie se cunosc ilustraţiile la cartea „Cine-a zis doinu-doina…” de Efim Junghietu (1981) și „Mioriţa” de Vasile Alecsandri (1983, 1989, în mai multe variante). Ultimele două considerăm drept opere de apogeu al graficii de carte create de Gheorghe Vrabie. În ”Mioriţa” de Alecsandri (acvaforte haşurat) artistul a introdus un verde pal sau ocru pentru a accentua albul din interiorul imaginilor), dar și o serie de simboluri realizate inedit: mulțimea ca reprezentare a întregului popor moldovenesc, pomul vieții, care poate fi asociat cu o flacără, pe care s-a urcat personajul singuratic cu gândurile si năzuințele sale etc. De fapt, „Mioriţa” a mai apărut în mai multe variante (una carte liliput), cele două cărţi îngrijite de Tudor Chiriac[13]. Precum a remarcat pe bună dreptate și cunoscutul critic Valentin Ciucă, Gheorghe Vrabie a recompus „Mioriţa” în imagini[14], creând și o

aonb.ru/index.php?option=com_zoo&task=item&item_id=191&Itemid=28

12. В. Александри. *Миорица*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1983. 24 il.

13. T. Chiriac. *Pe-un picior de plai.* [Poem simfonic]. Chişinău: Hyperion, 1990.

14. V. Ciucă. *Un artist complet: Gheorghe Vrabie*. În: Literatura și arta, nr. 6 (2946), 7 februarie 2002, p. 6.

supracopertă originală, în formă de poster (variantă coordonată de Tudor Chiriac), cu imagini ce amintesc de vechea artă a incunabulelor.

Între anii 1996-1997 Eudochia Zavtur a lucrat asupra baladei „Miorița". Executând ilustrațiile la această capodoperă a creației populare, graficiana a recurs la tehnica mixtă, apelând la pastel cu incursiuni ale aurului în tehnica monotipiei. Acest procedeu tehnologic a îmbinării principiilor expresive ale pastelului pal cu inserții de auriu reprezintă încă o realizare a artistei în căutarea noilor modalități de abordare plastică și a noilor experimente artistice. În ilustrații artista îmbină original principiile plastice ale icoanelor vechi cu cele baroce sau chiar din cadrul stilului rococo și Art Nouveau. Artista a utilizat această tehnică în crearea operelor din seria „Madone" (1997)[15]. În conceptualizarea contextului mioritic, artista suprapune simbolul divin sau ceresc cu cel uman, terestru, ridicând subiectul relațiilor umane cu natura la o treaptă succesivă net-superioară și comparându-le cu trăirile posibile ale Maicii Domnului și ale lui Iisus Hristos. Chipul feminin în relație cu cel divin și mioara ca simbol al sacrificiului sunt reprezentate chiar pe coperta cărții. În carte, original se intersectează principale subiecte tematice ale baladei: dialogul dintre om și natură, neliniștea omului și a naturii reprezentate într-o stihie și atmosferă unice cu ajutorul anumitor elemente compoziționale și mijloace abstractizante; trinitatea spațiului este susținută de trinitatea reprezentărilor figurative din cadrul mai multor ilustrații, personificând astfel ideile paradigmatice despre viață și moarte; păstorul reprezentat în chip divin sugerează ideea testamentului uman; iar legătura ritualului înmormântării şi ceremonia nunţii în timpul căreia cade o stea poate fi urmărită în două ilustrații separate. În acea din final, crucea de mormânt arată ca o stea sau lumină în formă de cruce ce strălucește tainic, accentuând simbolismul sacralității[16]. Create ca și cum în stil Gotic, mai subțiri și mai înalte, personajele baladei sunt înzestrate cu o plasticitate tipică mai degrabă stilului Art Nouveau. Finețea și căldura cromatică, partea ritmico-formală, nuanțele detaliilor și imaginilor observate în conținutul general textual sporesc efectul sublim al contextul epico-poetic. Astfel, în creația Eudochiei Zavtur motivele epico-folclorice din contextul semantic al baladei pun în valoare caracterul universal al stilului Art Nouveau, manifestat artistic în diverse țări ale lumii, ca un stil al modernității și avangardei artistice. Picturalitatea și plasticitatea imaginilor, desenul fin al figurilor, atmosfera deosebit de înălțătoare se citesc armonios în cadrul compozițiilor cu caracter de gen, tablouri cu scene aproape cotidiene, fiecare din care poate fi privit și analizat în mod separat, drept compoziție clar definită și bine determinată. Lumea divină creată de Eudochia Zavtur în ilustrațiile pentru această carte exprimă armonie, lumină, miracol al vibrațiilor de nuanțe coloristice fine și transparente.

Abordând diverse tehnici, genuri și domenii artistice fiecare dintre acești autori a reușit să interpreteze balada „Miorița" prin imagini artistice, principii compoziționale și soluții plastice inedite, completând și lărgind astfel tratările concepției „spațiului mioritic".

15. C. Spînu. *Eudochia Zavtur. Grafică. Pictură*. Chișinău: Cartea Moldovei, 1998, p. 10.
16. Alecsandri, V. *Miorița*. Chișinău: Cartea Moldovei, 1998, 24 p.

Bibliografie

Alecsandri, V., *Miorița*, Chișinău: Cartea Moldovei, 1998, 24 p.

Ciucă V., *Un artist complet: Gheorghe Vrabie*. B: Literatura și arta, nr. 6 (2946), 7 februarie 2002, p. 6.

Chiriac T., *Pe-un picior de plai…* [Poem simfonic], Chişinău: Hyperion, 1990.

Hadârcă, I., *Miorița*. În: Limba română, nr. 10–12, anul XVII, 2007 sau http://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=609

http://www.cartiletinerilor.com/miorita/

http://www.moldovenii.md/section/221/content/489

Petric, G., *Aspecte arhetipale ale dimensiunii tragice în „Miorița”*. În: Studii umaniste şi perspective interculturale: cercetări ale doctoranzilor în filologie: conferinţă internaţională: Târgu-Mureş, 14–15 aprilie 2011 / coordonatori: Cornel Moraru, Al. Cistelecan, Iulian Boldea. Târgu-Mureş: Editura Universităţii „Petru Maior”, 2011, p. 372-381.

Spînu, C., *Eudochia Zavtur. Grafică. Pictură*, Chișinău: Cartea Moldovei, 1998, p. 10.

Александри, В., *Миорица. Баллада*. Дес. де Я. Авербух, Кишинэу, «Шкоала Советикэ», 1956, 11 п.

Александри, В., *Миорица*, Кишинэу: Литература артистикэ, 1983. 24 il.

Богдеско, И., *„Миорица”, народная баллада*, АОНБ им. Н. А. Добролюбова, http://gallery.aonb.ru/index.php?option=com_zoo&task=item&item_id=191&Itemid=28

Гольцов, Д., *Книжная графика советской Молдавии*. Международная выставка книг, посвящённая 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Москва. ПК и О «Сокольники», 15 апреля – 5 мая 1970 года. Республиканское управление рекламы «Тимпул». Кишинёвская типография № 2 Полиграфпрома Госкомитета Совета Министров Молдавской ССР по печати, 1970, с. 7.

Научная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat https://www.dissercat.com/content/balkanskii-mentalitet-i-izobrazitelnoe-iskusstvo-problemy-tipologii-balkanskoi-kultury

Научная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat http://www.dissercat.com/content/fenomen-simvola-opyt-osmysleniya-i-issledovaniya-v-evropeiskoi-kulture#ixzz3RLoW1k7L

Художники молдавской советской книги [Брынзей Б., составитель], Кишинёв, Лумина, 1977, с. 5.

ГАРМОНИЗАЦИЯ УНИВЕРСУМА МИФОЛОГИЧЕСКИМ СОЗНАНИЕМ В НАРРАТИВЕ АДЫ ЗЕВИНОЙ

Жозефина КУШНИР
Институт культурного наследия

Summary

HARMONIZATION OF A UNIVERSUM BY MYTHOLOGICAL CONSCIOUSNESS IN ADA ZEVINA'S NARRATIVE

Using the example of the narrative by the outstanding painter Ada Zevina, the emergence of a special phenomenon, the ethicizing harmonization of the Universe by mythological consciousness, is explored. A special ethnological approach determined by our concept of humanization of myth developed by us is applied. It is based on the interpretive anthropology by Cl. Geertz (an influential trend in modern US ethnology), on the interpretation of the concept of "mythological consciousness" by J. J. Wunenburger, etc. In particular, the method of identifying the elements of the world image (EWIs) shaped by mythological consciousness implicitly and according to the structure stating "The Universe is such that..." is used. The combination of the EWIs identified in A. Zevina's narrative is demonstrated: they form an image of the "good Universe", and this effect is characteristic of the narratives intuitively perceived as spiritually significant. This is explained by the implicit "certitude" immanent to mythological consciousness: ethicizing harmonization of any fragment of the world image shaped by the narrative also harmonizes with the real Universe as a whole.

Keywords: ethicizing harmonization of the Universe; concept of humanization of myth; Cl. Geertz's interpretive anthropology; "mythological consciousness" according to J. J. Wunenburger; method of identifying elements of the world image shaped by mythological consciousness.

На примере нарратива Ады Зевиной[17], выдающегося живописца, удостоенного высшей награды Молдовы – Ордена Республики («Ordinul Republicii»; 1998), в статье рассматривается формирование особого феномена – этизирующей гармонизации Универсума мифологическим сознанием. Статья представляет собой фрагмент осуществляемых нами этнологических исследований. Их характеризуют три особенности: 1) соответствие влиятельному направлению в современной этнологии США – интерпретативной антропологии (Кл. Гирц[18], Дж. Маркус); 2) этнологическая разработка компонентов содержания такого понятия, как «мифологическое сознание» (в соответствии с трактовками Ж. Ж. Вюнанбурже и К. Хюбнера); 3) использование подхода, определяемого концепцией гуманизации мифа (разработана нами)[19].

17. Исследуемый нарратив Ады Зевиной, нами зафиксированный, хранится в нашем архиве: мне посчастливилось много лет близко общаться с Адой Мироновной.

18. См., напр.: Клиффорд Гирц. *Интерпретация культур*. Москва: РОССПЭН, 2004; Clifford Geertz. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books, 1983.

19. Jozefina Cușnir. *The Concept of Humanization of Myth as a Polydisciplinary Innovative Structure.*

Напомним: по Ж. Ж. Вюнанбурже, мифологическое сознание есть «особый способ интеллектуальной и языковой деятельности, служащей в качестве смыслопередающего канала, не находящего в прерывистом ряде причин, аналитических и абстрактных, адекватного средства выражения»; причем философ, отметив, что «можно еще приблизить, если внять теперь бергсонианскому анализу, мифологическое мышление к исходной интуиции», подчеркивает, что «оно обнаруживает в повествовании способ коагуляции общего смысла, еще до любой концептуализирующей объективации»[20]. А по К. Хюбнеру, «именно в нашем экзистенциальном опыте мы неизменно думаем мифически: в нашем отношении к рождению и смерти, в любви, в отношении к природе, в восприятии искусства и религии»[21].

Как выявлено в рамках нашей концепции, одна из базовых функций мифологического сознания – это этизирующая гармонизация Универсума, или умножение жизни-добра-тотема и отмена смерти-зла-не-тотема[22]. Нами разработан особый этнологический метод осмысления указанной функции – посредством выявления гармонизирующих элементов картины мира, сформированных в том или ином нарративе мифологическим сознанием.

Как мы выяснили, в нарративах указанные элементы картины мира (ЭКМ) формируются мифологическим сознанием следующим образом:

a) имплицитно (как правило и в значительной степени);

b) соответственно герменевтической структуре: «Универсум таков, что…»;

c) в имманентной мифологическому сознанию «убежденности», что этизирующая гармонизация любого фрагмента картины мира, сформированного нарративом, «равнозначна этизирующему преображению реальности как таковой»[23].

Осмыслению этнокультурального аспекта исследуемых ЭКМ способствует выявление специфики их корелляции с «бештовскими константами». Бештовские константы, или бештовские константы-концепты – гармонизирующие этнокультуральные концепты, выявленные нами в еврейском фольклоре; обозначены по имени Исроэля Бешта, «доброго чудотворца» и религиозного мыслителя, чья личность определила собой специфику хасидских историй. Бештовские константы таковы: сакральный гуманизм, Диалог-Встреча, метафизика поступка, симха. «Сакральный гуманизм постулирует сакральность индивидуального начала: Бог и человек – единосущностное целое, и эта общая сущность есть любовь-радость. Метафизика поступка описывается максимами “Все не напрасно” и “Спасти все”, причем постулирует: напрасных усилий не бывает; самое небольшое, тонкое

In: Un-Bordering Disciplinarity. Trans-/Cross-/Post-Disciplinary Approaches to Linguistic and Literary Research. Milano: Rediviva, 2019, p. 35-48.

20. Жан-Жак Вюнанбурже. *Принципы мифопоэтического воображения*. http://www.bim-bad.ru/biblioteka/article_full.php?aid=884&binn_rubrik_pl_articles=121, 29.12.2019.

21. Курт Хюбнер. *Прогресс от мифа, через логос, к науке?* Вопрос теории науки. 1996, http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/nau_anti/03.php, 29.12.2019.

22. Подробнее см.: Жозефина Кушнир. *Феномен гуманизации мифа в интеллектуальной прозе XX века*. Chișinău: Pontos, 2017, c. 45-51.

23. Ibidem, c. 21.

движение человека к свету является решающим, изменяя мир к лучшему. Диалог-Встреча описывается максимами „Все не случайно” и „Все живое”. Константа симха описывает радость приникновения к истинной сущности мира и постулирует: все сущее в мире – Бог, а Бог – это любовь и радость; зло не имеет сущности и настоящей власти над людьми, оно иллюзорно; Рай существует здесь и сейчас; долг человека – сделать это явным, приложив усилия, на духовном уровне в том числе; эффективны чувство радости и смех»[24].

Подчеркнем, что указанное выявление, в свою очередь, равнозначно соответствующему «обогащению» содержания бештовских констант. Отметим также: гармонизирующие ЭКМ – особенно в их корреляции с бештовскими константами – можно рассматривать как этнокультуральную конкретику формирования эпохи «нового гуманизма в XXI веке»[25] (ЮНЕСКО).

Далее, исследуя 5 ЭКМ, нами выявленных, мы показываем, как гармонизация Универсума осуществляется в нарративах Ады Зевиной – живописца, «в котором то, что это художник мирового уровня, – всего лишь некое качество, весьма существенное и важное, некий результат всего жизненного строя, но только одно из других, как, впрочем, это и всегда бывает у таких художников»[26].

1. *Универсум таков, что склонен посылать просветление-помощь человеку, когда на его пути к призванию зло воздвигает неодолимую, казалось бы, «стену»*

Исследуемый ЭКМ коррелирует не только с бештовской константой сакральный гуманизм, но также с бештовскими константами Диалог-Встреча и симха. Так, крайне яркое ощущение «радости приникновения к истинной сущности мира» (т.е. симха), явившееся результатом диалога с наставником (преподавателем живописи и рисунка И. Я. Хазовым), было сохранено нарратором на всю жизнь и de facto предоставлено слушателям как сущностный фрагмент экзистенциального опыта.

«Но был еще один момент в моей жизни, в котором Иван Яковлевич сыграл огромную роль. Я училась в Суриковском институте, когда в 49-м году начались преследования за космополитизм, безыдейность, западничество. Мне пришлось из-за этого перейти с живописного факультета на теоретический. Когда я, начав уже свою искусствоведческую карьеру, приехала в Кишинев, Иван Яковлевич был там последний год и мне еще посчастливилось с ним встретиться. Я походила тогда по выставкам, пришла как-то к нему и рассказываю, какие у меня прекрасные впечатления от выставок, от работ молодых художников. Он слушал, молчал, поглядел очень пристально и сказал: “Адочка**, а вы знаете, какой вы художник?!”**

24. Жозефина Кушнир. *Гармонизирующие константы хасидского фольклора, или «бештовские константы», в контексте концепта* Achsenzeit. În: Patrimoniul etnologic: concepte, tendințe și abordări, conferinţa ştiinţifică internaţională: Programul și rezumatele comunicărilor, 23–24 mai 2017. Chişinău, p. 70-71.

25. Ирина Бокова. *Новый гуманизм в XXI веке*: Выступление Генерального директора ЮНЕСКО Ирины Боковой в Милане 7 сентября 2010 года, http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001897/189775r.pdf, 29.12.2019.

26. Жозефина Кушнир. *Две или три вещи, которые я позволяю себе не знать*. В: Молдавские ведомости, 5 сентября 1998, с. 9. (Статья посвящена Аде Зевиной, причем содержит и интервью с ней).

До сих пор я не могу говорить об этом без волнения, потому что это был, наверное, самый решающий момент в моей жизни. Я уже смирилась со своей искусствоведческой карьерой, я уже поняла, что мне не удастся пробить ту стену, которую передо мной воздвигли, и вдруг он возвращает меня к тому, что мне было всего дороже.

Это было поворотом, т. е. я до конца поняла, что все это страшное – <…> оно не так важно, как то, что сказал Иван Яковлевич, и что с этой минуты я буду работать.

Я работала ночами, вечерами, все воскресные дни, все отпуска и становилась действительно тем, кто я есть. Очень мне помогал Михаил Григорьевич (М. Греку – Ж. К.). Он также верил в меня. **Все время старался укрепить мою веру в себя. Мы работали вместе»**[27].

Показательно, что «стена», которую нарратор первоначально полагал безысходно прочной, все же исходно характеризуется им не как исходно существующая, а как та, что «передо мной воздвигли», т.е. «незаконная» с точки зрения мифологического сознания.

Показательно также, что нарратор полностью отдает себе отчет в абсолютной ценности своего призвания, причем идентифицирует его осуществление как свое преображение в саму себя.

Мифологическое сознание нарратора поразительным образом «воспроизводит» парадоксальные философские утверждения Х. Ортеги-и-Гассета:

«Человек не есть его тело, не есть его душа. ***Душа и тело – всего лишь доступные ему подручные механизмы, с помощью которых он осуществляет свою жизнь, то есть становится определенной индивидуальностью среди себе подобных. Этот идеальный герой, которым является каждый из нас, и есть то, что зовется “призванием”»;***

«Призвание – это внутренний императив, определяющий наше бытие, подсказывающий нам, что мы должны делать, чтобы совпасть с нашим подлинным „я”. Чаще всего мы изменяем самим себе, не слушаем голоса призвания и, вместо того, чтобы стремиться быть, отказываемся быть»;

«В сознании художника <…>, ***как результат некоего метафизического чуда, эстетические акциденции могут существовать до субстанций***»[28].

2. *Универсум таков, что следование собственной сущности может парадоксально, но ощутимо оградить человека от беды*

Этот парадоксальный ЭКМ сформирован в следующем фрагменте (нарратив А. Зевиной предварен буквами «А.З.»; мои вопросы – буквами «Ж. К.»):

«А. З. Я себя никак не могу считать борцом, я не борец. Но все дело в том, что ***я не могу идти против себя. Я это органически, физически не могу делать, даже если я бы захотела***. И что бы вокруг меня ни творилось, что бы мне ни говорили, я не могла писать не то, что я чувствую. Брага вчера спросил: *„Как так получилось, что Руссу-Чобану писала доярок, что Греку писал даже Сталина, а Вы – ничего подобного у Вас нет...”*

27. Архив автора. Из разговоров с Адой Зевиной.

28. Хосе Ортега-и-Гассет. *Веласкес. Гойя*. Москва: Республика, 1997, с. 29, 120, 119.

Ну так получилось, и ***у них, у моих врагов, было ко мне очень странное отношение. С одной стороны, они совершенно не выносили того, что я делаю, и об этом говорилось, и на меня вешали ярлыки какие угодно. Но стоило им как-то познакомиться со мной, как из них это выветривалось. Двоякое было отношение***. Они писали отвратительные доносы на меня в ЦК, и огромная статья была против бедной Люды Тома, которая выпустила мою книгу, и все эти ярлыки против нее и против меня: буржуазный национализм, я никак не могла понять, что это такое... Потом еще формализм, западничество, безыдейность... И вместе с тем, когда я встречалась с этим же человеком на выставках или когда он приходил ко мне в мастерскую, я чувствовала уважение и даже... Может быть, восхищение, нет, не то слово... ***Какое-то признание меня как человека. Вы знаете, я всегда хорошо выглядела, наверное, мне это помогало.***

Ж. К. Признание и приязнь?

А. З. ***Приязнь огромная. И она как-то держалась наряду с этими самыми преследованиями, этими гонениями. И это было не только у одного человека, это было у многих.***

Когда я преподавала историю искусств, директор, который должен был меня заклеймить, посылал ко мне из ЦК комиссию, которая должна была меня обвинить в неправильном толковании предмета. Эти люди приходили, садились... А я... Это опять-таки свойство моей природы, я совершенно не умею обращать внимание на что-то стороннее, когда занимаюсь тем, что я люблю. Я говорила с ребятами так же, с таким же воодушевлением, как будто никого постороннего не было, И у этих людей менялось выражение лица, им становилось интересно, и ничего плохого они в отчетах не писали. То есть как-то мне удавалось, что ли, своей персоной перебарывать их негативные импульсы. Но это не мешало, конечно, меня замалчивать совершенно, вот меня не существует, я могу висеть на выставке, я могу не знаю как выступать где-то на обсуждении, но моя фамилия не упоминается, я умерла, меня нет. <…>

Ж. К. Когда вас замалчивали, ругали, это было больно? Вы ведь знали себе цену.

А. З. Было обидно, конечно, ***было обидно, но это меня не ломало, просто портило мне настроение на какое-то время, но, во всяком случае, не мешало мне идти дальше работать»***[29].

Как можно убедиться, данный нарратив транслирует воспринимающему мифологическому сознанию информацию о весьма парадоксальном свойстве Универсума.

Казалось бы, при вдвойне столь неблагоприятной ситуации – гонений и на духовные свершения, и на людей той этнической принадлежности, которая присуща самому протагонисту, – человеческое существо должно замереть, затаиться и стараться, по мере возможности скрывать свою принадлежность к первой из указанных причин гонений, если уж принадлежность ко второй нескрываема.

Нарратив повествует о людях, которые совершали первое из упомянутых движений, причем повествует отнюдь не в укор им: ведь это делалось в рамках раз-

29. Архив автора. Из разговоров с Адой Зевиной.

умного самосохранения. Мотив же, связанный с самим протагонистом de facto коррелирует с фольклорными мотивами о «дураке», который просто не умеет вести себя «правильно», «по-людски». В рамках подобных преданий герой нередко оказывается парадоксально успешен, причем именно вследствие этих его качеств.

Но в данном случае последние представляют собой «дурацкую» неспособность к предательству собственной сущности. А нарратив оказывается неявно смеховым повествованием о неодолимости «искушения добром»[30]. Персонажи повествования неожиданно для себя начинают испытывать к гонимому ими образу действий, а заодно и к гонимому ими человеку симпатию, достаточно сильную для того, чтобы оставлять протагонисту возможность и дальше жить, как прежде. Об интегративном характере этого образа действий свидетельствует и упоминание, что протагонист всегда выглядела «хорошо». Весьма катарсиально, в частности, что протагониста не лишают возможности преподавать, т. е. осуществлять соответствующее воспитание следующего поколения. При этом – «конечно» – данного гармонизирующего мир подвижничества не оказывалось достаточным для хотя бы такого преображения «падшего бытия», при котором заслуги протагониста годами не замалчивались бы; но это ей, «во всяком случае, не мешало идти дальше работать». ЭКМ коррелирует с бештовскими константами*:* метафизика поступка, Диалог-Встреча, сакральный гуманизм.

3. *Универсум таков, что нередко помогает человеку творчески преобразить ситуацию беды в ситуацию «нет худа без добра», причем «добра» весьма значимого.*

Этот ЭКМ формируется в нарративе Ады Зевиной при повествовании о том, как ей удалось в ситуации тотального запрета на профессию осуществить такие действия, которые в итоге лишь помогли ее становлению как глубокого художника.

«Это был 48-й год. ***В 49-м Сергей Васильевич перестал быть ректором, его сняли. Многие студенты из мастерской, которую он вел, покончили с собой. Это были совершенно ужасные времена гонений*** на Шостаковича, Зощенко, Ахматову. Большие имена, но все отражалось и на студентах. Вот тогда ***мне начали ставить двойки, лишили стипендии, и я не знала, на что жить***. А потом я перевелась в Ленинград, в Академию художеств, на искусствоведение.

Нет худа без добра*:** потому что ***если бы не это, я бы не освоила интереснейшие стороны культуры. Я была бы гораздо более ограниченным художником, если бы не все это.

Народное искусство – это вершина эстетической формы, вершина пластики. ***Я поехала в Бухарест, в Яссы, изучала в румынских музеях народное искусство.*** Вернувшись, и в наших музеях очень много чего увидела. И ***издала альбом***

30. Как нами выявлено, мифологема об искушении добром оказалась «создана мифологическим сознанием очень поздно, причем уже вне рамок фольклорных нарративов» (Жозефина Кушнир. *Феномен гуманизации мифа в интеллектуальной прозе XX века*. Chișinău: Pontos, 2017, с. 155), и в частности весьма последовательно разрабатывалась интеллектуальной прозой XX века, вплоть до того, что обозначение «искушение добром» напрямую представлено в смеховой новелле Ф. Дюрренматта «Мистер Ч. в отпуске». Подробнее см.: Ibidem, с. 154-164.

народного костюма и орнамента, это была возможность очень глубоко вникнуть в систему, в структуру народного пластического мышления. Что дало мне очень много – конечно, в соединении с французской школой, со всем тем, что у меня было прежде. Это был довольно любопытный синтез, целое, которое, возможно, способствовало тому, что ***наша школа стала непохожа ни на какие другие. Вот такие источники, подлинные и глубокие, они ее питали***»[31].

ЭКМ коррелирует с такими бештовскими константами, как сакральный гуманизм, Диалог-Встреча, метафизика поступка.

4. *Универсум таков, что нас любят, глубоко понимают даже тогда, когда мы не знаем об этом.*

Данный ЭКМ, возникая в нарративе Ады Зевиной, обогащает содержание бештовской константы симха, которая есть радость приникновения к истинной сущности мира.

Зевина рассказывает о своем детстве, о своем отце. Ее фраза: «<…> контакт с детьми вообще затруднен, дети скрывают многое иногда просто потому, что не знают, что это можно открыть»[32], – подытоживает многое, что было мучительного и/или непроясненного в ее детском опыте. Отца она очень любила, любовалась им, но сам процесс вникания в его облик – детская неосознанная работа прирожденной художницы – отвлекали ее от смысла его слов, разъясняющих маленькой дочке азы математики. В результате отец вынужден был констатировать странную «тупость» ребенка к этому предмету[33], что не способствовало их духовной близости. Девочке представлялось, что отец о ней не знает «ничего», и она страдала от этого, молча: ведь невозможно было придумать, что предпринять. Сообщить о ее духовном мире отцу могли бы ее рисунки; но, как ей казалось, едва ли отец, человек сверхзанятой, догадался бы уделить им внимание.

Потом отец умер; дочери было около 18 лет. И вот, разбирая его бумаги, она обнаруживает там свои акварели. А еще находит – письмо, почему-то им не отправленное, его письмо родственникам с потрясающими строчками о ней самой. И понимает, что знание о ней, о котором она безмолвно тосковала, уверенная, что его нет, у отца на самом деле было[34].

Подобное озарение и есть симха – момент, когда человеку дано ощутить истинную сущность мира, прильнуть к ней.

Таким образом, нарратив Ады Зевиной обогащает содержание константы-концепта симха, формируя ЭКМ о тайной благости Универсума, которая со временем становится явной для протагониста.

5. Универсум таков, что сущность живописи – одухотворение вещей, а этика и эстетика тождественны.

Рассматриваемый ЭКМ несет информацию о явной для протагониста благости

31. Архив автора. Из разговоров с Адой Зевиной.

32. Ibidem.

33. «Он говорил матери: „Я ничего не понимаю, у Ады какая-то полная тупость к математике”. А я просто не слушала, что он говорит, я смотрела на него» (Ibidem).

34. «После смерти отца я нашла в его бумагах случайное неотправленное письмо <…>, и он пишет: „Ада – совершенно необыкновенный ребенок...” А мне казалось, что он вообще ничего обо мне не знает» (Ibidem).

Универсума.

«Одухотворение вещей – это главный момент во всем.

Это главное, чем я занимаюсь»[35].

«Предметы не бывают мертвыми, не бывают холодными. Всегда в них ощущается какая-то жизнь, всегда их кто-то сделал, у каждого есть своя физиономия, ***по-своему они себя выражают в пространстве.*** Когда смотришь на вещи Шардена или старые голландские натюрморты, не говоря уже о натюрмортах Сезанна, все эти вещи чрезвычайно многозначны и ***говорят не только о себе, но обо всем, что не всегда касается именно их. <…> Для художника это невероятно ценно***. Он не наделяет их человеческими свойствами – это было бы плоско, ***у него… по-разному одухотворяются все вещи***»[36].

Итак, главное, чем занимается нарратор, да и каждый художник – это одухотворение вещей, которые, впрочем, «не мертвые» и сами по себе. Причем это занятие контекстуально приобщает художника к истинной сущности бытия, которую с особой остротой, по мнению нарратора, ощущают дети:

«В детстве кажется, что всякой вещи должно быть уютно: если она одинока, ей нехорошо, ей нужно побыть рядом с другой, а вот третья – нужна или нет?»[37].

Как выясняется, этим ощущениям зачастую отнюдь не чужд и взрослый художник:

«Уходя из мастерской, я часто оглядывалась – что как стоит на столе, на табуретке – и должна была кое-что менять ради ритмических соотношений, пропорций, форм. Как бы ни устала, я должна была проделать это прежде чем закрыть дверь и уйти, потому что существует момент, когда вещи вместе образуют какой-то мир, в котором ничего нельзя добавить и ничего – отнять. ***Мир*** связей форм, линий, света*, физиономий вещей*. Когда это незыблемое, абсолютно слаженное целое. ***К своему удивлению, я потом прочла нечто подобное у Альберто Джакометти*** (знаменитый итало-швейцарский скульптор и сюрреалист – *Ж. К.*). Он, как бы ни был утомлен, не мог уйти, пока не переставлял надлежащим образом предметы в своей мастерской»[38].

Иными словами, эстетические интенции воспринимаются нарратором как производные от некоего особого этического чувства, что подтверждается Зевиной и прямой вербализацией этого факта: «Этика с эстетикой <…> в чем-то тождественны»[39].

Сама же этика видится нарратору как свобода неразрушения, или позитивная «***внутренняя свобода. Я это вижу только как воздух для движения вперед»***[40].

Как можно убедиться, выявленная совокупность ЭКМ формирует картину «благого Универсума», причем данный эффект характерен для нарративов, интуитивно ощущаемых как духовно значимые. Последнее, мы полагаем,

35. Ibidem.
36. Ibidem.
37. Ibidem.
38. Ibidem.
39. Ibidem.
40. Ibidem.

объясняется имплицитной «убежденностью», имманентной мифологическому сознанию: этизирующая гармонизация любого фрагмента картины мира, сформированного нарративом, осуществляет и гармонизацию реального Универсума в целом. Вышесказанное позволяет интерпретировать категорический императив И. Канта: «Поступай так, как если бы максима твоего поступка посредством твоей воли должна была стать всеобщим законом природы»[41], – как специфическую вербализацию этой «убежденности» мифологического сознания.

Библиография

Geertz, Clifford, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York: Basic Books, 1983.

Cușnir, Jozefina, *The Concept of Humanization of Myth as a Polydisciplinary Innovative Structure.* În: Un-Bordering Disciplinarity. Trans-/Cross-/Post-Disciplinary Approaches to Linguistic and Literary Research. Milano: Rediviva, 2019, p. 35-48.

Архив автора. Из разговоров с Адой Зевиной.

Бокова, Ирина, *Новый гуманизм в XXI веке*: Выступление Генерального директора ЮНЕСКО Ирины Боковой в Милане 7 сентября 2010 года (краткая адаптация), http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001897/189775r.pdf, 29.12.2019.

Вюнанбурже, Жан-Жак, *Принципы мифопоэтического воображения*, http://www.bim-bad.ru/biblioteka/article_full.php?aid=884&binn_rubrik_pl_articles=121, 29.12.2019.

Гирц, Клиффорд, *Интерпретация культур*, Москва: РОССПЭН, 2004.

Кант, Иммануил, *Соч.*: в 6 т. Т. 4, ч. 2, Москва: Мысль, 1965.

Кушнир, Жозефина, *Две или три вещи, которые я позволяю себе не знать*. В: Молдавские ведомости, 5 сентября 1998, с. 9.

Кушнир, Жозефина, *Феномен гуманизации мифа в интеллектуальной прозе XX века*, Chișinău: Pontos, 2017.

Кушнир, Жозефина, *Гармонизирующие константы хасидского фольклора, или «бештовские константы», в контексте концепта* Achsenzeit. În: Patrimoniul etnologic: concepte, tendințe și abordări, conferinţa ştiinţifică internaţională: Programul și rezumatele comunicărilor, 23-24 mai 2017. Chişinău, p. 70-71.

Ортега-и-Гассет, *Хосе. Веласкес. Гойя*, Москва: Республика, 1997.

Хюбнер, Курт, *Прогресс от мифа, через логос, к науке*? Вопрос теории науки. 1996, http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/nau_anti/03.php, 29.12.2019.

41. Иммануил Кант. *Соч.*: в 6 т. Т. 4, ч. 2, с. 261. Москва: Мысль, 1965.

MIJLOACE DE ORGANIZARE A SPAȚIULUI SCENIC DIN ANII ’80 AI SEC. XX ÎN ARTA TEATRAL–DECORATIVĂ DIN MOLDOVA

Vitalie MALCOCI
Institutul Patrimoniului Cultural

Summary

MEANS OF ORGANIZING THE SCENIC SPACE IN THE 80’S OF THE 20TH CENTURY IN THE THEATRICAL DECORATIVE ART FROM MOLDOVA

The 1980’s mark in the evolution of the Moldovan scenographic art a period of remarkable changes of the theatrical decorative art. New requirements are established for resolving the scenic place, through new means and methods of approaching the decor.

The new directions in the development of theatrical art processes are determined both by the activity of scenographers from previous decades, as well as by the emergence of autochtonous artists with specialised training in the field of scenography, who are acquainted with Moldovan culture and traditions. Namely the rise of a young generation of established artists (N. Andronati, I. Puiu, A. Crivoșein, A. Jeludev, P. Balan, V. Kantor, G. Kantor-Molotov, V. Palii, N. Zabrodin, and others) favored radical changes in the steady development of Moldovan scenography and the institutionalisation of new processes for solving the scenic space and scenery.

Analysing relevant performances designed by Moldovan scenographers in the 1980’s renders possible defining some common features (scenographers’ independence, the use of allegory and symbol, the application of kinetics, and others).

Keywords: theatrical art, show, scenography, stage space, plastic expression, painter, scenery.

Perioada anilor ’80 ai sec. XX se înscriu cu fidelitate în evoluția artei scenografice moldovenești mai ales prin transformările relevante ce le cunoaște arta teatral-decorativă în organizarea spațiului scenic și aplicarea noilor mijloace de realizare. Acest proces își are începuturile din deceniul premergător, elaborând noi principii semantico-artistice ce duc la însușirea temeinică a criteriilor de bază stabilite în scenografia modernă. Noile orientări în dezvoltarea scenografiei moldovenești au fost determinate atât de direcțiile evolutive ale artei teatrale sovietice, cât și de apariția tinerei generații de artiști consacrați.

Anii ’80 din arta scenografică din Moldova constituie o nouă etapă de dezvoltare, ce a determinat stabilirea noilor procese creatoare pentru dezvoltarea artei teatrale din acea perioadă. Sunt modificate mijloacele și metodele de expresie, rezolvarea plastică a spațiului scenic și aplicarea diversității materialelor de realizare.

În această perioadă își manifestă activitatea atât plasticienii teatrali cu o experiență deja bogată în domeniu, cum ar fi A. Șubin, B. Socolov, B. Piscun, C. Lodzeiski, Cervinski S. ș. a., cât și artiști mai tineri ca: N. Andronati, I. Puiu, A. Crivoșein, A. Jeludev, P. Balan, V. Kantor, G. Kantor-Molotov, V. Palii, N. Zabrodin ș. a.

Printre reprezentanții tinerilor plasticieni în lucrările cărora sunt deja stabilite principalele caracteristici ce definesc etapa modernă în scenografia moldovenească putem nominaliza personalitatea lui Nicolae Andronati. În spectacolele „Dimitrie Cantemir” de I. Gheorghiță, jucat la Teatrul Academic muzical-dramatic „A. S. Pușkin” (1985) și

„Doamna din Satul florilor ce mor” de Irina Nechit, jucat la Teatrul „Eugen Ionesco” artistul folosește noi rezolvări în aranjamentul scenic al decorului cu implementarea noilor materiale și aplicarea unei game largi de mijloace artistice. Scenograful izbutește în stabilirea reușită a instalațiilor scenice, îmbogățind substanțial gama cromatică ce a permis menținerea integră a transformării imaginii.

Plasticianul Ion Puiu pe lângă activitatea sa în calitate de actor, regizor, dramaturg continuă să fascineze prin rezolvări inovaționale în domeniul scenografiei. Din 1981 a activat în calitate de scenograf-şef la Teatrul V. Alecsandri din Bălţi. Pe parcursul anilor îmbină în cel mai armonios mod munca de scenograf cu cea de regizor. Dacă la început imaginația bogată și creativă a artistului îl aducea, uneori, la un material plastic de supraabundență a imaginii vizuale, mai târziu, treptat, el a fost capabil să depășească cu succes acest lucru și să ocupe locul său meritat în rândul celor mai de vază pictori teatrali din Moldova.

În anii ’80 ai secolului trecut I. Puiu realizează scenografia la mai multe spectacolele dintre care nominalizăm: „Odochia” (1980) (fig. 2), „Năpasta” (1983), „Răsplata” (1983), „Osânda” (1985), montate la Teatrul V. Alecsandri din Bălţi, sau „Molda”, montată la Teatrul Luceafărul, în 1988, iar în 1989 și la Teatrul Dramatic din or. Rustavi (Georgia).

În lucrările artistului, este percepută clar emoția reală, abilitatea de a găsi o mișcare acută, justificată pe plan intern și orientată spre asociativitatea percepției vizuale. I. Puiu găsește soluția potrivită, păstrând specificul național al piesei și reușește să scoată în evidență esența umană a ideilor din piesă. Uneori crează elemente grotești, complet neașteptate, lăsând posibilitatea unei acțiuni surprinzătoare incluse în însuși decorul scenei.

Fig. 1. Schiță scenografică pentru spectacolul *Eșalonul.* Autor B. Sokolov.

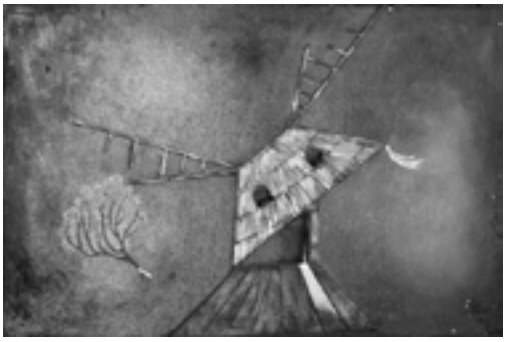


Fig. 2. Schiță scenografică pentru spectacolul *Odochia*. Autor I. Puiu.

„Scenografia pe care o semnează, grație tehnicilor profesioniste, se integrează impecabil stilisticii și semanticii spectacolului (...). E „creatorul de simboluri” ce a revoluţionat expresia scenică, decorurile au devenit obiecte de artă în sine,” [2, p. 146]. Astfel, scenograful implică incursiuni a lanțului de realizări, datorită căreia ideea generală a spectacolului dobândește armonie și completitudine logică. Criticul Pavel Proca îl caracterizează pe I. Puiu ca pe un „jurat al spațiului scenic”. Iar „...în spectacolele sale scenografia ajunge, în sfârșit, personaj central” [1, p. 29].

Anatoli Jeludev, reprezentant experimentat, cu o bună școală în domeniul scenografiei, continuă în anii ’80 activitatea sa ca pictor-scenograf în teatrele din Moldova. În perioada descrisă realizează mai multe schițe pentru scenografie cum ar fi: „Revizorul” de

N. Gogol (1982), „Casa” de F. Abramov (1983), „Ovidiu” (1984) de V. Alecsandri ș. a.

Printre principalele caracteristici a modului de creație a lui A. Jeludev putem include funcționalitatea elementelor de decor și utilizarea cineticii ca mijloc a imaginii vizuale în timp și spațiu. Aplicarea unei mașinării de rotație circulară includea în sine o serie de avantaje semnificative. Printre ele putem specifica: organizarea vizuală a spațiului scenic, mobilitatea și capacitatea de schimb rapid a mizanscenelor, precum și obținerea unei varietăți sub aspect plastic al decorului.

Cu toate acestea, pictorul n-a reușit să rămână consecvent în găsirea unei imagini de concept satisfăcătoare. Uneori detaliile de decor păreau de prisos, lucru ce provoca un dezacord în plastica scenică și integritatea ideei de bază.

Manifestarea tendințelor noi în scenografia anilor ’80 ai sec. XX sunt reflectate și în creația lui Boris Sokolov. Pictorul a montat scenografia la mai multe spectacole cum ar fi: „Eșalonul” (fig. 1), de M. Roșcin (1980); „Fiica matură a unui tânăr”, de V. Slavkin (1981); „Casă bătrânească”, de A. Kazanțev (1981); „Pescărușul”, de A. Cehov (1982); „Concediu medical”, de V. Condratiev (1984); „Maria Stuart”, de I. F. Schiller (1984); „Boris Godunov”, de A. Pușkin (1986); „Țarul Fiodor Ivanovici”, de A. Tolstoi (1987) ș. a.

Deși o bună parte din scenografia artistului ține de tematica războiului, de un sporit interes sunt montările ce aparțin istoriei Rusiei și cele ce reprezintă dramaturgia clasică. În acest context putem nominaliza schițele de decor pentru spectacolele: „Maria Stuart”, de I. F. Schiller (1984); „Boris Godunov”, de A. Pușkin (1986) și „Țarul Fiodor Ivanovici”, de A. Tolstoi (1987). Aici B. Sokolov realizează noi căutări a formei, plasticii și conținutului de exprimare. Observăm tendințe spre organizarea ritmică a decorului prin intermediul mijloacelor de expresie, o anumită generalizare a plasticii scenice, manifestând exprimări simbolice a ideei de bază. Culorile contrastante acordă spațiului o ordonanță grafică, iar afinitățile tonale provoacă senzația unei lumi iluzorii.

Astfel, artistul reușește să îmbine organic principiile de montare modernă, revalorificând procedeele și mijloacele de expresie. Scenograful aplică reușit factura materialelor, efectele de lumină subordonând plastica și decorul scenic conceptului unic al spectacolului.

La finele celui de al șaptelea deceniu, pe arena scenografiei moldovenești, își face apariția un tânăr specialist în domeniul scenografiei care în scurt timp devine unul dintre cei mai consacrați plasticieni din arta teatrală decorativă din R. Moldova – Petru Balan.

Fig. 3. Schiță scenografică pentru spectacolul *Mihai Eminescu*. Autor P. Balan.

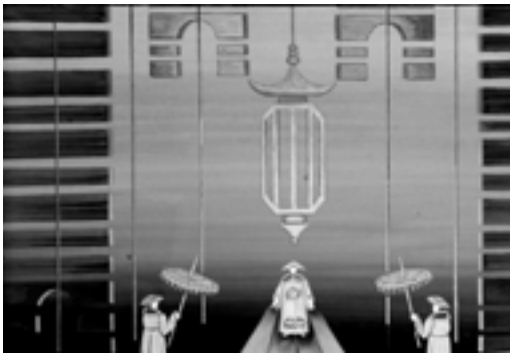


Fig. 4. Schiță scenografică pentru spectacolul *Prolog*. Autor P. Balan.)

Începe activitatea de scenograf în or. Bălți la Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, unde debutează cu scenografia pentru spectacolul „Grădina de trandafiri”, de E. Vetemaa, în regia lui Anatol Pânzaru (1980). Artistul organizează o instalație scenică creată din o serie de grile masive, amplasate vertical și orizontal într-o anumită ordine pe platoul de joc. Multiple unelte de lucru, inclusiv și spații prevăzute pentru odihnă, scene amoroase sau alte îndeletniciri transmiteau informații despre natura tragică a evenimentelor care urmau să se desfășoare pe scenă. Elementele de decor corespundeau evidențierii și intensificării semnificației mizanscenelor create de regizorul A. Pânzaru. Grilele generau o întreagă serie de asociații, devenind o condiție extrem de importantă pentru conceperea ideii generale a piesei. În timpul derulării piesei, elementele decorului se integrau organic în acțiune. Actul spiritual începea să funcționeze sub diverse aspecte, fascinând prin mesajul emoțional și semantic al subiectului.

În această piesă pictorul nu tinde spre vizualizarea și reproducerea locului acțiunii scenice, ci spre exprimarea prin intermediul elementelor plastice lumea spirituală, lăuntrică a personajelor din această piesă.

Componenta nodală din structura plastică a designului devine imaginea stilizată a trandafirului care apare ca simbol al purității spirituale. Iluminat sub diferite aspecte de fascicule de lumini el apărea ba ca un soare cu lumină abundentă, ba în imaginea de trandafir oferind posibilități de speranță pentru o viață mai bună. Mijloacele principale de expresivitate care l-au ajutat pe artist să transmită publicului cât mai convingător simbolismul de bază sunt spațiul și factura.

Cu totul diferit P. Balan realizează scenografia pentru piesa istorică în două acte „Despot Vodă” (fig. 5) de Vasile Alecsandri, în regia lui Andrei Băleanu. Spectacolul a fost jucat la Teatrul academic „A. Pușkin” (1986) unde scenograful umple spațiul scenic, într-o măsură dozată, cu coloane masive așezate vertical și prelucrate într-o factură ce creează senzația timpurilor vechi, deja trecute în istorie.

În spatele scenei au fost plasate două coloane cu creneluri și merloane în partea superioară și cu imagini stilizate ale lunii și soarelui. Această construcție stătea nemișcată pe tot parcursul spectacolului aidoma unui portal, simbolizând porțile de intrare spre acțiunea istorică în derulare. Celelalte patru coloane, două pe stânga și două pe dreapta așezate una în spatele alteia, cu aceleași elemente de crenel, se decupau după necesitate și se plasau pe verticală, lăsând în scenă doar baza coloanei. În acest mod, scenograful izbutește să prefacă baza coloanei în formă de jilț, în care luau loc boierii Divanului. Astfel, plasticianul a elaborat o instalație scenică transformatoare și multifuncțională care în permanență schimba plastica scenică în dependență de mizanscena jucată, fie în interior, exterior sau pomenindu-ne în incinta unui palat, cetate sau alt loc.

Masivitatea și proporționalitatea coloanelor acordau monumentalitate atât întregului ansamblu al spectacolului cât și personajelor din piesă. Vibrația scenică, plasticitatea decorului, jocul artiștilor erau glorificate prin sonorizarea muzicală, acordând stări emotive uluitoare pentru spectatori.

La sfârșitul spectacolului speteaza tronului din centrul scenei primea poziție orizontală. Astfel, întreaga construcție căpăta înfățișarea unei lespezi masive de mormânt. Fasciculele de lumină îndreptate spre icoanele de pe coloane, treptat își pierd din luminozitate lăsând scena în umbră, efect susținut și de impresionanta undă sonoră, subliniind și mai mult atmosfera dramatică din scenă. Toate acestea dădeau de înțeles că Despot

Vodă a murit și împreună cu el ea sfârșit și epoca de tronare a acestuia. Sala plângea, înmărmurită de emoții și stări sufletești nemaipomenite.

Cu un an mai târziu P. Balan realizează scenografia și costumele pentru spectacolul „Prolog" (fig. 3) de Valeriu Matei în regia lui Ion Bordeianu. Spectacolul este jucat pe scena Teatrului academic „A. Pușkin" din Chișinău (1987).

Piesa istorică relevă momente impresionante din viața primului ambasador al Moldovei în China – Milescu Spătaru, personalitate diplomatică marcantă a națiunii românești. Pentru realizarea scenografiei acestui spectacol nu era suficient de a reda imaginea istorică cu implicarea pieselor etnografice ale unei culturi, ci era strict necesar de a găsi o cheie unică ce ar unifica atât elementele culturale, aspectele arhitectonice și spațialitatea timpurilor istorice. În acest mod P. Balan alege ca element de bază pentru decorul scenic – lemnul, materialul de primă necesitate de manifestare sub orice aspect al unei culturi. Acest material umple spațiul scenic, în proporții moderate de către artist, subordonând scenele jucate pe tot parcursul spectacolului. Bârnele de lemn așezate într-un ritm plastic, bine stabilit, acordă monumentalitate designului scenic. Semantica acestui simbolism supune atât acțiunea, jocul, cât și regia ideii principale ale piesei.

De un mare succes s-a bucurat, în anul 1988 spectacolul „Take, Ianke și Cadîr" (fig. 6), de Victor Popa, regia Ion Bordeianu, montat la Teatrul academic „A. Pușkin". Înzestrat cu un simț artistic deosebit, scenograful redă cu multă exactitate starea de spirit ce domină în atmosfera unui mic orășel provincial. Aici, artistul imaginează un fundal cu căsuțe mici, împresurate pe orizontală într-un ritm anume, cu evidențieri de siluete ale unei arhitecturi religioase ce se înalță deasupra caselor, acordând verticalitate imaginii și străduțe cu rare apariții de vehicule ale timpului.

Instalația unică, desfășurată în întreg spațiul scenic, reprezintă două case dintre cele trei gospodării ce conviețuiesc în aceiași ogradă. În stânga apare o construcție modestă în care locuiește familia turcă a lui Cadâr. Observăm piese de mobilier ce aparțin culturii turcești și o scară ce urcă la nivelul doi ce reprezintă o terasă pentru servit ceai. În dreapta scenei se înalță o casă arătoasă cu mai multe intrări, cu beci în centru și cu magazie pentru tărguială. Această construcție este avuția lui Ianke, evreu de naționalitate, care are o fiică, personaj important din cadrul piesei. Gospodăria evreului este net superioară față de cealaltă. Aici sesizăm forme arhitecturale cu o estetică elegantă, cu elemente mici de decor și piese mai onorabile de mobilier.

Fiul românului Take și fiica lui Ianke se îndrăgostesc, fapt ce constituie subiectul de bază și în jurul căruia se desfășoară toată acțiunea. Dragostea tinerilor deloc nu este acceptată de părinții acestora. Apartenența religioasă a băiatului era contradictorie celei evreiești, constituind ce-a mai mare nemulțumire a lui Ianke. Până la urmă îndrăgostiții se căsătoresc, datorită străduinței pacificatoare a lui Cadâr, care depune mult efort și înțelepciune în tratativele duse cu părinții tinerilor.

Fig. 5. Schiță scenografică pentru spectacolul *Despot Vodă*. Autor P. Balan.

Fig. 6. Schiță scenografică pentru spectacolul *Tache, Ianche și Cadâr*. Autor P. Balan.

Observăm, că scenograful P. Balan rezolvă destul de simplu spațiul scenic, conform unor principii bine cunoscute. Plasticianul renunță conștient la elaborarea unor instalații sofisticate și decoruri abundente, oferind astfel spațialitate desfășurării acțiunii tragediei comice ale piesei.

Cercul artiștilor care au activat în teatrele republicii din această perioadă este desigur mult mai extins. Nu dispunem de spațiu suficient pentru a descrie activitatea creativă a fiecăruia, însă putem face niște concluzii generale în privința obiectivelor de bază a scenografiei din această perioadă.

Lucrările descrise ale pictorilor-scenografi în ansamblu, determină nivelul scenografiei moldovenești din anii ’80. Opera lor permite să identificăm și să formulam principiile, metodele și mijloacele de exprimare ce caracterizează scenografia moldovenească. Căutările plasticienilor au stabilit o nouă etapă în rezolvările plastice ale spectacolelor. Astfel, un atribut important al scenografiei moderne devine cinetica, deși nu ocupase la acea etapă un loc bine stabilit. Crește numărul tinerilor specialiști în domeniul scenografiei, care se implic cu noi viziuni și rezolvări în procesul teatral din Moldova. Toate acestea au trasat principalele procese ce caracterizează scenografia sovietică din anii respectivi.

Anii ’80 ai sec. XX se înscriu în dezvoltarea artei scenografice moldovenești ca o perioadă de mari transformări relevante ce duc la evoluția artei teatrale în deceniile următoare.

Bibliografie

Proca, Pavel, Și noi *eream o ceată tristă*, Chișinău: Bons Offices, 2012.

Turea L., *Ion Puiu,demiurgul disident.* În: Arta. Seria Arte vizuale. Serie nouă. Vol. XXV, nr. 1. Chișinău, 2016.

SĂLILE DE DEGUSTARE ALE COMBINATULUI DE VINURI „CRICOVA" – SPAȚII ARHITECTURALE CU CARACTER NARATIV

Aurelia TRIFAN
Institutul Patrimoniului Cultural

Summary

THE TASTING ROOMS OF THE „CRICOVA" WINERY – ARHITECTURAL SPACES WITH NARRATIVE CHARACTER

The galleries of the „Cricova" Winery represent today a symbolic architecture, being the distinctive sign meant to emphasize their value not only in a national but also in an international context. From this point of view, the aesthetic criteria are very important and seem to be the most significant. Their architecture is an individualized one due to both the industrial landscape, determined by the limestone extraction process, as well as the activity of architects and designers. The current arrangements embody well-defined principles. Practically, the space is conceived by staging, creating a decor, a scenography for a context. Multiple architectural and artistic elements give a national aspect to the object in question. The artworks exhibited here: stained glass, paintings, mosaics, reliefs, wood and stone sculptures, tapestries, Moldovan carpets, by their references to the traditional culture, present an extraordinarily add-on detail, excellently accomplished, also demonstrating the native folk vision.

***Keywords*:** industrial landscape, object of architecture, tasting complex, artistic values, national specifics.

Galeriile subterane de la Cricova, rămase în urma excavării pietrei de calcar, și-au asigurat utilitatea prin organizarea spațiului interior, oportun activităţilor de producere, depozitare și expunere a vinurilor. Aspectul lor inițial, generat de mașinile și utilajul tehnic folosit pentru excavare, a fost ulterior parțial modificat pentru a le aduce în concordanță cu necesitățile activităților desfășurate de complexul vitivinicol. Valoarea acestui peisaj industrial, determinat de activitatea de extracție a pietrei de calcar, formează astăzi un complex istoric, coerent și identitar. Aceste labirinturi subterane sunt o adevărată tentaţie nu numai prin faptul că adăpostesc colecţii remarcabile de vinuri, dar şi prin originalitatea realizării lor ca obiect arhitectural.

E greu de spus dacă a fost perceput interesul arhitectural al acestor labirinturi de la început, dar, într-un final, rolul lor a constat în adăugarea unui patrimoniu unicat. Galeriile au prins o nouă viață prin găsirea unor noi valori estetice. Reutilizarea lor s-a bazat pe principii care pot fi ajustate la regulile stabilite pentru conversia spațiilor industriale, întemeiate pe o logică inversă abordării arhitecturale moderniste aplicate pentru construcțiile noi „forma urmează funcția"[42], dându-i prioritate spațiului existent.

42. Louis H. Sullivan. *The tall office building artistically considered*. În: Lippincott's Magazine, March 1896, p. 5.

Calitatea reutilizării minelor a rezultat din adecvarea necesităților programate spațiului disponibil care a fost analizat înainte de a putea sugera o nouă utilizare. Inițiala funcție implementată a fost cea utilitară și doar ulterior s-a ajuns la concluzia că galeriile ar putea fi transformate în spații publice. Pentru aceasta, dincolo de diagnosticul tehnic și funcțional, a fost necesară o bună înțelegere culturală și structurală a spațiului existent, esențială pentru a capta spiritul locului și a păstra autenticitatea acestuia. Exigența funcțională, fiind dezvoltată de către proiectanți, a creat o imagine demnă de toată atenția. Proiectul de reutilizare a galeriilor a adăugat spațiului existent doar ceea ce era strict necesar, încercând să păstreze şi să respecte cât mai mult din vechea structură a minelor. Rețelele de tuneluri au format un oraș subteran cu o mulțime de străzi cu denumiri de vinuri: „Cabernet”, „Chardonnay”, „Codru”, „Sauvignon”, „Feteasca” ș. a., unde au început să fie depozitate vinurile în butoaie. Pentru organizarea traseelor a fost folosit perimetrul minier unde lucrările de excavare s-au efectuat mecanizat. Astfel, lăţimea lor varia de la 6 la 7,5 metri, înălţimea fiind de 3–3,5 metri, iar adâncimea, la care erau situate șirurile ordonate de butoaie de diferită capacitate, în dependenţă de relief, varia de la 35 metri la intrare până la 60–80 metri.

Unele galerii au început să fie folosite pentru depozitarea vinurilor în sticle, adăpostind din 1954 colecţii de vinuri de o înaltă calitate din ţară şi de peste hotare – printre primele exponate enumerându-se vinurile din splendida colecție vinicolă a Generalului Göring – dând naștere unei vinoteci unicat. Amplasamentul ei era altul decât acum, iar vinoteca ocupa o suprafață cu mult mai mică. Sticlele erau aranjate în nișe săpate în pereții unuia din coridoarele fostei mine. Cu timpul, din cauza apelor subterane care se adunau în galerie, a apărut necesitatea schimbării locului colecției. Organizarea noului spațiu pentru vinotecă a început la sfârșitul anilor ’70 ai secolului trecut. Pentru elaborarea proiectului și conducerea construcțiilor a fost invitat arhitectul Vladimir Gorștein. Ideea depozitării sticlelor de colecție în caze[43], construite în sistem de „fagure”, a fost considerată una dintre cele mai desăvârșite pentru implementare, dar și mai impunătoare structuri, luându-se în considerare proporțiile de extindere. Uniformitatea în tratarea acestei structuri modulare, precum şi materialul pentru construcția lor, au contribuit la menținerea imaginii neîntrerupte a galeriilor. Această rețea de caze amenajate de-a lungul ambilor pereți ai tunelurilor este păstrată până astăzi.

O abordare a interiorului cu păstrarea suprafețelor originale rămase după excavare a fost aleasă atât pentru spațiile amenajate cu pupitre menite pentru sticlele de spumant care sunt supuse remuajului (fr. „remuage”)[44], cât și pentru traseele unde sunt depozitate vinurile în butoaie, aranjate pe suporturi de beton, vopsite într-un alb imaculat, contrastant cu mediul înconjurător. Organizarea interioarelor în încăperile de producere s-a realizat datorită amenajărilor indispensabile funcționării echipamentului vinicol, fiind subordonate necesităților tehnologice.

Dintre primele preocupări ale proiectului pentru spațiile de degustare au fost cele din anul 1960, când sub conducerea arhitectului șef de proiect al Institutului de Stat de Pro-

43. Cază – despărțitură regulată pentru depozitare – din fr. case.

44. Remuaj – operațiunea de rotire a sticlelor de spumant în jurul axei lor la intervale de 2–3 zile, timp de 1–2 luni, cu scopul de a aduna sedimentul în gâtul acestora, care ulterior este înlăturat prin scoaterea dopului.

iectări „Moldghiprostroi”, Valentin Voițehovschi, a fost elaborat proiectul uneia dintre sălile de degustare ale galeriilor Cricova[45]. Sala cu o lățime de 5,5 metri și o lungime de 15,5 metri avea prevăzută pe fiecare din laturile lungi câte patru nișe, iar pe latura scurtă opusă intrării – șemineul, cu o realizare minuțioasă a decorului. Procesul creativ s-a soldat cu elaborarea designului interior al spațiului: proiectarea tavanului din fâșii de beton armat, tencuit, cu finisaj decorativ; a pardoselii de mozaic din plăci de culoare albă și roșie cu lustruire ulterioară; divizarea suprafețelor pereților prin brâie profilate și îmbinarea lor cu tavanul prin cornișe decorative; realizarea desenelor mobilierului și ale ușilor masive cu grilaj; alegerea corpurilor de iluminat etc.

Darea în exploatare a următoarelor patru săli de degustare a fost preconizată către lansarea lucrărilor Simpozionului Internațional sub auspiciile Organizației Internaționale a Viei și Vinului, desfășurat la Chișinău în anul 1979, un eveniment remarcabil din istoria viticulturii și vinificației naționale. În cadrul forumului au fost vizitate mai multe fabrici de vinuri din RSSM printre care și Combinatul de Vinuri de la Cricova. Delegațiile străine au rămas impresionate de primul complex subteran de producere a vinurilor spumante din țară, care le-a oferit și posibilitatea degustării celor mai bune vinuri în incinta galeriilor. Sălile au fost înalt apreciate de cei prezenți, fiind recunoscut caracterul lor distinct, ca structură și spirit. Soluționarea arhitecturală a sălilor și coordonarea realizării lor îi este atribuită arhitectului Vladimir Gorștein.

Promovarea turismului vitivinicol a fost un impuls ce a contribuit la dezvoltarea structurii și schimbarea imaginii complexului. Noul aspect arhitectural a început să se contureze în ultimele două decenii. Primul jalon al devenirilor recente a fost renovarea sălilor de degustare.

De la bun început, galeriile Combinatului de vinuri „Cricova” au avut un statut reprezentativ pentru Republica Moldova, servind drept loc de desfășurare a diverselor degustări naționale și internaționale, precum și a întrunirilor la cel mai înalt nivel. Constituind un complex subteran inedit, cu un potențial de producție imens, el a fost declarat în 2003 „obiect al patrimoniului cultural-național”[46]. Anume atribuirea unui rol semnificativ acestui complex a influențat investițiile mari din partea statului făcute pentru renovarea lui în 2006. Proiectul arhitectural a fost elaborat de compania „Design-Lux” (arhitect Valeriu Zasenco) și includea reconstrucția sălilor de degustare ale complexului vitivinicol (fig. 1).

Proiectul inițiat a avut scopul de a consolida imaginea reprezentativă a galeriilor. Autoritățile au solicitat să fie incluse în proiect mai multe detalii care ar imprima obiectului în cauză un aspect strict național. Astfel, în spațiul destinat publicului, precum sunt holurile de la intrare și central, sălile de degustare și coridoarele ce le unesc, a fost introdus decorul tradițional, propriu caselor de locuit din partea de est a zonei centrale, caracterizate prin cioplitul în piatră. În aceste încăperi au fost realizate coloane și pilaștri ce au obținut expresia specifică „ordinului moldovenesc”. Coronamentul lor dezvoltă tema așa-numitei „floare de piatră”, devenită simbol al artei populare din această zonă,

45. ANRM. F. 3095, inv. 2, d. 7, p. 1-10.

46. Legea Republicii Moldova cu privire la declararea complexului „Combinatul de Vinuri „Cricova” – S. A.” drept obiect al patrimoniului cultural-național al Republicii Moldova. Nr. 322–XV din 18.07.2003. În: Monitorul Oficial al Republicii Moldova. Nr. 191-195/754 din 05.09.2003.

utilizată la împodobirea coloanelor prispelor, a stâlpilor porţilor de intrare și hogeagurilor. În decorul proiectat și-a găsit loc și repetarea identică a formelor sculptate în piatră utilizate la construcția intrării în beci – formă arhetipală tradițională, constituită în zonă[47]. Aspectul tradițional a fost activat prin brâie cu un ornament geometric și includerea desenului viței-de-vie. Sălile au fost decorate cu numeroase lucrări de artă: vitralii, picturi, mozaicuri, reliefuri, sculpturi în lemn, piatră, tapiserii, covoare moldoveneşti, care demonstrează de asemenea viziunea folclorică autohtonă.

Zona de intrare în Vinoteca Națională și complexul de degustare (fig. 2), placată cu gresie cu tente gălbui, conține, încadrate în chenare albe, trei lucrări realizate de Ion Daghi în tehnica mozaicului: primele două reprezentând figurile țăranului și țărancei, întâlnind ospitalier, cu pâine și vin, vizitatorii; cea de-a treia, de proporții mai mari, ilustrează relieful deluros, caracteristic zonei cultivate cu plantații masive de viță-de-vie. Tema locului este susținută de vitraliile „Sălii Europene" (fig. 3), ce remarcă peisajul ambiental în diferite ipostaze surprinse de-a lungul timpului. Prin picturile murale ale lui Ion Daghi din holul de la intrare (fig. 4), ce reprezintă cele mai importante evenimente din viața satului, și compozițiile basoreliefurilor lui Dmitri Beldii și Natalia Vlasova din „Sala Prezidențială" (fig. 5), ce evocă etapele celor mai vechi îndeletniciri precum cultivarea viei și prepararea vinului, tematica rurală este dezvoltată în continuare. Câteva lucrări în lemn, care și-au găsit inspirația în arta preparării vinului, dar și a consumului băuturii, executate de Nicolae Teișanu, decorează spațiul din apropierea intrării improvizate în beci. Atașamentul său față de tema satului și a oamenilor lui este demonstrat în lucrările expuse ale lui Vasile Nașcu. Afirmarea specificului naţional atinge punctul culminant în tratarea interiorului sălii sub denumirea de „Casa Mare" (fig. 6) prin tavanul brăzdat de grinzi și mobilierul rustic, realizat de meșterii cioplitori în lemn după schițele lui Dumitru Costandachi. O notă aparte au adus interiorului materialele textile: broderiile și covoarele cu motive tradiționale pregătite de Ecaterina Popescu. Legătura spirituală cu trecutul istoric al neamului și-a găsit întruchiparea în redarea expresivă a statuetelor feminine tripoliene de Ecaterina Ajder pe tapiseriile din „Sala cu șemineu" (fig. 7) și în vasele de ceramică ale lui Octavian Romanescu expuse în nișele holului central (fig. 8).

Proiectul reflectă conceptul scenografic de organizare a interioarelor. Sunt executate decoruri scenice prin care arhitectura tradiţională moldovenească e reinterpretată. În unele cazuri, elementele arhitecturale se manifestă în forme stilizate. Senzația scenografică a acestei structuri, destinate vizitatorilor, este intensificată de tratarea decorativă a sălii „Adâncurile Mării" (fig. 9), existența căreia sugerezează legătura dintre galerii și fundul Mării Sarmatice acum milioane de ani. Dar și aici, porțiunea de tavan, rămasă virgină, nu face decât să accentueze organizarea scenografică a interiorului, delimitându-l de restul complexului vitivinicol.

Diferite de aspectul predominant rupestru în care se înscriu, sălile de degustare îşi rezolvă relaţionarea cu spaţiul public fără să beneficieze de simplitatea naturală a anturajului galeriilor și cavernelor. Ele apar în contrast cu celelalte zone ale complexului,

47. Анатолий И. Захаров. *Народная архитектура Молдавии: Каменная архитектура центральных районов*. Москва: Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1960, с. 20.

izolându-se printr-o tratare meticuloasă a tuturor suprafețelor, începând cu pardoseala și terminând cu tavanul.

Plecând de la structura existentă, în arhitectura galeriilor subterane au fost implementate noi funcții, legate de transformarea lor în spații publice. Dacă primele realizări au fost sălile de degustare: „Sala Prezidențială", „Sala Europeană", „Casa Mare", „Adâncurile Mării", „Sala cu șemineu", atunci următoarele au fost legate de integrarea sălilor de restaurant și a unui spațiu muzeistic după proiectul companiei „Art Decor Group".

Complexul de restaurant a fost organizat din trei săli extraordinare şi un muzeu (fig. 10) cu expunerea articolelor de olărit. Proiectul de design, realizat în 2010 de compania „Art Decor Group", îl putem constata reușit, fiind obținut un spațiu valorificat la maxim, cu ambianță interioară destinsă și un minim necesar de elemente care îl definesc. Efectul amenajării a mizat pe contrastele dintre cadrul original și inserție, dar realizat printr-un echilibru între suprafețele tratate și netratate.

Sălile dispun de un design contemporan, iar amenajările întruchipează principii bine conturate. „Sala de banchet" (fig. 11) se distinge printr-o paletă de culori monocrom, care contrastează cu albul pardoselii, mobilierului și al câtorva insule de pe tavan, utilizate ca suprafață pentru instalarea corpurilor de iluminat. Designerii au creat o atmosferă confortabilă prin subtilitatea, fluiditatea și formele organice ale spațiului.

Soluționarea „Sălii cu şemineu" (fig. 12), „Sălii Naționale" (fig. 13) și holului (fig. 14) se bazează pe accente de culori. În prima sală este introdusă culoarea galbenă. Unul dintre pereții longitudinali, acoperit cu pânză cu imprimarea desenului rocilor sedimentare în diferite nuanțe de galben, iluminată din spate, este singura suprafață colorată a sălii. Caracteristice pentru „Sala Națională" sunt culorile vibrante și combinațiile de culori puternice – albastru și verde cu maro și portocaliu, culorile fiind combinate complementar sau analog. Suprafețele decorate, dintre care una cu imprimeu în stil etno, nu creează disonanță cu restul încăperii, soluționate similar cu alte săli, cu păstrarea intactă a suprafețelor originale ale galeriilor. Holul include culoarea roșie atribuită pardoselii.

Transformările au continuat prin deschiderea în 2015 a unui alt spațiu muzeistic, ce prezintă fragmente coerente ale evoluției viticulturii și vinificației pe teritoriul țării. Acest proiect a fost implementat în colaborare cu Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală. Autorul conceptului a fost arhitectul Eugen Bîzgu.

Muzeul a fost structurat pe trei segmente: pentru introducerea în atmosfera rurală a fost reconstituit un fragment al cramei specifice zonei, pentru redarea cât mai fidelă a căruia au fost colectate linuri, diferite tipuri de teascuri, butoaie; în continuare au fost expuse, în nișele existente de pe ambele părți ale galeriei, multe obiecte vechi originale, utilizate la prepararea vinului și instrumentar viticol de proporții mai mici; pentru ilustrarea istoriei complexului vitivinicol a fost utilizat spațiul de la intrarea în vinotecă. Obiectele colectate pentru expoziție au fost supuse inițial unei restaurări executate de Ion Temciuc, șeful Atelierului de conservare-restaurare al MNEIN. Dezvoltarea viticulturii în regiune a fost reflectată și printr-o serie de documente: *Gramota lui Ștefan cel Mare* (1495), *Hrisovul Domnului Moldovei Grigore Ioan Callimachi* (1763), *Hrisovul Domnitorului Scarlat Grigore Ghica* (1758), *Hrisovul Domnitorului Grigore Alexandru Ghica* (1775). Expoziţia a inclus documente și fotografii privind istoricul cultivării viţei-de-vie şi al prelucrării vinului în Basarabia. Alt material documentar a reprodus isto-

ria Combinatului de Vinuri Cricova. Însuși localul apare ca un spațiu narativ, ilustrând prin propria-i materialitate istoria creării complexului și păstrând aspectul arhitectural inițial al acestui segment subteran amenajat în anii ’60 ai secolului trecut cu inserții ale unor lucrări noi a plasticienilor, dedicate subiectului vechilor tradiții de vinificație.

Galeriile Combinatului de vinuri „Cricova”, fiind un element însemnat în dezvoltarea economică a țării, constituie un patrimoniu cultural valoros menit pentru a le remarca nu numai într-un cadru național, dar și internațional. Din acest punct de vedere, criteriile estetice sunt foarte importante şi par a fi astăzi cele mai semnificante în soluționarea arhitecturală actuală, relevând centralitatea poziţiei pe care o ocupă creativitatea artistului profesionist în formarea noilor spații, a căror arhitectură își redefinește puterea de atracţie pe baza unei prezenţe cultural-artistice.

Însăși conjunctura globală s-a schimbat. Influenţa tendinţelor ultimelor câtorva decenii, în care s-a manifestat necesitatea de a scimba radical atitudinea față de arhitectura complexurilor vitivinicole în funcție de atracția turistică, a contribuit la apariția unor noi imagini ale arhitecturii acestora. Astfel, apărute ca obiective cu caracter economic, ele capătă caracterul obiectivelor turistice, iar valorificarea lor poate fi un proces continuu, care e în stare să includă schimbările necesare, adaptarea lor fiind un răspuns la contextul și constrângerile actuale din lumea vinului.

Teritoriul complexului se transformă într-un spaţiu public, unde vizitatorii au posibilitatea de a-i admira arhitectura. Practic, spațiul este conceput printr-o punere în scenă, creându-se un decor, o scenografie pentru un context. Se dezvoltă o împletire a unor caracteristici specific arhitecturale cu cele de spaţiu viu, trait. „Locul” devine un criteriu important în organizarea complexului și crearea imaginii lui. Calitățile prețioase ale subtilului concept de „loc” au fost căutate de arhitecți și artiști plastici pe parcursul a mai bine de jumătate de secol, dând naștere imaginii încărcate de spirit a ceea ce ar trebui să fie complexul actual în tendința sa spre perfecțiune.

Bibliografie

ANRM. F. 3095, inv. 2, d. 7, p. 1-10.

Legea Republicii Moldova cu privire la declararea complexului „Combinatul de Vinuri „Cricova” – S. A.” drept obiect al patrimoniului cultural-naţional al Republicii Moldova. Nr. 322–XV din 18.07.2003. În: Monitorul Oficial al Republicii Moldova. Nr. 191-195/754 din 05.09.2003.

Sullivan, Louis H., *The tall office building artistically considered*. In: Lippincott’s Magazine, March 1896, p. 5.

Захаров, Анатолий И., *Народная архитектура Молдавии: Каменная архитектура центральных районов*, Москва: Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1960, с. 20.

Fig. 1. Planul complexului de degustare al Combinatului de vinuri „Cricova”
1 – spațiu intrare, 2 – vestibul, 3 – garderobă, 4 – „Sala Europeană”, 5 – holul central, 6 – Sala „Casa Mare”, 7 – Sala „Adâncurile Mării”, 8 – „Sala Prezidențială”, 9 – hol, 10 – „Sala cu șemineu”.

Fig. 2. Zona de intrare în Vinoteca Națională și complexul de degustare, 2018. Foto V. Trifan

Fig. 3. „Sala Europeană”, 2007. Fondul material ilustrativ al CBT „Cricova-Vin”

Fig. 4. Vestibulul complexului de degustare, 2018. Foto V. Trifan

Fig. 5. „Sala Prezidențială”, 2007. Fondul material ilustrativ al CBT „Cricova-Vin”

Fig. 6. Sala „Casa Mare”, 2007. Fondul material ilustrativ al CBT „Cricova-Vin”

Fig. 7. „Sala cu șemineu”, 2007. Fondul material ilustrativ al CBT „Cricova-Vin”

Fig. 8. Holul central al complexului de degustare, 2018. Foto V. Trifan

Fig. 9. Sala „Adâncurile Mării”, 2007. Fondul material ilustrativ al „Cricova-Vin”

Fig. 10. Muzeul complexului de restaurant, 2013. Fototeca „Art Decor Group”

Fig. 11. Sala de banchet a complexului de restaurant, 2013. Fototeca „Art Decor Group”

Fig. 12. Sala cu șemineu a complexului de restaurant, 2013. Fototeca „Art Decor Group”

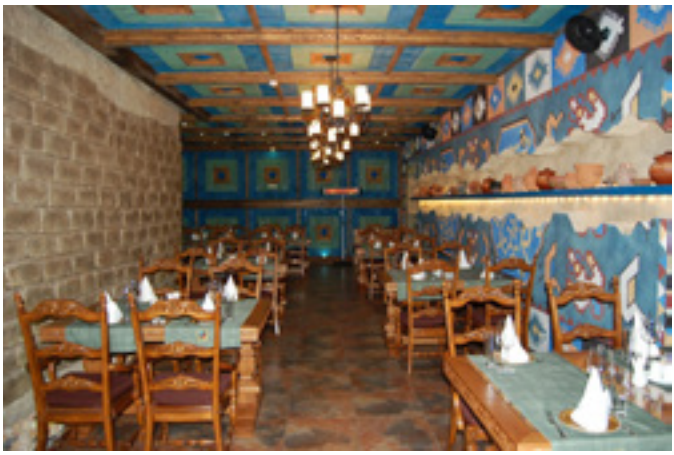


Fig. 13. Sala națională a complexului de restaurant, 2013. Fototeca „Art Decor Group”

Fig. 14. Holul complexului de restaurant, 2013. Fototeca „Art Decor Group”

III. PATRIMONIUL ARHEOLOGIC

ÎN CĂUTAREA „LOCULUI LUI OȚEL” DE LA 1436 – CERCETĂRI ARHEOLOGICE

Alexandru LEVINSCHI,
Institutul Patrimoniului Cultural

Manole BRIHUNEȚ,
Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală

Summary

IN SEARCH OF „OȚĂL'S PLACE” FROM 1436 – ARCHAEOLOGICAL RESEARCH

In 2010–2012 we conducted archaeological surveys on the course of Ichel, from the Peresecina valley mouth upwards to the mouth of the Tochile valley, on the estates of the villages Zamciogi, Rădeni and Drăgușeni, Strășeni district. Following the investigations, 21 new archaeological sites were documented, among which five with a Moldovan habitat level, preliminary dated from the XVIth–XVIIIth centuries. The earliest mention of the presence of a Moldovan population in this area is in the royal book of Alexander the Good from 1431, which mentions apiaries on Lopatna and Ichel. Natural factors make us correlate the Ichel apiary with the site of the Borzești Valley, possibly one Belieşti village, mentioned in 1522, but which already existed during the voivodes Ilias and Stefan, not later than 1436. In search of the village with an apiary on Lopatna we took as reference the present village Pocșești, probably the village Gura Lopătnii bought in 1500 by Duma Pocșescu from the descendants of Mihăilă Oțăl. The field research allowed documenting an extensive site, with materials dated in the XVth century, on the southeast edge of the village. It is the same place of Oțăl from the voivodes Ilias' and Stefan's act from 1436 with the apiary mentioned in 1431.

Keywords: *sit archeologic, sec. XV, sat moldovenesc, acte domnești, Bezin.*

Interesul față de istoria localităților din Republica Moldova, ce a sporit simțitor după anul 1990, a pus și problema acută a localizării vetrelor de sate în teren, ca să nu mai vorbim și de necesitatea cercetării lor arheologice. Din actele interne emise de cancelaria domnitorilor Moldovei, mai recent, pentru spațiul dintre Prut și Nistru au fost adunate circa 580 de mențiuni referitoare la anumite așezări sătești, datate de la sfârșitul sec. al XIV-lea și până în sec. al XVIII-lea[1]. Cât privește documentarea în teren a acestor mențiuni documentare, vom remarca că repertorierea vestigiilor medievale moldovenești, care a fost făcută încă în anul 1974 (repertoriu mai nou nu este elaborat), includea aproape 190 de puncte cu descoperiri moldovenești din sec. XIV–XVII, din care doar pentru circa 40 se menționa și un nivel de locuire din sec. al XV-lea[2]. Important este și faptul că la acea perioadă prezența materialelor caracteristice culturii moldovenești din

1. Gh. Nicolaev, S. Tabuncic. *Țara Moldovei în timpul domniei lui Ștefan cel Mare* și *Sfînt: Ținuturi, orașe, cetăți, ctitorii, așezări rurale atestate documentar: [placardă]*. Chișinău: „Integritas” SRL, 2007.

2. Л. Л. Полевой, П. П. Бырня. *Средневековые памятники XIV–XVII вв*. АКМ 7. Кишинев: Штиинца, 1974, с. 65-106.

sec. al XIV-lea a fost atestată doar în cadrul arealului din nord-vestul spațiului dintre Prut și Nistru, în grupul de așezări din bazinul Ciuhurului[3].

Revenind la problema istoriei localităților, atestarea lor documentară și localizarea în teren, menționăm că pe parcursul ultimilor ani au fost efectuate mai multe deplasări în teren în zona Codrilor Centrali, pe cursul Ichelului, zonă în care, conform hărții (Nicolaev, Tabuncic) sunt cele mai multe mențiuni documentare de localități, și unde, conform repertoriului din 1974 nu este înregistrat nici un sit arheologic. Cursul râului, de la Gura Văii Peresecina în sus până la gura văii Tochile, fiind zona de baștină a unuia dintre autori, a fost puțin atractivă pentru cercetări arheologice, în repertoriile mai vechi și mai recente lipsind mențiuni de documentare a unor careva vestigii arheologice. Cercetările complexe de teren în raza moșiilor satelor Zamciogi, Rădeni și Drăgușeni, efectuate în anul 2011 au avut ca rezultat documentarea a 21 de situri arheologice, dintre care 17 sunt legate de cursul Ichelului[4]. Important însă este faptul că din acest număr de așezări, străvechi și vechi, cinci s-au dovedit a fi și cu (sau doar cu) nivel de locuire în perioada moldovenească – trei pe Ichel și câte una lângă Micăuți și Romanești (fig. 1), materialul recuperat fiind datat preliminar cu sec. XVI–XVII[5].

Important în acest context este actul datat cu anul 6939 (1431), iulie 31, emis la mănăstirea Bistrița, prin care Alexandru Voievod, domn al Țării Moldovei, întărește mănăstirii „…***două prisăci, una pe Lopatna și altă prisacă pe Itchel***, ca din aceste prisăci să nu se ia destină din stupii mănăstirii, și încă… ***casa lui Crăciun de la Piatra*** (Camencea, probabil). Toate acestea să fie mănăstirii uric, cu tot venitul, neclintit niciodată, în veci”[6]. Foarte probabil, prisaca de pe Itchel (Ichel), făcea parte din moșia unuia din satele existente deja la acel moment în zonă. Analiza detaliată a condițiilor de amplasare a celor trei situri moldovenești medievale, documentate pe Ichel, ne face să punem prisaca în legătură cu locuirea moldovenească în așezarea din adâncul văii dintre actualele sate Rădeni și Drăgușeni, care este cunoscută printre localnici ca „Valea Borzești”[7], în preajma izvoarelor cu apă potabilă, ce funcționează până în prezent. Este destul de verosimil că această așezare să fi fost vatra acelui sat, despre care se vorbește în cartea domnească a lui Ștefăniță Vodă de la anul 7030 (1522), iunie 30, că „…ş-*au vândut acea dreaptă ocină* şi *moşie din dres, ce au ei de la domnie me, de mărturie, ce au ei că* ş-*ar fi perdut acele dresuri, ce le-au avut moşul lor Steţcu de la unchii noştri, de la Ilieşi vodă* şi *de la* Ştefan *vodă, un sat anume Belieştii pe Ichel*...”[8]. Din acest document reiese că la anul 1436, începutul domniei voievozilor Ilieș și Ștefan, acest sat deja exista pe Ichel și „prisaca” menționată la 1431 putea să se afle pe moșia acestui sat, care a fost înființat înainte de această dată, dar despre care nu deținem nici un fel de informații scrise, iar săpături arheologice în așezările din această perioadă în zona Codrilor Centrali încă nu au fost efectuate.

3. П. П. Бырня. *Сельские поселения Молдавии XV–XVII вв.* Кишинев: Изд. ЦК КП Молдавии, 1969, с. 32-34.

4. Al. Levinschi, Em. Brihuneț. *Vestigiile arheologice din raza satelor Zamciogi și Rădeni pe r. Ichel*. În: Revista arheologică, s. n., IX, 2. Chișinău, 2013, p. 192-196, fig. 1.

5. Ibidem.

6. *Documente Romaniae Historica*. A. Moldova. București, 1975, vol. I, p. 155.

7. Al. Levinschi, Em. Brihuneț. *Op.cit.*, p. 195, fig. 1/15.

8. *Moldova în Epoca Feudalismului*. Chișinău, 1961, vol. I, p. 32.

Referitor la cealaltă prisacă, „***pe Lopatna***”, care de asemenea trebuia să fi fost în preajma unei așezări, important este documentul din anul 7008 (1500), fără indicarea lunii, data 20, (copie de pe o gramotă a lui Ștefan Voievod) din care se vede că copiii gramaticului Mihăilă Oțăl, au vândut cu prețul de 220 de zloți turcești lui Duma Pocșescul și Maniu, inclusiv, „...***o săliște pe scrisori anume din giosul Lopatnii***...”. Totodată Ștefan Voievod acceptă și el această tranzacție, confirmând că „…*am dat și am întărit și noi slugilor noastre Duma pe scrisorile lui din fund ce* încungiură *Lopatna pănî în gura Lopătnii unde cade în Bezin în iazu Iuzna, ca să le fie de la noi uric*…”[9]. Este clar, că la anul 1500 „în **giosul Lopatnii**” exista o seliște, care era deținută de urmașii gramaticului Oțăl. Este oare vorba de acea seliște, ce întreținea și prisaca de pe Lopatna, amintită în actul din anul 1431? Răspunsul poate fi mai degrabă pozitiv, dacă vom lua în considerație documentul de la anul 6944 (1436), iulie 17, emis la Vaslui, prin care voievozii Ilie și Ștefan, întărind uric lui Vancea logofăt pe un șir întreg de moșii „…**pentru credincioasa slujbă la părintele lor și la ei**…”, o enumeră și pe cea de „…***pe Itchil, între Crotolici, mai jos, unde stă Piatra*** (Camena, Camencea)***, mai sus de locul lui Oțel***…”[10].

Pornind de la aceste mențiuni documentare am reluat cercetările de suprafață inițiate câțiva ani în urmă pe cursul Ichelului, pe moșiile satelor Zămcioji și Rădeni, doar că de această dată urmând cursul afluentului de stânga al râului, care, mai jos de satul Romanești, cade în Ichel. Este foarte probabil ca acest curs de apă să fie acel „***Bezin***” menționat în actul de la anul 1500, pârâu în care cade „***Lopatna***” în „***iazu Iuzna***”, cu toate că nici pe una din hărțile fizice contemporane nu este menționat nici Bezinul și nici pârâul Lopatna.

O confirmare în acest sens este actul emis de Petru, voievodul Moldovei, în anul 7035 (1527) martie, prin care el întărește lui Ieremia Oțăl, fiul lui Avar Oțăl și nepot lui Mihăilă Oțăl gramatic, drept ocine moșii din uricul moșului său Mihăilă gramatic, despre care am amintit anterior. În descrierea hotarelor acestor moșii figurează „...*valea Ichelului și a Bezinului, până la Movilele Mari ce sântu pe țărmurile Ichelului, împotriva ce către* răsărit spre pârâul *Sărnaucăi în Movilele Tătărești, ce sântu pe vârful dealului de către pârâul Peresecinii și a pârâului Sărnaucăi*…”[11]. Prin cercetările din anul 2011 pe șesul din stânga Ichelului au fost documentate „**Movilele Mari**” – tumulul 1, spre nord-est de podul din centul satului Zamciogi, și tumulul 2 – pe promontoriul de la confluența Ichelului cu un afluent de stânga, în locul „Sub Cobană”[12]. Din amintirile sătenilor încă un tumul mare se afla la sud-est de Zamciogi, în stânga pârâului, pe un promontoriu ușor supraînălțat șesului, despre care se vorbește că prin anii ’70 ai sec. XX a fost „împrăștiat” și dus în temelia digului lacului. Totodată, și pe dealul de cumpănă a apelor Ichelului și Peresecinei, deasupra carierei de la Micăuți (Gornoe), am prospectat doi tumuli, încă bine vizibili – „**Movilele Tătărești**”, dar care ar putea fi distruși în tim-

9. L. T. Boga. *Documente din secolul al XV-lea*. În: Arhivele Basarabiei, 1929, Nr. 2, p. 93-94.

10. *Documente Romaniae Historica*. A. Moldova. București, 1975, vol. I, p. 219-220; *Catalogul documentelor moldovenești din direcția arhivelor centrale.* Supliment I (1403–1700). București 1975, p. 26; Costăchescu Mihai. *Documente moldovenești înainte de Ștefan cel Mare*. Iași, 1931, vol. I, p. 460-461.

11. *Documente privind istoria României, veacul XVI, A. Moldova*. București, 1953, vol. I (1501–1550), p. 228.

12. Al. Levinschi, Em. Brihuneț. *Op.cit.*, p. 193-194.

pul apropiat prin extinderea carierei, marginea căreia este la circa 10–15 m de ei.

Făcând și această precizare, menționăm că cercetările de suprafață pe cursul Bezinului, au avut ca rezultat și documentarea unei așezări cu nivel de locuire medieval moldovenesc, la periferia de sud-est a satului Pocșești (fig. 1), chiar lângă balta extinsă din șesul Bezinului, la confluență cu pârâul ce cade în el din dreapta. O astfel de amplasare a așezării corespunde cât se poate de bine cu acea „**săliște… din giosul Lopatnii**", procurată la anul 1500 de către Duma Pocșăscu și Maniu, hotarul de jos fiind „**gura Lopătnii unde cade în Bezin în iazu Iuzna**", acesta din urmă fiind actual doar o baltă extinsă, acoperită alocuri cu stuf și păpuriș. Este acel sat amintit în documente ca „**locul lui Oțel**", la 1436, „**Gura Lopatnii**", la 1517 și 1525 și vatra actualului sat Pocșești, care a preluat numele celor care la anul 1500 au procurat acest sat și moșiile lui. Nu mai poate fi pus la îndoială și faptul că pârâul din dreapta Bezinului este acea „**Lopatna**" menționată încă în prima jumătate a sec. al XV-lea, odată cu Ichelul.

Cercetările de suprafață până la cursul de mijloc al Lopatnei nu au mai scos la iveală și alte urme de locuire moldovenească medievală, gura Lopatnei fiind cel mai prielnic loc pentru o așezare umană. Confluența Bezinului cu Lopatna este un promontoriu cu panta din dreapta lină și întinsă spre șesul destul de lat. Acest loc a fost preferat pentru trai din cele mai vechi timpuri.

Cercetările minuțioase efectuate pe suprafața sitului au permis colectarea unor fragmente de ceramică caracteristice comunităților de agricultori și crescători de vite ai culturii ceramicii liniare (band-liniare) din neoliticul dezvoltat, care pe la mijlocul mileniului VI î. Hr. au colonizat ținutul, venind dinspre Europa Centrală.

Ulterior, probabil pe la sfârșitul eneoliticului mijlociu, prima jumătate a mileniului IV î. Hr., pe acest loc au staționat triburile de agricultori și crescători de vite ai culturii Cucuteni-Tripolie, mărturie fiind fragmentele de ceramică destul de fină de culoare roșie-cărămizie, foarte caracteristice epocii.

La începutul epocii fierului, cam din prima jumătate a sec. XII î. Hr., acest loc a fost preferat de coloniștii veniți din regiunea bazinului de mijloc al Dunării, mai mult crescători de vite mari cornute, dar și agricultori, purtători ai culturii Chișinău-Corlăteni, care, după unii cercetători, erau descendenți din triburile ilirilor, iar după alții – din triburile tracilor. Cât timp au staționat aceste comunității în ținut este încă dificil de stabilit, poate nu mai puțin de un secol. Cel puțin fragmente specifice de vase ceramice, negricioase și lustruite, ornamentate uneori cu decor din caneluri late, se întâlnesc pe o suprafață de circa 200x200 m.

Nu departe de așezare au fost descoperite și fragmente mărunte albicioase de oase umane puternic arse, ce vorbesc de posibila documentare a necropolei acestei așezări, pentru aceste triburi fiind caracteristic ritul funerar prin arderea pe rug a celor decedați și îngroparea resturilor rugului funerar în locuri special amenajate.

În evul mediu timpuriu, prin sec. VI–VII, acest loc a fost preferat și de coloniștii veniți, probabil, din arealul de nord-est al triburilor slave. Cel puțin, printre fragmentele de ceramică lucrate cu mâna din pastă destul de grosieră, sunt și oale cu marginea ușor trasă în exterior, destul de caracteristice arealului de bază, precum și cu analogii în așezările din zonă, atribuite acestei perioade.

Este încă dificil de stabilit cât timp au staționat în ținut acești coloniști, poate chiar o perioadă scurtă de timp, urmându-și apoi mișcarea spre Dunăre, pentru a ajunge în

Balcani. Cert este însă faptul că prin sec. X–XI acest promontoriu a fost locuit de alte populații, venite tot dinspre nord sau nord-est, cu vase de lut lucrate la roata olarului, cu marginea bine profilată, adaptată pentru capac.

Situația este încă departe de a fi clară cu această ultimă perioadă de locuire, dar cert este faptul că pe acest loc au fost descoperite și fragmente de căldări-cazane de lut caracteristice pentru populația nomadă din sec. XI–XII. Dacă au conlocuit aceste comunități, și cât timp, sau primele au fost substituite de cele nomade – încă urmează a fi stabilit.

Mai sigur este faptul că pe acest loc este și ceramică moldovenească medievală, iar la anul 1431 pe Lopatna este menționată o prisacă, la anul 1436 este amintit „locul lui Oțel", la anul 1500 Duma Pocșescu procură de la urmașii lui Oțăl satul Gura Lopatnei și, actual, alături de acest sit, mai în adâncul văii, și mai departe de balta de la gura pârâului, este amplasat satul Pocșești. De fapt, situația stratigrafică a acestei mari așezări este aproape identică cu cea documentată în situl dintre satele Rădeni și Drăgușeni, amplasat în adâncul văii Borzești, „***anume Belieştii pe Icheł***", despre care am vorbit la început, în care au fost documentate urme de locuire din neolitic și epocile ulterioare, ca și la Pocșești. Amintim că cercetările pe cursul Bezinului și afluenților lui vor fi continuate.

Bibliografie

Boga, L. T., *Documente din secolul al XV-lea*. În: Arhivele Basarabiei, 1929, Nr. 2.

Catalogul documentelor moldovenești din direcția arhivelor centrale, București, 1975, supliment I (1403–1700).

Costăchescu, M., *Documente moldovenești înainte de Ștefan cel Mare*, Iași, 1931, vol. I.

Documente privind istoria României, veacul XVI, A. Moldova, vol. I (1501–1550), București, 1953.

Documente Romaniae Historica. A. Moldova, vol. I, București, 1975.

Levinschi, A., Brihuneț, E., *Vestigiile arheologice din raza satelor Zamciogi și Rădeni pe r. Ichel*. Revista arheologică, s. n., IX, 2, Chișinău, 2013, p. 191-197.

Nicolaev, Gh., Tabuncic, S., *Țara Moldovei în timpul domniei lui Ștefan cel Mare și Sfînt: Ținuturi, orașe, cetăți, ctitorii, așezări rurale atestate documentar*: [placardă], Chișinău: „Integritas" SRL, 2007.

Бырня, П. П., *Сельские поселения Молдавии XV–XVII вв.*, Кишинев: Изд. ЦК КП Молдавии, 1969.

Полевой, Л. Л., Бырня, П. П., *Средневековые памятники XIV–XVII вв.* АКМ 7, Кишинев: Штиинца, 1974.

СУЩЕСТВОВАНИЕ БАЛКАНСКОЙ РУНИЧЕСКОЙ ПИСЬМЕНОСТИ. МИФ И РЕАЛЬНОСТЬ

Сергей КУРЧАТОВ
Институт культурного наследия

Summary

EXISTENCE OF THE BALKAN RUNIC SCRIPT – MYTH OR REALITY

When exploring the Slavic settlement Rudi-Farfuria Turkului, an astragal with a rune-like ideogram carved on it was found in one of the dwellings. Similar separate signs are well known on the territory of the First Bulgarian Kingdom, where they are often interpreted as tamgas. Farther to the East, similar graphemes are organically included in the system of Turkic runic writing. Remaining a replica of the Orkhon-Yenisei runic writing, the Turkic runic writing of Balkan inherited the main part of its characters, without avoiding some modifications of the content. In it, as in the hieroglyphic writing, it is possible that each character (sign) can carry much more information than a simple unit of alphabetical writing.

Keywords*: *Prut-Dniester interfluve, X–XI centuries, Slavic settlement, astragal, rune, tamga.

Наличие отдельных или групп руноподобных знаков на различных предметах и стенах сооружений на территории Балканского полуострова, преимущественно в границах первого болгарского царства, давно привлекли внимание исследователей. До последнего времени не решен вопрос об отношении их к знакам тюркоязычной рунической письменности или родовым тамгам. Обнаружение подобных им знаков при раскопках посада славянского городища Рудь-Фарфурия Туркулуй, расположенного на правом берегу среднего течения р. Днестр вблизи с. Рудь, не могло не привлечь к себе наше внимание к настоящей проблеме. Как представляется, здесь мы столкнулись с новым для Днестровско-Прутского междуречья явлением, связанным с проявлением тюркского культурного влияния на духовную жизнь населения средневековых городищ региона.

При разборе остеологического материала из печи-каменки жилища 10 (рис. 2, 1), был найден частично обожжённый астрагал домашней овцы-козы с вырезанной на нем идеограмой состоящей из ромбовидного знака с продолжающимися нижними лучами и прямым крестом в центре, комбинация напоминающая два вписанных один в другой руноподобных символа[1]. Знаки нанесены уверенной рукой, глубокими, доходящими до губчатой массы, бороздками. Лишь в трех случаях режущий предмет, судя по всему нож, соскользнул, оставив на поверхности астрагала тонкие царапины. Все части идеограммы, в том числе и нижние лучи ромбовидного знака, вырезались отдельно. Подтверждением чему служит его правая нижняя грань не доходящая до противоположного луча (рис. 1, 1 а,б).

1. И. Г. Власенко. *Поздние жилые комплексы раннесредневекового поселения Рудь*. В: Tyragetia, s. n., vol. II (XVI), nr. 1, 2008, рис. 4, 13.

Всего в полуземлянке было найдено 10 астрагалов мелкого рогатого скота. Помимо описанного выше экземпляра, один оказался с крупным сквозным отверстием, просверленным ближе к его средней части и использовавшийся, судя по всему, в качестве амулета. На двух других были нанесены значки из пересекающихся прочерченных линий (рис. 1, 2-4). Остальные астрагалы не подвергались дополнительной обработке. Кроме жилища 10 астрагалы с граффити и отверстиями для подвешивания были обнаружены еще в двух жилищах исследованной части памятника. В полуземлянке 12 (рис. 1, 5-7) и в жилище 21 (рис. 1, 8-14).

Все рассматриваемые сооружения относятся, судя по найденным в них материалам, состоящим преимущественно из фрагментов керамики (рис. 2, 2-5; 3), к последней фазе существования городища, концу X – началу XI в.[2] Этому, надо полагать, соответствуют импортный кувшина без ручки (рис. 2, 2) и наличия на днищах отдельных сосудов производственных клейм (рис. 2, 3-4). Описание жилищ и собранной в них керамике смотрите в работе И. Г. Власенко, 2008.

В восточноевропейской степи предметы с пространными надписями, выполненными тюркскими рунами исключительно редки[3]. Часто это единичные знаки на керамике или каменных блоках интерпретируемые как личные клейма мастера, либо родовые тамги. Между тем, аналогичные рудьским знаки достаточно широко представлены в составе групп логически связанных, как правило, не читаемых символов-надписей из Румынии и Северной Болгарии.

Полной аналогии настоящему знаку найти не удалось. Конструктивно его следует разделить на две части – основной в виде ромба с продолжающимися прямыми нижними лучами и вписанного в него прямого креста. Слияние нескольких рун обозначающие звукосочетания не редки в практике тюркского письма[4]. Следует отметить, что мы не знаем, в каком положении следует рассматривать настоящий знак, вертикально или горизонтально. Во всяком случае, во всех рунических алфавитах, где практиковалось использование знака в виде креста, он изображался обычно косым. Судя по всему, при нанесении на астрагал его положение, как и основного знака, в виду ограниченности пространства, не имело значения. Наиболее перспективным в отношении интерпретации, представляется основной ромбовидной формы знак с продолжающимися лучами.

Ближайшие аналогии рассматриваемым символам известны на поселении рубежа IX–X в Гарвэн (Garvăn – Dinogeția)[5]. Здесь они входят в состав группы знаков последовательно нанесенных в ряд на горло средневековой амфоры. В Басарабь (Мурфатлар) аналогичные знаки присутствуют среди текстовых граффити, нане-

2. И. Г. Власенко. *Поздние жилые комплексы..,* с. 336.

3. И. Л. Кызласов. *Новые материалы по степной рунологии Европы. Раннеболгарские надписи на чаре из афанасьевского клада*. В: Евразийская степь и лесостепь в эпоху раннего средневековья. Археология Восточноевропейской лесостепи, вып. 14, отв. ред. А. Д. Пряхин. Воронеж: изд. Воронежского гос. университитета, 2000, с. 74.

4. Дж. Клосон. *Происхождение тюркского „рунического" письма*. В: Древниетюркские языки и литература. Зарубежная тюркология, вып. I, отв. ред. А. Н. Кононов. Москва: Наука, 1986, с. 153, табл. 5.

5. M. Comşa. *Die bulgarische Herrschaft Nördlih der Donauwährend des IX und X jh. im lichte der Archäologischen forschungen*. In: Dacia, n. s., t. IV. Bucarest, 1960, p. 397-398, abb. 1, 1.

сенных на стены скального монастыря[6]. Ромбовидной формы знак с прямыми лучами некоторые исследователи видят в составе надписи передающей имя княжны Савинюг на сосудах клада из Надь-Сент-Миклоша[7]. На Дону графически близкий ему символ присутствует в надписи на баклажке из ст. Кривянская[8].

Единичные знаки аналогичных начертаний и их варианты широко представлены на сфероконусах Билярского городища[9], на камнях Плиски и керамике поселений Дунайской Болгарии[10]. На мраморной колонне из Карали и каменных построек в Сербии[11], где они могли употребляться как родовые знаки-тамги, так и личные клейма мастеров.

Наиболее раннее использование ромба с продолжающимися нижними лучами в качестве единицы письма в Центральной и Юго-Восточной Европе отмечено в первой половине III в. н. э., в алфавитной системе старших общегерманских рун[12]. Подобные знаки присутствуют на наконечнике копья из Ковеля и в материалах культуры Сынтана де Муреш–Черняхов на поселении Лепесовка, могильника Лецкань в Запрутской Молдове[13] и на ряде других памятниках.

В процессе развития общегерманского рунического алфавита к IX в, на его основе возникают упрощенные локальные модификации алфавитов, так называемые младшие руны, среди которых рассматриваемый нами знак уже отсутствовал[14], что практически исключает его возможную связь с рудьскими знаками.

Одновременно, далеко на востоке, в Орхоно-Енисейском регионе в тюркской культурной среде конвергентно появляется аналогичных начертаний руна, не имеющая абсолютно никаких связей со скандинавской традицией. Впрочем, ряд исследователей отвергают также его связь и с доно-кубанским руническим письмом[15]. Между тем, к IX–X вв сам знак и его варианты получили широкое распространение в балкано-дунайском регионе, на территории находившейся в зоне влияния первого болгарского царства.

Наиболее позднее на данный момент употребление аналогичного символа в качестве тамги уверенно датируется первой половиной XII в. Знак нанесен на зо-

6. И. Л. Кызласов. *Рунические письменности евразийских степей*. Москва: „Восточная литература" РАН, 1994, табл. XII, 33.

7. А. М. Щербак. *Знаки на керамике и кирпичах из Саркела-Белой Вежи. (К вопросу о языке и письменности печенегов)*. В: МИА 75, Труды Волго-Донской экспедиции, т. II, отв. ред. М. И. Артамонов. Москва–Ленинград: изд. АН СССР, 1959, с. 386.

8. И. Л. Кызласов. *Рунические письменности..,* табл. V, 37.

9. А. Халиков. *Руническите знаци и надписи от Волжка България и техните дунавски паралели. Археология*. София, 3, 1988, с. 51, обр. 5, 91, 97-98.

10. А. М. Щербак. *Несколько слов о приемах чтения рунических надписей, найденных на Дону*. СА, XIX, 1954, с. 281; А. Халиков. Руническите знаци.., с. 52, обр. 59.

11. М. Комша. *К вопросу истолкования некоторых граффито из Бассарабии*. In: Dacia, n. s., t. VIII, Bucarest, 1964, с. 264, рис. 5, 22,27.

12. Ф. Иоганнес. *История письма*. Москва: Наука, 1979, с. 141, рис. 233.

13. М. А. Тиханова. *Следы рунической письменности в черняховской культуре*. В: Средневековая Русь. Москва: Наука, 1976; М. А. Тиханова. *Старшерунические надписи*. В кн.: Е. А. Мельникова, Скандинавские рунические надписи. Тексты, перевод, комментарий. Москва: Наука, 1977, 133-141.

14. Е. А. Мельникова. *Скандинавские рунические надписи*. Тексты, перевод, комментарий. Москва: Наука, 1977, с. 10-11, табл. 1.

15. И. Л. Кызласов. *Рунические письменности..*, с. 42.

лотую византийскую монету Иоанна II Комнина (1118–1143 гг)[16], входившую в состав клада найденного у с. Горнослав Пловдивского округа вместе с другими монетами, на которые были нанесены близкие ей граффити[17]. Монеты составлявшие клад охватывали период от правления Алексея I Комнина (1081–1118 гг) до Исаака II Ангела (1185–1195 гг).

Многочисленные находки аналогичных знаков в Биляре, Саркеле-Белой Веже, на территории тюркской в своей основе салтово-маяцкой культуры воспринявшей казалось-бы орхоно-енисейский вариант рунического письма указывают на исходный регион его проникновения на Нижний Дунай[18]. Однако отождествление рассматриваемых знаков с классическими орхоно-енисейскими знаками представляется преждевременной. Попытки дешифровки предпринимавшиеся для более расширенных надписей обнаруженных на различных предметах, найденных в Приазовье и в Нижнем Подунавье не привели к положительным результатам[19]. Сохранив начертания, основная масса орхоно-енисейских рун на западе приобрела новое фонетическое значение, изменившее их содержание. Включение восточноевропейских степей в орбиту расселения тюркских народов способствовало распространению здесь основ рунического письма. „Оно было разнообразным палеографически и, несомненно, обслуживало разные тюркские языки”[20].

Стилистически техника нанесения знака из Руди, идентична выполненному в геометрическом стиле слегка стилизованному знаку „Ж”, вырезанному на астрагале, найденном на ул. Оболонськая в Киеве (рис. 1, 15)[21]. Настоящий знак является исключительно восточноевропейским явлением. К востоку от Днепра прямые аналогии ему в доступных мне материалах известны только на фрагментах сосудов и кирпиче из Саркела-Белой Вежи. Следует отметить, что А. М. Щербак затруднялся отнести его к какой либо, из выделяемых им, групп знаков собственности известных ему на этом городище[22]. Более широкое распространение он получил на Балканах где употреблялся как изолированный знак на кирпичах укрепленного пункта в предгорьях Карпат „Coliba Veche” в Слон[23], Плиске[24] и на мраморной колонне из Карали[25]. В Басарабь (Мурфатлар) сам знак и его производные широко представлены в составе кириллических (?) надписей смешанной лексики на стенах комплекса скального монастыря[26]. В Мурфатларе и Плиске по-

16. В. Герасимова-Томова. *Графити върху монети от Горнославското съкровище*. *Нумизматика*. София, 3, 1981, табл. III, 17.

17. Там же, табл. I, 23; III, 16: IV, 8.

18. А. М. Щербак. *Несколько слов..*; А. М. Щербак. *О рунической письменности в Юго-Восточной Европе*. Советская тюркология, 4, 1971, с. 80-81.

19. Там же, с. 77-78; И. Л. Кызласов. *Новые материалы..,* с. 81.

20. А. Н. Бернштам. *Древнетюркское письмо на р. Лене*. Эпиграфика Востока, вып. IV. Москва–Ленинград, 1951, с. 85.

21. М. С. Сергеева. *До історії гри в бабки в Київській Русі*. Археологія, 4, 2002, рис. 1, 17.

22. А. М. Щербак. *Знаки на керамике и кирпичах..*, с. 365, табл. X, XI, XX.

23. M. Comşa. *Die bulgarische Herrschaft..,* p. 401, abb. 3, 3,9.

24. А. М. Щербак. *Несколько слов..,* с. 281.

25. М. Комша. *Знаки раннефеодальной эпохи..,* рис. 6, 1.

26. И. Барня. *Предварительные сведения о каменных памятниках в Басараби (Обл. Доброджа)*. В: Dacia. s. t.VI, Bucarest, 1962, рис. 18, 19; М. Комша. *К вопросу истолкования некоторых граффито*

добных начертаний знаки встречаются вместе с ромбовидной формы знаками с продолжающимися прямыми лучами, что, надо полагать, может свидетельствовать о принадлежности их к одной самобытной системе знаков.

Для понимания значения находки из Руди необходимо обратиться к семантике астрагала как предмета, на который были нанесены руны. Традиционно астрагалы со знаками интерпретируются исследователями как инструмент различных игр в кости широко распространенных среди многих народов с глубокой древности. В античное время игра в кости приобретает особую популярность в греческих колониях Северного Причерноморья. Помимо костей со следами механической обработки поверхности, заметное место здесь занимали астрагалы с нанесенными на них различными магическими надписями и отдельными буквами[27]. В ряде случаев они, судя по всему, могли обозначать цифровое достоинство данной кости.

В начале нашей эры в редких наборах игральных костей найденных в погребениях кочевников северопричерноморских степей появляются астрагалы с вырезанными на них изображениями родовых знаков известных сарматских кланов. Интересен в этом отношении комплекс сарматского погребения 4 кургана 25 исследованного на Среднем Пруту. Здесь в захоронении подростка помимо шейной гривны присутствовал набор из 24 разложенных на неравные группы обточенных и необработанных астрагалов, с тамгаобразным знаком на одном из них[28].

В раннее средневековье астрагалы с нанесенными на них различными значками получили широкое распространение в материалах Волжской Болгарии и салтово-маяцкой культуры[29]. Хорошо известны наборы астрагалов достигавших порой значительного количества на древнерусских средневековых памятниках. Нередко на отдельные экземпляры дополнительно наносился орнамент и различные геометрические символы[30].

Особо следует отметить, редко встречаемые астрагалы с нанесенными на них единичными литерами. Наиболее убедительно выглядит экземпляр представленный астрагалом с вырезанными на нем двумя кириллическими буквами „КА” (рис. 1, 17) происходящий из слоя середины XII в. района Замчище Волковысского городища в Верхнем Понеманье[31]. Севернее практика использования астрагалов в практических целях неизвестна. Другой астрагал с нанесенным на него знаком, напоминающим латинскую букву „Z” или „N” (рис. 1, 16), найден в Киеве[32].

из Бассарабии. В: Dacia, n. s., t. VIII, Bucarest, 1964, c. 368; P. Diaconu, N. Petre. *Quelques observations sur le complexe Archeologique de Murfatlar (Basarabi)*. În: Dacia, n. s., t. XIII, Bucarest, 1969, fig. 3, 1,3.

27. Б. Г. Петерс. *Косторезное дело в античных государствах Северного Причерноморья*. Москва: Наука, 1986, с. 83-84, 89, табл. XVII, 2,5,9,18; М. С. Шапцев. *Астрагал з графіті з городища Кара-Тобе*. Археологія, 3, 2012

28. А. Ю. Чирков. *Отчет о полевых исследованиях Единецкого отряда Прутской археологической новостроечной экспедиции в 1989 г*. Кишинев 1990. Архив НМИ РМ № 399, рис. 16.

29. И. А. Закирова. *Косторезное дело Болгара*. В: Город Болгар. Очерки ремесленной деятельности, отв. ред. Г. А. Федоров-Давыдов. Москва: Наука, 1988, с. 233, рис. 103, 2-3.

30. М. К. Каргер. *Древний Киев*. Очерки по истории материальной культуры древнерусского города. Т. 1. Москва-Ленинград, Изд. АН СССР, 1958, с. 203-204; М. С. Сергеева. *До історії гри в бабки..*, с. 51-52.

31. Я. Г. Зверуго. *Древний Волковыск X–XIV вв*. Минск: Наука и техника, 1975, с. 126, рис. 38, 17.

32. М. С. Сергеева. *До історії гри в бабки..*, рис. 1, 4.

Впрочем, некоторые исследователи готовы видеть в нем как буквы греческого или старославянского алфавита, так и руноподобный знак[33].

Вероятная сфера использования астрагалов с идеограммами или отдельными литерами амбивалентна. В одних случаях, нанесенные на игральные кости значки могли нести числовое значение. Отсутствие в древнетюркской письменности собственно цифровых знаков, всегда замещалось словесным написанием соответствующего числительного[34]. Известно также, что нередко астрагалы использовались при гадании[35] и заговорах. „Неоспоримо, что в истории развития человеческого общества игра была тесно переплетена с магией, ритуальным поведением и культом”[36].

Во многих культурах, где животноводство было одной из основных составляющих экономического развития общества, астрагалы были связаны с магией плодовитости скота и достатка и использовались порой в качестве амулетов-оберегов[37]. Не исключено, что рассматриваемый астрагал мог служить оберегом, или носителем некой сакральной формулы, используемой в определенных магических практиках. Не с этим ли было связано желание уничтожить ее носитель?

Естественно возникает вопрос, кем в этно-культурном отношении были жители посада городища Рудь-Фарфурия Туркулуй использовавшие в быту тюркские руноподобные знаки. Общий облик материальной культуры, принципы домостроительства и керамические формы (рис. 2; 3), свидетельствуют об их тесной связи с восточнославянским миром X–XI вв[38]. Между тем использование астрагала с нанесенными на него, независимо с какой целью, тюркскими руноподобными знаками, свидетельствует о понимании ими заключенной в них информации. При этом, нахождение его в сакральном месте любого средневекового жилища – печи, может свидетельствовать о проживании на городище Рудь-Фарфурия Туркулуй смешанного населения владевшего различными языками, входившего в сферу влияния Первого Болгарского царства времени его распада. Открытие аналогичных знаков на севере Днестровско-Прутского междуречья свидетельствует о вовлеченности настоящей территории в определённый культурный круг, в который входило или активно общалось оставившее их население.

Преобладание в рассматриваемый период предметов с короткими надписями либо отдельными литерами не способствует проведению более-менее четкой грани между графемой и тамговым знаком. Графическое сочетание отдельных элементов письма с абстрактными символами, отражает направленность сознания на внелогические формы познания. При этом следует отметить, что идеограмма воздействует на сознание вне словесных образований, поэтому иероглифическая

33. М. Комша. *К вопросу истолкования..*, с. 368; А. М. Щербак. *Несколько слов..*, с. 278; А. М. Щербак. *Знаки на керамике и кирпичах..*, с. 363.

34. С. Г. Кляшторный. *Хазарская надпись на амфоре с городища Маяки*. СА 1979 1, с. 275.

35. Б. Г. Петерс. *Косторезное дело..*, с. 80, 89.

36. Е. Э. Войтишек. *Игровые традиции в духовной культуре стран Восточной Азии (Китай, Корея, Япония)*. Новосибирск, 2009, с. 3.

37. М. С. Сергеева. *До історії гри в бабки..*, с. 55.

38. И. Г. Власенко. *Поздние жилые комплексы..*, с. 334-336.

единица несет больше информации, чем простая единица алфавитного письма[39].

Не исключено, что население Первого Болгарского царства могло использовать в коммуникативных целях свой обособленный Балканский алфавит сложившийся отчасти на доно-кубанской алфавитно-рунической основе[40]. Надо думать перед нами лишь отголоски некой промежуточной лингвистико-графической системы, которой коснулись процессы распада, но понять их на данный момент мы не в состоянии в связи с крайне ограниченным числом и скупым характером основных источников.

Литетатура

Барня, И., *Предварительные сведения о каменных памятниках в Басараби (Обл. Доброджа).* В: Dacian. s. t. VI, Bucarest, 1962, 307-316.

Бернштам, А. Н., *Древнетюркское письмо на р. Лене. Эпиграфика Востока*, вып. IV, Москва–Ленинград, 1951, 76-86.

Власенко, И. Г., *Поздние жилые комплексы раннесредневекового поселения Рудь*. В: Tyragetia, s.n., vol. II (XVI), nr. 1, 2008, 319-338.

Войтишек, Е. Э., *Игровые традиции в духовной культуре стран Восточной Азии (Китай, Корея, Япония)*, Новосибирск, 2009, 309.

Герасимова-Томова, В., *Графити върху монети от Горнославското съкровище.* В: Нумизматика. София, 3, 1981, 7-17.

Завадская, Е. В., *Японское искусство книги*, Москва: Наука, 1986, 221.

Закирова, И. А., *Косторезное дело Болгара*. В: Город Болгар. Очерки ремесленной деятельности. Отв. ред. Г. А. Федоров-Давыдов Москва: Наука, 1988, 220-243.

Зверуго, Я. Г., *Древний Волковыск X–XIV вв.*, Минск: Наука и техника 1975, 142.

Иоганнес, Ф., *История письма*, Москва: Наука, 1979.

Каргер, М. К., *Древний Киев*. Очерки по истории материальной культуры древнерусского города. Т. 1, Москва–Ленинград: Изд. АН СССР, 1958, 579.

Клосон, Дж., *Происхождение тюркского „рунического" письма*. В: Древние тюркские языки и литература. Зарубежная тюркология, вып. I. Отв. ред. А. Н. Кононов. Москва: Наука, 1986, 135-158.

Кляшторный, С. Г., *Хазарская надпись на амфоре с городища Маяки,* СА 1979 1, 270-275.

Комша, М., *Знаки раннефеодальной эпохи, вырезанные на римско-византийской колонне*. În: Dacia, n. s., t. VI. Bucarest, 1962, 257-268.

Комша, М., *К вопросу истолкования некоторых граффито из Бассарабии*. În: Dacia, n. s., t. VIII. Bucarest, 1964, 363-370.

Кызласов, И. Л., *Рунические письменности евразийских степей*, Москва: „Восточная литература" РАН, 1994, табл. XII, 33.

Кызласов, И. Л., *Новые материалы по степной рунологии Европы. Раннеболгарские надписи на чаре из афанасьевского клада*. В: Евразийская степь и лесостепь в эпоху раннего средневековья. Археология Восточноевропейской лесостепи, вып. 14. Отв. ред. А. Д. Пряхин. Воронеж: изд. Воронежского гос. Универси-

39. Е. В. Завадская. *Японское искусство книги*. Москва: Наука, 1986, с. 6.

40. А. Халиков. *Руническите знаци и надписи..*, с. 53.

тета, 2000, 74-81.

Мельникова, Е. А., *Скандинавские рунические надписи*. Тексты, перевод, комментарий, Москва: Наука, 1977, 276.

Петерс, Б. Г., *Косторезное дело в античных государствах Северного Причерноморья*, Москва: Наука, 1986, 192.

Сергеева, М. С., *До історії гри в бабки в Київській Русі*. Археологія, 4, 2002.

Тиханова, М. А., *Следы рунической письменности в черняховской культуре*. В: Средневековая Русь. Москва: Наука, 1976, 11-17.

Тиханова, М. А., *Старшерунические надписи*. В кн.: Е. А. Мельникова. Скандинавские рунические надписи. Тексты, перевод, комментарий. Москва: Наука, 1977, 133-141.

Халиков, А. *Руническите знаци и надписи от Волжка България и техните дунавски паралели.* Археология. София, 3, 1988, 47-53.

Чирков, А. Ю. *Отчет о полевых исследованиях Единецкого отряда Прутской археологической новостроечной экспедиции в 1989 г.*, Кишинев 1990. Архив НМИ РМ № 399.

Шапцев, М. С., *Астрагал з графіті з городища Кара-Тобе*. Археологія, 3, 2012, 108-110.

Щербак, А. М., *Несколько слов о приемах чтения рунических надписей, найденных на Дону*, СА, XIX, 1954, 264-282.

Щербак, А. М., *Знаки на керамике и кирпичах из Саркела-Белой Вежи. (К вопросу о языке и письменности печенегов).* В: МИА 75, Труды Волго-Донской экспедиции, т. II. Отв. ред. М. И. Артамонов. Москва–Ленинград, изд. АН СССР, 1959, 362-414.

Щербак, А. М., *О рунической письменности в Юго-Восточной Европе*, Советская тюркология, 4, 1971,76-82.

Diaconu, P., N. Petre, N., *Quelques observations sur le complexe Archeologique de Murfatlar (Basarabi).* În: Dacia, n. s., t. XIII. Bucarest, 1969, 448-456.

Comşa, M., *Die bulgarische Herrschaft Nördlih der Donauwährend des IX und X jh. im lichte der Archäologischen forschungen.* În: Dacia, n. s., t. IV, Bucarest, 1960, 395-422.

Список сокращений

МИА – Материалы по археологии СССР (Москва–Ленинград).

СА – Советская археология.

Рисунки

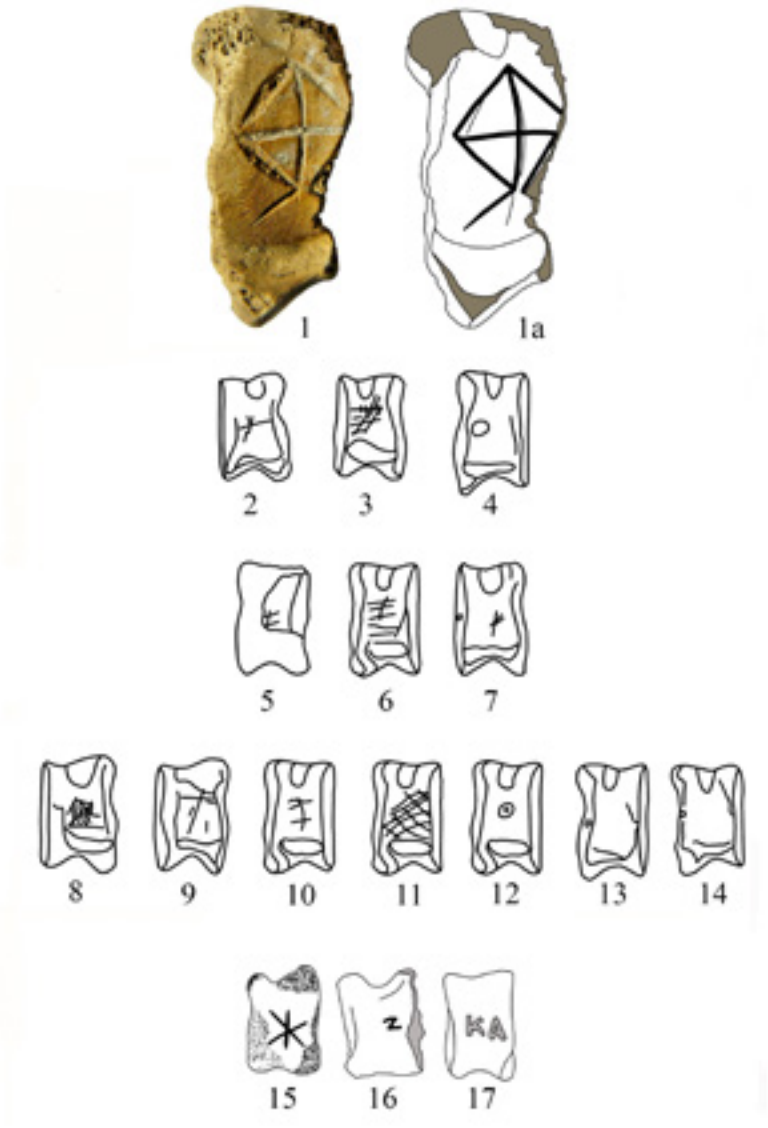


Рис. 1. Городище Рудь-Фарфурия Туркулуй. 1 – астрагалы со знаками и амулеты из жилища 10 (1-4); жилища 12 (5-7); жилища 21 (8-14).
15 – Кыив, вул. Оболонська (по М. С. Сергеева 2002); 16 – Кыив, вул. Велика Житомирська (по

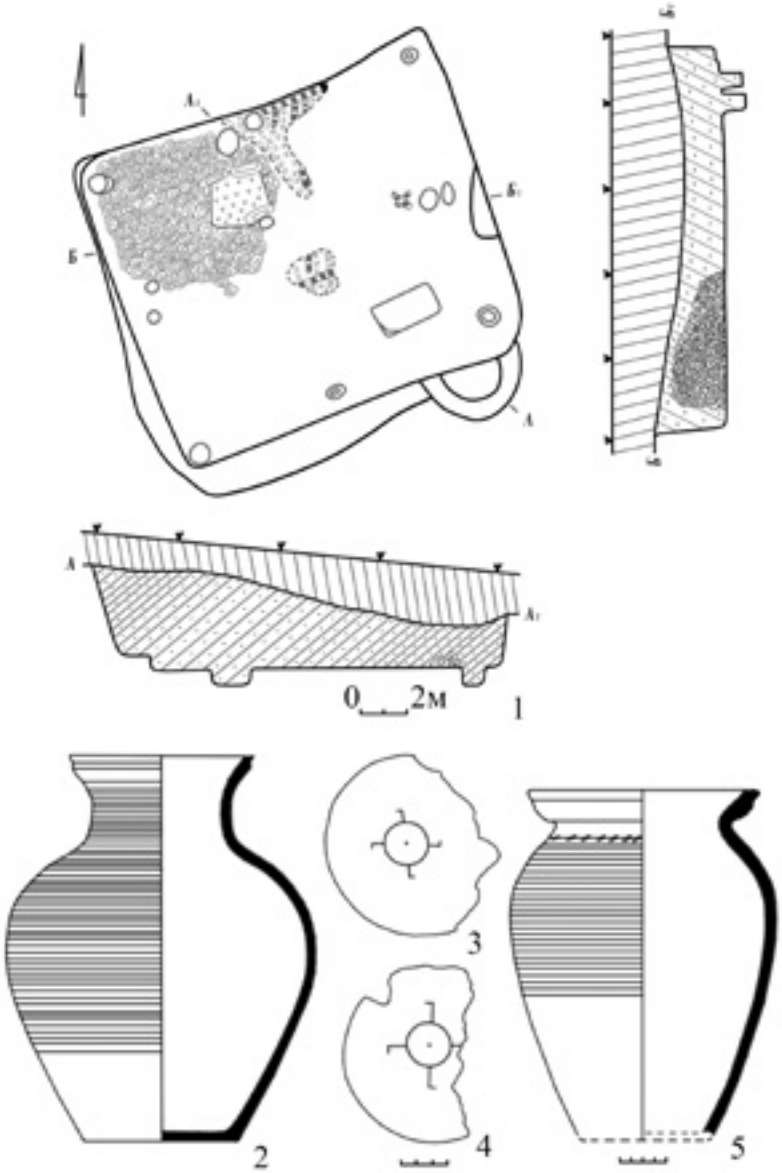


Рис. 2. Городище Рудь-Фарфурия Туркулуй. 1 – план и разрезы жилища 10; 2-5 – керамика из печи жилища 10 (по И. Г. Власенко).

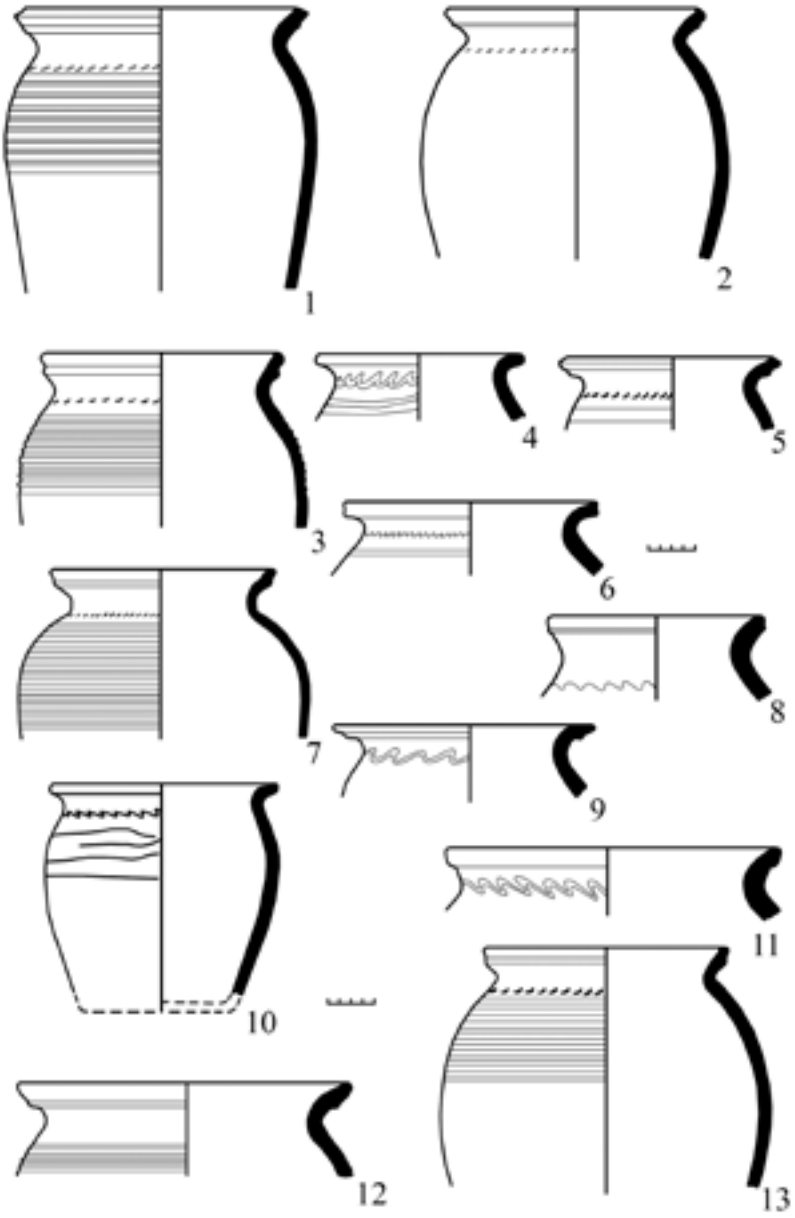


Рис 3. Городище Рудь-Фарфурия Туркулуй. 1-13 – керамика из печи и жилища 10 (по И. Г. Власенко).

IV. PATRIMONIUL ETNOLOGIC

ЭТНОКУЛЬТУРНЫЙ ПЛЮРАЛИЗМ И ПОЛИКУЛЬТУРНОЕ ВОСПИТАНИЕ КАК ОСНОВА СТАБИЛЬНОГО СУЩЕСТВОВАНИЯ ПОЛИЭТНИЧНОГО ГОСУДАРСТВА

Елизавета КВИЛИНКОВА
Институт культурного наследия

Summary

ETHNOCULTURAL PLURALISM AND MULTICULTURAL EDUCATION AS THE BASIS FOR THE STABLE EXISTENCE OF A MULTIETHNIC STATE

In this article, the author draws attention to the fact that in the official documents and acts on the Strategy for Interethnic Relations in the Republic of Moldova, various terms are used to refer to the peoples living on this territory (*ethnicity, people, nation, ethnic group, national minority*). This introduces considerable confusion in their understanding. The author emphasizes that if the concept of "nation" is associated exclusively with the state-forming ethnos, then this carries significant conflict potential.

It is concluded that for a multi-ethnic state, ethno-cultural pluralism is simply inevitable - this is the basis of democracy and the stability of its existence. The state should unite ethnic groups in a political nation on the basis of common national interests and ideology. The author notes some ways to solve these problems, among which she emphasizes the need for public dialogue, the introduction of multicultural education. It is especially noted that, in the modern period, the role of ethnologists / ethno-sociologists in the staff of state institutions is growing in the adoption of all socially significant decisions and programs.

***Keywords*:** Strategy, public dialogue, multicultural education.

В ходе стремительно протекающих процессов глобализации, а также ввиду участившихся политических и этнополитических конфликтов в различных регионах мира большие массы населения активно передвигаются из одних стран и континентов в другие. В результате миграций, в том числе трудовой, в значительной степени меняется демографический облик не только отдельных государств и регионов, но и современного мира в целом. И если во второй половине XX в. говорить о моноэтничности государства можно было по отношению к небольшому числу стран, то в XXI в. таковых стало еще меньше – из 200 около 20. Это значит, что подавляющее большинство государств являются полиэтничными, и для стабильного и эффективного развития они должны находить консенсус между проживающими «под одной крышей» различными этносами. А это, соответственно, требует проведения взвешенной национальной (этнической) политики, в которой важное место должно уделяться формированию этнокультурного плюрализма и гражданской идентичности.

Статус Молдовы как полиэтничного государства зафиксирован в официальных документах и актах, в том числе в принятых в различные годы Концепциях на-

циональной политики Республики Молдова. В них интеграция и консолидация единого «поликультурного и многоязычного народа Республики Молдова путем приведения общенациональных интересов в соответствие с интересами всех этнических и языковых сообществ страны» указаны в качестве приоритетных целей и задач[1]. В этом документе проживающие в стране украинцы, русские, гагаузы, болгары, евреи, румыны, белорусы, цыгане (ромы), поляки и др. обозначены термином этносы. В Стратегии укрепления межэтнических отношений в Республике Молдова на 2017–2027 гг. для их обозначения уже используется термин национальные меньшинства: «Этническое и языковое многообразие Республики Молдова подтверждается результатами переписи населения. Согласно данным 2004 года, 23,8% от общей численности населения Республики Молдова составляют лица, принадлежащие к национальным меньшинствам». Отмечается также, что «этническое многообразие Республики Молдова является частью истории и культуры страны»[2].

Данное терминологическое разнообразие или чехарда в официальных документах, с одной стороны, объясняется тем, что и в науке, и в международных правовых актах присутствует различное понимание терминов этнос, народ, нация, этническая группа, национальное меньшинство. С другой стороны, в основе так называемой «игры терминами» зачастую лежит стремление национального большинства «прописать» и узаконить свое право на доминирование в государстве и его «приватизацию» за счет нарушения законных демократических прав меньшинства, снижения их роли и статуса.

В молдавской прессе время от времени появляются различного рода публикации, в которых «известные эксперты в области конфликтологии» пытаются внести в сознание молдаван ложный тезис о том, что «Молдова – мононациональное государство с участием этнокультурных групп»[3]. На самом деле этнически однородными могут называться лишь те государства, где национальные меньшинства составляют менее 5% населения, а доля одного этноса превышает 95% от общей численности населения[4]. Существует и другая классификация, согласно которой моноэтничным считается то государство, в котором процентное соотношение основной национальности составляет более 90%, а государственные границы такого образования совпадают с национальными (этническими)[5].

В связи с этим отметим, что в мире примерно 90% государств не являются мононациональными. Что касается Республики Молдова, то в нем национальное

1. *Концепция национальной политики Республики Молдова*, 2003 г. В: Закон № 546, 2003 г. Об утверждении Концепции национальной политики Республики Молдова // http://base.spinform.ru/show_doc.fwx?rgn=8713

2. *Стратегия укрепления межэтнических отношений в Республике Молдова на 2017–2027 годы*. Утверждена 30 декабря 2016 г.

3. В. Чуботару. *Правительство в Молдове является колониальной администрацией*. В: Молдавские Ведомости. 26 июля, 2019, с. 9.

4. David Welsh. *Domestic politics and ethnic conflict*. În: Ethnic Conflict and International Security / Brown Michael E. Princeton: Princeton University Press, 1993, p. 43-60; *Моноэтническое государство*, https://howlingpixel.com/i-ru…

5. *Моноэтничное государство*. В: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/297952.

большинство составляет чуть более 70%. Очевидно, что в современный период создать этнически гомогенное (однородное) государство невозможно без использования каких-либо негативных сценариев разрешения этнополитических конфликтов.

Поскольку в современном мире нации (в широком понимании) являются полиэтничными и гражданско-политическими образованиями, сведение их исключительно к природно-культурному началу несет в себе значительный конфликтный потенциал, как и то, когда понятие «нация» связывается исключительно с государствообразующим этносом. Если под нацией понимать лишь этнос, то его нельзя рассматривать в качестве источника суверенитета государства[6]. Кроме того, и в современный период глобализации для основной массы людей сохраняется значимость этнической идентичности.

Понятие «нация» / «народ» на постсоветском пространстве, и у нас в Республике Молдова, чаще всего определяется как государственно оформленная этнокультурная общность людей. Под термином «народ» зачастую понимается два разных и даже противоположных понятия: народ – «согражданство» и народ – «этническая общность». Причем не всегда ясно, какое из понятий употребляется в конкретном контексте.

В связи с этим отметим принципиальную разницу между этнической и национальной / гражданской идентичностью, между понятиями нация-согражданство и этнонация, так как от того, как организовано государство зависит и проводимая им национальная политика или этнополитика.

На Западе «нация» прежде всего или преимущественно согражданственная политическая общность, это и определяет национальную идентичность[7]. «Нация, в отличие от этноса... – это то, что дано мне не фактом моего рождения, а моими собственными усилиями и личным выбором. Этнос я не выбираю, а нацию – выбираю, могу выбрать... Нация – это государственная, социальная, культурная принадлежность индивида, а не его антропологическая и этническая определенность»[8].

Парадокс развития современного государства состоит в том, что оно вынуждено признавать этническую дифференциацию своих граждан и даже определенным образом способствовать ее воспроизводству (путем проведения национальной или этнической политики), не получая от этого, как правило, никакой социальной и политической пользы[9]. Однако для полиэтничного государства этнокультурный плюрализм просто неизбежен – это основа демократии и стабильности его существования. При этом будущее национального государства возможно только при формировании национальной (гражданской) идентичности, то есть нации-со-

6. Ю. А. Мёдова. *О соотношении этнической и национальной идентичности*. В: Философия и общество. Вып. № 4 (60). 2010.

7. В. А. Ачкасов. *Этническая и национальная идентичности в современном мире.* В: Вестник СПбГУ. Сер. 6. 2012б. Вып. 1.

8. В. М. Межуев. *Идея национального государства в исторической перспективе*. В: Полис. 1992. № 5–6. с. 16.

9. В. А. Ачкасов. *Политика идентичности мультиэтничных государств в контексте решения проблемы безопасности*. СПб.: Изд-во С.-Петерб. Ун-та, 2012а.

гражданства.

Нация строится не на культурно-исторических или тем более кровных узах. Нация – это единство государства и гражданского общества. Соответственно государство должно проводить национальную политику или политику идентичности, то есть осуществлять комплекс задач и мер, направленных на формирование единой идентичности в пределах этнического, гражданского и политического сообщества. Цель такого рода политики – интеграция и возрастание общности интересов и ценностей различных групп внутри сообщества.

Надо сказать, что в формировании национальной (гражданской) идентичности главную роль играют не только государственные институты, но и национальная элита. В результате этой деятельности у граждан национального государства в процессе социализации формируется представление об общем для всех них прошлом, о единстве исторической судьбы, об общих интересах и заботе об общем Отечестве. Это осуществляется через участие в деятельности общих социальных и политических институтов, которые воплощают общность их истории и культуры.

Сложность для Республики Молдова заключается в том, что усилия государства должны быть направлены не столько на формирование единой гражданской нации, сколько на усиление этнической идентичности мажоритарной нации, на консолидацию молдавского этноса. У нас в стране в процессе этнополитической идентификации молдаван, скорее ее смены, свою «партию» играет часть национальной элиты, проводя курс на румынизацию и унионизацию. «Навязывание обществу румынизма в качестве государственной идеологии провоцирует кризис молдавской идентичности и подрывает идеологические основы существующей государственности. Тем не менее, молдавское национальное сознание, молдавская государственная идея остаются важнейшими факторами стабилизации существующей молдавской государственности»[10].

В большинстве своем национальные меньшинства не против того, чтобы консолидация в Молдове происходила в рамках государствообразующей нации. И абсолютно нормально воспринимается то, что ядро национальной идентичности закономерно формируется вокруг исторических символов титульного народа. Для них вопрос в значительной степени заключатся в том, что вместе с размыванием молдавской идентичности реальной становится угроза утраты общей Родины.

Помимо этого, стараниями некоторых политологов через СМИ молдавское общество вводят в заблуждение ложными тезисами о том, что «Молдова – мононациональное государство», а «болгарская, гагаузская, украинская и даже русская община представляют собой этнокультурные группы в классификации ООН и не являются национальными меньшинствами или этническими группами, потому что основная часть этих народов, за относительным исключением гагаузов, имеет свою государственность и образовались за пределами РМ, являясь здесь индивидуальными переселенцами. Если бы у гагаузов была своя государственность на их исторической родине, северо-востоке Болгарии, то не было бы необходимости

10. Шорников П. *Молдавская государственность и молдавская национальная идентичность в XX начале XXI в*. В: Русин, 2007. № 4(10).

создавать территориальную автономию. Это шаг навстречу этнокультурному выживанию этнокультурной группы гагаузов, потому что для образования территориальной автономии нет юридических оснований»[11]. Такого рода высказывания, мягко говоря, не способствуют сохранению гражданского мира в Молдове, а порождают межэтническую напряженность и даже конфликты.

Молдова – полиэтничное государство, в котором живут более ста национальностей, считающих ее своей родиной[12]. По переписи 2014 г. из всего населения Республики Молдова, сообщившего о своей этнической принадлежности, 75,1% назвали себя молдаванами, 7,0% – румынами, 6,6% – украинцами, 4,6% – гагаузами, 4,1% – русскими, 1,9% – болгарами, 0,3% – ромами. Остальные этнические группы представляют 0,5% всего населения[13].

Будучи полиэтничным, государство на основе общих национальных интересов и идеологии должно объединять этносы в политическую нацию. При этом этническая идентичность должна деполитизироваться и отойти на второй план. Национальная идентичность является более широким понятием, так как через нее, с одной стороны, объединяются граждане одного государства различного этнического происхождения, а с другой, формируются отличия граждан одного государства от другого.

О степени эффективности проводимой в Молдове национальной (этнической) политики и формировании национальной идентичности свидетельствует градус отношения к государству проживающих в Молдове этносов. Это, в определенной степени, можно рассмотреть на примере гагаузов, имеющих свое Автономное территориальное образование – «Гагауз Ери». Гагаузы констатируют, что сегодня в Молдове прямой угрозы ассимиляции гагаузского населения нет. Их опасения и переживания связаны в первую очередь с судьбой своей большой Родины, судьбой Республики Молдова.

Вместе с тем однозначную реакцию, стимулирующую у них процесс этнической мобилизации, вызывают публикующиеся в СМИ материалы о гагаузах, в которых их довольно часто пытаются представить в образе сепаратистов и «внутреннего» врага. В результате у гагаузов усиливается забота о своем национальном единстве и Автономии, которая выражается в четком формировании и продвижении национальной идеи и культуры[14]. Вместе с тем гагаузы озабочены не

11. В. Чуботару. *«Правительство в Молдове является колониальной администрацией»*. В: Молдавские Ведомости. 26 июля, 2019. С. 9.

12. С. Мишин, М. Ахремцев. *В программе «персональный акцент»*. 29/06/2018 // http://a-tv.md/index.php?newsid=47746.

13. *Население Республики Молдова на момент Переписи 2014 г.* В: http://statistica.gov.md/newsview.php?l=ru&id=5582&idc=30.

14. Е. Н. Квилинкова. *Традиционная духовная культура гагаузов: этнорегиональные особенности*. Кишинев: Buziness-Elita, 2007. 840 с.; Е. Н. Квилинкова. *Гагаузский песенный фольклор – «Грамматика жизни»*. Кишинев: Elan Inc, 2011. 568 с.; Е. Н. Квилинкова. *Православие – стержень гагаузской этничности*. Комрат–София: Tip. Centrală, 2013. 872 с.; Е. Н. Квилинкова. *Культ волка у гагаузов сквозь призму этнокультурных символов*. Кишинев: Tip. Centrală, 2014. 472 с.; Е. Н. Квилинкова. *Курбан у гагаузов (Архаическая современность)*. Кишинев: Tipogr. Centrală, 2015. 488 с.; Е. Н. Квилинкова. *Гагаузы в этнокультурном пространстве Молдовы (Народная культура и этническое самосознание гагаузов сквозь призму связи времен)*. Кишинев: Tipogr. Centrală, 2016.

только судьбой своей автономии, но и судьбой своего государства – Республики Молдова. С одной стороны, они осознают важность формирования единой молдавской нации, благодаря чему Молдова будет становиться сильнее, но с другой стороны они прилагают усилия для роста гагаузской национальной идентичности, что, несомненно, не способствует процессу формирования молдавской нации и ее консолидации. В политической сфере борьба между этнической и национальной идентичностями порождает новую конфликтную политическую реальность.

Это свидетельствует о том, что в полиэтничном государстве национальная и этническая идентичности находятся в определенной конкуренции, поскольку этническая общность стремится зафиксировать свой статус. Противоречие между интересами нации и интересами этнических групп могут порождать серьезные конфликты в обществе, поэтому считаем, что единственно прочным основанием государства является национальный суверенитет. В свою очередь, суверенитет государства – это основа основ национальной идентичности[15]. Как показывает практика, этнический подход в политике несовершенен, поскольку «этнификация» общества приводит к бесчисленным конфликтам.

Исходя из сказанного выше, обозначим некоторые пути решения данных проблем:

1. Очевидна необходимость общественного диалога и демонстрация уважения со стороны государствообразующего народа к другим народам, этносам и этническим группам Молдовы, в том числе в сфере гражданской, языковой и межэтнической.

2. Важным представляется введение поликультурного воспитания, под которым понимается воспитание сознательного отношения человека к своей полиэтничной Родине. Безусловно, основными принципами, составляющими основу такого воспитания, являются патриотизм, формирование чувства толерантности, культурной компетентности и бережного отношения к традиционным ценностям.

3. Стабильность существования **полиэтничного государства** в немалой степени зависит от межэтнического согласия и консолидации гражданского общества, от эффективности политики этнокультурного плюрализма и поликультурного воспитания. В связи с этим востребованными, на наш взгляд, являются этнологические и этнополитические исследования, направленные на изучение этнокультурных процессов в Республике Молдова, на выявление значительного молдавского влияния в культурах других этнических групп. Очевидно, что хорошая сохранность проживающими в данном регионе этносами своего самосознания и традиционных культур во многом объясняется его полиэтничностью. Это значит,

732 с.; Е. Н. Квилинкова. *Хаджылык у гагаузов как религиозный и этнокультурный феномен: от прошлого к настоящему*. Кишинев: Tipogr. Centrală, 2017. 424 с.; Е. Н. Квилинкова. *Поиск основ формирования национальной идентичности и установления межэтнического консенсуса в контексте сохранности государственности Республики Молдова*. В: Национальные интересы Республики Молдова в дискурсе исторических и современных вызовов (к 70-летнему юбилею В. А. Саковича – дипломата, ученого, профессора). Колл. монография под ред. В. А. Бенюк, Е. Н. Квилинкова. Кишинев, 2019.

15. Ю. А. Мёдова. *О соотношении этнической и национальной идентичности*. В: Философия и общество. Вып. № 4 (60). 2010.

что акцент в поликультурном воспитании на таких факторах как полиэтничность, религиозная общность и межэтническое взаимодействие в Молдове будет способствовать укреплению гражданской солидарности.

4. Не подлежит сомнению важность для Республики Молдова, как полиэтничного государства, таких научных направлений как этнология и этносоциология. В современный период при принятии всех социально значимых административных решений и программ социально-экономического развития возрастает роль специалистов этнологов / этносоциологов в штате сотрудников тех или иных государственных учреждений и общественных организаций, в том числе при решении вопросов, касающихся этнологической экспертизы.

5. Важным представляется этномониторинг (сбор и анализ данных, характеризующих состояние межэтнических отношений, разработка мер по предупреждению и урегулированию конфликтов), осуществление социолого-антропологической или социальной экспертизы (при которой этнологи участвуют в анализе государственной статистики, в разработке национальной / этнической политики), и мн. др. Данные социальные области наглядно демонстрируют значимость этнологии и этнологов в современный период.

5. Пока же на данном этапе можно констатировать, что на государственном уровне недооценивается, на наш взгляд, особую роль этнологических исследований, которая заключается в том, что они помогают формировать в полиэтничном обществе так называемую этнокультурную компетентность и межэтническую толерантность, способствуют сохранению гражданского мира.

В заключении отметим, что современный этап построения национальной идентичности молдавского народа свидетельствует о необходимости проведения продуманной национальной (этнической) политики по формированию общих для всех граждан Молдовы интересов, о признании ценностей, которые служили бы основами построения государственности. Очевидно, что на этом этапе развития государства и общества необходим поиск эффективных рычагов и новых ресурсов, прежде всего, для сохранения молдавской этнической идентичности, а также для формирования национальной идентичности и на ее основе построения государства-нации.

Литература

В. А., Ачкасов, *Политика идентичности мультиэтничных государств в контексте решения проблемы безопасности*, СПб.: Изд-во С.-Петерб. Ун-та, 2012а. 232 с. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/achkasov-v-a-politika-identichnosti-multietnichnyh-gosudarstv-v-kontekste-resheniya-problemy-bezopasnosti-spb-izd-vo-s-peterb-un-ta-2012-232 (дата обращения: 13.02.2018).

В. А., Ачкасов, *Этническая и национальная идентичности в современном мире*, Вестник СПбГУ. Сер. 6, 2012б. Вып. 1. URL: http://new.z-pdf.ru/33kulturologiya/502862-1-etnicheskaya-i-nacionalnaya-identichnosti-v-sovremennom-mire-v-sovremennom-mire-kulturnie-identichnosti-etnicheskie-nacion.php (дата обращения: 10.01.2019).

Закон № 546 от 19.12.2003 об утверждении Концепции национальной политики Республики Молдова. В: Monitorul Oficial, 01.01.2004. № 1-5. статья № 24. URL:

http://krorm.ru/pravo/documents/403-zakon-nr-546-ot-19-12-2003-ob-utverzhdenii-kontseptsii-natsionalnoj-politiki-respubliki-moldova.html

Е.Н., Квилинкова, *Традиционная духовная культура гагаузов: этнорегиональные особенности*, Кишинев: Buziness-Elita, 2007. 840 с.

Е. Н., Квилинкова, *Гагаузский песенный фольклор – «Грамматика жизни»*, Кишинев: Elan Inc, 2011. 568 с.

Е. Н., Квилинкова, *Православие – стержень гагаузской этничности*, Комрат–София: Tip. Centrală, 2013. 872 с.

Е. Н., Квилинкова, *Культ волка у гагаузов сквозь призму этнокультурных символов*, Кишинев: Tip. Centrală, 2014. 472 с.

Е. Н., Квилинкова, *Курбан у гагаузов (Архаическая современность)*, Кишинев: Tipogr. Centrală, 2015. 488 с.

Е. Н., Квилинкова, *Гагаузы в этнокультурном пространстве Молдовы (Народная культура и этническое самосознание гагаузов сквозь призму связи времен)*, Кишинев: Tipogr. Centrală, 2016. 732 с.

Е. Н., Квилинкова, *Хаджылык у гагаузов как религиозный и этнокультурный феномен: от прошлого к настоящему*, Кишинев: Tipogr. Centrală, 2017. 424 с.

Е. Н., Квилинкова, *О значимости формирования национальной идентичности и установления межэтнического консенсуса в контексте сохранности государственности Республики Молдова*. В: В. А. Сакович, В. А. Бенюк, Е. Н. Квилинкова и др. Национальные интересы Республики Молдова в дискурсе исторических и современных вызовов: к 70-летию профессора В. А. Саковича. Колл. монография. Под ред. В. А. Бенюк, Е. Н. Квилинкова. Кишинев: Tipogr. Print Caro, 2019, с. 82-97.

Концепция национальной политики Республики Молдова, 2003 г. Закон № 546, 2003 г. Об утверждении Концепции национальной политики Республики Молдова. URL: http://base.spinform.ru/show_doc.fwx?rgn=8713 (дата обращения: 10.05.2018).

В. М., Межуев, *Идея национального государства в исторической перспективе*. В: Полис. 1992. № 5–6, с. 16.

Ю. А. Мёдова., *О соотношении этнической и национальной идентичности*. В: Философия и общество. Вып. № 4 (60). 2010. URL: https://www.socionauki.ru/journal/articles/130986/ (дата обращения: 10.02.2019).

С., Мишин, М., Ахремцев, *В программе «персональный акцент»*, 29/06/2018. URL: http://a-tv.md/index.php?newsid=47746 (дата обращения: 10.07.2018).

Моноэтническое государство, URL: https://howlingpixel.com/i-ru/%D0%9C%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D1%8D%D1%82%D0%BD%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5_%D0%B3%D0%BE%D1%81%D1%83%D0%B4%D0%B0%D1%80%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE (дата обращения: 10.02.2019).

Моноэтничное государство, URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/297952 (дата обращения: 10.02.2019).

Население Республики Молдова на момент переписи 2014 г., URL: http://statistica.gov.md/newsview.php?l=ru&id=5582&idc=30 (дата обращения: 10.02.2019).

Стратегия укрепления межэтнических отношений в Республике Молдова на 2017–2027 годы. Утверждена 30 декабря 2016 г., URL: http://www.el.z-pdf.ru/31fi-

lologiya/226180-1-ot-dekabrya-2016-strategiya-ukrepleniya-mezhetnicheskih-otnosheniy-respublike-moldova-2017-2027.php (дата обращения: 10.05.2018).

П., Шорников, *Молдавская государственность и молдавская национальная идентичность в XX начале XXI в*. В: Русин, 2007. № 4(10). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/moldavskaya-gosudarstvennost-i-moldavskaya-natsionalnaya-identichnost-v-hh-nachale-xxi-v (дата обращения: 10.02.2019).

В., Чуботару, *«Правительство в Молдове является колониальной администрацией»*. В: Молдавские Ведомости. 26 июля, 2019, с. 9.

David., Welsh, *Domestic politics and ethnic conflict*. В: Ethnic Conflict and International Security / Brown Michael E. Princeton: Princeton University Press, 1993, p. 43-60.

UTILIZAREA ARGUMENTELOR „ETNOGRAFICE” ÎN DISPUTA ASUPRA HOTARELOR RSS MOLDOVENEȘTI

Adrian DOLGHI
Institutul Patrimoniului Cultural

Summary

USE OF “ETHNOGRAPHIC” ARGUMENTS IN THE DISPUTE ABOUT THE BORDERS OF MOLDOVAN SSR

The article elucidates how ethnographic knowledge was used to argue the annexation of Bessarabia to the USSR, the mapping of the Moldovan SSR borders and the transmission of the southern and northern territories of Bessarabia to Ukraine, but also to argue the return of the lost territories.

A regrettable fact is that when outlining the MSSR borders, due to the influence of the Ukrainian SSR leadership, preference was given to the project proposed by them, and in order to argue their position they made use of falseness and manipulations.

At various stages of USSR expansionist policy, the “ethnographic” arguments were falsified to justify the annexation of Bessarabia to the Soviet Union (1940) and another time to break up Bessarabia, and then to demand the leadership of the USSR and Stalin to return the territories transmitted to Ukraine in 1940. Thus, they argued the claims for the restoration of the “Moldovan state” on the basis of three different state entities: Moldovan SSR, Ukrainian SSR and Romania. These facts show that, depending on the political objectives of the moment, there was also the construction of “scientific” approaches of manipulation with historical, ethnographic, statistical and other data. The “fight” for the revision of the borders was also a struggle of the local elites to change the status of Soviet Moldova within the USSR and, respectively, of the leaders and of the native population in relation to the allogeneic one.

***Keywords*:** Ethnography, Soviet Union, annexation of Bessarabia, borders of the MSSR, ethnic composition.

Introducere

De la instaurarea în anul 1917 în Rusia până la prăbușirea Uniunii Sovietice, regimul totalitar comunist a mimat democrația, proclamând largi drepturi și libertăți democratice, prin ideologia oficială și legislația adoptată, dar aplicând în practică violența, teroarea, politici totalitare în toate sferele. Prin utilizarea dreptului celui puternic au fost aplicate dictatul, falsuri și ideologii de moment pentru impunerea politicilor totalitare atât pe plan intern cât și extern. Științele în statul sovietic au fost subordonate interesului politic al Partidului Comunist (bolșevic) Unional (PC(b)U), intelectualitatea incomodă fiind exclusă la periferia societății sau lichidată. Astfel, o armată de intelectuali s-au întrecut în utilizarea cunoștințelor adevărate și false întru realizarea sarcinilor puse de partid. În Uniunea Sovietică, inclusiv în RSSM istoria și științele istorice reprezentau un grup de științe politizate și un instrument politic. După abordările istoriografice în

domeniul etnografiei și istoriei popoarelor din URSS puteau fi prognozate anumite politici naționale care erau elaborate în organele de partid și urmau a fi aplicate[1]. Exemple elocvente de subordonare a cunoștințelor istorice și etnografice (adevărate și false) intereselor politice de moment este modul în care au fost argumentate pretenția teritorială asupra Basarabiei și delimitările teritoriale făcute ulterior, precum și disputa asupra hotarelor RSS Moldovenești.

În articol vom analiza argumentele „etnografice", utilizate în acte oficiale, în documente și în unele studii publicate referitoare la delimitarea hotarelor RSSM în 1940 și la necesitatea revizuirii lor în perioada postbelică.

Sursele documentare care ne-au servit în prezenta investigație sunt documentele referitoare la relațiile româno-sovietice, sovieto-germane, anexarea Basarabiei, constituirea RSSM, publicate în culegerile *Diplomația cotropitorilor: Repercusiunile ei asupra Basarabiei și Bucovinei de Nord*[2]; *Pactul Molotov-Ribbentrop și consecințele lui pentru Basarabia*[3], precum și documentele din Arhiva Organizațiilor Social-Politice a Republicii Moldova referitoare la contestarea hotarelor, incluse în dosarul „Scrisoarea adresată tov. Stalin I.V. cu privire la includerea în componența RSS Moldovenești a județelor Basarabiei: Ismail, Hotin și Akerman, și a anexelor la scrisoare", alcătuit la 29 iulie 1946 și care conține 49 de file, inclusiv o hartă a RSS Moldovenești[4]. Documente din acest dosar au fost publicate în câteva rânduri: în culegerea *Diplomația cotropitorilor: Repercusiunile ei asupra Basarabiei și Bucovinei de Nord* de către istoricul Anton Moraru în Revista *Cugetul* în anul 1993[5]; istoricii Igor Cașu și Virgil Pâslariuc publică în revista *Archiva Moldaviæ* dosarul în întregime, însoțit de un studiu complex, cu o analiză minuțioasă a documentelor[6], fapt ce a facilitat înțelegerea contextului și a scopurilor urmărite prin elaborarea documentelor din acest dosar.

Problema delimitării frontierelor, precum și încercarea de revizuire a hotarelor RSSM au fost abordate de către istoricii A. Moraru[7], O. Galușcenco[8], I. Cașu și V. Pâslriuc[9], V. Pasat[10], care au adus un aport considerabil în elucidarea problemei și înțelegerea procesului de constituire a RSS Moldovenești și de trasare a hotarelor ei, de asemenea și a contextului apariției dosarului de revizuire a hotarelor.

Atenția noastră, în prezentul articol, se îndreaptă asupra analizei temeiniciei argu-

1. Mai detaliat, referitor la statutul etnografiei în Uniunea Sovietică vezi: Вим ван Мёйрс. *Советская этнография: охотники или собиратели*. *Ab Imperio*, 2001, nr.3, p.10.

2. *Diplomația cotropitorilor: Repercusiunile ei asupra Basarabiei şi Bucovinei de Nord*. Culegere de documente trad. din rus. de A. Blanovschi. Chișinău: Universitas, 1992.

3. *Pactul Molotov-Ribbentrop și consecințele lui pentru Basarabia*. Culegere de documente. Selecție I. Șișcanu, V. Varatec. Chișinău: Universitas, 1991.

4. AOSP RM. F.51, inv. 4, d.64.

5. A. Moraru. *Documentele mărturisesc*. În: Cugetul, nr. 5-6, 1993, p. 61-73.

6. I. Caşu, V. Pâslariuc. *Chestiunea revizuirii hotarelor RSS Moldoveneşti: de la proiectul „Moldova Mare" la proiectul „Basarabia Mare" şi cauzele eşecului acestora (decembrie 1943 – iunie 1946).* În: Archiva Moldaviae, vol. II, 2010, p. 275-370.

7. A. Moraru. *Istoria Romanilor. Basarabia și Transnistria (1812–1993)*. Chişinău, 1995; A. Moraru. Documentele mărturisesc. În: Cugetul, nr. 5-6, 1993, p. 61-73.

8. Oleg Galuşcenco. *Populația RASSM (1924–1940)*. Chişinău, 2001.

9. Igor Caşu, Virgil Pâslariuc. *Op. cit.*

10. V. Pasat. *RSS Moldovenească în epoca stalinistă*. Chişinău: Cartier Istoric, 2011.

mentelor „etnografice”[11] în cadrul disputei asupra hotarelor RSS Moldovenești și a încercărilor ulterioare de revizuire a lor, subiect abordat doar tangențial în istoriografie.

Argumentele „etnografice” pentru anexarea Basarabiei la Uniunea Sovietică

Ca urmare a delimitării sferelor de influență între Germania și URSS (23 august 1939), la 26 iunie 1940 V. Molotov înaintează *Nota ultimativă a guvernului sovietic remisă guvernului român*. Vom atrage atenția asupra componenței etnice a populației Basarabiei, menționată în document, care ar fi servit temei pentru pretențiile teritoriale înaintate: *„În anul 1918 România, folosindu-se de slăbiciunea militară a Rusiei, a desfăcut de la Uniunea Sovietică (Rusia) o parte din teritoriul ei, Basarabia, călcând prin aceasta unitatea seculară a Basarabiei, populată în principal cu ucraineni, cu Republica Sovietică Ucraineană (...)”*[12]. Nici datele statistice din Imperiul Rus, nici recensământul din 1930 din România și nici datele statistice din RSS Moldovenească nu vor confirma această motivație care a stat la baza anexării Basarabiei de către URSS, fapt ce demonstrează netemeinicia pretenției înaintate. Nu se poate vorbi de „unitatea seculară a Basarabiei, populată în principal cu ucraineni, cu Republica Sovietică Ucraineană”, întrucât Basarabia a fost anexată la Imperiul Rus și avea o populație majoritară românească, iar includerea forțată în calitate de subdiviziune administrativă (regiune, oblaste) a Guberniei Novorossia nu a însemnat o unitate culturală dintre teritorii. Aceste falsuri au fost constatate și de A. Lazarev în articolul „Să eliminăm „spațiile albe” din istoria Moldovei”[13]. Însă utilizări ale falsurilor despre componența etnică a populației Basarabiei în argumentarea deciziilor politice au continuat.

În continuare, în *Nota ultimativă a guvernului sovietic remisă guvernului român* se afirmă: *„Guvernul sovietic consideră că chestiunea întoarcerii Basarabiei este legată în mod organic de chestiunea transmiterii către URSS a acelei părți a Bucovinei a cărei populație este legată în marea sa majoritate de Ucraina sovietică prin comunitatea sorții istorice cât și prin comunitatea de limbă și compoziție națională”.* Aici, de asemenea, documentul conține informații false, deoarece Bucovina nu a fost niciodată parte a Imperiului Rus sau a teritoriilor ruse sau sovietice, astfel invocarea „comunității sorții istorice, de limbă și compoziție națională” a fost o sfidare a adevărului istoric, dar și a stării reale de lucruri referitor la componența etnică la zi a populației regiunii.

Observăm că dictatul politic și impunerea ultimatumului prin amenințarea cu intervenția armată au fost însoțite doar formal și protocolar de argumentele cu caracter istorico-etnografic. Acest lucru i-a servit Uniunii Sovietice pentru a prezenta raptul teritorial, pe arena internațională, ca pe un act al dreptului istoric de reîntoarcere a teritoriilor ce-i aparțin.

Guvernul român, în contextul politic internațional de atunci, a fost nevoit să cedeze, iar la 28 iunie 1940 Uniunea Sovietică a ocupat Basarabia, Bucovina de Nord și Ținutul Herța.

11. Datele referitoare la componența etnică a populației sunt numite în documentele și istoriografia sovietică ca fiind date sau informații etnografice.

12. *Diplomația cotropitorilor,* p.135.

13. A. Lazarev. *Să eliminăm „spațiile able” din istoria Moldovei*. În. Orizontul, nr. 6, 1988, p. 80-83.

Disputele cu privire la trasarea hotarelor (iulie–noiembrie 1940)

Pentru a stabili statutul noilor teritorii în componența URSS, la 2 iulie 1940, la ședința biroului politic al PC (b) din toată Uniunea (au participat I. Stalin, V. Molotov, M. Kalinin, G. Kaganovici, A. Jdanov, A. Mikoian, A. Andreev) s-a discutat chestiunea „Cu privire la problemele CC al PC (b) din Ucraina". În hotărârea luată în cadrul ședinței se sublinia că *„înainte de formarea raioanelor, a se permite CC al PC (b) din Ucraina să formeze în Basarabia și în partea de nord a Bucovinei comitete județene ale PC (b) din Ucraina și comitetele executive județene în următoarele județe: Chișinău, Hotin, Bălți, Soroca, Orhei, Bender, Akkerman, Ismail, Cahul și Cernăuți"*[14]. Astfel, împuternicirile Comitetului Regional Moldovenesc al PC(b)U, ale Sovietului Suprem și Consiliului Comisarilor Poporului din RASSM au fost extinse și asupra teritoriului dintre Prut și Nistru. Iar întregul teritoriu al Basarabiei, practic, a fost inclus în RASSM, prin urmare, și în RSS Ucraineană[15].

La 9 iulie 1940, Biroul Politic a adoptat hotărârea *„De a confirma propunerea CCP al RASS Moldovenești și a Comitetului Regional Moldovenesc al PC(b) al Ucrainei cu privire la reunirea populației moldovenești*[16] *a Basarabiei cu populația moldovenească a RASS Moldovenești și de a constitui Republica Sovietică Socialistă Moldovenească Unională"*[17]. Observăm contradicția dintre argumentarea pretențiilor teritoriale față de România, că Basarabia ar fi locuită preponderant de *ucraineni,* cu argumentele aduse în cadrul motivării constituirii RSSM prin „reunirea" *populației moldovenești* de pe malurile Nistrului, ceea ce de asemenea reprezenta un fals, deoarece în RASS Moldovenească, conform datelor recensământului din anul 1926, nici o naționalitate nu reprezenta majoritatea, dar numeric mai mulți erau ucrainenii – 48,49%, moldovenii erau doar 30,13%[18], iar conform recensământului din 17 ianuarie 1939, în RASSM locuiau 28,54% moldoveni și 50,71% ucraineni[19]. Trecerea de la utilizarea unui fals la altul demonstrează trecerea de la intenția de a încorpora Basarabia în RASSM și deci în Ucraina la cea de constituire a unei republici unionale, cu motivația de a reuni „populația moldovenească" de pe malurile Nistrului.

Se discutau diferite variante privind hotarele ce urmau să fie trasate între RSS Ucraineană și RSSM. Pentru autoritățile sovietice conta acapararea noilor teritorii și mai puțin delimitarea hotarelor dintre acestea, tocmai de aceea consultările părților moldo-

14. A. Moraru. *Istoria românilor: Basarabia şi Transnistria (1812–1993)*. Chişinău: AIVA, 1995, p. 321; vezi și V. Burlacu, Gh. Cojocaru. *RASSM: formare si evoluție*. În. Panorama comunismului in Moldova sovietică: context, surse, interpretări/ ed.: Liliana Corobca; pref. de Radu Preda. Iași: Polirom, 2019, p. 135.

15. I. Șișcanu. *Basarabia în contextul relațiilor sovieto-române. 1940*. Chişinău: CIVITAS, 2007, p. 240; V. Burlacu, Gh. Cojocaru. *Op. cit.* p. 135.

16. Documentele emise de Puterea sovietică precum și istoriografia oficială sovietică a promovat mitul existenței unui popor moldovenesc diferit de cel român. Mit promovat cu insistență în vederea justificării politicii expansioniste. Vom utiliza cuvintele „moldovean, moldoveni, moldovenesc" în calitate de termeni care desemnau identitatea românilor de pe teritoriile Basarabiei și Ucrainei în documentele și istoriografia sovietică și în calitate de proiect identitar prin care au fost argumentate politicile totalitare.

17. Pravda, 1940, 10 iulie; I. Șișcanu. *Op. cit.*, p. 245-246; V. Pasat. *RSS Moldovenească în epoca stalinistă (1940–1953)*. Chişinău: Cartier, 2011, p.21.

18. O. Galușcenco. *Populația RASSM (1924–1940)*. Chișinău, 2001, p. 43,44.

19. Ibidem, p. 45.

venești și a celor din RASSM au fost o formalitate[20]. În intervalul de la 10 iulie și până la 2 august 1940 s-a elaborat concepția cu privire la stabilirea frontierei dintre RSS Ucraineană și RSS Moldovenească. Au fost înaintate trei proiecte: 1) Propunerea Comitetului regional de partid din Moldova, a Consiliului Comisarilor Poporului și a Prezidiului Sovietului Suprem al RASSM, semnată de P. Borodin, A. Brovko și T. Constantinov. În document se menționa:

„A stabili granița părții de est a RSS Moldovenești pe teritoriul fostei RASS Moldovenești, excluzând următoarele raioane: Codîma, Balta, Pesciana, care vor rămâne în componența RSS Ucrainene.

Granița RSS Moldovenești în această parte este marcată pe harta anexată a RASS Moldovenești și pe frontiera raioanelor Codîma, Balta și Pesciana.

Granița părții de sud a RSS Moldovenești se va stabili pe plasa Chilia, incluzând în componența RSSM· plasele Reni, Bolgrad, Ismail și orașul Ismail.

Granița de mai departe a RSSM până la râul Nistru a o stabili pe hotarele județelor Akkerman, Cahul și Bender.

Propunând granița de sud cu includerea orașului Ismail în componența RSS Moldovenești, Comitetul regional, Consiliul Comisarilor Poporului și Prezidiul Sovietului Suprem pornesc de la următoarele considerente:

1. Populația plaselor Reni, Bolgrad și Ismail e în majoritatea sa o populație moldovenească.

2. Orașul Ismail este centrul de atracție culturală și economică a plaselor Reni, Bolgrad, Ismail și a unor plase din Județul Cahul”[21].

Observăm în propunerea conducerii RASSM o încercare de a păstra o parte din sudul Basarabiei, argumentând cu preponderența populației moldovenești în plasele Reni, Bolgrad și Ismail. Dar propunerea prevedea dezmembrarea și trecerea teritoriilor județelor Akkerman, Bender și partea de nord a județului Hotin în componența RSS Ucrainene.

Cel de-al doilea proiect a fost elaborat de președintele Prezidiului Sovietului Suprem al RSS Ucrainene M. Greciuha, prin care se cerea includerea în componența Ucrainei a ținutului Herța, Bucovinei de Nord, județelor Hotin, Akkerman și Ismail și a șase raioane din RASSM. În baza acestor propuneri secretariatul Prezidiului Sovietului Suprem al URSS a alcătuit încă un document, semnat de A. Gorkin și trimis lui G. M. Malenkov, secretar al CC al PC (b) din toată Uniunea. În el se susținea propunerea conducerii RASSM de a include în componența RSSM raionale Ananiev, Valea Hoțului, Grigoriopol, Dubăsari, Camenca, Kotovsk, Ocna-Roșie, Rîbnița, Slobozia, Tiraspol și Cerneansk din RASSM; județele Bălți, Bender, Cahul, Chișinău, Orhei și plasele Bolgrad, Ismail și Reni din județul Ismail, Dar acest document n-a fost aprobat.

Pentru sesiunea a VII-a a Sovietului Suprem al URSS M. Greciuha, președintele Prezidiului Sovietului Suprem al RSSU, a pregătit documentul „Informație cu privire

20. M. S. Țăranu (editor). *Scrisori către Stalin sau Spovedaniile celor ocupați (1947–1953).* Chișinău: Pontos, 2014, p. 139.

21. Propuneri ale comitetului regional de partid din Moldova, consiliului comisarilor poporului și prezidiului sovietului suprem al RASSM privind stabilirea granițelor RSSM. În: Pactul Molotov–Ribbentrop și consecințele tui pentru Basarabia, p. 82-83.

la proiectarea frontierei de stat a RSS Moldovenești din partea teritoriului limitrof cu RSS Ucraineană". În document se enumeră din nou un șir de falsuri și manipulări cu date statistice:

„1. Partea de nord a Bucovinei – 474.617 locuitori – este populată în temei de ucraineni sau, după cum sînt numiți, rusini și huțuli și de o parte neînsemnată de popoare de alte naționalități, care nu au nimic comun cu partea băștinașă a poporului moldovenesc și de aceea nu trezește nici o îndoială faptul că toată partea de nord a Bucovinei trebuie să intre în componența R.S.S. Ucrainene.

2. De asemenea, nu este necesar a dovedi oportunitatea alipirii la R.S.S. Ucraineană și a Județului Hotin, unde locuiesc în temei ucraineni (aceiași rusini și chiar huțuli) cu excepția unei părți neînsemnate de moldoveni, dispersați pe întreg teritoriul județului și concentrați mai compact în 16 localități din plasa Briceni, și în 7 localități din plasa Secureni.

Prin urmare, granița de nord a R.S.S. Moldovenești trebuie proiectată pe granița județelor Hotin, Bălți și Soroca, cu includerea din județul Hotin in componența R.S.S. Moldovenești a comunelor Bădragii Vechi, Lopatnic, Burlănești, Fetești, Trinca, Tîrnova și Edineț din plasa Briceni și a comunelor Bîrlădeni, Mihălășeni, Hădărăuți și Ocnița din plasa Secureni, ceea ce, după cîte se pare, nu trezește deosebite contraziceri nici din partea tovarășilor din Moldova.

3. Referitor la județul Akkerman.

În județul Akkerman se numără 368.252 ide locuitori, dintre care: 39,1% ucraineni și ruși, 41,3% bulgari, nemți, găgăuzi și evrei și numai 19,6% moldoveni. Pornind de la aceasta, consider că județul Akkerman trebuie alipit și el integral la R.S.S. Ucraineană.

4. Referitor la județul Ismail.

În județul Ismail se numără 255.909 de locuitori. Dintre ei: 34,7% ucraineni și ruși, 32% moldoveni și 33,3% bulgari, găgăuzi și alte naționalități. Dacă e să luăm populația fiecărei plase din județul Ismail, devine evident faptul că în plasele Chilia și Ismail locuiesc de la 50 pînă la 65% ucraineni și ruși și numai 25–30% moldoveni.

Consider că județul Ismail trebuie să fie alipit la R.S.S. Ucraineană din următoarele considerente:

a) însuși orașul Ismail este populat aproape în exclusivitate de ucraineni și, parțial, de ruși; că cele 33,3% de bulgari și găgăuzi, care trăiesc în acest județ, fiind triburi slave, au mai mult comun, și în drepturi, și în modul de trai, cu ucrainenii decât cu moldovenii"[22].

Acest document ne demonstrează încă o dată că pretențiile teritoriale ale RSS Ucrainene erau argumentate cu date statistice referitoare la componența etnică a localităților, unităților administrative ale Basarabiei. Și deseori erau prezentate denaturat. De exemplu, M. Greciuha în informația sa a prezentat inferioritatea numerică a moldovenilor în județul Ismail, în comparație cu numărul rușilor și ucrainenilor, numărul cărora a fost sumat intenționat pentru a prezenta că moldovenii nu sunt majoritari. De asemenea, observăm că, pentru a justifica pretențiile teritoriale, a menționat că în județul Ismail

22. Informație cu privire la proiectarea frontierei de stat a RSS Moldovenești din partea teritoriului limitrof cu RSS Ucraineană. În: Pactul Molotov–Ribbentrop și consecințele lui pentru Basarabia, p. 86-92. Vezi și Moraru A., p. 326-327.

locuiesc 33,3% de bulgari și găgăuzi, iar aceștia sunt „triburi slave” și ar fi mai aproape cultural de ucraineni decât de moldoveni. Și în acest caz este utilizat un fals istoric și etnografic, prin care membrii Sovietului Suprem al URSS au fost duși în eroare în ce privește necesitatea trasării frontierei dintre RSSM și RSSU. Cu toate acestea, la luarea deciziei finale s-a ținut cont de propunerea părții ucrainene.

Pentru a prezenta dictatul cu privire la constituirea RSSM și a rapturilor teritoriale ca reprezentând voința populației Basarabiei și ca pe un act democratic, CC al PC (b) a constituit o delegație din partea Basarabiei și Bucovinei de Nord, alcătuită din reprezentații acestor teritorii, pentru a participa la formarea RSSM și pentru a stabili frontierele ei. Această delegație includea 32 de persoane, dintre care 19 erau ruși și ucrainenii, 7 moldoveni, 4 evrei și unul ungur. Printre aceștia: Andrușenco A. I., Pereverzu P. V., Kuzina E. L, Gorskaia S. L, Crăciunescu Z. A., Golub N. C, Beldan I. I., Homodja F. P., Gura V. D., Ciornaia N. G., Kozaciuk I. F., Luca L A. și alții[23]. Delegația urma să participe la sesiunea a VII-a a Sovietului Suprem al URSS și să asiste la 2 august 1940 la adoptarea „Legii cu privire la crearea RSS Moldovenești”. După adoptarea Legii a fost invitată la tribuna centrală Zinaida Crăciunescu, membra delegației din Basarabia, care a salutat decizia luată și a mulțumit conducerii URSS pentru aceasta[24]. Cu privire la acest episod, A. Lazarev menționa: *„Membrul delegației, învățătorul din orașul Orhei Z. A. Crăciunescu, ținând cuvânt la sesie, a exprimat părerea unanimă a întregului norod moldovenesc. Ea a declarat: „și totuși, noi credem în slobozirea noastră, în viitorul luminos... Nădejdea din inimile noastre era susținută de stelele roșii, ce străluceau viu pe partea stângă a Nistrului, la noi ajungeau sunetele solemne ale „Internaționalei”. Și nădejdile noastre s-au îndreptățit ... A doua lună ducem deamu o viață slobodă, încălziți de razele Constituției Staliniste. Am fost sloboziți pentru totdeauna de robia capitalistă, de sub jugul boierilor și moșierilor români, noi am devenit cetățeni ai Uniunii Sovietice și om păzi cu tărie țara scumpă”*[25].

Scopul principal a fost de a legitima public anexarea Basarabiei, constituirea unei noi entități sovietice, precum și cedările teritoriilor din Sudul și Nordul Basarabiei către Ucraina. Observăm în fragmentul de comunicare că anume acest mesaj a fost transmis de vorbitoare Sovietului Suprem: *populația Basarabiei a întâmpinat cu bucurie și aprobă Puterea sovietică, anexarea și constituirea RSSM.* Observăm și alte elemente ale discursului ideologic*: Basarabia a fost eliberată de sub jugul capitalist al moșierilor și boierilor români; speranța la un viitor comunist luminos; cultul personalității lui Stalin.* Prezentând deputaților dorința arzătoare a poporului moldovenesc, s-a dorit să se bifeze realizarea dreptului la autodeterminare și de constituire a unei republicii unionale pe un teritoriu unde locuiește compact un grup etnic (în cazul dat aveau în vedere moldovenii). Acest lucru va fi inclus și în legea cu privire la constituirea RSS Moldovenești, adoptată la 2 august 1940, la sesiunea a VII-a a Sovietului Suprem al URSS: „*Ținând seama de dorințele truditorilor Basarabiei și ale truditorilor RASS Moldovenești des-*

23. A. Moraru. *Istoria românilor: Basarabia şi Transnistria (1812–1993)*. Chișinău: AIVA, 1995, p.321, p. 327.

24. Mariana Țăranu. Basarabia în perioada primei ocupații Sovietice. In. *Panorama comunismului... Op. cit.*, p. 139.

25. A. M. Lazarev. *Formarea RSS Moldovenești*. Chișinău: Școala Sovietică, 1950, p. 28.

pre reunirea locuitorimii moldovenești a Basarabiei cu locuitorimea moldovenească a RASS Moldovenești și conducându-se de principiul sovetic de dizolvare slobodă a naționalităților, Sovetul Suprem al Uniunii RSS hotărăște: 1. a forma Republica Unională Sovetică Socialistă Moldovenească"[26].

Legea mai prevedea: „*2. A include în componența Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești Unionale orașul Tiraspol și raioanele Grigoriopol, Dubăsari, Camenca, Râbnița, Slobozia și Tiraspol ale Republicii Autonome Sovietice Socialiste Moldovenești, orașul Chișinău și județele Bălți, Bender, Chișinău, Cahul, Orhei și Soroca ale Basarabiei. (...)*

4. Sovietul Suprem al R.S.S. Ucrainene și Sovietul Suprem al R.S.S. Moldovenești vor prezenta spre examinare Sovietului Suprem al Uniunii Republicilor Sovietice Socialiste proiectul privind stabilirea unei frontiere precise între Republica Sovietică Socialistă Ucraineană și Republica Sovietică Socialistă Moldovenească unională"[27].

După cum a fost prevăzut în Lege, de la 2 august până la 4 noiembrie 1940 au lucrat comisiile Prezidiului Sovietului Suprem al RSSU și prezidiului Sovietului Suprem al RSSM, care au pregătit documentele finale de determinare a frontierei și delimitării teritoriale a Ucrainei și Moldovei. A fost efectuată o muncă de identificare a satelor moldovenești si ucrainene, amplasate lângă noua frontieră, în scopul remiterii lor republicii respective. La 22 august, în Chișinău părțile au convenit asupra unei variante prealabile de stabilire a hotarelor dintre republici. În septembrie ei au transmis propunerile lor suplimentare la Moscova. Iar la 3 octombrie 1940, Secretarul Comitetului Central al PC(b) din Moldova Brorodin și Președintele Sovietului Suprem al Moldovei F. Brovko au expediat o telegramă prin care înștiințau conducerea URSS despre faptul că aprobă Proiectul delimitării frontierei dintre RSSM și RSSU[28]. În rezultatul lucrului Comisiei și a elaborării unui șir de documente și doar unele negocieri din partea reprezentanților RSSM, la 4 noiembrie 1940 a fost dat publicității Decretul Sovietului Suprem al URSS prin care se stabileau frontierele definitive ale RSSM. În componența RSSM au fost incluse raioanele Grigoriopol, Dubăsari, Camenca, Râbnița, Slobozia, Tiraspol din fosta RASSM și șase județe (Bălți, Bender, Cahul, Orhei, Soroca și Chișinău) ale Basarabiei. Bucovina de Nord, județele Hotin, Ismail și Cetatea Albă au fost incluse forțat, arbitrar în componența RSS Ucrainene. RSS Moldovenească cuprindea o suprafață de 33,7 mii km^2 și o populație de 2,7 mil. oameni, dintre care 70 la sută erau moldoveni[29].

La 22 iunie 1941 administrația sovietică, organele de partid, precum și un șir de in-

26. *Legea Uniunii Republicilor Sovietice Socialiste cu privire la formarea Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești unionale*. Citat după: A. M. Lazarev. Formarea RSS Moldovenești. Chișinău: Școala Sovietică, 1950, p. 28. Reproducem din sursa data pentru a reda mai aproape spiritul documentului și a contextului politic din RSSM.

27. *Legea Uniunii Republicilor Sovietice Socialiste cu privire la formarea Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești unionale*. În: Pactul Molotov-Ribbentrop și consecințele tui pentru Basarabia, p. 93-94.

28. O. Galuscenco. *Op.cit.*, p. 32-33.

29. *Decretul Prezidiului Sovietului Suprem al URSS cu privire la stabilirea graniței între Republica Sovietică Socialistă Ucraineană și Republica Sovietică Socialistă Moldovenească*. În: Pactul Molotov-Ribbentrop și consecințele lui pentru Basarabia, p. 107-110; Ведомости Верховного Совета СССР, 1940 г., № 45, с. 28-31.

stituții s-au refugiat în alte regiuni ale Uniunii Sovietice, Iar după reocuparea Basarabiei în anul 1944 de către URSS regimul comunist în Basarabia este restabilit în aceleași frontiere din anul 1940. În contextul refacerii postbelice, problema hotarelor a revenit în actualitate.

În contextul evenimentelor din timpul celui de al Doilea Război Mondial și al politicii de export al revoluției, precum și al politicii expansioniste spre Balcani, anumite cercuri politice din Uniunea Sovietică optau pentru ideea ca în contextul expansiunii comuniste în Europa de Est să fie constituit un nou stat moldovenesc din teritoriile României. Moldovenismul fiind un concept politic de extindere a comunismului în Sud-estul Europei, sub pretextul dreptului popoarelor la autodeterminare, urmărea, printre altele, dezbinarea României: ca primă etapă – „eliberarea" (citește anexarea) Basarabiei, apoi, în contextul „exportului revoluției bolșevice", anexarea teritoriilor Moldovei istorice. RASSM, fiind un produs al Cominternului, deși și-a încetat activitatea la 15 mai 1943, cadrele au continuat elaborarea ideologiilor și strategiilor de extindere a comunismului chiar în condițiile constituirii coaliției antihitleriste.

Astfel că, în viziunea cercurilor politice din RASSM, pentru atingerea obiectivului final, după constituirea RSSM urma refacerea statului moldovenesc și includerea lui în Uniunea Sovietică. Aceste idei rezultă din analiza unei scrisori explicative, elaborate de Institutul de Etnografie al Academiei de Științe a URSS la solicitarea lui I. Stalin și V. Molotov[30]. Documentul este semnat cu data de 9 decembrie 1943 de către directorul Institutului de Etnografie, profesorul S. P. Tolstov, redactor – profesor Serghievski, iar în calitate de alcătuitor era M. Ia. Salmanovici. Documentul a fost inclus în anul 1946 într-un dosar, numerotat cu nr. 7, cu titlul „Scrisoarea adresată tov. Stalin I. V. cu privire la includerea în componența RSS Moldovenești a județelor Basarabiei: Ismail, Hotin și Akkerman, și a anexelor la scrisoare", alcătuit la 29 iulie 1946, care conținea în total 49 de file, inclusiv o hartă a RSS Moldovenești[31].

Istoricul Anton Moraru consideră că acest dosar a apărut în contextul situației de după conferința de la Teheran (28 noiembrie – 2 decembrie 1943), în urma căreia URSS primea România, Finlanda și Ungaria ca sfere de influență[32]. În asemenea condiții externe, în cercurile conducătoare ale URSS a apărut ideea expansionistă de a dezmembra Statul Român și a include teritoriul Moldovei de peste Prut în componența RSS Moldovenești. Sarcina pusă în fața Institutului de Etnografie al AȘ din URSS era să identifice aria de răspândire a moldovenilor. Dacă statistica oficială din Imperiul Rus (recensământul din 1897) și din Uniunea Sovietică îi identifica, atunci datele statistice din România identifica populația majoritară în teritoriul dintre Carpați și Prut pe români. Astfel că cercetătorii sovietici au propus soluția – de a identifica aria de răspândire a „dialectului moldovenesc", iar purtătorii acestuia reprezentând, în opinia lor, *poporul moldovenesc*.

„(...) în România statistica oficială nu-i evidențiază pe moldoveni din numărul total de români și în general nu-i consideră pe moldoveni drept o naționalitate distinctă. De aceea, pentru soluționarea acestei sarcini a trebuit de folosit, în primul rând, datele

30. AOSP RM. F. 51, inv. 4, d. 64, f. 36-49.
31. AOSP RM. F. 51, inv. 4, d. 64.
32. A. Moraru. *Documentele mărturisesc*. În: Cugetul, nr. 5–6, 1993, p. 61.

lingvistice, și anume – răspândirea dialectului moldovenesc (statut pe care îl are limba moldovenească în România) în teritoriul românesc, apoi și datele istorico-etnografice, deoarece destinele istorice ale poporului moldovenesc au condiționat evoluția istorică de sine stătătoare. Într-adevăr, până la 1859, Moldova, pe parcursul a câteva secole, a avut o istorie separată, ca un principat de sine stătător, însăși formarea căruia s-a desfășurat complet separat de regiunile învecinate, care astăzi formează statul român. Și asemănările lingvistice mari, vecinătatea și existența unor condiții comune de evoluție istorică cu Valahia (starea de dependență de Turcia, contactele strânse cu statele slave din apropiere etc.) au servit drept cauză a formării în ambele state a unei limbi literare mai mult sau mai puțin uniforme și a pregătit terenul pentru unificarea lor într-un singur stat la mijlocul secolului al XIX-lea"[33].

Din fragmentul de document citat, observăm tendențiozitatea soluției găsite pentru argumentarea scopului politic urmărit și anume renunțarea parțială la argumentele cu caracter istoric și plasarea în prim plan a argumentului lingvistic – identificarea dialectului moldovenesc – care, este știu,t reprezintă o ramificație teritorială a unei limbi și nu determină existența unui popor aparte. Cu toate acestea trasarea hotarelor lingvistice a servit sovieticilor drept temei pentru stabilirea hotarelor etnice ale *moldovenilor*. În continuare nota explicativă face o incursiune istorică în istoria Moldovei, subliniind destinul istoric distinct al acesteia de Valahia și rolul deosebit al Rusiei în evoluția istorică a Moldovei, eliberarea Principatelor Dunărene de sub jugul Otoman. Interesant este faptul că în document este semnalat „leagănul poporului moldovenesc": *„Din cele expuse mai sus suntem în drept să concluzionăm că adevăratul leagăn al poporului moldovenesc a fost anume partea de nord a Transilvaniei cu Maramureșul, de unde a început extinderea moldovenilor spre Răsărit"*[34]. În continuare se argumentează că anume contactele cu slavii au determinat evoluția separată a poporului moldovenesc de cel român *„iar evoluția multiseculară a poporului moldovenesc, care s-a dezvoltat independent de vecinii săi, atât de valahi, cât și de maghiari – a contribuit la crearea la moldoveni a naționalității proprii deosebite"*[35]. Documentul subliniază superioritatea moldovenilor față de munteni în multe privințe și că doar în privința formării unei limbi literare,muntenii i-au depășit pe moldoveni. Arealul de răspândire a moldovenilor, conform documentului, este în general teritoriul Țării Moldovei. Important, în contextul analizei temeiurilor de înstrăinare către RSS Ucraineană (în 1940) a teritoriilor din Sudul și Nordul Basarabiei, este faptul că documentul argumentează apartenența seculară a teritoriilor ținuturilor Akkerman, Ismail, Hotin, Chilia, Bugeac la cnezatul Moldovei.

Această teorie, elaborată la Institutul de Etnografie din Moscova, a fost folosită drept temei pentru formularea proiectului înființării unui stat moldovenesc în componența URSS. Acest proiect de constituire a unui stat moldovenesc sovietic unitar a reprezentat o metodă de șantaj, idee susținută de istoricii A. Moraru[36], I. Cașu și V. Pâslariuc, care afirmă că unii din conducerea RSSM *„au îmbrățișat cu entuziasm ideile exprimate în raportul Institutului de Etnografie al Academiei de Științe a URSS din 9 decembrie 1943,*

33. AOSP RM. F. 51, inv. 4, d. 64, f. 36-37.
34. AOSP RM. F. 51, inv. 4, d. 64. f. 41.
35. AOSP RM. F. 51, inv. 4, d. 64, f. 41.
36. A. Moraru. *Documentele mărturisesc*. În: Cugetul, nr. 5–6, 1993, p. 61.

dar ei nu au înțeles că solicitarea revizuirii hotarelor – la sfârșitul anului 1943 – prima jumătate a anului 1944 – era o strategie mai degrabă de șantaj asupra României decât unul îndreptat împotriva pretențiilor ucrainene asupra Basarabiei de sud și de nord, cu atât mai mult a Bucovinei de Nord"[37]. În cadrul corespondențelor diplomatice din anul 1943, referitor la viitoarele hotare ale României, unii emisari ruși transmiteau informații cu? revendicările minimale ale Rusiei, care vizau Bucovina de Nord, Basarabia, Gurile Dunării[38]. Astfel, presiunile asupra Românei erau reale în contextul războiului.

Proiectul unui stat sovietic moldovenesc, a fost urmat de inițiative concrete de reîntoarcere a teritoriilor pierdute. Vom observa, în continuare, că de fapt, cei care militau în perioada postbelică pentru întoarcerea teritoriilor din Nordul și sudul Basarabiei de la RSS Ucraineană la RSS Moldovenească aveau în vedere, fie și într-o perspectivă mai îndepărtată, și pretenții teritoriale față de România.

Contestarea hotarelor RSS Moldovenești în anul 1946

Peste 6 ani de la trasarea hotarelor RSSM, problema a fost readusă în atenția autorităților centrale ale URSS. În Arhiva Organizațiilor Social-Politice se găsește un dosar alcătuit din 7 documente care demonstrează că autoritățile din RSSM, în anul 1946, s-au adresat conducerii de vârf a Uniunii Sovietice și lui I. Stalin personal, demonstrându-i din punct de vedere etnografic, istoric, economic și politic că înstrăinarea județelor din Sudul și Nordul Basarabiei către RSS Ucraineană a fost o greșeală[39]. Ținem să menționăm că de la fondarea RSSM și trasarea hotarelor în anul 1940, acestea au rămas neschimbate până la proclamarea independenței RSSM (1991). Probabil nu au fost suficient de convingători sau alte împrejurări au împiedicat întoarcerea teritoriilor.

Cel care a dat start procesului de elaborare a scrisorii și a documentelor care argumentează necesitatea întoarcerii teritoriilor de la RSS Ucraineană a fost Președintele Prezidiului Sovietului Suprem al RSS Moldovenești F. Brovko, care s-a adresat Biroului Comitetului Central al PC (b) al Moldovei cu o scrisoare intitulată „Cu privire la reunirea întregului popor moldovenesc într-un singur stat moldovenesc sovietic unitar". Documentul nu este datat, dar credem că el a fost elaborat anterior datei de 29 iunie. În ce privește actualitatea unui demers de modificare a hotarelor mai verosimilă o considerăm opinia istoricului I. Țurcanu care menționează că „în iunie 1946, în ajunul deschiderii Conferinței de pace de la Paris, Stalin urmărea să arate că sovieticii încă nu luaseră hotărârea definitivă relativ la configurația teritorială a României. Pare aproape sigur că această „cerere" a lui Brovko, mai mult decât „notița" secretă din 1943, făcea parte din scenariile lui Stalin de șantajare atât a ungurilor, cât și a românilor în chestiunea Transilvaniei în ajunul semnării tratatelor de pace, deși, formal, el recunoscuse încă în 1945 că acest teritoriu era parte a României. E dincolo de orice îndoială însă că în 1946 nu mai putea fi vorba de includerea Moldovei de la vest de Prut în componența URSS"[40].

37. Vezi: I. Caşu, V. Pâslariuc. *Op. cit.*, p. 283-284.

38. *România – marele sacrificat al celui de la Doilea Război Mondial*. Documente. Vol. 1, 1994, p. 90, 103.

39. AOSP. F. 51, inv. 4, d. 64.

40. I. Țurcanu. *Descrierea Basarabiei. Teritoriul dintre Prut și Nistru în evoluție istorică (din primele secole ale mileniului II până la sfârșitul secolului al XX-lea).* Chișinău: Cartier, 2011, p. 368.; Ion Țurcanu. *Istoria românilor*: (Cu o privire mai largă asupra culturii). Ed.: Victor Spinei, Ionel Cândea. Brăila: Istros,

Astfel, F. Brovco, după ce face o incursiune în istoria Țării Moldovei, face referință la spațiul în care au locuit moldovenii, la „eliberarea" Basarabiei de către Imperiul Rus, „ocuparea" Basarabiei de către România în 1918, „lupta moldovenilor pentru existența statală", argumentând:

„Pentru a exclude de acum încolo încercările de cucerire a Basarabiei și ale altor teritorii ale RSS Moldovenești din partea cotropitorilor români și pentru restabilirea dreptății istorice, înaintez propunerea: de a pune problema în fața CC al PC(b) U, a Guvernului Sovietic Unional și a tovarășului STALIN cu privire la reunirea poporului moldovenesc și ale pământurilor sale strămoșești în hotarele sale istorice și etnografice, realizând prin aceasta visul multisecular al poporului moldovenesc, eliberându-l de sub jugul moșierilor și capitaliștilor români.

Pentru a finaliza marea reunire a poporului moldovenesc și a pământurilor sale într-un stat unitar Sovietic Moldovenesc, în componența actualei Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești trebuie să fie incluse:

1. Moldova de peste Prut în componența județelor: Covurlui, Tecuci, Putna, Bacău, Tutova, Fălciu, Vaslui, Roman, Neamț, Iași, Baia, Botoșani și Dorohoi, cu un total al populației de 2,5 milioane de oameni;

2. toată Bucovina în componența județelor: Suceava, Câmpulung, Rădăuți, Starojineț și Cernăuți cu o populație de 853.009 oameni; județele Maramureș și Năsăud, situate în Transilvania de Nord și Maramureș, cu o populație de 305.706 oameni, care reprezintă leagănul poporului moldovenesc (anexele nr. 4–5).

Includerea Bucovinei în componența RSSM se cere din considerentul că Bucovina a fost un pământ moldovenesc strămoșesc și că prima capitală a Moldovei a fost orașul Suceava din Bucovina și doar în 1775 Bucovina a fost ruptă în mod violent de la cnezatul Moldovei, mai ales că majoritatea populației Bucovinei este moldovenească. Prezența populației ucrainene pe teritoriul Bucovinei nu contravine teoriei marxist-leniniste despre formarea republicilor naționale.

Regiunea Ismail, compusă din județele Akkerman și Ismail; județul Hotin al regiunii Cernăuți, care au trecut în 1940 la RSS Ucraineană, trebuie de asemenea să fie incluse în componența RSSM, deoarece destinele istorice al populației acestor județe sunt de nedespărțit de destinele istorice ale întregului popor moldovenesc. Aceste județe au fost din moși-strămoși moldovenești și niciodată nu au aparținut și nici nu au fost afiliate teritoriilor ucrainene. Din punct de vedere etnografic, ucrainenii nu au fost niciodată majoritari în aceste județe: moldoveni – 28,6%, ucraineni – 25,4%, iar în județul Ismail: moldoveni – 23,8%, ucraineni – 14,2% în raport cu numărul total al populației din județ"[41].

Acest document argumentează unitatea poporului moldovenesc, în pofida locuirii lui în câteva state, argumentează necesitatea constituirii Statului Sovietic Moldovenesc unitar în componența Uniunii Sovietice. Considerăm că patriotismul promoldovenist din perioada postbelică se înscrie anume în această concepție. Răspunzând la solicitarea președintelui Prezidiului Sovietului Suprem, CC PC(b) din Moldova și Consiliul de Miniștri al RSS Moldovenești au elaborat o adresare către conducerea URSS, deoarece o

2007, p. 555-556.

41. AOSP RM. F. 51, inv. 4, d. 64, f. 29-35.

adresare a preşedintelui Prezidiului Sovietului Suprem al RSSM putea fi înaintată după discutarea în cadrul unei şedinţe a instituţiilor menţionate.

În acest sens, în numele organelor centrale ale RSSM, la 29 iunie 1946, N. Salogor, secretarul CC al PC (b) din Moldova, preşedinte al Sovietului Suprem al RSSM şi N. Coval[42] preşedintele Consiliului de Miniştri al RSSM (semnătura acestuia nu este pe document), se adresează către CC al PC(b) Unional, Guvernului URSS şi lui I. Stalin personal cu rugămintea de a restitui în componenţa RSSM judeţele Basarabiei Hotin, Akkerman şi Ismail. Vom cita câteva mici fragmente din scrisoare, pentru a evidenţia caracterul radical al acestei scrisori pentru ultima fază a epocii staliniste.

„Dragă Iosif Visarionovici!

CC al PC (b) din Moldova, Prezidiumul Sovietului Suprem şi Consiliul de Miniştri al RSS Moldoveneşti se adresează CC al PC (b) Unional, Guvernului URSS şi Dvs. personal cu rugămintea de a restitui în componenţa RSS Moldoveneşti judeţele Basarabiei Akkerman şi Ismail. (...)

Transferarea către Ucraina a acestor judeţe ale Basarabiei, care fac parte din punct de vedere istoric şi economic din componenţa Basarabiei, a fost prezumptiv motivată de predominarea în aceste teritorii a populaţiei ucrainene asupra celei moldoveneşti, în timp ce componenţa etnică a judeţelor transmise Ucrainei – Ismail, Akkerman şi Hotin – era următoarea:

În judeţul Akkerman	moldoveni	– 18%,	ucraineni	– 20%
În judeţul Hotin	moldoveni	– 35% ,	ucraineni	– 41,6%
În judeţul Ismail	moldoveni	– 31%	ucraineni	– 4,7%
Pe cele 3 judeţe per total	moldoveni	– 28,6%	ucraineni	– 25,4%

În judeţele Akkerman şi Ismail din componenţa regiunii Ismail a RSS Ucrainene ucrainenii alcătuiesc 11,0%, moldovenii – 18,3%.

După cum se constată din cifrele sus-menţionate cu privire la judeţele basarabene cedate Ucrainei, populaţia ucraineană este mai puţin numeroasă decât cea moldovenească”.

Adresarea contestă corectitudinea deciziilor luate în anul 1940 la nivelul Sovietului Suprem al URSS şi, prin urmare, cu învoirea organelor centrale ale PC(B) Unional şi nemijlocit al lui Stalin. Prezintă date statistice diferit de modul în care au fost prezentate în anul 1940, adică de facto demonstrează că în 1940 raportorul ucrainean la sesiunea

42. Coval N. G. – Membru al PC (b)M din 1939, în anii 1940–1945 – comisar al poporului pentru agrigultură, în 1945–1946 -preşedinte al Consiliului de Miniştri al RSSM, 18 iulie 1946–1952 – prim secretar al PC(b)M. 1952–1956 – locţiitorul Preşedintelor Comitetului Executiv Regional din Nicolaev 1956–1957 – Preşedinte al Comisiei regionale de planificare din regiunea Nikolaev. 1957–1959 – adjunctul şefului direcţiei industriei vinificaţiei din RSSM? 1959–1960 – primul adjunct al Preşedintelui Comisiei Planificării de Stat din RSSM. 1960–1967 – Preşedintele Comitetului de Planificare al RSSM. 1965–1967 – vicepreşedinte al Consiliului de Miniştri. În 1967 s-a pensionat. Хлевнюк О. В., Квашонкин А. В. и др. (сост.) – ЦК ВКП(б) и региональные партийные комитеты. 1945–1953 (Документы советской истории). 2004, с. 429.

a 7-a a Sovietului Suprem M. Greciuha a manipulat cu datele statistice pentru a arăta că moldovenii sunt în minoritate. La sfârșitul documentului se menționează că CC al PC(b), Prezidiul Sovietului Suprem și Consiliul de Miniștri roagă să fie examinată problema reîntoarcerii celor trei județe. După scrisoare, la fila 5, este inclusă o hartă a RSSM cu hotarele noi proiectate.

Aici ținem să menționăm că au existat trei variante ale adresării conducerii RSSM către organele centrale ale URSS și către I. Stalin. Astfel, în AOSP RM, în altă locație decât a dosarului menționat, se află un alt exemplar al scrisorii pe care se găsesc semnăturile atât al lui N. Salogor cât și al lui N. Koval[43]. De asemenea, o copie a acestui document, cu modificări neînsemnate și cu semnătura lui N. L. Salogor, secretar al CC al PC(b) al Moldovei, al lui F. G. Brovko, președintele Prezidiului Sovietului Suprem al RSS Moldovenești și a lui N. G. Coval, președintele Consiliului de Miniștri al RSS Moldovenești, a fost depusă în dosarele Biroului CC al PC(b) U pentru Moldova din 1946. Documentul se află în *Arhiva* de *Stat Rusă* pentru *Istorie Socială* și *Politică*[44]. Constatăm că documentul a fost semnat de toți cei trei conducători de vârf ai RSSM din anul 1946 și că a existat un consens între aceștia, de la solicitarea lui F. Brovko la elaborarea documentelor argumentative și expedierea scrisorii. Presupunem că documentele rămase în RSSM au fost variante de lucru, iar cea finală, care a fost semnată de toți trei conducători de vârf ai RSSSM a fost expediată către organele centrale ale URSS și lui I. Stalin.

Pentru a argumenta mai convingător demersul, s-a recurs la cercetători care au elaborat un șir de rapoarte sau referințe cu caracter etnografic, istoric, economic și politic referitoare la posibilitatea și perspectivele reunirii așa-numitelor teritorii moldovenești de pe ambele maluri ale Prutului.

Primul document ce urmează după scrisoare este proiectul hotărârii propus de autori, care decreta întoarcerea celor trei județe: *„A se include în componența RSS Moldovenești fostul județ Hotin din Basarabia, care în prezent intră în componența regiunii Cernăuți și fostele ținuturi Akkerman și Ismail din Basarabia, care în prezent intră în component regiunii Ismail”*[45]. Urmează descrierea liniei hotarului. Peste acest document în original este trasă o linie cu creionul din colțul stâng de jos spre colțul drept de sus. Ceea ce ar fi însemnat respingerea.

Dintre anexele la document, distingem o *Referință etnografică* la care ne vom referi în continuare. Informația constată caracterul pestriț al componenței etnice a populației Basarabiei, menționează etniile ce populează spațiul. Totodată menționează componența etnică diversă a Bugeacului, care a fost populat de tătarii nogai până la anexarea Basarabiei de Imperiului Rus.

Sursa menționează că este greu de determinat ponderea vreunei sau altei naționalități în teritoriu, fără a apela la datele statistice și etnografie. Astfel *Referința etnografică* citează recensământul din anul 1897, datele lui Butovici din 1907, pe cele publicate de Lev Berg, precum și statistica românească, și constată că în toate sursele în județele Ismail, Akkerman și Hotin *moldovenii,* dacă nu constituie majoritatea, atunci sunt nu-

43. Vezi: V. Pasat. *Op. cit*., p. 29-30.
44. Vezi: V. Pasat. *Op. cit*., p. 31.
45. AOSP RM. F. 51, inv. 4, d. 64. f. 6.

meric mai mulți decât alte naționalități care locuiau în aceste teritorii.

Referința etnografică menționează caracterul subiectiv al statisticii românești, considerându-le subiective și că acestea nu prezintă starea reală a lucrurilor. Predominarea per ansamblu a populației moldovenești în Basarabia, conform documentului, nu putea fi pusă la îndoială.

„Este indiscutabil și faptul că în regiunea Ismail populația moldovenească este în majoritate relativă față de cea ucraineană. În afară de aceasta, populația moldovenească este situată în cerc în jurul județului Ismail, transmiterea căruia Ucrainei nu este indicată.

Populația ucraineană ce locuiește în județele Ismail și Hotin s-a amestecat într-atât cu cea moldovenească încât după modul de viață, adeseori și după limbă, puțin ce se deosebesc.

În momentul de față limba comună a întregii populații multinaționale a Basarabiei, inclusiv a populației județelor Hotin, Ismail și Akkerman este limba moldovenească".

Concluzia principală a documentului care se intuiește de câteva ori în text este: *„...în decursul întregii istorii anterioare, între moldoveni și ucraineni nu s-au înregistrat niciodată o luptă națională (se are în vedere conflicte interetnice* – n. a.*). Prietenia frățească a acestor popoare s-a constituit și s-a consolidat din timpuri străvechi. Nu există nici-un temei cu caracter etnografic de a atribui județele Hotin, Ismail și Akkerman la RSSU"*[46]. Documentul este semnat de către directorul Institutului de Cercetări Științifice al RSS Moldovenești V.M. Senkevici.

În spațiul public a fost distribuită o informație precum că Gherasim Rudi, care a îndeplinit funcția de Președinte al Consiliului de Miniștri (1946–1958), ar fi mărturisit despre discutarea problemei hotarelor în cadrul unei Plenare a CC PC(b) Unional din anul 1946, la care ar fi participat conducerea RSSM: *„Raportul la plenară a fost prezentat de N. S. Hrușciov. În raport se propunea de a aproba hotarele așa cum sunt. Stalin conducea ședința. Întreabă: „Toți sunt de acord cu așa trasare a hotarelor?" Se aude un răspuns „Ce importanță are Iosif Visarionovici? Doar acestea sunt doar hotare administrative. Suntem doar o țară". Încheind ședința, Stalin a zis: „toți sunt liberi, delegația moldovenească rog să rămână". S-a apropiat de fiecare dintre noi, ne-a întrebat cât timp și cum lucrăm, apoi a spus: „Și voi sunteți de acord cu această trasare a hotarelor? Vă dau 24 de ore. Puteți să faceți propunerile voastre. Comitetul Central le va examina". În continuare a povestit despre cazuri când astfel de propuneri au fost și cum Comitetul Central a reacționat la ele. Și iată nimeni dintre noi nu s-a hotărât*", ar fi menționat Gherasim Rudi[47].

Din mărturia citată, rezultă că în anul 1946 conducerea RSSM a participat la o ședință a Plenarei CC al (PC(b) din toată Uniunea la care s-a discutat solicitarea conducerii RSS Moldovenești. În anul 1946 a avut loc o singură plenară, a VIII-a, a CC al PC(b) Unional, la 11, 14, 18 martie 1946, când Gherasim Rudi încă nu era Președinte al Consiliului de Miniștri. Posibil discuția să fi avut loc în cadrul altei întâlniri ale conducerii RSSM cu I. Stalin.

46. AOSP RM. F. 51, inv. 4, d. 64, f. 7-12.

47. И. Иваненко. *Как возрождалась молдавская государственность*. 25 декабря 2017 https://историк.рф/special_posts/как-возрождалась-молдавская-государ (accesat 25.12.2019)

Atât demersul cât și această *Referință cu privire la componența etnică a populației* în RSSM și celelalte documente cu caracter istoric din dosar nu erau conforme cu politica oficială, dar și cu tendințele istoriografiei sovietice. Vom remarca că în studiile istorice referitoare la constituirea RSSM nu se abordează subiectul corectitudinii sau incorectitudinii delimitării hotarelor. Se citează Legea cu privire la constituirea RSSM și cea de fixare a hotarelor. Referința menționată reprezintă o noutate istoriografică, fie și la nivel de uz intern. N. Salogor, din anul 1941 și până în 1946 a fost al doilea secretar al CC PC(b) din Moldova, începând din 1942 a îndeplinit și funcția de prim secretar interimar, care devenise vacantă. La 16 iulie 1946, la mai puțin de o lună de la expedierea scrisorii, în funcția de Prim secretar al CC PC(b) al Moldovei a fost numit N. G. Coval[48], N. Salogor rămânând în funcția de al doilea secretar. În noiembrie 1946 el a plecat în concediu, apoi a fost trimis la studii și în alte funcții din afara RSSM[49]. Nu avem certitudinea eliberării din funcție a lui N. Salogor, acesta executând interimatul funcției de prim secretar în perioada vacanței acesteia până la 16 iulie 1946.

Considerăm că aceste acțiuni ale conducerii RSSM nu au fost conforme cu intențiile politice de moment ale primilor lideri ai URSS, dar în general se înscriau în spiritul activității de partid și de stat ale regimului din acea perioadă, când conducătorii locali anticipau deseori politicile Centrului, înscriindu-se în cadrul ideologic și politic trasat. În acest sens, în cadrul concurenței pentru întâietate și loialitate față de liderii de la Moscova, Centrul a dat preferință altor persoane în acest caz.

Inițiative ale lui Artiom Lazarev de a revizui hotarele RSSM

Vom menționa că problema hotarelor RSSM și a reîntoarcerii județelor Hotin, Akkerman și Ismail a fost abordată de A. Lazarev în anul 1949[50], care a încercat să aibă audiență la N. Hrușciov în 1954 cu acest subiect, apoi în 1959, fiind ministru al culturii din RSSM, a cerut audiență pe acest subiect la N. Hrușciov, dar nu a fost primit. A. Lazarev a înaintat un memoriu conducerii RSSM de atunci, prin care cerea și argumenta, tot cu date statistice referitoare la componența etnică precum și cu date istorice, că cele trei județe trebuie să revină la RSSM.

Nu cunoaștem conținutul adresării lui Artiom Lazarev către I. Stalin din anul 1949, însă avem mai multe referiri la această adresare, iar scrisoarea din anul 1958 a fost publicată de A. Moraru în revista *Cugetul*[51]. Astfel, în memoriul adresat prim-secretarului CC al PC al Moldovei L. Serdiuk, Președintelui Consiliului de Miniștri al RSS Moldovenești A. F. Diordița, Președintelui Prezidiului Sovietului Suprem al RSS Moldovenești I. S. Codița reamintește argumentele menționate în demersul către Stalin din anul 1946.

„De mulți ani mă preocupă problema frontierelor R.S.S. Moldovenești. Din motive

48. О. В. Хлевнюк, А. В Квашонкин и др. (сост.). *ЦК ВКП(б) и региональные партийные комитеты. 1945–1953* (Документы советской истории). Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОСС1ЮН), 2004, с. 386.

49. Lilia Crudu. *Politica de cadre şi elitele din RSSM între 1944 şi 1991*. În: *Panorama comunismului in Moldova sovietică: context, surse, interpretări*\/ ed.: Liliana Corobca; pref. de Radu Preda. Iaşi: Polirom, 2019, p. 380.

50. Р. Шевченко. *Границы Молдовы в советский период*. În: Молдавские Ведомости. 27.01.2012.

51. A. Moraru. *Documentele mărturisesc*. În: Cugetul, nr. 5–6, 1993, p. 69-72.

lesne de înțeles nu puteam să-mi expun nicăieri părerea cu privire la această chestiune. În prezent, după o studiere mai mult ori mai puțin profundă a izvoarelor arhivistice şi celor publicate, am ajuns la convingerea că în 1940, în procesul de stabilire a hotarelor dintre R.S.S. Moldovenească şi R.S.S. Ucraineană, au fost comise greşeli regretabile. E posibil ca aceste greşeli să fi avut loc din cauza grabei cu care au fost pregătite materialele pentru sesiunea a VII-a a Sovietului Suprem al U.R.S.S. (1940), care a adoptat Legea cu privire la formarea R.S.S. Moldovenești sau poate că la baza fundamentării componenței naționale a teritoriilor care au trecut în componenta RSS Ucrainene au fost puse unele documente necontrolate şi inexacte. Probabil că la stabilirea frontierei au fost luate în considerație şi motive de altă natură, pe care, din păcate, nu le cunosc. Oricare ar fi însă aceste motive, ele nu pot juca totuși un rol hotărâtor la stabilirea frontierelor dintre, republicile unionale, deoarece factorul hotărâtor îl constituie componența națională a populației. La stabilirea graniței dintre R.S.S. Moldovenească și R.S.S. Ucraineană acest factor decisiv probabil că n-a fost bine controlat, unele documente s-au bucurat de crezare fără a fi supuse unei analize profunde. Dacă luăm în considerație faptul că unele documente și date statistice privind componența națională a populației din Basarabia, în primul rând, din județele ei de sud, publicate în perioada dintre 1918 şi 1940 (chiar la unii autori sovietici) conțin o serie de inexactități și denaturări, atunci devine clară natura acestor greşeli. Este vorba de faptul că unele raioane, în care populația moldovenească este preponderentă, au fost incluse nu în componența R.S.S. Moldovenești, ci în componența RSS Ucrainene. În viață se întâmplă greșeli. S-au comis unele greșeli și la stabilirea frontierei dintre republicile unionale surori - R.S.S.U. și R.S.S.M. Curios e însă faptul că aceste greșeli nu sînt corectate nici astăzi, că nu se întreprind nici un fel de măsuri în această direcție"[52].

Din fragmentul de document citat constatăm că A. Lazarev nu a putut să-și exprime până la acea dată opinia cu privire la greșelile săvârșite la delimitarea hotarelor RSSM, fapt ce ne sugerează ideea că până în anul 1958 nu a mai exprimat public această solicitare, cu argumentele enunțate. De asemenea menționează că greșelile au fost posibile, probabil, din grabă și că nu au fost studiate și analizate suficient de minuțios documentele argumentative înaintate de părți, mai ales cele propuse de partea ucraineană. Scrisoarea, deși solicita examinarea posibilității returnării teritoriilor, nu aducea acuzații la adresa RSS Ucrainene.

Cu privire la acest subiect, în anul 1988, în revista *Orizontul*, A. Lazarev a fost mai hotărât și a menționat alte cauze ale greșelilor la trasarea hotarelor în anul 1940: *„Ca răspuns la voința populației de a forma RSS Moldovenească, N. Hrușciov a pus, nitam-nisam, nu numai problema dezmembrării Basarabiei, ci și problema modificării frontierelor RASSM. În felul acesta se destrăma nu numai unitatea națională, ci și unitatea economică a acestor două regiuni istoricește constituite.*

I. V. Stalin i-a încredințat în întregime lui N. S. Hrușciov rezolvarea problemei cu privire la frontierele dintre RSSU și RSSM. Dar ambiția și încăpățânarea lui N. S. Hrușciov n-au îngăduit atunci să fie rezolvată această problemă pe baze echitabile și reciproc acceptabile. Până în momentul formării RSSM Unionale, adică până la 2 august 1940, rămânea în afara granițelor ei o bună bucată a populației moldovenești, din care

52. Ibidem, p. 69.

o parte, prin Ucazul Prezidiumului Sovietului Suprem al Uniunii RSSS de la 4 noiembrie 1940, a fost luată din componența județelor Hotin, Akkerman, și Ismail și transferată în componența RSS Moldovenești"[53]. Din cele menționate de A. Lazarev înțelegem că proiectul propus de reprezentanții RSS Ucrainene a avut mai multă credibilitate în fața conducerii URSS din cauza influenței mari pe care o avea N. Hrușciov și modul în care acesta și-a impus voința. Realitățile politice în care au fost scrise aceste două texte au fost diferite și statutul lui A. M. Lazarev la aceste două etape a fost de asemenea diferit.

În 1958 a considerat necesar să fie mai discret și diplomatic în solicitarea sa, deși face o analiză a datelor statistice cu privire la componența etnică și demonstrează preponderența populației *moldovenești* și că *„includerea acestor două județe în componenta RSS Ucrainene nu era justificată prin nimic"*. Din textul memoriului semnat în 1958, înțelegem că A. Lazarev a luat cunoștință de scrisoarea adresată conducerii URSS la 29 iunie și de documentele anexate, or, structura adresării sale urmează, în mare parte, deși mai concise, structura dosarului din 1946.

Ținem să menționăm că în lucrările sale, A. Lazarev, referindu-se la formarea RSS Moldovenești, nu amintește de greșelile săvârșite în 1940 la trasarea hotarelor. Astfel, în lucrarea sa „Formarea RSS Moldovenești", publicată în 1950, A. Lazarev nu s-a referit la hotare[54]. În anul 1974, publicând lucrarea „Statalitatea moldovenească și problema basarabeană", el și-a exprimat regretul că Țara Moldovei a fost destrămată și că ar fi fost mai bine dacă o anexa pe toată și nu doar Basarabia[55]. De aici și concluzia despre viziunea academicianului cu privire la revendicările teritoriilor pierdute în 1940 de RSSM. El demonstrează că moldovenii erau majoritari în Basarabia, dar nu menționează că s-au făcut greșeli la trasarea hotarelor. În lucrarea din anul 1976 a menționat doar teritorii care au fost incluse în RSSM la 2 august 1940 și la 4 noiembrie 1940, vreo mențiune că au fost negocieri și că s-a săvârșit vreo greșeală nu este menționată[56]. Considerăm că în lucrările sale, care parcurgeau etapele de recenzare, discutare și aprobare pentru tipar, punerea la îndoială a corectitudinii luate de Sovietul Suprem al RSS Moldovenești la acea etapă nu putea fi exprimată, ci, după cm s-a menționat, el a încercat să solicite audiență la N. S. Hrușciov în 1954 și a înaintat un memoriu conducerii RSSM în 1958.

Abia în articolele din a doua jumătate a anilor 1980 – începutul anilor 1990, Artiom Lazarev scrie deschis despre greșelile comise la trasarea hotarelor RSS Moldovenești în anul 1940, despre falsitatea și netemeinicia argumentelor etnografice aduse de partea ucraineană în cadrul disputei, precum și la netemeinicia încorporării Bucuvinei de Nord în componența Ucrainei[57].

Peste ani, în 1986, un grup de intelectuali – Emilian Bucov, Tudor Ciubotaru, Artiom Lazarev, Agripina Crăciun, s-au adresat conducerii RSSM pentru a examina problema revizuirii hotarelor. În partea introductivă se face o incursiune istorică și se argumentea-

53. A. Lazarev. *Să eliminăm „spațiile able" din istoria Moldovei*. În: Orizontul, nr. 6, 1988, p. 80-83.

54. Vezi: A. M. Lazarev. *Formarea RSS Moldovenești*. Chișinău: Școala Sovietică, 1950.

55. А. Лазарев. *Молдавская советская государственность и бессарабский вопрос*. Кишинев: Cartea Moldovenească, 1974, p. 529.

56. А. Лазарев. *Год 1940 – продолжение социалистической революции в Бессарабии*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1985, p. 109.

57. *Пакт Риббентропа–Молотова и Бессарабия. Германо-советский договор о ненападении от 23 августа 1939 года и Бессарабия*. În: Советская Молдавия, 8 июня 1991.

ză că de secole, de la fondarea Țării Moldovei, teritoriile din nordul și sudul Basarabiei i-au aparținut, este menționat destinul Basarabiei la 1812. Apoi se explică modul în care a fost dezmembrată Basarabia la 1940, prin delimitarea hotarelor dintre RSSM și RSSU. Autorii fac referință la faptul că moldovenii constituie populația majoritară pe tot întinsul Basarabiei și că *„în decursul întregii sale istorii de șase sute ani nici o parte din teritoriul situat între Nistru, Prut și Marea Neagră n-a intrat în componența Ucrainei"*[58]. Documentul apelează la necesitatea de a se face dreptate, menționându-se că pământurile strămoșești ale moldovenilor s-ar afla în componența Ucrainei Sovietice, căreia nu i-au aparținut niciodată.

În demers observăm referința autorilor la „națiunea socialistă moldovenească", prin care înțelegem aderența autorilor la concepția întregirii teritoriilor locuite de moldoveni într-un singur stat moldovenesc: „*Având în vedere cele expuse mai sus, ne adresăm către dumneavoastră cu marea rugăminte de a examina problema cu privire la hotarele R.S.S. Moldovenești, incluzând în componența ei toate teritoriile care i-au aparținut în trecut (inclusiv pământurile din nordul Bucovinei), pentru ca națiunea socialistă moldovenească să fie cuprinsă mai deplin în hotarele ei istorice"*[59]. Observăm că sunt solicitate nu doar returnarea teritoriile transmise RSS Ucrainene în 1940, dar și includerea teritoriilor din Nordul Bucovinei, care nu au făcut parte vreodată din teritoriul Basarabiei aflate în componența Imperiului Rus, iar apoi a României în anii 1918–1940. De aici deducem că se dorea „întregirea teritoriilor locuite de moldoveni" din cadrul Uniunii Sovietice și, eventual, a României Socialiste.

Concluzii

Datele statistice privind componența etnică[60] au fost utilizate de către liderii sovietici pentru a argumenta anexarea Basarabiei la Uniunea Sovietică, prezentând informații false că în Basarabia ar fi locuit o populație majoritară ucraineană. Utilizarea falsurilor în scopuri politice a continuat la etapa constituirii RSSM și trasarea hotarelor, de această dată au fost utilizate informații contrare celora de la 26–28 iunie 1940. La trasarea hotarelor RSSM, urmărind să o izoleze de ieșirea la Marea Neagră, liderii ucraineni au insistat că doar în partea de sud și nord a Basarabiei sunt majoritari ucrainenii, astfel că au anexat aceste teritorii. Vom constata că în cercurile liderilor politici, dar și ale intelectualității se cunoștea adevărul, astfel că au urmat unele solicitări de retrocedare a teritoriilor pierdute. În cazul contestării hotarelor s-a făcut apel la istorie și etnografie, a fost argumentată necesitatea întoarcerii teritoriilor, a fost demascată greșeala științifică și politică făcută în anul 1940 și care a avut consecințe asupra evoluției teritoriului dintre Prut și Nistru. Considerăm întemeiată afirmația istoricului V. Pasat refritoare la contextul istoric în care erau luate deciziile în anul 1940, care menționează că: *„trebuie să remarcăm, cu regret, că arbitrarul în soluționarea problemelor teritoriale era o practică obișnuită în acele timpuri. RSS Moldovenească a fost doar una dintre nume-*

58. A. Moraru. *Documentele mărturisesc*. În: Cugetul, nr. 5–6, 1993, p. 73.

59. Ibidem, p. 73.

60. În documentele și istoriografia sovietică nu se utiliza termenul „etnic" dar „etnografic", în ce privește statistica componenței etnice.

roasele victime ale acestei samavolnicii"[61]. De asemenea, regretabil este și faptul că, datorită influenței conducerii RSS Ucrainene și nemijlocit a lui N. S. Hrușciov, s-a dat preferință proiectului propus de aceștia, iar pentru a-și argumenta poziția, au făcut uz de fals și manipulări cu date statistice referitoare la componența etnică. Deși s-ar părea că în 1946 conducerea RSS Moldovenești a dat dovadă de verticalitate și de ambiție politică, constatăm că totuși solicitarea se înscria în unul din curentele politice referitoare la extinderea URSS în Europa de Sud-Est pe seama României, proiectul *„Națiunii Socialiste Moldovenești"* în componența Uniunii Sovietice fiind obiectivul final. Visul care a mai persistat în concepțiile unor comuniști moldoveni până în 1991, iar a unora și până în prezent.

În diferite etape ale politicii expansioniste ale URSS, argumentele „etnografice" au fost falsificate pentru a justifica anexarea Basarabiei la Uniunea Sovietică (1940), altă dată pentru a destrăma Basarabia, unii istorici consideră că și pentru a destrăma RASSM, iar apoi pentru a argumenta pretenții de refacere a „statului Moldovenesc" pe seama a trei entități statale diferite: RSS Moldovenească, RSS Ucraineană și România. De fiecare dată cunoștințele veridice au fost manipulate și combinate cu cele false pentru construcția discursului dorit. Aceste fapte demonstrează că în funcție de obiectivele politice de moment avea loc și construirea demersurilor „științifice" de manipulare cu date istorice, etnografice, statistice și de alt gen. De fiecare dată accentul s-a pus pe respectarea dreptului popoarelor la autodeterminare, pe acordarea dreptului fiecărui popor la propriul stat.

Demersurile menționate ale liderilor politici și de opinie din RSSM le apreciem, ținând cont de condițiile politice ale regimului totalitar comunist, drept o manifestare a inițiativei pentru câștigarea încrederii Centrului în contextul geopolitic din 1946, a conștiinței civice, a patriotismului local în demersurile inițiate de A. Lazarev sau cu participarea lui. „Lupta" pentru revizuirea hotarelor era și o luptă a elitelor locale de a schimba statutul Moldovei Sovietice în cadrul URSS și, respectiv, a acestor lideri și a populației autohtone în raport cu cea alogenă. Cunoștințele etnografice erau doar instrumente în argumentarea pretențiilor teritoriale și a acțiunilor politice.

Bibliografie

AOSP RM. F. 51, inv. 4, d. 64.

Burlacu, V., Cojocaru, Gh., *RASSM: formare si evoluție*. În: Panorama comunismului in Moldova sovietică: context, surse, interpretări. Iaşi: Polirom, 2019, p. 99-136.

Caşu, I., Pâslariuc, V., *Chestiunea revizuirii hotarelor RSS Moldoveneşti: de la proiectul „Moldova Mare" la proiectul „Basarabia Mare" şi cauzele eşecului acestora (decembrie 1943 – iunie 1946).* În: Archiva Moldaviae, vol. II, 2010, p. 275-370.

Crudu, L., *Politica de cadre şi elitele din RSSM între 1944 şi 1991*. În: Panorama comunismului in Moldova sovietică: context, surse, interpretări. Iaşi: Polirom, 2019, p. 373-399.

Diplomația cotropitorilor: Repercusiunile ei asupra Basarabiei şi Bucovinei de Nord. Culegere de documente trad. din rus. de A. Blanovschi, Chișinău: Universitas, 1992.

61. V. Pasat. *Op. cit*., p. 28-29.

Galușcenco, O., *Populația RASSSM (1924–1940)*, Chișinău, 2001.

Lazarev, A., *Formarea RSS Moldovenești*, Chișinău: Școala Sovietică, 1950.

Lazarev, A., *Să eliminăm „spațiile able" din istoria Moldovei*. În: Orizontul, nr. 6, 1988, p. 80-83.

Moraru, A., *Documentele mărturisesc*. În: Cugetul, nr. 5–6, 1993, p. 61-73.

Moraru, A., *Istoria românilor: Basarabia şi Transnistria (1812–1993)*, Chişinău, AIVA, 1995, p. 321.

Pactul Molotov-Ribbentrop și consecințele lui pentru Basarabia. Culegere de documente. Selecție I. Șișcanu, V. Varatec, Chișinău: Universitas, 1991.

Pasat, V., *RSS Moldovenească în epoca stalinistă (1940–1953)*, Chişinău: Cartier, 2011.

România – marele sacrificat al celui de la Doilea Război Mondial. Documente. Vol. 1, București, 1994.

Șișcanu, I., *Basarabia în contextul relațiilor sovieto-române. 1940*, Chişinău: CIVITAS, 2007.

Țăranu, M. S. *Basarabia în perioada primei ocupații Sovietice.* În: Panorama comunismului in Moldova sovietică: context, surse, interpretări. Iaşi: Polirom, 2019, p. 137-156.

Țăranu, M. S. (editor), *Scrisori către Stalin sau Spovedaniile celor ocupați (1947–1953)*, Chișinău: Pontos, 2014.

Țurcanu, I., *Descrierea Basarabiei. Teritoriul dintre Prut şi Nistru în evoluţie istorică (din primele secole ale mileniului II până la sfârşitul secolului al XX-lea)*, Chișinău: Cartier, 2011.

Ţurcanu, I., *Istoria românilor: (Cu o privire mai largă asupra culturii).* Ed.: Victor Spinei, Ionel Cândea, Brăila, Istros, 2007, p. 555-556.

Иваненко, И., *Как возрождалась молдавская государственность*. 25 декабря 2017. În: https://историк.рф/special_posts/как-возрождалась-молдавская-государ (accesat 25.12.2019)

Лазарев, А., *Год 1940 продолжение социалистической революции в Бессарабии*, Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1985.

Лазарев, А., *Молдавская советская государственность и бессарабский вопрос,* Кишинев: Cartea Moldovenească, 1974.

Мёйрс, Вим ван, *Советская этнография: охотники или собиратели*. În: Ab Imperio, 2001, nr. 3, p. 9-42.

Пакт Риббентропа–Молотова и Бессарабия. Германо-советский договор о ненападении от 23 августа 1939 года и Бессарабия. În: Советская Молдавия, 8 июня 1991.

Хлевнюк, О. В., Квашонкин А. В. и др. (сост.), *ЦК ВКП(б) и региональные партийные комитеты. 1945–1953* (Документы советской истории), Москва, РОССПЭН. 2004.

Шевченко, Р., *Границы Молдовы в советский период*. În: Молдавские Ведомости. 27.01.2012.

ИСТОРИЧЕСКОЕ И ЭТНОКУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ В СВЕТЕ СТРАТЕГИЙ РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В МОЛДОВЕ

Юлиана БАБИНА
Государственный Педагогический Университет имени Иона Крянгэ

Summary

HISTORICAL AND ETHNOCULTURAL HERITAGE IN THE LIGHT OF STRATEGIES FOR THE DEVELOPMENT OF NATIONAL CULTURE AND ARTISTIC EDUCATION IN MOLDOVA

The problem of the formation of professional skills and the development of ethno-artistic culture in students through the study of elements of traditional culture and historical heritage of the region has been in the field of view of Moldovan and foreign researchers for two centuries. Today, the historical and ethno-cultural heritage appears in the light of the developmental strategies of the national culture and artistic education in the Republic of Moldova. The problems and its aspects are gradually being updated taking into account the socio-economic changes, the political situation in the country, the historical and cultural development and the numerous processes of modernization and globalization that are actively influencing the education system. But, we note that the various aspects of the cultural phenomenon are not fully appreciated at this stage in the Republic of Moldova, the elements of the country's ethno-cultural heritage, the national values of the people are poorly studied, and we are especially concerned about this issue from a pedagogical point of view. In this work, the author opens the veil of historical and cultural secrets of the Moldovan people, presenting the main elements of the ethno cultural heritage of Moldova and the value orientations of society, confirmed at national and international levels (including UNESCO) and urges to study, promote and use traditional motifs in the teaching practice (art faculties) and all sorts of creative activities.

Keywords: ethno cultural heritage, cultural phenomenon, artistic education, traditional carpets (Bessarabian), professional competence, ethno artistic culture, traditions.

Современное художественно-эстетическое образование как в Молдове, так и за рубежом направлено, прежде всего, на этнокультурное развитие личности, представляя традиционную культуру как доминанту народного искусства, интегрированный комплекс национальных этнических ценностей (материальных и духовных), утверждают исследователи из России (Г. Волков, Л. Ершова, Н. Бондарева, А. Афанасьева, И. Марченко, К. Есеккуев, С. Городецкая), Украины (Ф. Вовк, И. Франко, В. Сухомлинский, Н. Горбова, М. Олексюк), Молдовы и Румынии (Л. Блага, Н. Йорга, Т. Виану, В. Пыслару, Т. Калло, Д. Патрашку, А. Симак, Е. Аждер, А. Уварова, О. Арбуз-Спатарь, Л. Моисей, Н. Силистрару, И. Гажим, Л. Гаврилицэ, К. Кукош, О. Герлован, М. Дохотару, И. Гынкэ, А. Бузенко, др.).

Проблема формирования профессиональных навыков и этно-художественной культуры у студентов обновляется с учетом социально-экономических изменений, политической обстановки в стране, историко-культурного развития и мно-

гочисленных процессов модернизации и глобализации, активно влияющих на систему образования. Фольклор, народное творчество, традиции – это первооснова пластического воспитания и сохранения самобытности в различных областях искусства (поэзии, прозе, песне, народном танце либо народном театре[1].

На пороге III тысячелетия на сознание людей существенно влияют негативные последствия процесса глобализации и технологизации, тяга к материальным ценностям, вытесняя вековые традиции и духовность, этнические ценности народа.

Развитие личности через образовательные процессы, направленные на продвижение ценностей, отражено в работах G. Allport, E. Dupreel, L. Kohlberg, M. Golu, L. Antonesei, A. Gavreliuc, G. Mathews, I. Neacșu, V. Pavelcu, L. Cuznețov, N. Silistraru, Vl. Pâslaru, M. Călin, S. Cristea, C. Cucoș, E. Stănciulescu, J. Piaget, C. Enăchescu, A. Muntean[2].

Сегодня проблема сохранения этнокультурного наследия[3] стала очень актуальной в контексте европейской интеграции и мультикультурализма.

Этнографические знания берут свое начало в описательной информации об образе жизни людей. Национальные ценности являются основным объектом этнологических исследований и этнопедагогических принципов[4], а непосредственное наблюдение явлений в жизни – самым богатым источником. В молдавской культуре особое место занимает важная сокровищница духовных достояний народа, созданных во времени и пространстве на протяжении веков[5].

Как в Украине, так и в Республике Молдова народные традиции, пасхальные и другие важные праздники, зимние обычаи на протяжении нескольких десятилетий были одной из основных тем исследований ученых[6] (историков, педагогов, культурологов и этнологов).

На современном этапе много научных исследователей из трех стран (Молдова, Румыния и Украина) занимаются анализом подобных культурных явлений[7]. Среди них мы упомянем украинских и российских ученых: И. Франко, Лесю Украинку, Н. Виноградова, О. Воропай, Ф. Вовк, О. Харчишин, Г. Кожолянко, А. Моисей, В. Березовскую, Я. Мироненко, В. Скуративский, И. Верхрацкого, О. Дей, Б. Яцимирского, а также румынских исследователей (из Молдовы и Румынии) – Н. Бэешу, В. Зеленчук, Е. Постолаки, Ю. Попович, В. Бузилэ, Е. Кожухарь, В. Кожухарь, Ю. Филип, Л. Моисей, Л. Гаврилицэ, З. Шофрански, В. Урсу и др.

1. Laura Gavriliţă. *Formarea culturii etnoartistice la elevi prin valorificarea didactică a teatrului popular.* Teză de doctor în pedagogie. Univ. de Stat „Alecu Russo” din Bălți. 2017. 199 p.

2. Irina Gâncu. *Orientările valorice* în *formarea profesională*. Teză de doctorat în pedagogie. USM, 2015, p. 184.

3. *Registrul național al patrimoniului cultural imaterial din Republica Moldova.*

4. Yuliana Babin. *Ethno pedagogy as a modern cultural and anthropological phenomenon*. În: International Colloquium for Anthropology, 3rd edition / the cultural pluralism in the postmodern world: public sphere, religion, social ethics. Chisinau, December 12–13, 2019, p. 7.

5. Iurie Răileanu. *Etno Moldova*. Chișinău: S. n., 2011 (Nova Imprim SRL.), p. 7.

6. Iuliana Babin. *„Obiceiurile în ajun de Anul Nou în Republica Moldova și Ucraina. Implicații educaționale, reevaluarea valorilor”*, în Educația din perspectiva valorilor, tom XIII: Summa Theologiae. București: Editura EIKON, 2018, p. 315-321.

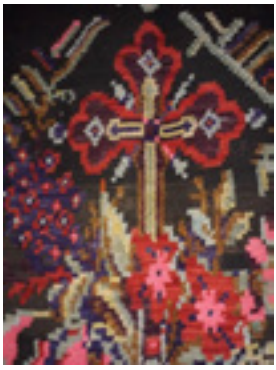
7. Iuliana Babin. *Teatrul popular din Moldova și Ucraina în contextul valorificării patrimoniului etnocultural comun*. În: Revista de etnologie și culturologie 2019, Volumul XXVI. p. 112-118.

Продвижение культурного наследия уже входит в число целей Национальной стратегии – Образование–2020, Культура–2020. Также, есть необходимость реализовать государственную программу – Использование потенциала традиционной культуры в развитии Республики Молдова[8], считают Виктор Гилаш, Адриан Долги (из Института Культурного Наследия РМ).

Вторая перспектива нашего исследования – профессиональная деятельность Союза Художников Республики Молдовы, начиная с 1950–1960 годов (известные керамисты, живописцы, гобеленщики).

Процесс изготовления традиционных ковров плавно перешел в профессиональное ручное ткачество гобеленов[9]. Так, существенный вклад в диверсификацию ковров современного и постмодернистского периодов внесли такие художники как Мария Сака-Рэчилэ (Рис. 2), Сильвия Врынчану, Елена Ротару, Кармела Головинова, Андрей Негурэ, Феличия Балтэ-Савицкая, Людмила Голосеева, Анатолий Климов, Валентина Бодрова, Екатерина Аждер, Людмила Одайник, Василе Грама, Алла Уварова и др. (Рис. 4-7).

Среди других жанров искусства, ковроткачество, которое представляет собой традиционные ткани и текстиль, по сути своей, сумело сохранить в себе «специфику молдавского национального стиля» и менталитета молдавского народа (Рис. 1). В сравнении с другими культурами, традиционный орнаментальный ковер[10], «обладая собственным почерком», в основном состоит из геометрического или геометризированного фитоморфного (растительного) узора (Рис. 3).


1

2

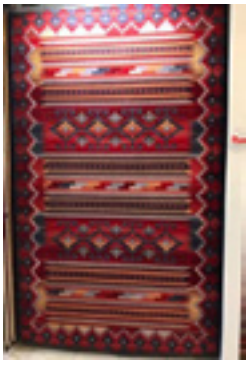

3

Рис. 1. Ковер Крест земли. ***Covor basarabean,*** реставратор – *Е.* Бондаренко*,* Национальный Исторический Музей*, 2018.* Рис. 2. Молдавские мотивы, гобелен, Мария-Сака Рэчилэ. Рис. 3. Ковер из Коллекции *Etno, SA Floare-Carpet (*архив автора)

На современном этапе молдавские авторы профессионально представляют ин-

8. Victor Ghilaș, Adrian Dolghi. *Valorificarea potențialului culturii tradiționale – o soluție pentru dezvoltarea durabilă a Republicii Moldova.* În: Patrimoniul etnologic: concepte, tendințe și abordări, Conferința "Patrimoniul etnologic: concepte, tendințe și abordări" Chișinău, Moldova, 23–24 mai 2017, manifestare științifică international, p. 26.

9. Анна Симак, Юлиана Бабина. *Особенности становления народного ковроткачества и современного гобелена в Украине и в Молдове.* Сборник научных тезисов. International scientific journal, т. I. 2016, № 4, с. 13-18.

10. Iuliana Babin, Ana Simac. *Covoarele moldoveneşti – dialog între tradiţii şi modernitate*. În: *Educaţia din perspectiva valorilor*, tom XI: Summa Theologiae. Bucureşti: Editura EIKON, 2017, p. 221-226.

новационные методы, создают интересные текстильные композиции различных размеров и конфигураций, используют новые материалы и богатую цветовую палитру[11] (Антонина Гурецкая, Антонина Чеботарь, Даниела Рошка-Чебан, Виктория Склифос, Ирина Бурлака, Ярына Савицкая-Барагин, Мария Микитичь и др.). Но абсолютно все перечисленные авторы в своем творчестве (порой частично) касаются темы традиций и этнокультурного наследия Молдовы.

В перечень основных этнических ценностей (некоторые из них мы встречаем в Списке культурного наследия РМ и ЮНЕСКО), мы включаем следующие традиции:

Хлеб. Специфический ритуал выпекания, мучные изделия сопровождают нас с рождения и до глубокой старости[12]. Хлеб – поистине может называться святым, незаменим и бесценен в питании, сакральный символ.

Каса Маре и деревенский интерьер (дома). В Молдове Casa Mare представляет значительную ценность (здесь проходят самые важные праздники в жизни человека)[13].

Молдавский/бессарабский ковер. Ковер является «визитной карточкой» молдавского народа[14]. Ковроткачество (а также художественный гобелен) является жанром народного творчества, одним из самых распространенных занятий сельских женщин[15].

Мы обязательно делаем ссылку и на тенденции промышленных ковровых предприятий[16], именно, SA Flower Carpet[17], которые, главным образом, воспроизводят ковры по старым хроматическим и орнаментальным канонам[18]. Следует отметить, что традиционные методы изготовления национальных ковров (техника Scoarță) в Румынии и Республике Молдова были включены в культурное наследие ЮНЕСКО. Отметим, что ковровая техника, унаследованная от наших предков, является одной из самых ценных традиций нашего народа.

11. Юлиана Бабина, Анна Симак. *Применение традиционного орнамента в современном искусстве текстиля в Республике Молдова*. В: Contemporary innovative and information technologies of social development: educational and legal aspects edited by Aleksander Ostenda and Iryna Ostopolets. Series of monographs Faculty of Architecture, Civil Engineering and Applied Arts. Katowice School of Technology. Monograph 24. Wydawnictwo Wyższej Szkoły Technicznej w Katowicach, 2019. c. 333-354.

12. Iurie Răileanu. *Etno Moldova*. Chișinău: S. n., 2011 (Nova Imprim SRL.), p. 24.

13. Iurie Răileanu. *Op. cit.*, c. 26.

14. Iurie Răileanu. *Op. cit.*, 2011, c. 27-64.

15. Varvara Buzilă. *Covoare basarabene*. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013, 51 p.

16. Varvara Buzilă. *Covoarele produse în sistemul industrial.* În: Buletinul Ştiinţific al Muzeului Naţional de etnografie şi Istorie Naturală a Moldovei. Vol. 3 (16). Chişinău, 2002, p. 49-66.

17. Юлиана Бабина. *Развитие молдавского ковра в современной индустриальной системе Республики Молдова (на примере АО «Флоаре-Карпет»)*. В: Научные исследования, Российский научно-исследовательский журнал, 2016, № 10 (11), с. 101-104.

18. Ludmila Moisei. *Tradiția-valoare versus tradiția-proces: acțiuni culturale de revitalizare a tradiției.* În: Revista de Etnologie și Culturologie, 2018, Volumul XXIV, p. 48-53.

4 5

Рис.4. *С. Замша, Procesiune. Colindă, pictură, 1997.* Рис.5. *А. Алавацки, Malanca, масло, 2018*

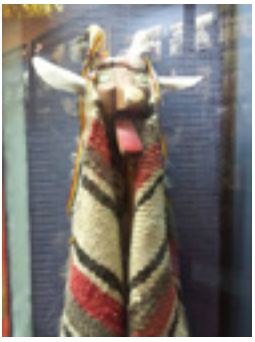
6 7 8 

Рис. 6. *Е. Аждер, Colind, масло, 2016.* Рис. 7. *С. Врынчану, Malanca, таписсерия, 1971.* Рис. 8. Коза – Capra, MNEIN, Кишинэу (архив автора)

На современном этапе очень актуально многостороннее исследование образа жизни предков с богатыми этническими и национальными ценностями. Самые увлекательные и важные обычаи и традиции, сохраняющиеся на протяжении веков, связаны с семейным циклом и различными календарными праздниками.

Зимние праздники. Рождество, Новый год, Колядование и Колядки[19], Урэтура, Семэнатул, Соркова, Маланка, представляющие зимние обычаи, потеряли свое первоначальное значение[20], но сохранили свои традиционные формы до сих пор[21], которые являются живым зеркалом истории румынской нации[22].

Зимние обычаи – Рождественские обряды, Колядки, Плугушорул, Народный театр, игры с зооморфными масками, шествие с Козой и Маланка. Отметим, что по мнению украинских исследователей В. Березовской, Г. Кожолянко, О. Харчишиной и Н. Пастух, научные и этнографические исследования зимних обрядов бессарабцев подтверждают определенное сходство молдавских обычаев с формами новогодних и рождественских праздников соседней этнической группы – украинцев[23].

19. Colindatul de ceată bărbătească также в списке ЮНЕСКО.
20. Iuliana Babin. *Op. cit.*, 2018, p. 315-321.
21. Iurie Răileanu. *Op. cit.*, 2011, p. 22.
22. Varvara Buzilă. *Op. cit.*, 2018, p. 256-267.
23. Iuliana Babin. *„Obiceiurile în ajun de Anul Nou în Republica Moldova și Ucraina. Implicații*

Традиционный орнамент и Древо жизни. В наши дни древо жизни (независимо от прототипа, вида, к которому оно относится) представляет собой элемент культурной идентичности, который также находит свое продвижение в области развития туризма[24].

Хора (Hora) – традиционный танец молдаван[25] (Răileanu, 2011, с. 13).

9 10

Рис. 9. Хора (во дворе ГПУ Крянгэ), сайт университета. Рис. 10. Национальная одежда, свадебный обряд, (личный архив автора)

Крашанки и Пасха. Как известно, это самый важный праздник для бессарабцев[26]. Это обычай, который наглядно демонстрирует медленный переход народного орнамента и в церковную культуру. Ярко проявляется безграничный талант народных мастеров республики. Пасхальное яйцо является универсальным символом жизни[27]. Ремесло практикуется во многих р-нах, в Теленештах, Флорештах, Новых Аненах, Каушанах, Оргееве и др.

Еще одной важной «осью многолетних ценностей» являются наши гиды – народные мастера (по В. Бузилэ). Ведь они имеют в своем распоряжении важнейшую область традиционной культуры, которая исходит из этно-художественной памяти сельских общин (Н. Олэреску, О. Кошель, А. Склифос, А. Стойка и С. Стойка, З. и А. Трибой, Э. Попеску, Е. Бондаренко и др.).

Глиняная посуда – традиционная керамика. Гончарное дело – самое распространенное ремесло раннего средневековья, широко известно в поселениях на всех исторических этапах. Еще носители культуры Кукутень-Триполье использовали керамику (керамические изделия в быту) для удовлетворения потребностей своей семьи[28].

educaţionale, reevaluarea valorilor”. În: Educaţia din perspectiva valorilor, tom XIII: Summa Theologiae, Editura EIKON, Bucureşti, 2018, p. 315-321.

24. V. Buzilă. *Dimensiunile axiologice naţionale şi mondiale ale scoarţei basarabene*. În: Akademos, 2014, nr. 3 (34), p. 164-172.

25. Iurie Răileanu. *Op. cit.*, 2011, c. 13.

26. Iurie Răileanu. *Op. cit.*, 2011, c. 16.

27. Varvara Buzilă. *Op. cit.,* 2018, p. 247-255.

28. Varvara Buzilă. *Op. cit.,* 2018, p. 87.

11 12

Рис. 11-12. Традиционные орнаменты народных молдавских ковров в творчестве художника-декоратора, Натальи Олэреску, РМ (Фото: архив Н. Олэреску)

Отметим, что в рамках художественных факультетов, на кафедрах декоративно-прикладного искусства и скульптуры (ГПУК и АМТИИ), применению древних орнаментальных традиций и канонов уделяется пристальное внимание.

13 14

Рис. 13. *Захария Трибой, за работой (сайт мастера).* Рис. 14. Ольга Кошель, керамика/скульптура (О. Кошель)

В ряд национальных ценностей и культурного наследия также относим традицию Мэрцишора[29], народный костюм и обычай Кэлушарий**.** Mărţişor был включен в список UNESCO 6 декабря 2017.

Республика Молдова может гордиться талантливыми мастерами в народном и профессиональном искусстве. Ведь, практически, в каждой деревне или городе на территории Молдовы мы встречаем настоящих мастеров своего дела, которые на самом высоком художественном уровне продвигают молдавские традиции и развивают художественные промыслы, стилизуют традиционные мотивы, национальные символы, которые, одним словом, являются частью общенациональной коллекции, которая формирует все историко-культурное наследие искусства страны.

Выводы

Продвижение культурного наследия (материального и нематериального) и национальных ценностей в образовательной системе Молдовы, предполагает только положительные аспекты, которые приводят к формированию этно-художествен-

29. Ludmila Moisei. *Op. cit.*, 2018, p. 52.

ной культуры у студентов, к формированию профессионализма, терпимости и уважения к своей нации[30] и родным истокам, практически вечным культурным (глобальным) ценностям. Мы отмечаем, что на данном этапе в Республике Молдова не полностью оценены различные стороны культурного феномена, слабо изучены элементы этнокультурного наследия страны и национальные ценности народа среди молодежи, и особенно мы рассмотрели этот вопрос с педагогической точки зрения. В данной работе представлены основные элементы исторического и этнокультурного наследия Молдовы и ценностных ориентиров общества, подтвержденных на общенациональном и интернациональном уровне (в том числе в списке ЮНЕСКО), чем мы призываем – изучать, продвигать и использовать традиционные мотивы в педагогической практике (в рамках ВУЗов, художественных факультетов) и разного рода творческой деятельности.

В заключение, мы находим, что развитие традиционных орнаментов и возрождение этнических традиций, национально-глобальных ценностей в высшем художественном образовании Молдовы является не только решением текущих психологических и этносоциальных проблем современного общества, но и гармоничным регулированием сохранения народных ремесел и родовых исконных традиций в стране.

Библиография

Ajder, Ecaterina, *Evoluţia scoarţelor româneşti*, Tapiserie artistică (Suport de curs), Chişinău: Tipogr. UPS I. Creangă, 2013. 114 p.

Ajder, Ecaterina, Ţesutul *tradiţional românesc*, Tapiserie artistică (Suport de curs), Chişinău, Tipogr. UPS I. Creangă, 2013. 122 p.

Arbuz-Spatari, Olimpiada, Simac, Ana, *Dezvoltarea creativităţii artistice la studenţi în cadrul cursului de artă textilă*: ghid metodic, Chișinău: Garomont Studio, 2012. 251 p.

Babin, Iuliana, *„Obiceiurile în ajun de Anul Nou în Republica Moldova și Ucraina. Implicații educaționale, reevaluarea valorilor”*. În: *Educaţia din perspectiva valorilor*, tom XIII: Summa Theologiae. Bucureşti: Editura EIKON, 2018, p. 315-321.

Babin, Iuliana, Simac, Ana, *Covoarele moldoveneşti – dialog între tradiţii şi modernitate*. În: Educaţia din perspectiva valorilor, tom XI: Summa Theologiae. Bucureşti: Editura EIKON, 2017, p. 221-226.

Buzilă, Varvara, *Arta tradițională din Republica Moldova = Traditional art from Republic of Moldova.* Design: V. Coroban, Chișinău: Cartier, 2018 (Tipogr. „Bons Offices”). 272 p.: fot.

Buzilă, Varvara. *Covoarele produse în sistemul industrial*. În: Buletinul Ştiinţific al Muzeului Naţional de etnografie şi Istorie Naturală a Moldovei.Vol. 3 (16). Chişinău, 2002, p. 49-66.

Buzilă, Varvara, *Covoare basarabene*. Din patrimoniul Muzeului de Etnografie şi Istorie Naturală, Bucureşti: Editura Institutului Cultural Român, 2013. 252 p.

Gavriliţă, Laura, *Formarea culturii etnoartistice la elevi prin valorificarea didactică a teatrului popular.* Teză de doctor în pedagogie. Univ. de Stat „Alecu Russo” din Bălţi. 2017. 199 p.

Ghilaș, Victor, Dolghi, Adrian, *Valorificarea potențialului culturii tradiționale – o so-*

30. Там же.

luție pentru dezvoltarea durabilă a Republicii Moldova. În: Patrimoniul etnologic: concepte, tendințe și abordări. Conferința "Patrimoniul etnologic: concepte, tendințe și abordări" Chișinău, Moldova, 23–24 mai 2017, manifestare științifică international, p. 26.

Gâncu, Irina, *Orientările valorice* în *formarea profesională*. Teză de doctorat în pedagogie. USM, 2015, p. 184.

Mardare, Gheorghe, *Arta covoarelor vechi românești basarabene: Magia mesajului symbolic*, Chișinău: Cartier, 2016 (Tipogr. „Bons Offices"). 336 p.

Meşteşuguri populare artistice în învăţământul special: Ghid metodic pentru cadrele didactice./coord. şt.: Anatol Danii, Chișinău: Univers Pedagogic, 2006 (F. E.-P. „Tipogr. Centrală"). 120 p.

Moisei, Ludmila, *Practici de valorificare a patrimoniului cultural în sistemul educațional*. În: Valorificarea patrimoniului etnocultural al Republicii Moldova în cercetare și educație (ed. a III-a). Materialele Conferinței Naționale, 15 noiembrie 2018. IPC. Chișinău: Tipograf. „Notograf Prim", 2018, p. 31-32.

Moisei, Ludmila, *Motive folclorice în ornamentica tradițională*. În: Folclor și postfolclor în contemporaneitate. Materialele Conferinței Internaționale, 11–12 decembrie 2014. Chișinău: „Grafema Libris", 2015, p. 150-157.

Moisei, Ludmila, *Ornamentul – fenomen artistico-estetic:* (Viziuni ontologice şi estetice asupra ornamenticii ţesăturilor tradiţionale), Chişinău: Pontos, 2017 (Tipografia „Bons Offices"). 272 p.: fig. tab.

Moisei, Ludmila, *Tradiţia-valoare versus tradiţia-proces: acţiuni culturale de revitalizare a tradiţiei*. În: Revista de *Etnologie și Culturologie.* Volumul XXIV, 2018, p. 48-53.

Lavrente, Irina, *Ceramica contemporană din Republica Moldova*. Teză de doctorat în studiul artelor, Chișinău, 2011.

Olărescu, Dumitru, *Un „bumerang estetic" sau valorificarea artelor prin film*. În: Revista Arta/ Arta cinematografică și TV, p. 82-87.

Răcilă, Lilia, Simac, Ana, *Valorile estetice. Puterea educativ-formativă a designului vestimentar*. În: *Studia Universitatis:* Revista Științifică a Universității de Stat din Moldova, 2008, nr. 9(19), p. 124-127.

Răileanu, Iurie, *Etno Moldova*, Chișinău: S. n., 2011. 136 p.

Simac, Ana, *Tapiseria contemporană din Republica Moldova*, Chişinău: Ştiinţa, 2001. 160 p.

Spînu, Constantin, *Maria Saka-Răcilă: Tapiserie. Pictură,* Chişinău: Cartea Moldovei, 2006. 56 p.

Бабина, Юлиана, *«Традиции и современность в творчестве дизайнера Натальи Вавилиной»*. В: Сборнике материалов Международной научно-практической конференции «Актуальні проблеми сучасного дизайну» в 2-х томах. Том 1. Киев, 20 апреля 2018 г. Киев: КНУТД, 2018, с. 151-154.

Бабина, Юлиана, *Об одном из подходов к обогащению национального концепта современного художественного образования*. В: Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету. Серія «Педагогічні науки». Вип. 39, с. 7-13.

Бабина, Юлиана, Симак, Анна., *The using of traditional ornament in contemporary textile art of Republic of Moldova/ Применение традиционного орнамента* в *современном искусстве текстиля в Республике Молдова.* В: Contemporary innovative and information technologies of social development: educational and legal aspects

edited by Aleksander Ostenda and Iryna Ostopolets. Series of monographs Faculty of Architecture, Civil Engineering and Applied Arts. Katowice School of Technology. Monograph 24. Wydawnictwo Wyższej Szkoły Technicznej w Katowicach, 2019, c. 333-354.

Бабина, Юлиана, Симак, Анна, *«Теория обучения студентов орнаментальному искусству»*. В: Perspectivele și Problemele Integrării în Spațiul European al Cercetării și Educației, conferință științifică internațională. Cahul. US Bogdan Petriceicu Hajdeu din Cahul, 2018 (Tipogr. «Centrografic»). Vol. 2. 349 p.: fig., tab.

Симак, Анна, Бабина, Юлиана, *«Этнопедагогика как современный компонент художественного образования»*. В: Современные проблемы развития художественного образования и визуальных искусств (к 100-летию Витебского народного художественного училища): материалы международной научно-практической конференции, Витебск, 20–21 декабря 2018 г./ Витеб. гос. ун-т; редкол.: Е. О. Соколова (отв. ред.) [и др.]. Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2018. 248 с.

Файзуллин, Фаниль, *Национальные ценности и ценностные ориентации современного поколения*. В: Журнал Ватандаш. Сайт журнала: vatandash.rbsmi.ru. (vizitat: 12.04.2019).

Мойсей, Людмила, Бабіна, Юліана, *«Формування етнохудожньої культури студентів в сфері декоративного мистецтва»*. В: Народознавчі зошити. № 2(140). 2018, Львів, Україна, с. 454-462.

Motiv de mândrie – Covoare moldovenești au ajuns în patrimoniul cultural UNESCO. Disponibil: https://www.publika.md/motiv-de-mandrie-covoarele-moldovenesti-au-ajuns-in-patrimoniul-cultural-unesco_2831211.html#ixzz5xjv5pDsV (vizitat: 27.08.2019).

СПИСОК АББРЕВИАТУР

АМТИИ – Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств
АНМ – Академия Наук Молдовы
в. – век
г. – год
ГПУК – Государственный Педагогический Университет имени Иона Крянгэ
дисс. – Диссертация
изд-во – Издательство
ИКН – Институт Культурного Наследия
иск. – Искусствоведение
канд. – Кандидат
р-н – район
РМ – Республика Молдова
с. – страница
с. – село
СХ РМ – Союз Художников Республики Молдова
MNEIN – Национальный Музей Природы и Этнографии, Кишинэу

РОЖДЕСТВЕНСКО-НОВОГОДНИЕ ОБХОДЫ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ УКРАИНЦЕВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

Екатерина КОЖУХАРЬ
Институт культурного наследия

Summary

CHRISTMAS-NEW YEAR ROUNDS IN THE TRADITIONAL CULTURE OF THE UKRAINIANS OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA

Based on the field materials collected by the author, the article considers ritual rounds characteristic for the traditional culture of the local Ukrainian population during the Christmas and New Year holidays. The rounds are made with the aim of exchanging gifts *(ходи́ти з вече́рою, з пома́ною),* visiting the graves of the ancestors, rounds with church chants *(ходи́ти с кирилéйсом),* house rounds with a kutya on Holy evening; walking with the *'звіздо́й', колядува́ння; гéйкання, ході́ння з плужко́м, Мала́нка, Коза́, щедрува́ння, посіва́ння*, the ceremony of the first visitor on New Year's Eve. Analysis of the Christmas and New Year's rounds of mixed pagan-Christian origin practiced by the Ukrainians of Moldova at the beginning of the 21st century revealed a rich variety of forms of common Ukrainian *(носи́ти вече́рю, ходи́ти з звіздо́ю, колядува́ти, щедрува́ти, посіва́ти е.т.с.),* Moldavian-Ukrainian – *ходи́ти з пома́ною, з звіздо́ю, гéйкати, ходи́ти з плужко́м, з Мала́нкою)*, as well as local *(Трикрай, Нісені́то и др.)* traditions. Unique and not recorded by anyone before are the names of the rounds *ходи́ти з кирилéйсом,* as well as the manufacture of *дéревца / крачка́* with an anthropomorphic figure of a doll – *ля́льки* for little godchildren on Holy evening.

***Keywords*:** Ukrainians of the Republic of Moldova, ritual rounds, Holy evening, Christmas, New Year.

Традиционные рождественско-новогодние обходы известны многим этносам, населяющим Республику Молдова и шире – Европу[1]. Наши далекие предки во

1. См.: *Виноградова Л. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян: Генезис и типология колядования*. Москва: Наука, 1982; *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Исторические корни и развитие обычаев*. Москва: Наука, 1983; *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы, XIX – начало XX в.: зимние праздники*. Москва: Наука, 1973; Квилинкова Е. Н. *Календарная обрядность в системе жизнедеятельности гагаузов / Традиционная духовная культура гагаузов: этнорегиональные особенности*. Кишинев, 2007; А. Ковалов. *Календарная обрядность болгар Республики Молдова*. Кишинев: Reclama, 2017; Ю. В. Попович. *Календарная обрядность молдаван*. Кишинев, 1977; Е. Сорочяну. *Терминология болгарской календарной обрядности в сравнении с гагаузской (на материале болгарских и гагаузских говоров Бессарабии)*. Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. фил наук. Москва, 1996. http://cheloveknauka.com/terminologiya-bolgarskoy-kalendarnoy-obryadnosti-v-sravnenii-s-gagauzskoy-na-materiale-bolgarskih-i-gagauzskih-govorov-be#ixzz5WXPTS9OC»; В. И. Сырф. *Некоторые аспекты Рождественской обрядности у славян и гагаузов юга Молдовы (на материалах сел Кирсово, Ферапонтьевка и Томай (Gagauz Yeri)*. В: Българи и гагаузи заедно през годините. Материали от

время Святок, припадающих на время зимнего солнцеворота, пытались «уловить» и использовать «открытость неупорядоченных космических сил» «в своих интересах», дабы «излечиться, разбогатеть, узнать судьбу и повлиять на нее»[2]. В обрядах и традициях этого периода тесно переплелись элементы солярного культа и культа предков, магия и мантия, всевозможные запреты и инициальные действия. Групповые (коллективные) и индивидуальные обходы, обмен дарами, ряженье призваны были умилостивить природу и сверхъестественные силы, чтобы добиться успехов в хозяйственной деятельности, укрепить здоровье и достичь благополучия.

Как свидетельствуют наши многолетние исследования, традиционная культура местного украинского населения и в начале XXI-го века сохранила большое разнообразие такого рода обрядов. Среди них такие известные, как рождественские хождения со звездой – ході́ння с звізд́ой, колядование – колядува́ння, новогодние обходы с исполнением щедровок – щедрува́ння, ході́ння *з* плужко́м, Бугайо́м, ге́йкання, ході́ння *с* Козой, с Мала́нкой, обряды засевания – посіва́ння, первого посетителя и др. Как отмечает С. Толстая, с помощью обрядов обхода «обозначается» культурное пространство и относящиеся к нему люди или животные, осуществляется их ритуальная «номинация» и демонстрация как объектов внимания со стороны высших сил[3].

Фольклорные тексты, связанные с упомянутыми обходами, записанные в украинских/украинско-молдавских селах республики, и описание обрядов (более или менее полное) отражены в ряде публикаций[4]. Глубокие теоретические

петата и от шестата Международни научни конференции на тема «Функционирането на българския и другите езици и литератури в контекста на езиковата ситуация в Республика Молдова» 11 май 2005 г. Комрат: Знак'94, 2007, с. 61-66 и др.

2. С. Я. Серов. *Календарный праздник и его место в европейской народной культуре*. В: Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Исторические корни и развитие обычаев. Москва: Наука, 1983, с. 47.

3. Толстая С. М. *Акциональный код символического языка культуры: движение в ритуале*. В: Концепт движения в языке и культуре. Москва: Издательство «Индрик», 1996, с. 89-103, 99.

4. См.: *В земле наши корни. История, традиции и фольклор сел Дану, Николаевка и Каменкуца Глодянского района. Исследования и материалы*. Кишинев: Штиинца, 1997, с. 165-176; К. Ф. Попович. *А в пісні – кохання і розпач, відгомін буремних подій, надія і віра в прийдешнє*. В: Співає Стурзовка: Збірка українського та молдавського фольклору села Стурзовка Глодянського району Молдови. Кишинів: Tipografie Academiei de Ştiinţe, 1995, с. 14-16; К. Попович. *Аграрно-народний календар і його обрядовість. Нариси українського фольклору та художньої літератури Молдови*. Кишинів: «Бізнес еліта», 2007, с. 29-44; К. Ф. Попович. *Песня в пути*. В: В земле наши корни. Кишинев: Штиинца, 1997, с. 73-80; *Співає Стурзовка: Збірка українського та молдавського фольклору села Стурзовка Глодянського району Молдови*. Кишинів: Tipografie Academiei de Ştiinţe 1995, с. 34-47; К. Кожухар, В. Кожухар. *«Нісеніто» і «Трикрай» як регіональні варіанти новорічного обрядового комплексу «Маланка» (за матеріалами теренових обстежень).* В: Українсько-молдовські етнокультурні зв'язки. Simpozion științific internațional in memoriam academictanul Constantin Popovici Relațiile etnoculturale moldo-ucrainene / aut.-red. Cojuhari E., Cojuhari V. Vol. 2. Актуальні питання історії, мови та культури українців Республіки Молдова. Кишинів: Б. и., 2016 (Tipogr. "Elan Poligraf"). 2016, с. 101–133; К. Кожухар, В. Кожухар. *Трансформація новорічного обрядового комплексу «Маланка» в північному регіоні Республіки Молдова (на прикладі с. Тецкани Бричанського району)*. В: Народна творчість та етнологія. № 2. Київ, 2016. с. 51–65; К. Кожухар, В. Кожухар. *Українська «Маланка» в Республіці Молдова: особливості побутування на початку*

выкладки, сравнительный анализ на обширном эмпирическом материале, касающемся перечисленных разновидностей святочных обходов, представлен в трудах украинских, молдавских, румынских и российских исследователей[5].

Цель данной статьи – проанализировать и описать такие малоисследованные рождественско-новогодние обходы украинцев Молдовы, как: 1) обходы с вечерей, 2) обходы с поманой, 3) обходы с кутьей, 4) с церковными песнопениями и 5) посещение могил предков. В основе статьи – полевые материалы, записанные автором в украинских/украинско-молдавских селах республики. В научный оборот данные материалы вводятся впервые.

Обходы с вечерей – Носи́ти вече́рю

Носі́ння вече́рі – один из наиболее распространенных святвечерних обходов украинцев Молдовы. Его суть заключается в посещении крестных, близких родственников, соседей, а иногда и всех жителей села с символическими дарами – «вечерей»: «на Святи́й ве́чир ми ходи́ли ***з*** вичéриᵉю»; «йшли до нанашкі́ў**,** да, а пото́м ўже йшлú до всіх підря́д»[6]; «На Сьвяти́й ве́чір до на́с коли́с, йа по́мню, <…> прихо́дили на́ші фіни́, ді́ти-от, яки́х ми христи́ли, прихо́дили ***с*** вичéрьою»[7]; «Нанашка́м**,** сосі́дам**,** ро́дичам – так воно́ тре́ба: виᵉче́рю відне́сти»[8]; «І носи́л и віч'е́рю до ді́да там, до ро́дичіў»»[9]; «На Сьвати́й ве́чір носи́ли вічєрю»[10]; «На

XXI століття. В: Relaţiile etnoculturale moldo-ucrainene. Simpozion ştiinţific internaţional. Relaţiile etnoculturale moldo-ucrainene = Ucrainian-moldovan ethnocultural relations = Українсько-молдовські етнокультурні зв'язки = Украинско-молдавские этнокультурные связи: Simpozion ştiinţific internaţional in memoriam academicianul Constantin Popovici / red. resp.: E. Cojuhari, V. Cojuhari. Chişinău: Stratum Plus, 2017, с. 91-117; Катерина Кожухар, Віктор Кожухар. *Регіональні і локальні вияви української «Маланки» в Республіці Молдова*. В: Море мови. Збірка конкурсних матеріалів / упор. Ю. А. Работін, В. Т. Джуран, Т. І. Фонарюк. Чернівці: Технодрук, 2019, с. 111-127 и др.

5. См.: Й. Вархол. *Календарна та сімейна обрядовість українців Словаччини.* Київ: ІМФУ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2019; Л. Виноградова. *Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян: Генезис и типология колядования*. Москва: Наука, 1982; О. Воропай. *Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис*. В 2-х т. Київ: Оберіг, 1991; М. Горбаль. *Різдвяна обрядовість Лемківщини: семантика, типологія, етнічний контекст*. Львів: ТзОВ Дизайн-студія „Папуга", 2011; Н. Громова. *Різдвяно-новорічна обрядовість українців Бойківщини (кінець XX – початок XXI століття)*: дис. канд. іст. наук: 07. 00. 05. Київ, 2007; *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы, XIX – начало XX в.: зимние праздники*. Москва: Наука, 1973; *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Исторические корни и развитие обычаев*. Москва: Наука, 1983; Курочкін О. В. *Новорічні свята українців: традиції і сучасність*. Київ, 1978; Ю. В. Попович. *Календарная обрядность молдаван*. Кишинев, 1977; *Славянские древности.* Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 2. Москва: Международные отношения, 1999; C. Brăiloiu. *Opere*. Vol. I. Bucureşti: Editura Muzicală a uniunii compozitorilor din republica socialistă România, 1967; P. Caraman. *Colindatul la români, slavi şi la alte popoare.* Studii de folclor comparat. Bucureşti: Editura Minerva, 1983; A. Mateevici. *Privelişti* şi *datini strămoşeşti*. Iaşi, 1983 и др.

6. Записала автор в с. Паланка Каларашского р-на в 2018 г. от Веры Бучки, 1936 г. р.

7. Записали Кожухарь Е. С. и Кожухарь В. Г. в с. Гыржавка Каларашского р-на в 2016 г. от Ротаря Петра Александровича, 1935 г. р.

8. Записал Головко А. в с. Креминнэ Могилев-Подольского рна Винницкой обл. в 2014 г. от Сердеченюк *(*Андріяш*)* Ніни Степанівни, 1946 г. р., уродженки с. Наславча Окницкого р-на.

9. Записала автор в г. Кишинев в 2019 г. от Кваснюка Ивана Васильевича, 1946 г. р., уроженца с. Паскауцы Рышканского р-на.

10. Записала автор в с. Ракария Рышканского р-на от Максимчук Валентины Аксентьевны, 1962 г. р.

Р*і*здвя́н*і* свята́ ***і***ду́т молоді́ до нана́шула ***з ві***че́рою на Святи́й ве́ч*і*р *і* сп*і*ва́ют…*»*; «…у Святве́ч*і*р пе́ред *Рі*здво́м д***і***ти ***з*** вече́рою ***і***шли́ до нанашул***і***в, ро́дич***і***в ***і*** найбли́жчих сосі́дів» [11].

Что собой представляет вечеря? В словаре-справочнике «Знаки украинской этнокультуры» вече́ря определяется как «обрядовая пища, предзначенная для родных и близких, которую на Святвечер носят им обычно дети»[12]. Традиционная «вечеря» украинцев Молдовы состоит из калача – кола́ч(ʾ)/ кала́ч и кутьи, которую местные укранцы называют кутя́ / пшени́ца / пшене́ᵘца / пши^{e}ни́шька / пі́хана пшени́ца / ко́ли^{e}во. По воспоминаниям старожилов, калачи еще в 50–60-е гг. не покупали, а выпекали хозяйки сами, причем это были не обычные, а праздничные, особые – пле́чені калачи. Калач и небольшую тарелочку / мисочку с кутьей кладут на платок и идут с этой «вечерей» к родственникам, соседям либо другим жителям села: «Там, …сні́зу кола́чь пич’е́ний такій, пле́ч’ений***, і*** зве́рьху тарє́лка і́лі ми́ска покла́джена с кутю́-от»[13]. В других селах не ограничиваются калачом и кутьей. В с. Паскауцы, по информации Кваснюка И. В., это еще и конфеты, пряники, бублики: «ў хусти́нку кл ̇а́л ̇и пши^{e}ни́цу**,** бумбо́ни**,** ме́діўники**,** ўоба́ренки*, да, і* носи́ли*, і* поздравля́ли»[14]. Сладостями сдабривают «вечерю» и в с. Ракария Рышканского р-на: «Обіза́тілно кала́чік*,* обіза́тілно тра́ба було́ с хлі́бом прийсти́ до ха́ти*.* Блiно́в тро́хі кладу́т*,* сла́достіў*, як хто* мо́же*. І була́* ми́соч’ка с пши^{e}ни́ч’кою*,* тарє́лоч’ка*, на* дно́ві обіза́тілно тро́шкі пши^{e}ни́ч’кі варе́ної»[15].

Перед тем, как войти в дом с «вечерей», нужно испросить разрешение: «– Хазя́йка вдо́ма*?* – Вдо́ма*.* – Мо́жна *з* вичéри^{e}ю*?* – Мо́жна»[16]. Войдя в дом, вечерники́ (так называют тех, кто носит «вечерю»), используя устоявшиеся ритуальные формы-обращения, передают хозяевам дома просьбу от родителей принять «вечерю»: «Проси́ли ма́ма ***й*** та́то**, *і я*** про́сю **–** прийми́т на́шу вич’е́ру»[17]*; «*До́брий ве́чір*!* Післа́ла ма́ма**,** післа́в та́то **–** прийми́т на́шу віч’е́рю»[18]*; «*Проси́ў вас та́то ***й*** ма́ма**, *і я вас*** про́сю ***з*** вичéри^{e}ю**.** Ни^{e} цура́йтес***!***»[19]. Последние слова – *не* цура́йтес*!* – выражают призыв не отказываться*,* не чураться, не пренебрегать. *«*Вечерю» принимают с большим уважением и благоговейным трепетом и в ответ дают свою «вечерю». Происходит символический обмен: «Вони́ про́бували ***в*** ме́не

11. В. Фисун, О. Суховий. *Историко-этнографические материалы для изучения традиционной культуры и быта украинской диаспоры*. В: В. Голуб, И. Сорочинский. Иванча. *Страницы истории села. Орхей*, 2001, с. 117-141, 132.

12. В. В. Жайворонок. *Знаки української етнокультури:* Словник-довідник. Київ: Видавництво «Дніпро», 2006, с. 82.

13. Записали Кожухарь Е. С. и Кожухарь В. Г. в с. Гыржавка Каларашского р-на в 2016 г. от Ротаря Петра Александровича, 1935 г. р.

14. Записала автор в г. Кишинев, в 2019 г. от Кваснюка Ивана Васильевича, 1946 г. р., уроженца с. Паскауцы Рышканского р-на.

15. Записала автор в с. Ракария Рышканского р-на от Максимчук Валентины Аксентьевны, 1962 г. р.

16. Записала автор в с. Паланка Каларашского р-на в 2018 г. от Веры Бучки, 1936 г. р.

17. Записали Кожухарь Е. С. и Кожухарь В. Г. в с. Гыржавка Каларашского р-на в 2016 г. от Ротаря Петра Александровича, 1935 г. р.

18. Записала автор в с. Ракария Рышканского р-на от Максимчук Валентины Аксентьевны, 1962 г. р.

19. Записала автор в с. Паланка Каларашского р-на в 2018 г. от Веры Бучки, 1936 г. р.

ту пши^{е}ни́ч’ку, пши^{е}ни́ца, *да,* пі́хана пши^{е}ни́ца, ко́ле^{и}во. *Вони́* про́бували *в* ме́не то́го ко́ли^{е}ва ти^{е} *й* добавля́ли свого́ тро́хи»[20].

К такого рода обходам заблаговременно и тщательно готовятся: закупают сладости, пекут домашние калачи, бублики, плацинты, печенье и т. д., запасаются мелкими купюрами, чтобы одарить «вечерников», накрывают для них стол: «Сьвяти́й ве́чір. Гото́вимса. Прихо́дят ді́ти, прино́сят ви^{е}че́ру, даю́ гости́нця***, даю́*** гро́ші»[21]; «Фіни́, як прихо́дили, наприме́р, *до* крьо́стних там, да, кладу́т за сті́л їх, угощ’а́ют тих діте́й-от. *А* пото́м даю́т їм то́же шо́то наза́т-от»[22]; «Обяза́тєльно тре́^{а}ба було́ їх покорми́ти**,** покла́сти за сті́л»[23]. В некоторых селах детей одаривают не только сладостями и деньгами. Все зависело от достатка хозяев: «І ўони́ тоди́ дава́ли шо́ там: хто гурі́хи, *хто* я́блучко, ўо. *Як* да́ли *п’ять* купі́йок ... дава́ли мині́ вже, хто шо мі́г*:* хто як бу́ў май таки́й заміжні́й, *то* які́с носови́й плато́чік, *да. А хто́,… ну, ми за* купійка́ми ходи́ли»[24].

Диривце́. Крачо́к. Ля́лька

Особую «вечерю» готовят в с. Малиновское Рышканского района маленьким крестникам. Для них выпекают антропоморфную фигурку куклы – ля́льки и украшают ею ветки терна либо сливы, которые называются дире́вца. Сколько крестников есть у крестной, столько она готовит ритуальных веточек: «Ну, кі́л ˙ко тих фіні́в, хришч’е́них діте́й кі́л ˙ко – тро́є, ч’е́твиро – всім дол ˙жна́ відне́сти. Бува́є, *шо і* де́сіт є тих [фінів], й де́сіть ди^{е}ре́вців ро́бля. *І* нисе́ш. *І* заб’є́ш на те́рня, *і так* ґі́ти ди́вляси. *І то* кал ˙а́ш:ік там кл ˙аде́м»[25].

Диривце́, или, как его еще называют, крач’о́к украшают конфетами, яблочками, орехами, пряниками и другими сладостями, а в тяжелые послевоенные годы изготавливали также самодельные «конфеты» из раскрашенной бумаги и саму бумагу использовали в качестве украшения: «Ста́вля пря́нік’и, піч’е́ньє, канфе́ти, я́бл ˙уч’ка. Ше кол ˙и́с канфе́т ни бу́л ˙о, *с* тітра́ді л ˙исти́ нарвимо́, карандаша́ми – *то* зил ˙е́ний, *то* кра́сний, *то* си́ний, *і* конци́ посіч’и́ш, *і* ві́ти *й* ві́ти то замота́л ˙и – *й* бомба́ни, конфе́тка кругл ˙е́нька така… І то́же такі́ які́с бума́шк’и роскра́шені кл ˙а́демо тако́: до́вга, *а там* – конфе́тка така́ мал ˙а́, і покл ˙а́дем горі́х’и *і* я́бл ˙оч’ка гл ˙а́ўне»[26].

Но главное украшение святвечернего деревца – испеченная из теста кукла – ля́лька. Фигурка куклы была с ручками, ножками, головкой, и ее «одевали» в юбку: «Зна́л ˙и роби́ти *з* кі́ста ляльк’и́. Растач’а́ю, ві́рубал ˙и гол ˙о́вку, пото́м ру́шь:к’и, покрути́л ˙и ру́шь:к’и – і котра́ так, а котра́ так. І тут ю́пку зроби́л ˙и, но́ш^{ж}к’и – і в

20. Записала автор в с. Паланка Каларашского р-на в 2018 г. от Веры Бучки, 1936 г. р.

21. Записал Головко А. в с. Михайловка Ямпольского р-на Винницькой обл. в 2013 г. от Ткач Марии Сергеевны, 1938 г. р., уроженки с. Окланда Сорокского р-на.

22. Записали Кожухарь Е. С. и Кожухарь В. Г. в с. Гыржавка Каларашского р-на в 2016 г. от Ротаря Петра Александровича, 1935 г. р.

23. Записала автор в с. Ракария Рышканского р-на от учителей сельской гимназии.

24. Записала автор в с. Паланка Каларашского р-на в 2018 г. от Веры Бучки, 1936 г. р.

25. Записала автор в с. Малиновское (Балан) Рышканского р-на в 2016 г. от Печенюк Мили Ивановны, 1938 г. р., и Рябой (Голик) Натальи *(*Таси*)* Ивановны, 1940 г. р.

26. Записала автор в с. Малиновское (Балан) Рышканского р-на в 2016 г. от Печенюк Мили Ивановны, 1938 г. р., и Рябой (Голик) Натальи *(*Таси*)* Ивановны, 1940 г. р.

те́пції поскладáл ˙и»[27]. Безусловно, что такая «вечеря» вызывала особый восторг у детей.

Мы проанализировали все доступные нам диалектные словари украинского языка и обнаружили, что ни в одном из них не зафиксировано слово деревце́ / диривце́ в значении ‘ветка терна или сливы, украшенная конфетами, яблоками орехами, пряниками и выпечкой в виде куклы, которую готовят для крестников на Святой вечер’. Именно в таком значении лексема диривце́ функционирует в украинских говорах сел Малиновское (прежнее название Балан) и Нагоряны (современное название Нихорень) Рышканского района. Не нашли мы этого значения и у слова крачóк (производное от крак), известного материнским и переселенческим говорам украинского языка. Крак известен буковинским, бойковским, гуцульским говорам в значении ‘куст’[28]. В значении «ветка», «веточка» слова крак и крачóк функционируют в украинском говоре с. Булаешты Оргеевского р-на[29]. В словосочетании крачóк на панахі́ду (другое название ве́лца) в булаештском говоре это слово означает ветку, «которая втыкается в калач, а на нее вешаются конфеты, яблоки и т. д.»[30].

Использование веток в изготовлении «вечери» для маленьких крестников, возможно, связано с верой в «оберегающую целебную жизненную силу» дерева либо его части – ветви.

Обходы с поманой – Носи́ти помáну

На Святой вечер украинцы Молдовы также нóсят помáну, т. е. символический дар за упокой души родственников и близких. Кроме калача, кутьи и некоторых других ритуальных блюд – постных вареников, выпечки, вареных слив, в платок / пакет кладут посуду – тарелки / миски, ложки, а также полотенце – рушничóк и свечу: «На Сьвяти́й ве́чір с помáною ходи́ли ўодні́ до ўóдних. Співáли. Ходи́л ˙и, ходи́л ˙и, *ці* взрóслі ходи́л ˙и. Да, с помáною ходи́л ˙и***:*** тарє́лки*, ну,* кол ˙и́с ме^{и}ск’и́ глиняні́ такі́. Такá ме́ска глібоч’е́нька**,** л ˙óшк’и ди^{е}рив’я́нні**,** ***і там*** кл ˙аду́т пши^{е}ни́ч’к’и**,** ***і там*** усьóго***:*** пóдріпкіў**,** кол ˙áч’ик зве́рьх’и**,** сві́ч’ку**,** і так ходи́л ˙и»[31]; «Купувáл ˙и яку́с ме́соч’ку**,** рушнич’óк *і* пе́рш за все тре́ба бýл ˙о не́сти до нанáшк’и помáну пе́ре^{и}т тим, як вич’е́ряти. *До* нанáшкіў *і* до сусі́діў»[32]; «В нас прихóдя всі – і сосі́ди йдут**,** принóсят помáну**,** ***і ми́ йдем***. Мóжна йти на дру́гий коне́ц силá, ни лиш ті́ки до нанашóк *і* наоборóт. Всі хóдя»[33].

27. Записала автор в с. Малиновское (Балан) Рышканского р-на в 2016 г. от Печенюк Мили Ивановны, 1938 г. р., и Рябой (Голик) Натальи *(*Таси*)* Ивановны, 1940 г. р.

28. См: ЕСУМ у 7 т. Т. 3. Київ: Наукова думка, 1989, с. 115; М. Й. Онишкевич. *Словник бойківських говірок*: у 2-х ч. Київ: Наукова думка, 1984. Ч. 1, с. 384; *Гуцульські говірки: Короткий словник*. Львів: Інститут українознавства НАНУ, 1997, с. 104.

29. Алексей Романчук, Ирина Тащи. *Ранняя история украинского села Булаешты в контексте истории Молдовы (XIV – начало XVII вв. от Р. Х.)*. Кишинев: Высшая антропологическая школа, 2010, с. 119.

30. Idem, с. 110.

31. Записала автор в с. Сагайдак, коммуна Бэлцата, Криулянского р-на в 2013 г. от Магдюк Александры Васильевны, 1930 г. р.

32. Записала автор в г. Бельцы в 2017 г. от Туницкой Марины Васильевны, 1944 г. р., уроженки с. Голяны Единецкого р-на.

33. Записала автор в г. Рышканы в 2016 г. от Боднар Ларисы, уроженки с. Ушурия Рышканского

Таким образом, на обследованной территории зафиксировано два семантически близких обряда: носи́ти вечерю, или ходи́ти з вечерею, и дава́ти пома́ну / ходи́ти *з* пома́ною / не́сти пома́ну. Пома́на – заимствование с румынского языка. Из многих значений слова *pomană* в данном контексте используются следующие: «1. То, что дарится для поминовения покойного. 2. (в христианские практике) дар, который дают за прощение грехов и спасение души; милостыня, благотворительность; а) что-то подаренное за спасение души и поминовение мертвых, б) что-то отданное безвозмездно»[34]. Этимологический словарь украинского языка (ЕСУМ) также фиксирует эту лексему, одно из значений которой «Вид поминального кулича с крестом; вид круглого калача без отверстия, на который можно класть различные лакомства и украшения (используется для подарков, преимущественно связанных с религиозными обрядами). Происходит от церковнославянского помѣнъ «воспоминание», «поминовение», связанное с помѣнѫти «помянуть», поминати «поминать»[35]. Имеет праславянскую основу, известную польскому, чешскому, болгарскому, сербохорватскому и др. славянским языкам[36].

Приведенные фрагменты интервью свидетельствуют о глубокой укорененности традиции. В большинстве обследованных населенных пунктов «вечерю» несут фины (крестники*)* нанашулам (крестным), а в с. Голяны Единецкого р-на и нанашулы должны отнести «вечерю» своим финам. Исчерпывающую информацию об этой разновидности обходов с поманой мы получили от учителя украинского языка, истории и культуры украинского народа гимназии с. Голяны Г. А. Фондофан: «На Святи́й ве́чір нанашк’и́ ни^{е}су́т вич’е́рю до фіні́в обов’ско́во. Така́ тради́ція. Пал ̇ани́ці об’ско́во ро́би^{е}мо горя́чі *і* запако́вуї^{е}мо*, й* розно́си^{е}мо по се^{и}л’і́ пома́ну. [Не фіни до нанашків, а нанашки до фінів?] Нє*,* нанашк’и́ до фіні́ў ни^{е}се́мо пома́ну. Фінам, фіни^{е}ньо́ви**,** йак дити́на *є, то всім. На* Сьва́тий ве́чір бі́лше дают тарі́лк’и**.** ***В*** тарі́лках обов’ско́во пши^{е}ни́ца ***з*** ма́ком**,** ***с*** го^{у}рі́хами**.** В нас ни^{е} ка́жут кутя́. Пши^{е}ни́ца. *І* та́кош пал ̇ани́ці, цук’е́рк’и**,** кол ̇ачі́ і рушник’и́. *До* ко́жної пома́ни кол ̇а́чік. *Як* щ’е тро́м пома́ну*, то три* кол ̇ачі́, зна́ч’ить три тарє́лк’и*, три* рушни^{е}ч’ка́, три там ч’а́ше^{и}ч’к’и. *Ну,* ч’а́ше^{и}ч’к’и бі́лше на Зи^{е}л ̇е́ні Сьва́та*, а от на* Сьвяти́й ве́чір – тарє́лка*,* л ̇о́шка обв’ско́во. *У* тарє́лкі пше^{и}ни́ца*,* пал ̇ани́ці або варе́ник’и. *Но я* варе́ник’и-перог’и́ ни^{е} ро́блю. *А* пал ̇ани́ці ро́блю. *Хто* ро́бе ко́ржик’и ***з*** ма́ком також^{ш}. *Я* ни^{е} ро́блю ко́ржик’и *з* ма́ком. *І* відно́си^{е}мо за пома́ну за покі́йних даємо. Ба́ч’ите*, така́* тради́ція *є: за* ма́му*, за* те́щ’у»[37].

Из слов информатора следует, что в этом селе четко разграничивают два рассматриваемых вида обходов по их функциональному предназначению: «Це ни^{е}

р-на.

34. *Dicționar enciclopedic ilustrat*. Chișinău: Cartier, 1999, с. 767

35. См.: *Етимологічний словник української мови (ЕСУМ)*: У 7 т. Київ: Наукова думка, 1982–2006. ЕСУМ. Т. 4.. 2003, с. 508.

36. См.: *ЕСУМ*. Т. 4. Київ: Наукова думка. 2003, с. 509, а также М. Фасмер. *Этимологический словарь русского языка*. Москва: Прогресс, 1971. Т. III, с. 323; А. Преображенский. *Этимологический словарь русского языка. 1910–1949*. Т. I. Типография Г. Лисснера и Д. Совко. 1910, с. 541-542 и др.

37. Записала автор в с. Голяны Единецкого р-на от Фондофан Галины Анатолиевны, 1972 г. р.

віч'е́рю, а от пома́ну від|но́сиᵉмо на Сьватий ве́чір»[38]. Но такое разграничение обходов присуще далеко не всем населенным пунктам. Например, в с. Березовка Окницкого р-на часто используют названия «вечеря» и «помана» как синонимичные: «Кладу́т кутю́, сливки́ варе́ні, варе́ники пісні́ *і* нисе́м пома́ну»[39]. Другие респонденты, перечислив все атрибуты поманы – калачи, полотенце, тарелка, свеча, спички, используют понятие «вечеря»: «Нисе́м вичéру. Бире́м колачі́, купля́їмо шо. Така́ траді́ція. Полоте́нце, тарєлку, сві́чичку ста́вим, коро́бку спі́ч'ок – і це ниᵉсе́мо вичéру так. І но́симо там кому́? Ну, їм, їм, сосі́дам, нана́шкови»[40]. По всей видимости, произошло функциональное слияние двух разновидностей обходов, объединенных общей идеей жертвоприношений и дарений, при помощи которых наши предки стремились «добиться плодородия земли и плодовитости скота». В их понимании «Дары и жертвы, вносимые в дом, должны были способствовать процветанию хозяйства, общины или семьи, обеспечить будущий урожай»[41].

Посещение могил предков

Примечательно, что, помимо описанных, в украинских селах Молдовы существует еще одна разновидность святвечерних обходов – это посещение могил предков. Такая традиция, в частности, характерна для традиционной культуры украинского населения с. Голяны Единецкого района, где местные жители перед тем, как разносить поману, идут на кладбище к могилам предков, зажигают свечи и только после этого осуществляют ритуал дарения-поминовения: «На цви́нтарь іде́мо пе́риᵉт тим, ***як*** відно́сиᵉти пома́ну. Іде́мо на цви́нтар, па́л ˙иᵉмо сві́ч'еч'ку, *а* по́тім розно́симо ўже сво́ї пома́ни»[42].

Зафиксированный нами в с. Голяны Единецкого р-на ритуал посещения могил умерших родственников перекликается с аналогичным на Калущине, где, согласно И. Левкович, родственники идут «перед Святым вечером со свечой и кутьей на кладбище, на могилы близких родственников – отца или матери» и «кутью в мисочке кладут на гробы»[43]. В обходах с раздачей поманы и в посещении могил родственников лейтмотивом является поминовение предков[44]. По мнению С. Толстой, такие магические действия объясняются стремлением установить контакт живых с миром умерших предков с целью поддержания космического равновесия, календарного порядка и собственного благополучия.

Обходы подворий с исполнением церковных песнопений – ходи́ти ***з*** кирилéйсом

Эта разновидность обходов на Святой вечер также зафиксирована нами в с.

38. Записала автор в с. Голяны Единецкого р-на от Фондофан Галины Анатолиевны, 1972 г. р.

39. Записала автор в с. Березовка Окницкого р-на в 2014 г. от Унгуряну Веры Васильевны, 1937 г. р. и Скомаровской Галины Ивановны, 1957 г. р.

40. Записала автор в с. Березовка Окницкого р-на в 2017 г. от Чумак Надежды Матвеевны, 1935 г. р.

41. *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Исторические корни и развитие обычаев*. Москва: Наука, 1983, с. 180.

42. Записала автор в с. Голяны Единецкого р-на от Фондофан Галины Анатолиевны, 1972 г. р.

43. Ізідора Левкович. *Українські народні різдвяні звичаї.* Лондон: Українська Видавнича Спілка, 1956. с. 17.

44. О поминальных мотивах святвечерней трапезы украинцев Молдовы см.: Кожухарь Екатерина. *Культ предков в «святвечерней» трапезе украинцев Республики Молдова (предварительные замечания)*. В: *Comunități Etnice și Diaspora în timp și spațiu*. Chișinău, 2019, с. 66-68.

Голяны: «Кирил ̇ейса – тото́, шо ў це́ркові *є, то* тіўо́ ста́роста там, тіўоўо́ ўсі, *шо* хо́дя. *Та й* ўони́ ходи́ли *з* попо́м попі́т хати́. То кирилéйса. *Та й* ч'ита́ли, *та й* дава́ли там [їм] шос»[45]. Необычное название ходить с кирилéйсом, т. е. совершать 'ритуальный обход домов крестьян служителями церкви с исполнением церковных песнопений накануне Рождества', обязано семантике слова кирилéйса. Как свидетельствует П. Нестеровский, оно было известно бессарабским русинам. Описывая традиции освящения воды на Крещение, исследователь писал: «Часть из присутствующих при освящении воды выкрикивает «кирилейса!», (исковерканное греческое слово „Κύριε ἐλέησον" Господи, помилуй)»[46]. Эта диалектная лексема сохранилась до наших дней в буковинских говорах Черновицкой области и на севере Молдовы (трансформация значения и употребления данной лексемы требует отдельного рассмотрения)[47].

Обход с кутьей жилого помещения – ходи́ти ***з*** пшени́цою круго́м ха́ти

В некоторых селах хозяин совершал троекратный обход дома с кутьей: «На Сьвяти́й ве́чір у нас вари́ли пшени́цу та ходи́ли *з* пшени́цою круго́м ха́ти. *Кутя́* тото́ назива́ласа. *Кутя́.* Цукри́ли, *з* ма́ком та ходи́ли круго́м ха́ти»[48]. Приближаясь к порогу, хозяин стучал палкой по миске с кутьей и вступал в диалог с хозяйкой дома, которая стояла за дверью и, услышав стук палки, «разрешала» войти в дом. Хозяин обращался к ней с просьбой благословить кутью, на что та отвечала, что Бог благословит: «Та й до поро́га *з* бу́ком *і з* ми́скою. *Ту* пшени́цу всу покол ̇о́тят тим [буком] та й йде чоўлові́к, *та й* хо́де круго́м ха́ти. *Та й* прихо́де до двере́й, *та й "*Туп*!". А* жі́нка ві́тти ка́же*: "*Мо́жна-мо́жна*!". "*Благослові́т кутю́, – ка́же*". "Най Бог* благослови́т*!". Та й* йде знов»[49].

В этих ритуальных обходах создается замкнутый круг, который испокон веков выполнял роль оберега – как недостижимое пространство для злых духов. Функция круга как оберега тесно связана с архаическими пространственными представлениями о вселенной, в которой он мыслился как символ совершенства[50]. «Новогодние церемониальные обходы вокруг дома, очага и т. п. по движению солнца должны были принести дому добро, а обход против движения солнца – зло»[51].

---

45. Записала автор в с. Голяны Единецкого р-на в 2018 г. от Томчак (Тютюнник) Евгении Петровны, 1943 г. р.

46. П. А. Несторовский. *Бессарабские русины: историко-этнографический очерк*. Варшава: Типография «Сатурн», 1905, с. 134.

47. См., например, К. Кожухар, В. Кожухар. *«Нісеніто» і «Трикрай» як регіональні варіанти новорічного обрядового комплексу «Маланка» (за матеріалами теренових обстежень)*. В: Українсько-молдовські етнокультурні зв'язки. Simpozion științific internațional in memoriam academictanul Constantin Popovici Relațiile etnoculturale moldo-ucrainene. Vol. 2. Кишинів: Б. и., 2016 (Tipogr. „Elan Poligraf"), с. 101-133, 127-128.

48. Записала автор в с. Голяны Единецкого р-на в 2018 г. от Томчак (Тютюнник) Евгении Петровны, 1943 г. р.

49. Записала автор в с. Голяны Единецкого р-на в 2018 г. от Томчак (Тютюнник) Евгении Петровны, 1943 г. р.

50. Н. А. Лавонен. *О древних магических оберегах*. В: Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами. Ленинград, 1977, с. 73, 81.

51. *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы, XIX – начало XX в.: зимние*

Выводы

Анализ рождественско-новогодних обходов смешанного языческо-христианского происхождения, практикуемых украинцами Молдовы, выявил богатое разнообразие форм общеукраинского, регионального (молдавско-украинского), а также локального характера. Уникальными и не зафиксированными никем ранее являются названия обхода ходи́ти *з* кирилéйсом, а также изготовление нанашкой дерéвца / крачкá с антропоморфной фигуркой выпеченной из теста ля́льки для маленьких крестников на Святой вечер.

Библиография

Вархол, Й., *Календарна та сімейна обрядовість українців Словаччини,* Київ: ІМФУ ім. М. Т. Рильського НАН України. 2019.

В земле наши корни. История, традиции и фольклор сел Дану, Николаевка и Каменкуца Глодянского района. Исследования и материалы [Авторы и составители: К. Ф. Попович (гл. редактор), Я. П. Мироненко (муз. ред.), Е. С. Чернега (Кожухарь) (лит. ред.), В. Г. Кожухарь, В. Д. Панько], Кишинев: Штиинца, 1997.

Велецкая, Н., *Календарная обрядность*. В: Языческая символика славянских архаических ритуалов. Москва: Наука, 1979.

Виноградова, Л., *Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян: Генезис и типология колядования*, Москва: Наука, 1982.

Воропай, О., *Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис*. В 2-х т, Київ: Оберіг, 1991.

Горбаль, М., *Різдвяна обрядовість Лемківщини: семантика, типологія, етнічний контекст*, Львів: ТзОВ Дизайн-студія „Папуга”, 2011.

Громова, Н., *Різдвяно-новорічна обрядовість українців Бойківщини (кінець XX – початок XXI століття)*: дис. канд. іст. наук: 07.00.05. Київ, 2007.

Иванова, Юлия, *Следы солярного культа*. В: Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Исторические корни и развитие обычаев / Редкол.: И. Н. Гроздова, Ю. В. Иванова, С. Я. Серов, С. А. Токарев (отв. ред.); АН СССР. Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Москва: Наука, 1983, с. 105-115.

Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы, XIX – начало XX в.: зимние праздники. Редкол.: О. А. Ганцкая, И. Н. Гроздова, Ю. В. Иванова, С. А. Токарев (отв. ред.); АН СССР. Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая, Москва: Наука, 1973.

Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Исторические корни и развитие обычаев. Редкол.: И. Н. Гроздова, Ю. В. Иванова, С. Я. Серов, С. А. Токарев (отв. ред.); АН СССР. Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая, Москва: Наука, 1983.

Квилинкова, Е. Н., *Календарная обрядность в системе жизнедеятельности гагаузов.* В: Традиционная духовная культура гагаузов: этнорегиональные особенности. Кишинев, 2007.

Килимник, С., *Український рік в історичному освітленні.* Кн. 2. Т. 3–4, Київ, 1994.

праздники. Москва: Наука, 1973, с. 97.

Ковалов, А., *Календарная обрядность болгар Республики Молдова*, Кишинев: Reclama, 2017.

Кожолянко, Г., *Етнографія Буковини. Книга друга. Духовна культура*, Чернівці: Прут, 2007.

Кожолянко, О., *Календані свята та обряди українців Буковини. Семантика і символика*, Чернівці: Друк Арт, 1914 р.

Кожухар, К., Кожухар, В., *«Нісеніто» і «Трикрай» як регіональні варіанти новорічного обрядового комплексу «Маланка»* (за матеріалами теренових обстежень). В: Українсько-молдовські етнокультурні зв'язки. Simpozion ştiinţific internaţional in memoriam academictanul Constantin Popovici Relațiile etnoculturale moldo-ucrainene / aut.-red. Cojuhari E., Cojuhari V. Vol. 2. Актуальні питання історії, мови та культури українців Республіки Молдова. Кишинів: Б. и., 2016 (Tipogr. „Elan Poligraf"). 2016, с. 101-133.

Кожухар, К., Кожухар, В., *Трансформація новорічного обрядового комплексу «Маланка» в північному регіоні Республіки Молдова (на прикладі с. Тецкани Бричанського району)*. В: Народна творчість та етнологія. № 2, Київ, 2016, с. 51-65.

Кожухар, К., Кожухар, В., *Українська «Маланка» в Республіці Молдова: особливості побутування на початку XXI століття*. В: Relaţiile etnoculturale moldo-ucrainene. Simpozion ştiinţific internaţional. Relaţiile etnoculturale moldo-ucrainene = Ucrainian-moldovan ethnocultural relations = Українсько-молдовські етнокультурні зв'язки = Украинско-молдавские этнокультурные связи: Simpozion ştiinţific internaţional in memoriam academicianul Constantin Popovici / red. resp.: E. Cojuhari, V. Cojuhari. Chişinău: Stratum Plus, 2017, с. 91-117.

Кожухар, Катерина, Кожухар, Віктор, *Регіональні і локальні вияви української «Маланки» в Республіці Молдова*. В: Море мови. Збірка конкурсних матеріалів / упор. Ю. А. Работін, В. Т. Джуран, Т. І. Фонарюк. Чернівці: Технодрук, 2019, с. 111-127.

Кожухарь, Екатерина, *Культ предков в «святвечерней» трапезе украинцев Республики Молдова (предварительные замечания)*. В: Comunități Etnice și Diaspora în timp și spațiu. Chișinău, 2019, p. 66-68; Курочкін, Олександр. *Новорічні свята українців: традиції і сучасність*. Київ: Наукова думка, 1978.

Левкович, Ізідора, *Українські народні різдвяні звичаї*, Лондон: Українська Видавнича Спілка, 1956.

Лавонен, Н. А., *О древних магических оберегах*. В: Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами. Ленинград, 1977.

Несторовский, Петр, *Бессарабские русины: историко-этнографический очерк*, Варшава: Типография «Сатурн», 1905.

Попович, К. Ф., *А в пісні – кохання і розпач, відгомін буремних подій, надія і віра в прийдешнє*. В: Співає Стурзовка: Збірка українського та молдавського фольклору села Стурзовка Глодянського району Молдови. Кишинів: Tipografie Academiei de Ştiinţe, 1995, с. 3-21.

Попович, К., *Аграрно-народний календар і його обрядовість. Нариси українського фольклору та художньої літератури Молдови*, Кишинів: «Бізнес еліта», 2007, с. 29-44.

Попович, К. Ф., *Песня в пути*. В: В земле наши корни. Кишинев: Штиинца, 1997, с. 68-104

Попович, Ю. В., *Календарная обрядность молдаван*, Кишинев, 1977, с. 298.

Рижук, Є., *Календарні обряди українців Холмщини і Підляшшя*. В: Холмщина і Підляшшя. Історико-етнографічне дослідження. Київ, 1997.

Рикман, Э. А., *Место даров и жертв в календарной обрядности*. В: Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Исторические корни и развитие обычаев. Редкол.: И. Н. Гроздова, Ю. В. Иванова, С. Я. Серов, С. А. Токарев (отв. ред.); АН СССР. Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Москва: Наука, 1983, с. 173-185.

Романчук, Алексей, Тащи, Ирина, *Ранняя история украинского села Булаешты в контексте истории Молдовы (XIV – начало XVII вв. от Р. Х.)*, Кишинев: Высшая антропологическая школа, 2010.

Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. / [под ред. Н. И. Толстого], Москва: Международные отношения, 1999. Т. 2: Д–К, с. 485-486.

Словарь української мови / Упор. з дод. влас. матеріалу Б. Грінченко. В 4-х т., Київ: Вид-во Академії наук Української РСР, 1958.

Співає Стурзовка: Збірка українського та молдавського фольклору села Стурзовка Глодянського району Молдови [Ред. кол.: К. Ф. Попович, Я. П. Мироненко, К. С. Чернега (Кожухар); Укладачі: К. Ф. Попович, К. С. Чернега (Кожухар), Я. П. Мироненко, В. Д. Панько та ін.. Вступ. ст. К. Ф. Попович], Кишинів: Tipografie Academiei de Ştiinţe 1995.

Сорочяну, Е., *Терминология болгарской календарной обрядности в сравнении с гагаузской (на материале болгарских и гагаузских говоров Бессарабии)*. Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. фил наук. Москва, 1996. http://cheloveknauka.com/terminologiya-bolgarskoy-kalendarnoy-obryadnosti-v-sravnenii-s-gagauzskoy-na-materiale-bolgarskih-i-gagauzskih-govorov-be#ixzz5WXPTS9OC».

Сырф, Виталий, *Некоторые аспекты Рождественской обрядности у славян и гагаузов юга Молдовы (на материалах сел Кирсово, Ферапонтьевка и Томай (Gagauz Yeri)*. В: Българи и гагаузи заедно през годините. Материали от петата и от шестата Международни научни конференции на тема «Функционирането на българския и другите езици и литератури в контекста на езиковата ситуация в Република Молдова» 11 май 2005 г., 11 май 2006 г. Комрат: Знак'94, 2007, с. 61-66.

Толстая, С. М., *Акциональный код символического языка культуры: движение в ритуале*. В: Концепт движения в языке и культуре. Москва: Издательство «Индрик», 1996, с. 89-103.

Brăiloiu C., *Opere*. Vol. I, Bucureşti: Editura Muzicală a uniunii compozitorilor din republica socialistă România, 1967.

Caraman, P., *Colindatul la români, slavi şi la alte popoare.* Studii de folclor comparat, Bucureşti: Editura Minerva, 1983.

Mateevici, A., *Privelişti* şi *datini strămoşeşti*, Iaşi, 1983.

Satul Petrunea la cîntec şi *la joc: Din istoria* şi *poezia populară a satului Petrunea – Glodeni*, Chişinău, 1995.

Источники

Гуцульські говірки: Короткий словник. За ред. Я. Закревської. Львів: Інститут українознавства НАНУ, 1997.

Етимологічний словник української мови: у 7 т. / АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні; Редкол. О. С. Мельничук (головний ред.) та ін. Київ: Наукова думка. 1982–2006. Т. 3. / Укл.: Р. В. Болдирєв та ін. Київ: Наукова думка, 1989; Т. 4. / Уклад.: Р. В. Болдирєв та ін.; Ред. тому: В. Т. Коломієць, В. Г. Скляренко. 2003.

Онишкевич, Михайло, *Словник бойківських говірок*: у 2-х ч. АН УРСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні, Київ: Наукова думка, 1984.

Преображенский, Александр, *Этимологический словарь русского языка*. 1910–1949. Т. I: Типография Г. Лисснера и Д. Совко. 1910.

Фасмер, Макс, *Этимологический словарь русского языка* / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева, Москва: Прогресс, 1964–1973. В 4-х т. Т. III. 1971.

Dicționar enciclopedic ilustrat. Chișinău: Cartier, 1999.

ЦЕРКВИ *СВ. ГЕОРГИЯ, СВ. ДМИТРИЯ, СВ. ТРОИЦЫ И СВ. ДУХА* И ОЙКОНИМЫ С ФОРМАНТОМ -*ЧА* НА ТЕРРИТОРИИ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

Алексей А. РОМАНЧУК
Институт культурного наследия

Summary
CHURCHES OF ST. GEORGE, ST. DMITRIY, HOLY TRINITY, AND HOLY SPIRIT, AND OIKONYMS WITH THE AFFIX -CHA ON THE TERRITORY OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA

The starting point of the research is an attempt to check the possible correlation between Moldavian oikonyms with the affix -cha (like Ohrincha, Bravicha, Ivancha etc.) and Moldavian churches consecrated in honor of St. George or the Holy Trinity. For this purpose, a data-sheet was prepared based on the unpublished report of Chisinau Eparchy of the Moldavian Orthodox Church of 2004, as well as on some internet resources of the Moldavian Orthodox Church. The analysis did not confirm the supposed correlations. However, the mapping of the churches of St. George, St. Dmitriy, Holy Trinity, and Holy Spirit, as well as of the oikonyms with the affix -cha on the territory of the Republic of Moldova allowed us to obtain some interesting results. The mentioned churches and oikonyms form spatial clusters that reflect some episodes of the history of the region**.**

Keywords: mapping, churches, oikonyms, Moldova, culture.

Ранее нами был выявлен феномен неравномерности пространственного распределения наиболее популярных святых-покровителей молдавских церквей[1]. В этой связи внимание привлекают и несколько расположенных рядом сел в низовьях Реута, где церкви посвящены либо св. Троице (Иванча, Охринча), либо св. Георгию (Каменча, Бравича) – и названия которых образованы с помощью аффикса -ча (далее: ойконимы типа Охринча).

Для проверки возможной корреляции была создана база данных, опирающаяся, в отличие от предыдущей работы, на современные источники. А именно: внутренний отчет Кишиневской епархии Молдавской православной церкви за 2004 год (очень признателен А. Маголе за предоставленную копию этого отчета), а также электронные ресурсы других епархий МПЦ на 2019 год (https://ru.mitropolia.md/). На основании составленной базы данных были картографированы церкви Республики Молдовы, посвященные св. Георгию (рис. 6), св. Дмитрию (рис. 7), св. Троице (рис. 4, 5) и св. Духу (рис.3), а также ойконимы типа Охринча отдельно (рис. 1) – и вместе с ойконимами типа Зэлучень (рис. 2)[2].

1. Алексей Романчук, Сергей Кроитор. *Святые – покровители церквей средневековой Молдовы (на территории Пруто-Днестровского междуречья)*. В: Stratum plus. Chișinău, 2012, nr. 5, с. 237-258.

2. Пользуясь случаем, хочу выразить огромную признательность Е. Ю. Звереву за помощь в

Обращение к современным источникам определяется, во-первых, тем, что использованный нами ранее свод церквей Бессарабии начала XIX века, составленный И. Халиппой, отнюдь нельзя считать исчерпывающим (да и сам И. Халиппа в некоторых случаях указывал, что о той или иной церкви «сведения не доставлены»). Во-вторых, это позволяет провести сопоставительный анализ современной ситуации и ситуации начала XIX века, и выявить возможную динамику.

И необходимо здесь сразу отметить, что обращение к современным данным показало важнейший факт: происходившее в Бессарабии в XIX веке широкое строительство каменных церквей (а на начало XIX века основная масса церквей Бессарабии (около 95%) были деревянными или даже каркасно-плетневыми («хворостяными», как определяют их источники)) в подавляющем большинстве случаев шло с сохранением посвящения церкви тому же самому святому-покровителю. Это еще раз подтверждает, что выявившиеся в результате картографирования уже в нашей более ранней работе неравномерности пространственного распределения церквей Бессарабии, посвященных определенным святым – отражают существование в регионе устойчивых и достаточно давних локальных микротрадиций предпочитания тех или иных святых. Именно поэтому, при строительстве новой церкви на месте обветшавшей (а каркасно-плетневые конструкции все же вряд ли могли служить долее двухсот лет; частые войны также должны были сильно сокращать срок их жизни) в молдавском селе, если не происходило прерывания традиции (в силу превращения села в «пустошь» и заселения его новыми поселенцами), как правило, новую церковь посвящали тому же святому-покровителю.[3]

То есть, как мы и предполагали, выявленные нами пространственные кластеры посвящения молдавских сельских церквей определенным святым-покровителям (наиболее популярные, по убыванию: св. Михаил и Гавриил; св. Николай; Богородица, прежде всего Успение Богородицы; св. Михаил; св. Георгий, св. Дмитрий; св. Параскева) сложились много ранее конца XVIII века[4].

подготовке карт.

3. Считаю весьма существенным также тот факт, что фиксируются (и не единично) молдавские села, где уже на конец XVIII века было две церкви. Учитывая незначительные размеры молдавских сел того времени, причиной строительства двух церквей в одном селе не мог быть недостаток места в уже имеющейся церкви. Полагаю, что наиболее приемлемым объяснением в большинстве случаев следует считать сложный характер формирования данного села – в результате слияния двух достаточно значительных групп поселенцев, каждая из которых имела своего, предпочитаемого ими, святого-покровителя.

Также хотел бы здесь обратить внимание на любопытный факт посвящения церкви в селе Липчень Резинского района нетипичному, своего рода – «гибридному», покровителю – «св. Николаю и Гавриилу». В данной случае, по всей видимости, в паре «св. Михаил и Гавриил» первый компонент, св. Михаил, был замещен св. Николаем. Надо полагать, что носители традиции вкладывали определенный (и нуждающийся в реконструкции) смысл, как производя эту замену, так и замещая в устойчивой паре св. Михаила именно св. Николаем. Не ставя здесь задачу реконструкции этого смысла, замечу лишь, что этот случай примечательно перекликается с некоторыми высказанными нами ранее идеями: Алексей Романчук, Сергей Кроитор. Святые – покровители церквей средневековой Молдовы (на территории Пруто-Днестровского междуречья). В: Stratum plus. Chișinău, 2012, nr. 5, с. 237.

4. Что касается датировки каждой из этих традиций, как относительной, так и абсолютной, то сделанные ранее наметки (см.: Алексей Романчук, Сергей Кроитор. *Святые – покровители церквей*

Обращаясь далее к стартовому вопросу статьи, отметим, что анализ базы данных опроверг первоначальную гипотезу о корреляции ойконимов типа Охринча (равно как и типа Зэлучень) – и церквей св. Георгия, либо св. Троицы. Более того, на начало XIX века церковь в Охринче была посвящена Сошествию св. Духа[5]. И хотя здесь есть определенная связь (в православии празднуют Троицу в день, когда в западном христианстве – Сошествие Святого Духа), однако и молдавские церкви св. Духа (крайне немногочисленные) такой корреляции не обнаруживают. Или, если точнее, обнаруживают – но как степень, так и статистическую значимость этой корреляции нельзя признать достаточными.

Именно, три из шести молдавских церквей св. Духа располагаются в селах, названия которых образованы с помощью аффикса -ча, или являются производными от последних: Охринча, Зэлучень, и, возможно, Минчень.

При этом, все же, нельзя также не отметить, что церкви св. Духа на территории Республики Молдова достаточно заметно группируются в пространстве. На конец XVIII века церкви св. Духа образуют компактный кластер (рис. 3) по Днестру и Нижнему Реуту (Зэлучень, Минчень, Охринча); выбивается из него лишь село Дезгинджа (жители села, гагаузы, произносят Дезгинджe (/д’езг’індж’е/); по любезной консультации Е. С. Сорочану и В. И. Сырфа, носители вулканештского диалекта гагаузского языка произносят мягкую аффрикату в конечном слоге этого ойконима еще мягче), расположенное на юге Республики Молдова. Позднее добавляются церкви св. Духа в Кишиневе, и, уже в нынешнем веке – во Флорешть; как видим, эти две, поздние, церкви тем не менее тоже вписываются в вышеотмеченный пространственный кластер.

То есть, молдавские церкви св. Духа не только проявляют определенное тяготение к ойконимам типа Охринча и производным от них, но и локализуются на достаточно ограниченной территории – междуречье Нижнего Реута и Днестра, а также прилегающие с юга территории.

Молдавские ойконимы типа Охринча, как было показано ранее[6], в свою очередь, группируются (рис. 1) по Нижнему (ранние: Охринча, Иванча, Каменча, Бравича) и Среднему (поздние: Боканча, Баронча) Реуту и Днестру (ранние: Наславча, Кунича, Тубарча); лишь Залуча и Загаранча (ранние) и Стырча (поздний)

средневековой Молдовы (на территории Пруто-Днестровского междуречья). В: Stratum plus. Chișinău, 2012, nr. 5, c. 248-254) нуждаются в дальнейшем развитии и уточнении. Тем не менее, самое главное: использованный нами метод, опирающийся на разницу в частоте определенных ойконимических суффиксов для каждой из традиций – и сегодня представляется мне работающим. Правда, нами ранее не учитывалась возможность смены святого-покровителя тем или иным селом. Однако достаточно ясно, что чем больше выборка церквей, посвященных данному святому – тем меньший эффект будет иметь возможная погрешность такого рода. Кроме того, двигаясь по пути дальнейшего усовершенствования этого метода, мы можем (и должны) использовать его и «точечно», применяя к отдельным микрозонам. Так, например, мы видим, что именно в Верхнем Попрутье, на Буковине, среди сел, в которых церкви посвящены св. Михаилу и Гавриилу, резко преобладают те, названия которых оформлены ранними ойконимическим формантами.

5. Аналогичный переход мы видим и в Зэлучень, где бывшая церковь св. Духа – сегодня посвящена св. Троице.

6. Алексей Романчук. *Церкви св. Георгия, св. Троицы и св. Духа и молдавские ойконимы на -ча*. În: Studii culturale: tezele conferintei. Chisinau, 26 septembrie 2019. Ed. 1. Chisinau: IPC, 2019, p. 64-65.

– на Пруте[7].

Позднее, помимо ойконимов типа Охринча, я решил привлечь к анализу и молдавские ойконимы типа Зэлучень. Они, как было указано выше, в своем происхождении связаны с первыми. Это вполне очевидно для таких ойконимов, как Зэлучень (от Зэлуча), Бравичень (от Бравича; эти два села и расположены невдалеке), Суручень (от речки Сурича), Коболчин (от речки Коболча). Достаточно уверенно мы можем отнести к этой группе и ойконимы Солончень и Золончень (образованные, видимо, тоже от гидронимов Солонча/Золонча; сравните в этой связи озеро Солонча в Хмельницкой области Украины – приток Збруча, левого притока Днестра), а также Киперчень. Ойконимы Бричень (в том числе с учетом расположенного в том же Дондюшанском районе села Бричева) также представляются отнесенными к этой категории достаточно надежно. Наконец, Купчинь в некоторых молдавских поземельных грамотах именуется и Купчича (от имени владельца по имени Купчич)[8].

Что касается включенных мной в эту группу Липчень и Минчень, то здесь как раз следует проявить определенную осторожность. Поскольку мы, относя их (и подобные им) к категории ойконимов типа Зэлучень, должны каждый раз исключать возможность того, что имеем дело с ойконимами, образованными вовсе не от ойконимов типа Охринча. Классическим примером такого рода могут служить ойконимы Хынчешть (образованный, как достоверно известно из данных позе-

7. Здесь, прежде чем идти далее, следует сделать два важных уточнения.

Во-первых, говоря о молдавских ойконимах типа Охринча, и рассматривая их как определенную группу молдавской ойконимии, мы не должны забывать о внутренней неоднородности этой группы (в частности: отантропонимическое Иванча (см.: Олег Трубачев. *Названия рек Правобережной Украины. Словообразование. Этимология. Этническая интерпретация*. В: Трубачев О. Н. *Труды по этимологии. Слово. История. Культура*. Т. 4. Москва: Языки славянской культуры, 2009, с. 573) – и Каменча (см.: Олег Трубачев. *Названия рек Правобережной Украины. Словообразование. Этимология. Этническая интерпретация*. В: Трубачев О. Н. *Труды по этимологии. Слово. История. Культура*. Т. 4. Москва: Языки славянской культуры, 2009, с. 572).

Во-вторых, вопрос о том, какие из этих ойконимов считать ранними, а какие поздними – все же требует дальнейшего уточнения. В своей классификации я исходил, в первую очередь, из времени первой фиксации села. Однако, достаточно ясно, что даже очень позднее село могло в своем названии отразить существовавший здесь задолго до этого момента топоним (прежде всего – гидроним). Так, то же село Охринча, относительно позднее (по любезной консультации С. Чокану, для XVII века здесь фиксируется ойконим Покшешть), своим названием обязано одноименному и рано фиксируемому гидрониму; поэтому, я по-прежнему склонен отнести этот топоним к числу ранних. Село Стырча Глодянского р-на возникает очень поздно – но топоним Стырча фиксируется (на территории нынешнего Глибокского р-на Черновицкой области – то есть, тоже на Пруте) еще в XVI веке; на Тутове (приток Бырлада, притока Сирета) село Стырчешть упоминается в XV веке, а на Реуте, во Флорештском районе, село Стырчань – в XVI веке (см.: Alexandru I. Gonța. *Documente privind istoria României. Seria A (Moldova). Veacurile XIV–XVII, 1384–1625. Indicele numelor de locuri*. București: Editura Academiei Române, 1990, p. 240).

Однозначно поздними следует считать, полагаю, лишь ойконимы, образованные, как считается (впрочем, это тоже требует отдельной проверки), от фамилии (или титула) владельца (Боканча, Баронча). Однако, обратим внимание: и эти ойконимы – все же тяготеют к тому же, вышеочерченному, ареалу.

8. Alexandru I. Gonța. *Documente privind istoria României. Seria A (Moldova). Veacurile XIV–XVII, 1384–1625. Indicele numelor de locuri*. București: Editura Academiei Române, 1990, p. 76.

мельных грамот, от антропонима Хынку) и Когылничень (образован от гидронима Когылник)[9].

Тем не менее, в случае с Липчень и Минчень вероятность их отнесения к группе ойконимов типа Зэлучень представляется мне очень высокой. Что подкрепляется и их пространственной локализацией – в Реуто-Днестровском междуречье, рядом с бесспорно достоверными ойконимами типа Охринча и Зэлучень.

Таким образом, учитывая и ойконимы типа Зэлучень (рис. 2), мы можем еще более подкрепить полученный ранее вывод. Ойконимы типа Зэлучень также концентрируются в бассейне Реута и Реуто-Днестровском междуречье – и даже более выраженно. Совокупно, из учтенных нами 25 ойконимов типов Охринча и Зэлучень лишь четыре расположены на Пруте. Прочие же двадцать один – по Реуту (особенно) и Днестру.

Еще одним важным источником информации здесь служит учет того факта, что ойконимы типа Охринча и производные очевидно связаны с (первичными для них) гидронимами типа Охринча. Так, в молдавских поземельных грамотах XVI века упоминается сначала речка Сурича – и только позже уже расположенное на ней село Суричень (нынешнее Суручень)[10]. Аналогично, поземельные грамоты сообщают о селе и пасеке на речке Охринче[11], о селе и мельнице на речке Наславче[12]. Нынешний Коболчин расположен на речке Коболча; село Иванча – на правом притоке Реута, речке Иванча[13]. Гидроним Каменча упоминается как левый приток Днестра[14].

9. Что касается Дэнчень, то здесь все же связь, скорее, опосредованная. По данным поземельных грамот, этот ойконим образован от имени эпонима, некоего Данчула. Имя Данчул, в свою очередь, образовано от имени Данчо/Данча. Здесь мы затрагиваем важный аспект проблемы (который крайне важно будет учесть при попытке прояснить генезис молдавских ойконимов, образованных аффиксом -ча) – параллельное существование и молдавской антропонимической традиции фамилий, образованных аффиксом -ча: Грибинча, Батрынча и т. д. Ранее же, очевидно, – и имен, образованных с помощью данного аффикса (в частности, в молдавских поземельных грамотах весьма популярно имя Оанча).

Как соотносятся соответствующие топонимическая и антропонимическая молдавские модели – вопрос, требующий отдельного рассмотрения, и в задачи данной статьи не входит.

Но любопытно здесь также отметить, что аффикс -ча образован по модели CV (согласный плюс гласный). В этой связи, возможно, будет представлять определенный интерес факт, относящийся, правда, к прилагательным. А именно: в румынском языке насчитываются 42 суффикса, образованных по схеме „VC” (гласный плюс согласный), которые используются для образования прилагательных. По схеме же „CV” – лишь один (см.: Николай Савка. *Формаря аджективелор ын лимба молдовеняскэ*. Кишинэу: Штиинца, 1985, п. 19); какой именно – к сожалению, не указывается; в сводной таблице к цитированной монографии (см.: Николай Савка. *Формаря аджективелор ын лимба молдовеняскэ*. Кишинэу: Штиинца, 1985, п. 160) суффикс -ча, равно как и вообще суффиксы, образованные по схеме „CV”, отсутствуют.

10. Alexandru I. Gonța. *Documente privind istoria României. Seria A (Moldova). Veacurile XIV–XVII, 1384–1625. Indicele numelor de locuri*. București: Editura Academiei Române, 1990, p. 246.

11. Ibidem, p. 179.

12. Ibidem, p. 170.

13. Олег Трубачев. *Названия рек Правобережной Украины. Словообразование. Этимология. Этническая интерпретация*. В: Трубачев О. Н. Труды по этимологии. Слово. История. Культура. Т. 4. Москва: Языки славянской культуры, 2009, с. 573.

14. Олег Трубачев. *Названия рек Правобережной Украины. Словообразование. Этимология.*

Для проверки предположения о существовании подобной связи мной был проведен анализ составленного А. Гонцей указателя топонимов, упоминаемых в молдавских поземельных грамотах XIV–XVII вв.[15] Как оказалось, топонимы, образованные с помощью аффикса -ча, в не менее чем 50% случаев представляют собой именно гидронимы – названия речек и ручьев.

Показатель, безусловно, очень высокий.

Поэтому, можно полагать, что действительно, все молдавские ойконимы типа Охринча и производные от них (типа Зэлучень) возникли от соответствующих гидронимов типа Охринча – названий ручьев и речек, на которых располагались возникшие позднее села. При этом, как я отмечал ранее[16], все соответствующие гидронимы отантропонимического происхождения (типа Наславча, Иванча) мы должны одновременно рассматривать и как имеющие ойконимический, поссесивный характер: они обозначали речки (а также «поляны», «леса», «пасеки» и «долины») по имени их владельцев-первопоселенцев, маркируя как право собственности, так и характерный для раннего периода раннемолдавского времени тип расселения, предшествующий (или частично предшествующий) возникновению сел.

В соответствии с этим, а также с четко зафиксированными поземельными грамотами вариациями топонимов (село Наславче – речка Наславча; село Ватиче – ручей Ватич) мы, следовательно, должны при рассмотрении молдавских ойконимов типа Охринча учитывать и ойконимы типа Ватич. Но, разумеется, здесь опять-таки должны иметь в виду, что среди ойконимов этой группы имеются как образованные по типу Ватич, так и те молдавские ойконимы, которые, подобно ойкониму Мырзачь[17], возникли как множественное число от антропонимов, образованных с помощью суффикса -ак (Мырзаки – потомки мурзы, в молдавской передаче – Мырзачь).

Отделить одни от других, однако, фактически возможно лишь при наличии дополнительной информации (например, данных поземельных грамот – как в случае Ватич). С другой стороны, вполне возможно, что между этими группами и не было четкой границы: возникая, например, по типу Ватич, далее они могли осмысляться по типу Мырзачь (или наоборот). Вспомним в этой связи снова о селе (ныне городе) Купчинь – в поземельных грамотах оно именуется и Купчичь[18].

Во всяком случае, здесь нельзя упускать из виду, что, как увидим ниже, тер-

---

Этническая интерпретация. В: Трубачев О. Н. Труды по этимологии. Слово. История. Культура. Т. 4. Москва: Языки славянской культуры, 2009, с. 572.

15. Alexandru I. Gonța. *Documente privind istoria Romîniei. Seria A (Moldova). Veacurile XIV–XVII, 1384–1625. Indicele numelor de locuri*. București: Editura Academiei Române, 1990.

16. Алексей Романчук. *Слово о Суждале: гипотеза О. Н. Трубачева в свете данных археологии, истории и топонимики*. В: Синика В. С, Рабинович Р. А. (отв. ред.). Древности. Исследования. Проблемы: Сборник статей в честь 70-летия Н. П. Тельнова. Кишинэу: Stratum Plus, 2018, с. 491.

17. Алексей Романчук. *Ойконим Мэрзаке/Мырзачь и славяно-восточноромано-«пост-золотоордынские» этноязыковые взаимодействия в микрозоне Булэешть – Мырзачь – Суслень (Орхейский р-н, Республика Молдова) в раннемолдавский период (XIV – начало XVI вв.)*. В: Кожухар В. Г., Кожухар К. С. (отв. ред). Українсько–молдовські етнокультурні зв'язки: міжнародні наукові читання пам'яті академіка Костянтина Поповича. Vol. III. Chișinău: Stratum plus, 2017, с. 333-352.

18. Alexandru I. Gonța. *Documente privind istoria României. Seria A (Moldova). Veacurile XIV–XVII, 1384–1625. Indicele numelor de locuri*. București: Editura Academiei Române, 1990, p. 76.

риториально все эти ойконимы (и типов Охринча-Зэлучень, и типов Ватич-Мырзачь) фактически тоже совпадают. И это, по всей видимости, отнюдь не случайное совпадение.

Итак, учет и молдавских ойконимов типа Ватич-Мырзачь (а также еще ряда возможных дериватов от них и от гидронимов типа Охринча) показывает, что они демонстрируют те же пространственные закономерности, что и ойконимы типов Охринча и Зэлучень. Ойконимы Ватич, Боблетичь, Биличень, Шестачь (р-н Сынжерей), Гиличень, Коропчень (соседит с Бравичень), Рошиетичь, Пересечина (в поземельных грамотах: Поросечь\Поросяча) – расположены по Реуту; Шептеличь, Христич, Шестачь (р-н Шолданешть), Белочь, Мырзачь, Припичень – по Днестру (в Реуто-Днестровском междуречье); Зэбричень, Корпач, Богичень, Маринич, Тигеч – по Пруту; Бубуечь, Малкочь – по рекам Бык и Ишновэц.

Как видим, львиная их доля располагается по Реуту (и близлежащим Быку и Ишновцу) и Днестру.

Итак, вот что можно пока сказать об ойконимах (и гидронимах) типа Охринча и производных от них. Вопрос о причинах, обстоятельствах и временных рамках их появления в Пруто-Днестровском междуречье, равно как вопрос о причинах их выраженного тяготения к региону Нижнего Реута – я сознательно оставляю пока за скобками данной работами. Сейчас можно лишь отметить, что молдавские гидронимы и ойконимы типа Охринча явно и очевидно связаны с соответствующей славянской гидронимической традицией.

И это позволяет привлечь к объяснению их происхождения и данные по соответствующим гидронимам бассейна Днепра и Правобережной Украины. В этом отношении мне представляется особенно важным «факт относительно большого количества названий этой группы к западу от Днепра; в частности, на Березине находится девять названий на -ча, тогда как в верховьях Днепра отмечено только два названия – *Болгача, Вертеча.* Второе крупное скопление названий на *-ча* отмечено на Десне (17 примеров)»[19].

С другой стороны, топонимы на –ча через юго-восток румынского пространства (вспомним здесь только: жудецы Вранча, Вылча, Тулча; цинут Хоринча; города Исакча и Касимча) очевидно имеют продолжение на Балканах, в южнославянском, в том числе – болгарском, ареале[20].

Переходя далее к церквям св. Троицы, для начала отмечу, что они были картографированы в двух вариантах. Во-первых – все церкви св. Троицы по современным епархиальным данным (рис. 4). Во-вторых (рис. 5), из этой выборки были исключены те села, в которых, согласно данным И. Халиппы, на конец XVIII – начало XIX вв. церкви были посвящены другим святым.

Как видим, по современным данным насчитывается шестьдесят две (62) церк-

19. Владимир Топоров, Олег Трубачев. *Лингвистический анализ гидронимов Верхнего Поднепровья*. В: Трубачев О. Н. Труды по этимологии. Слово. История. Культура. Т. 4. Москва: Языки славянской культуры, 2009, с. 188.

20. Также любопытно, что как показал предварительный анализ вышеупомянутой работы А. Гонцы, по данным молдавских поземельных грамот топонимы на -ча как будто особенно тяготеют к горным и предгорным зонам Карпат (жудец Бакэу – особенно часто). Все это, однако, требует отдельного и тщательного рассмотрения.

ви св. Троицы в Республике Молдова (рис. 4). Из них тридцать шесть (36) – на конец XVIII – начало XIX вв. имели других покровителей.

Как уже было отмечено мной ранее, на конец XVIII века св. Троице были посвящены лишь две церкви на крайнем северо-западе (Гримэнкэуць и Росошань). Период экспансии популярности церквей св. Троицы в Бессарабии начался позднее – и шел преимущественно за счет отказа части сел от прежних своих покровителей.

Что же касается тех двадцати шести сел (рис. 5), которые в своде И. Халиппы не упомянуты, то среди них находятся как новые села (например, кластер сел вокруг Дрокии), так и села старые – например, Фундурий Векь. Можно полагать, что среди этих старых сел (особенно в Попрутье) были и села, в которых изначально (или, по крайней мере – много ранее конца XVIII века) церкви были посвящены св. Троице.

Как показало картографирование, церкви св. Троицы концентрируются в центральной (севернее Кишинева) и северной части Республики Молдова, с преобладанием на северо-западе. Это особенно выразительно видно при исключении из выборки сел, сменивших покровителя в XIX веке (рис. 5).

Наконец, весьма интересны и результаты картографирования церквей св. Георгия (рис. 6) и св. Дмитрия (рис. 7).

Для церквей св. Георгия были подтверждены полученные ранее выводы: они концентрируются в центральной и юго-центральной части региона (к северу от Бэлць – практически отсутствуют). При этом они заметно преобладают к западу от Реута, уходя выразительной полосой на юго-запад[21].

Церкви св. Дмитрия, также распространяясь преимущественно в центральной части Республики Молдова, тяготеют, в отличие от церквей св. Георгия, к востоку ее, особо концентрируясь вдоль Днестра. Такая картина хорошо согласуется с полученными ранее выводами и наблюдениями[22].

По всей видимости, распространение традиции предпочитания св. Дмитрия в центральную и южно-центральную часть Пруто-Днестровского междуречья действительно шло с севера, вниз по Днестру. Св. Георгия же – напротив, с юго-запада.

Итак, вот основные результаты картографирования молдавских ойконимов на -ча, и церквей св. Георгия, св. Дмитрия, св. Троицы и св. Духа на территории Республики Молдова. Полагаю, что в дальнейшем эти наблюдения помогут нам уточнить наши представления о некоторых ключевых эпизодах истории региона.

21. На данной карте были учтены, для наглядности, и церкви св. Георгия, картографированные нами ранее: Алексей Романчук, Сергей Кроитор. *Святые – покровители церквей средневековой Молдовы (на территории Пруто-Днестровского междуречья)*. В: Stratum plus. Chișinău, 2012, nr. 5, с. 246, карта 5.

22. Алексей Романчук, Сергей Кроитор. *Святые – покровители церквей средневековой Молдовы (на территории Пруто-Днестровского междуречья)*. В: Stratum plus. Chișinău, 2012, nr. 5, с. 244.

Рис 1. Ойконимы типа Охринча. 1 - Охринча, 2 - Иванча, 3 - Каменча, 4 - Бравича, 5 – Боканча-Скит, 6 - Баронча, 7 - Кунича, 8 - Наславча, 9 - Тубарча, 10 - Загаранча, 11 – Стырча, 12 – Марамоновка (Греча).

Рис 2. Ойконимы типа Охринча и Зэлучень. 1 – Бричень, 2 – Коболчин, 3 – Наславча, 4 – Бричень (р-н Дондюшень), 5 – Купчинь, 6 – Баронча, 7 – Стырча, 8 – Зэлучень, 9 – Кунича, 10 – Липчень, 11 – Минчень де Жос, 12 – Боканча-Скит, 13 – Загаранча, 14 – Бравича, 15 – Каменча, 16 – Иванча, 17 - Охринча, 18 - Суручень, 19 - Дэнчень, 20 – Тубарча, 21 – Солончень, 22 – Марамоновка (Греча), 23 – Бравичень, 24 – Золончень (р-н Криулень), 25 – Киперчень.

Рис 3. Церкви св. Духа. 1 – Охринча, 2 – Зэлучень, 3 – Минчень де Жос, 4 – Дезгинжа, 5 – Флорешть, 6 - Кишинэу.

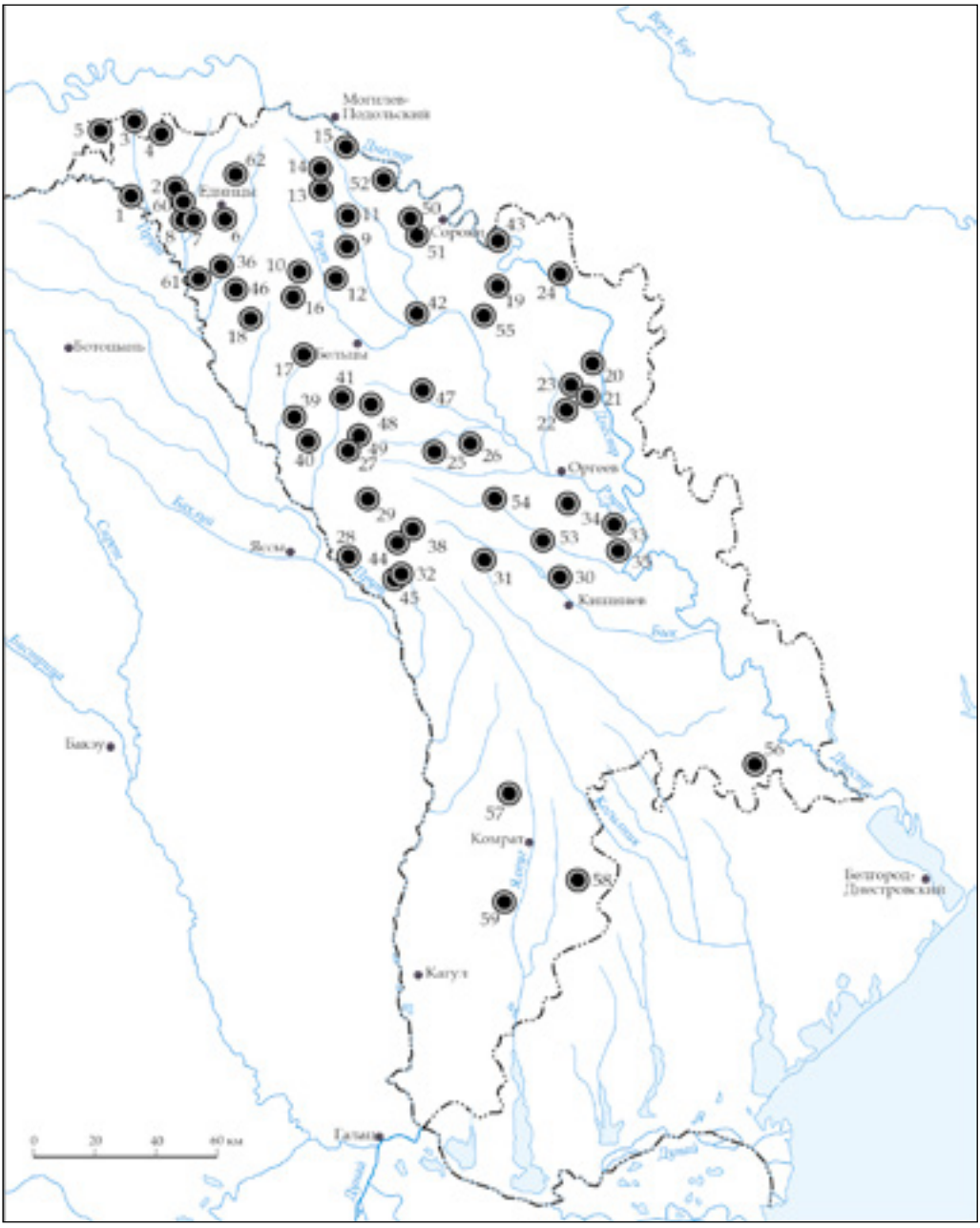


Рис. 4. Церкви св. Троицы. 1 – Тецкань, 2 – Тырнова, 3 – Росошань, 4 – Гримэнкэуць, 5 – Ларга, 6 – Купчинь, 7 – Блештень, 8 – Володень, 9 – Баронча, 10 – Никорень, 11 – Паланка, 12 – София, 13 – Марамоновка, 14 – Хородиште, 15 – Рудь, 16 – Речa, 17 – Фундурий Векь, 18 – Дану, 19 – Кухурештъ де Сус, 20 – Сахарна, 21 – Слобозия-Хородиште, 22 – Воротец, 23 – Минчень де Жос, 24 – Рашков, 25 – Хиришень, 26 – Васиень, 27 – Кошень, 28 – Морений Ной, 29 – Рэдений Векь, 30 – Грэтиештъ, 31 – Кэприяна, 32 – Миклеушень, 33 – Охринча, 34 – Иванча, 35 – Оницкань, 36 – Зэикань, 38 – Буда, 39 – Кэлугэр, 40 – Скумпия, 41 – Глинжень, 42 – Прэжила, 43 – Зэлучень, 44 – Селиште, 45 – Солтэнештъ, 46 – Кукуеций Векь, 47 – Копэчень, 48 – Слобозия-Кишкэрень, 49 – Слобозия-Мэгура, 50 – Христичь, 51 – Пырлица, 52 – Собарь, 53 – Микэуць, 54 – Цыгэнештъ, 55 – Погорна, 56 – Штефан Водэ, 57 – Дезгинжа, 58 – Жолтай, 59 – Конгаз, 60 – Гординештий Ной, 61 – Хородиште, 62 – Ружни-

ца.

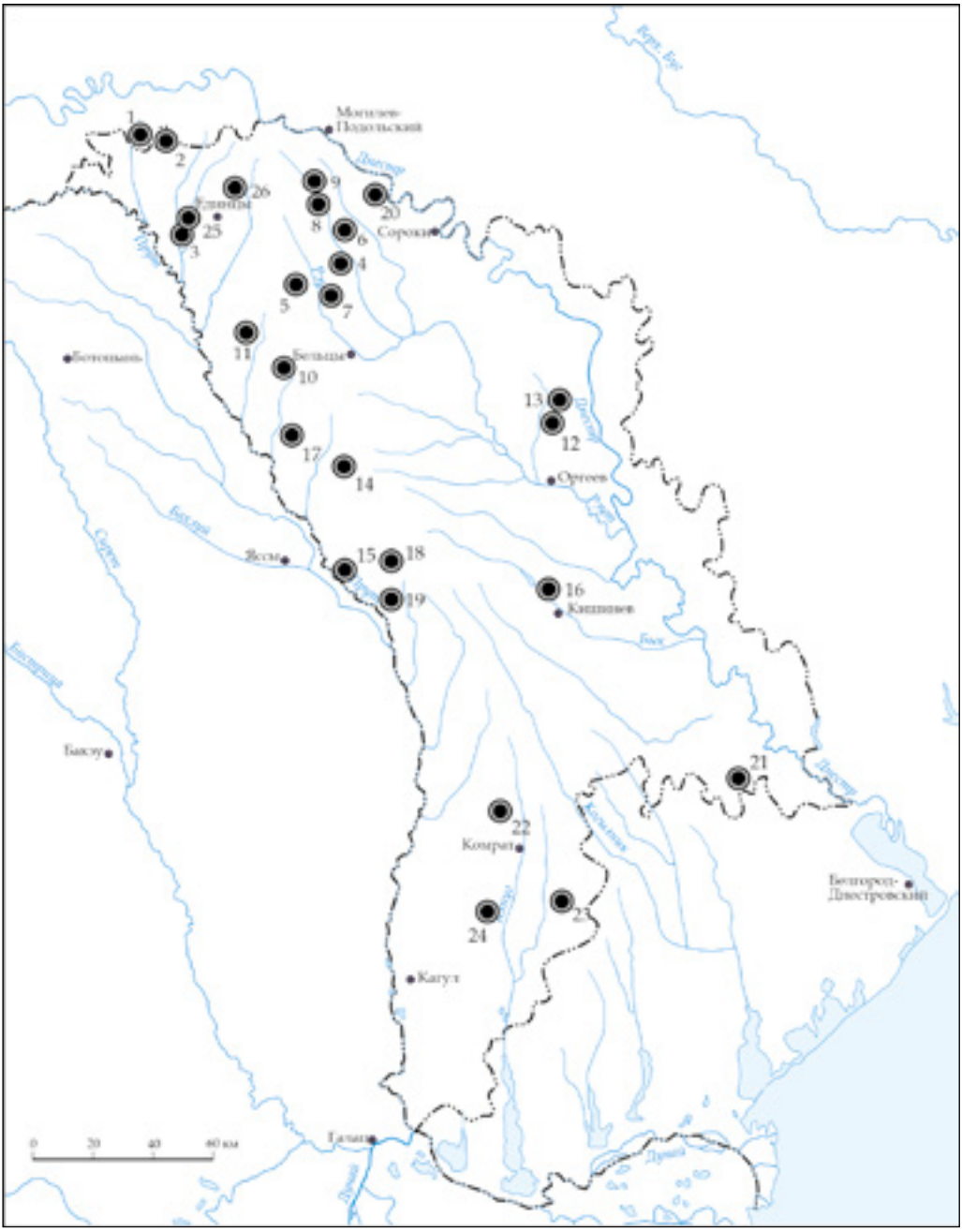


Рис. 5. Церкви св. Троицы (корр. с учетом данных И. Халиппы). 1 – Росошань, 2 – Гримэнкэуць, 3 – Володень, 4 – Баронча, 5 – Никорень, 6 – Паланка, 7 – София, 8 – Марамоновка, 9 – Хородиште, 10 – Фундурий Векь, 11 – Дану, 12 – Воротец, 13 – Минчень де Жос, 14 – Кошень, 15 – Морений Ной, 16 – Грэтиешть, 17 – Кэлугэр, 18 – Селиште, 19 – Солтэнешть, 20 – Собарь, 21 – Штефан Водэ, 22 – Дезгинжа, 23 – Жолтай, 24 – Конгаз, 25 – Гординештий Ной, 26 – Ружница.

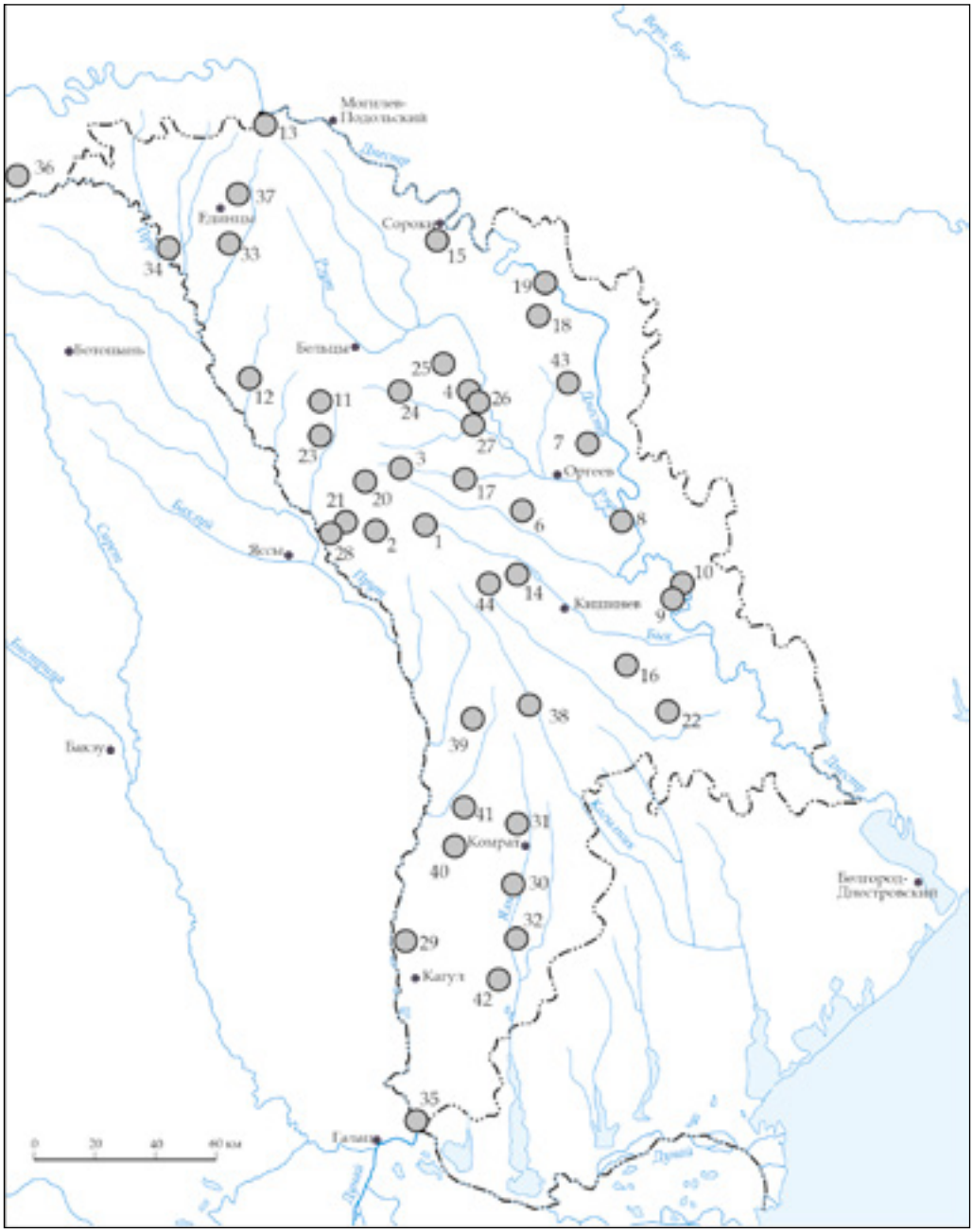


Рис 6. Церкви св. Георгия. 1 – Новачь, 2 – Милешть, 3 – Корнова, 4 – Казанешть, 5 – Бедражий Векь, 6 – Каменча, 7 – Булэешть, 8 – Устья, 9 – Шерпень, 10 – Ташлык, 11 – Катранык, 12 – Чучуля, 13 – Окница, 14 – Кожушна, 15 – Цепилова, 16 – Джямэна, 17 – Бравича, 18 – Шестачь, 19 – Климэуць де Жос, 20 – Корнешть, 21 – Вулпешть, 22 – Григорьевка, 23 – Сэрата Ноуэ, 24 – Сынджерей, 25 – Гура-Ойтуз, 26 – Кицканий Векь, 27 – Вережень, 28 – Унгень, 29 – Зырнешть, 30 – Бешалма, 31 – Буджак, 32 – Казаклия, 33 – Шофрынкань, 34 – Бедражий Векь, 35 – Джурджулешть, 36 – Новоселица, 37 – Русень, 38 – Гура Галбеней, 39 – Орак, 40 – Харагыш, 41 – Макрешть,.42 – Хаджик, 43 – Когыльничень, 44 – Греблешть.

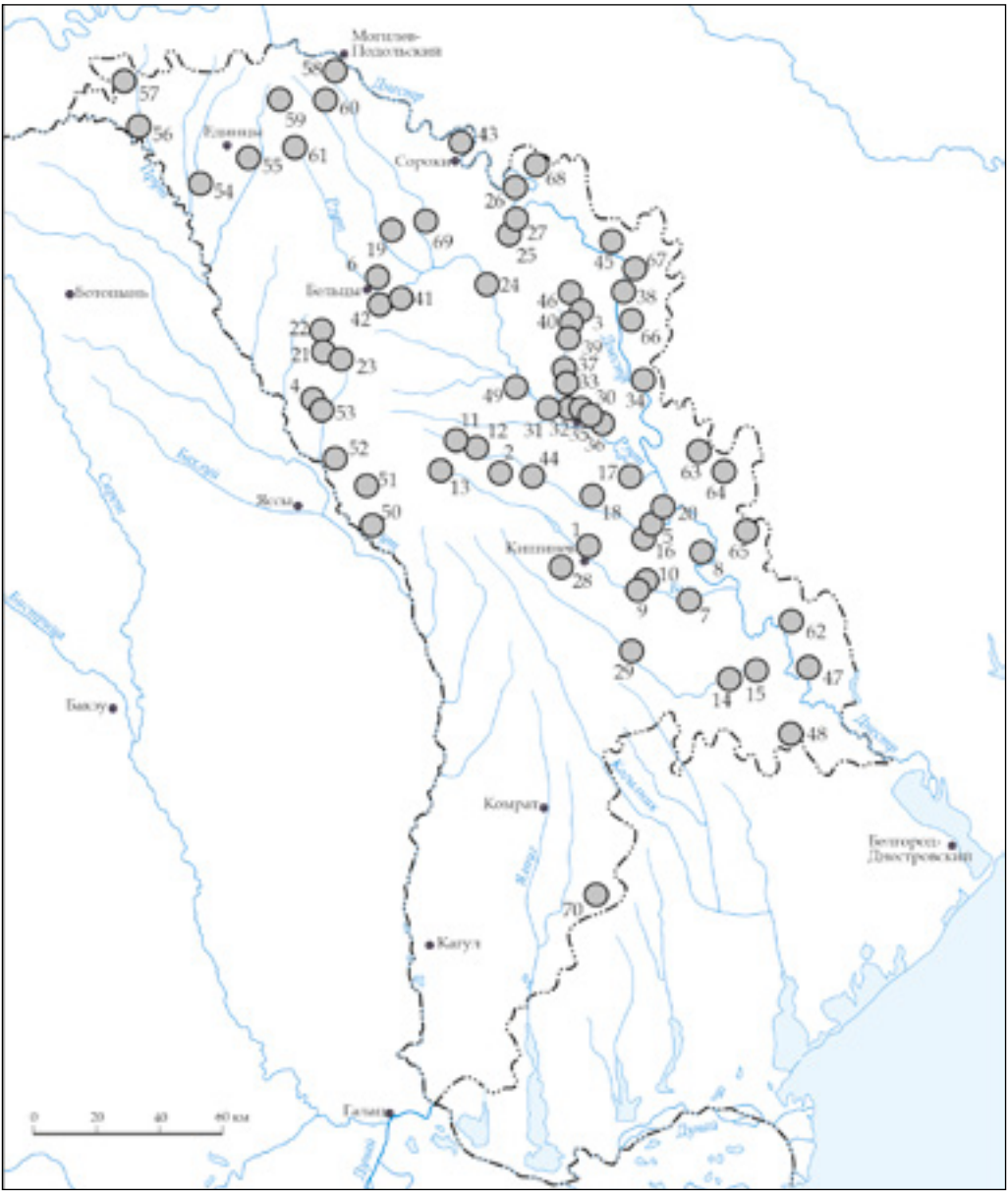


Рис. 7. Церкви св. Дмитрия. 1 – Кишинэу, 2 – Варзарешть, 3 – Припичень-Куркь, 4 – Извоаре, 5 – Вадул луй Водэ, 6 – Бэлць, 7 – Анений Ной, 8 – Спея, 9 – Кетрос, 10 – Мерений Ной, 11 – Мындра, 12 – Рэчула, 13 – Петичень, 14 – Кэушэнь, 15 – Плоп-Штюбей, 16 – Бэлцата, 17 – Избиште, 18 – Пашкань, 19 – Хэснэшений Марь, 20 – Кошница, 21 – Фэлешть, 22 – Иленуца, 23 – Хитрешть, 24 – Чутулешть, 25 – Николаевка, 26 – Тыргул Вертюжень, 27 – Вэскэуць, 28 – Дэнчень, 29 – Гангура, 30 – Орхей, 31 – Брянова, 32 – Чишмя, 33 – Кукурузень, 34 – Лопатна, 35 – Пеливан, 36 – Похорничень, 37 – Крихана, 38 – Когылничень, 39 – Гидулень, 40 – Рошкана, 41 – Мындрештий Ной, 42 – Октябрьское, 43 – Сорока, 44 – Речa, 45 – Куратура, 46 – Фузэука, 47 – Чобручь, 48 – Штефэнешть, 49 – Коробчень, 50 – Костулень, 51 – Флорицоая Веке, 52 – Семень, 53 – Стольничень, 54 – Ханкэуць, 55 – Купчинь, 56 – Перерыта, 57 – Котяла, 58 – Берёзовка, 59 – Пивничень, 60 – Елизаветовка, 61 – Кодрений Ной, 62 – Суклея, 63 – Красный Виноградарь, 64 – Маяк, 65 – Виноградное, 66 – Выхватинцы, 67 – Ержова, 68 – Окница (р-н Каменка), 69 – Трифэнешть, 70 – Чадыр-Лунга.

Библиография:

Gonța, Alexandru I., *Documente privind istoria României. Seria A (Moldova). Veacurile XIV–XVII, 1384–1625. Indicele numelor de locuri,* București: Editura Academiei Române, 1990.

Романчук, А. А., Кроитор С. С., *Святые – покровители церквей средневековой Молдовы (на территории Пруто-Днестровского междуречья)*. В: Stratum plus. Chișinău, 2012, nr. 5, с. 237-258.

Романчук, А. А., *Ойконим Мэрзаке/Мырзачь и славяно-восточноромано-«пост-золотоордынские» этноязыковые взаимодействия в микрозоне Булэешть – Мырзачь – Суслень (Орхейский р-н, Республика Молдова) в раннемолдавский период (XIV – начало XVI вв.)*. В: Кожухар В. Г., Кожухар К. С. (отв. ред). Українсько–молдовські етнокультурні зв'язки: міжнародні наукові читання пам'яті академіка Костянтина Поповича. Vol. III. Chişinău: Stratum plus, 2017, с. 333-352.

Романчук, А. А., *Слово о Суждале: гипотеза О. Н. Трубачева в свете данных археологии, истории и топонимики*. В: Синика В. С, Рабинович Р. А. (отв. ред.). Древности. Исследования. Проблемы: Сборник статей в честь 70-летия Н. П. Тельнова. Кишинэу: Stratum plus, 2018, с. 483-494.

Романчук, А. А., *Церкви св. Георгия, св. Троицы и св. Духа и молдавские ойконимы на -ча*. В: Studii culturale: tezele conferintei. Chisinau, 26 septembrie 2019. Ed. 1. Chisinau: IPC, 2019, с. 64-65.

Савка, Николай, *Формаря аджективелор ын лимба молдовеняскэ*. Кишинэу: Штиинца, 1985.

Топоров, Владимир, Трубачев, Олег, *Лингвистический анализ гидронимов Верхнего Поднепровья*. В: Трубачев О. Н. Труды по этимологии. Слово. История. Культура. Т. 4. Москва: Языки славянской культуры, 2009, с. 9-382.

Трубачев, Олег, *Названия рек Правобережной Украины. Словообразование. Этимология. Этническая интерпретация*. В: Трубачев О. Н. Труды по этимологии. Слово. История. Культура. Т. 4. Москва: Языки славянской культуры, 2009, с. 383-695.

ВЛИЯНИЕ МОЛДАВСКОЙ ТРАДИЦИИ НА ЭВОЛЮЦИЮ ГАГАУЗСКИХ РИТУАЛЬНЫХ ХЛЕБНЫХ ИЗДЕЛИЙ

Евдокия СОРОЧЯНУ
Институт культурного наследия

Summary
INFLUENCE OF MOLDOVAN TRADITION ON THE EVOLUTION OF GAGAUZ RITUAL BREAD PRODUCTS

The article considers some Moldovan influences on the evolution of the Gagauzian tradition of bread production. The Moldovans and the Gagauzes have the same technologies of bread production, as well as traditions of ritual use of bread. Getting in contact with the Moldovans, the Gagauzes borrowed from them some new types of bread products (*malay*, çatlak *malay*, *tepsid*ä *malay*, *mamaliga*, cızlı mamaliga, *candra/jandra*, *plaçınta*, *turta*, gogoloş / *gogoş* / *gogoneli*). A significant amount of these borrowings are in the group of ritual bread, especially of bread used in the process of commemoration: *merdiven kolacı* (textually: kalach in the form of ladder), *köprü kolacı* (textually: bridge kalach), *vama kolacı* (textually: customs kalach), *kapite* and some others.

***Keywords*:** Gagauzes, Moldovans, bread production traditions, ritual bread, commemorative kalach.

Хлеб у гагаузов, как и у других земледельческих народов, является одним из основных продуктов питания. За многие века был наработан огромный опыт выращивания зерновых культур, обработки зерна, изготовления теста и выпекания хлебных изделий. По разновидностям хлеба прослеживается не только его эволюция, но и развитие культурных традиций, обычаев и обрядов гагаузского народа.

Переселившись в Бессарабию, гагаузы не забыли своих традиций хлебопечения, элементы добалканской и балканской традиций органично перешли в бессарабский пласт и сохраняются в быту гагаузов по сегодняшний день. Об этом свидетельствуют этнографические материалы, относящиеся к бессарабскому периоду (от середины XIX в. по настоящее время)[23]. Сохранив традиционные виды хлебных изделий (çörek, *pita*, *somun ekmek*)[24], в Бессарабии гагаузы стали печь

23. А. И. Защук. *Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами Генерального штаба. Бессарабская область*. Ч. 1. Санкт-Петербург: Тип. Э. Веймара, 1862, с. 505. Режим доступа: https://www.runivers.ru/lib/book3308/16829/ (дата обращения – 21.04.2019); В. А. Мошков. *Гагаузы Бендерского уезда. Пища*. В: Этнографическое обозрение. Москва, 1902, № 4, с. 29-31; М. В. Маруневич. *Материальная культура гагаузов конца XIX – начала XX* в. Кишинев: Штиинца, 1988, с. 155; Д. Е. Никогло. *Система питания гагаузов в XIX – начале XX века*. Кишинев, 2004, с. 162.

24. Кроме пресных лепешек на поду (çörek, *pita*), гагаузы пекли лепешки и хлеб из дрожжевого

хлеб (*malay*) из кукурузной муки или с ее добавлением[25], а также готовить из нее различные блюда.

В результате этнокультурных контактов с различными этносами, населяющими юг Молдовы, к традиционным гагаузским мучным изделиям добавились новые виды хлебных изделий. Наибольшее влияние на эволюцию гагаузских традиций выпечки хлебных изделий оказали молдавские традиции. Сегодня у гагаузов и молдаван много общих видов хлебных изделий. Связано это с наличием общих зерновых продуктов, идентичных технологий приготовления и схожих традиций употребления обрядовых хлебов. Так, в рацион питания гагаузов входят различные молдавские блюда, основой которых является кукурузная мука. В XIX–XX вв. из кукурузной муки гагаузы готовили хлеб и называли его молдавской лексемой *malay.* В этот же период широкое распространение получил хлеб, выпекаемый из смеси пшеничной и кукурузной муки (*malaylı ekmek / malaylı*). По сведениям В. А. Мошкова, «…летом, во время полевых работ или молотьбы, когда некогда было печь настоящих хлебов, из смеси пшеничной, ржаной и кукурузной муки делают кислое тесто, отгребают в одном месте „ватры", т. е. очага, огонь и золу, выметают начисто, посыпают мукой, кладут кусок кислого теста и разминают в лепешку. А затем тесто прикрывают сверху листьями хрена и сгребают на него горячую золу и уголья»[26]. В голодные годы часто пекли пресный кукурузный хлеб, получивший у гагаузов название – özsüz *malay* (букв. 'малай без основы', то есть без добавления пшеничной муки). Пекли также хлеб из непросеянной пшеничной и ржаной муки с большим добавлением кукурузной муки. Назывался он *çatlak malay* (букв. 'потрескавшийся кукурузный хлеб'), так как из-за преобладания в тесте кукурузной муки такой хлеб плохо подходил и получался с трещинами по краям и на верхней корке[27]. Часто хлеб заменялся кукурузными лепешками, которые также назывались *malay*. Их могли поджаривать на сковороде, смазанной салом или маслом, такой кукурузный хлеб считался вкуснее и назывался «тепсидя малай»[28] (букв. 'лепешка *malay*, приготовленная на сковороде'). Из кукурузной муки гагаузы готовили различные блюда: *mamaliga, candra / jandra,* cızlı *mamaliga, meşmer /* öş*mer mancas*ı). Следует отметить, что mamaliga стала излюбленным блюдом гагаузов, обычно ее употребляют вместо хлеба. Мамалыгу едят с брынзой, с йогуртом (*yuurt*), с различными видами соусов с мясом или с рыбой.

В прошлом, по воспоминаниям информаторов, в семьях с низким материальным достатком готовили похлебку (жидкую кашицу) из кукурузной крупы или

теста в сковородах (*pazlama*, *ekmek*). Хлеб, в основном, был ржаным (çavdar ekmää), реже пшеничным (*booday ekmää* или *pak ekmek*). Часто готовили хлеб из смеси пшеничной и ржаной муки (*esmer ekmek*), пекли также хлеб с добавлением отрубей.

25. Говоря о повседневной пище колонистов (болгар и гагаузов – Е. С.) в первой трети XIX в., Ф. Ф. Вигель сообщает, что «хлеб <…> большей частью был из кукурузы» (цит. по: М. В. Маруневич. *Материальная культура гагаузов конца XIX – начала XX в.* Кишинев: Штиинца,1988, с. 166).

26. В. А. Мошков. *Гагаузы Бендерского уезда. Пища*. В: Этнографическое обозрение. Москва, 1902, № 4, с. 29-30.

27. Д. Е. Никогло. *Система питания гагаузов в XIX – начале XX века*. Кишинев, 2004, с. 105.

28. В. А. Мошков. *Гагаузы Бендерского уезда. Пища*. В: Этнографическое обозрение. Москва, 1902, № 4, с. 30.

муки – *candra / jandra*[29]. В Гагаузско-русско-молдавском словаре не уточняется, из какой муки готовится похлебка жандра (возможно, как из кукурузной, так и из пшеничной), а в Гагаузско-русско-румынском словаре слово дано в фонетической оболочке *jantra* в двух значениях: похлебка и баланда (‘невкусная жидкая похлебка’)[30]. В селе Конгаз нами зафиксирована форма *j**a**ndra* в двух значениях: 1) жидкая кукурузная похлебка; 2) общее название невкусной еды (bu imäk nicä jandra – ‘эта еда, как баланда’)[31]. Данное кушанье у молдаван известно как жидкая мамалыга, каша[32]. В Вулканештах из такой кашицы готовят cızlı mamaliga (Фото 11). На дно сковородки насыпают брынзу, заливают приготовленной кашицей, опять слой брынзы и поверх поливают горячим маслом (шипение горячего масла (cız) и дало название блюду).

М. В. Маруневич в своей монографии рассказывает о том, что гагаузы готовят манжу[33] из яиц, перемешанных с брынзой, с добавлением кукурузной муки (мешмер манжасы)[34]. Такого рода кушанье известно многим балканским народам. Так, в румынской и молдавской кухне подобное блюдо обозначается как *bálmoş / bálmuş / balamíş / balamúş* – ‘кушанье из овечьей брынзы, молока, масла и кукурузной муки’[35], ‘типичное кушанье из яиц с брынзой и кукурузной муки’[36], в Олтении кушанье из мамалыги с брынзой, залитой горячим маслом, подобно гагаузскому *c*ızlı mamaliga, называют *bálmeş*[37]. Блюдо с аналогичным названием известно и болгарам, но готовится оно на основе пшеничной муки. В Словаре редких, устаревших и диалектных слов в болгарской литературе XIX и XX вв. находим слово балмуш с пометой диал. и с ударением на последнем слоге в значении ‘кушанье бял мъж’[38]. Бял мъж (букв. ‘белый мужчина’) – каша из свежей брынзы, жаренной в масле с добавлением разболтанной в воде пшеничной муки. Обычно блюдо го-

29. Д. Е. Никогло. *Система питания гагаузов в XIX – начале XX века*. Кишинев, 2004, с. 85.

30. Жандра – жидкая похлебка (мучная) (Гагаузско-русско-молдавский словарь. Составители Г. А. Гайдаржи, Е. К. Колца, Л. А. Покровская, Б. П. Тукан. Под ред. Н. А. Баскакова. Москва: Советская энциклопедия, 1973, с. 184); *j**a**ntra* – похлебка; баланда (Gagauzça-Rusça-Romınca Sözlük = Гагаузско-русско-румынский словарь = Dicţionar găgăuz-rus-român. Hazirlayannar: Petri ***Çebotar,*** Ion Dron. Chişinău: Pontos, 2002, s. 329).

31. Уровень крайней бедности выражен гагаузами в устойчивых словосочетаниях: «жандра имää» –‘бедствовать, голодать’, «жандрайа етишмää» – ‘обеднеть, вести полуголодное существование’ (Г. А. Гайдаржи. Рукописное наследие, хранящееся в архиве В. А. Сырфа).

32. Жяндрэ – жидкая мамалыга (Молдавско-русский словарь. Сост. И. И. Ецко, Т. В. Урсу, Т. Ф. Челак. Ред. Т. Ф. Челак. Кишинев: Главная редакция Молдавской Советской Энциклопедии, 1989, с. 152); *ge**á**ndr**ă*** **(***рег.) жидкая мамалыга; каша* (происхождение не установлено) (Noul dicţionar explicativ al limbii române, 2002); *geandră* –варево с ломтиками жареной мамалыги; постная еда (происхождение не установлено) (Dicţionar *universal al limbei române*, Lazăr Şăineanu, *ediţia a VI-a, Editura* „Scrisul românesc”, 1929).

33. Манжа (manca) – кушанье, второе блюдо, приготовленное на соусной основе.

34. М. В. Маруневич. *Материальная культура гагаузов конца XIX – начала XX в*. Кишинев: Штиинца,1988, с. 163.

35. *Dicţionar român-rus*. Tatiana Vorontova ş. a. Chişinău: ARC, 2002, с. 137, 139.

36. *Dicţionar Român Explicativ Online*. http://www.dictionarroman.ro (дата обращения – 21.12.2019).

37. Н. Голант. Личный архив.

38. Речник на редки, остарели и диалектни думи в литературата ни от XIX–XX век. Съст. Ст. Илчев и др. София: БАН, 1974, с. 26.

товится на Петров день. В различных населенных пунктах Болгарии[39] встречаются разные названия этого блюда: белмъ́ш, белму́ш, кутмач[40]. По мнению авторов Болгарского этимологического словаря, из-за белизны брынзы название белмъ́ш переосмыслено в бял мъж (народная этимология)[41].

Как видим, принцип приготовления этого кушанья у болгар и у румын один и тот же, различие наблюдается в выборе муки как основы данного кашеобразного блюда: в одном случае брынза добавляется к кашице из пшеничной муки, а в другом – из кукурузной. В результате получаются два разных блюда, приготовленных по одному и тому же принципу, суть которого заключается в смешивании/размешивании компонентов и превращении их в однородную кашу.

На наш взгляд, рум. *bálmoş / bálmuş / balamíş / balamúş* и болг. балму́ш / белмъ́ш / белму́ш / бял мъж восходят к тюркскому *bulamaç*. Само действие в процессе приготовления данного кушанья – мешать, размешивать, взбалтывать – в тюркских языках обозначается глаголом *bulamak*, от которого и образовалось название блюда *bulamaç*, поэтому утверждение о том, что оно славянское (см. в румынском этимологическом словаре DEX: *рум. valmeş* ‘валом; как попало; в беспорядке’ от слав. *valйtй* ‘смешанный’[42] не убедительно. В румынский язык оно, вероятнее всего, пришло через болгарский, а в болгарский попало, соответственно, – из турецкого языка[43]. Напомним, что гагаузское блюдо *bulamaç* готовится по тому же принципу (мучная болтушка), но без подмешивания брынзы.

Гагаузы Приазовья (переселенцы из Бессарабии) кукурузную муку негусто замешивали на простокваше, заливали в формы (сини, тепси), сверху покрывали сметаной, взбитой с яйцом, и всаживали в печь[44].

Результатом этнокультурных контактов с молдавским населением является также параллельное использование с гагаузскими терминами молдавских названий некоторых мучных изделий, например: *plaçınta*, *turta*, *gogoloş* и др. Так, в Комрате наряду с гагаузским наименованием *lokum* в значении куски дрожжевого теста, жаренные в жире, употребляются и молдавские термины *gogolo*ş, *gogo*ş, *gogoneli*[45]. У гагаузов лексемами *gogoloş, gogo*ş, *gogoneli* называются пончики

39. http://www.supichka.com (дата обращения – 21.12.2019).

40. Кутмач – кушанье из овечьей брынзы, овечьего молока и болтушки из пшеничной муки. Оно готовится на сильном огне с непрерывным помешиванием до получения кашицеобразной массы. В Родопах его готовят пастухи на праздник св. Петра и Павла (Речник на родопските думи. Режим доступа: http://www.napenalki.com/index.php (дата обращения – 21.12.2019).

41. *Български етимологичен речник*. Т. I. Съст. В. Георгиев, И. Гълъбов, Й. Заимов, Ст. Илчев. София: БАН, 1971, с. 29.

42. *Dicţionar Român Explicativ Online*. http://www.dictionarroman.ro (дата обращения – 21.12.2019).

43. Авторы Болгарского этимологического словаря слова балмуш, бял мъж, белмуш считают заимствованиями из турецкого языка: от *bulamaç* ‘мучная каша’, а оно от *bulamak* ‘перемешать’ (Български етимологичен речник. Т. I. Съст. В. Георгиев, И. Гълъбов, Й. Заимов, Ст. Илчев. София: БАН, 1971, с. 29).

44. *Гагаузы Украины*. В 2-х книгах. Сост. Т. Арнаут, Е. Банкова, Л. Чимпоеш. Киев: Изд. дом Дмитрия Бураго, 2016, с. 178.

45. М. В. Маруневич. *Материальная культура гагаузов конца XIX – начала XX в*. Кишинев: Штиинца,1988, с. 156; Д. Е. Никогло. Личный архив; Е. С. Сорочяну. Полевой материал). Заметим, что лексема *cocoloş* употребляется и в другом значении – запеканка из мамалыги и брынзы (Dicţionar

круглой формы из дрожжевого теста, смешанного с творогом, жаренные в большом количестве растительного масла или животного жира. У молдаван юга страны *gogoşele, gogoşi, gogoaşe, cocoloş* – сладкие пончики с творогом (или без творога)[46]. Лексема *gogo*ş также используется гагаузами и для наименования творожных пончиков из пресного теста. Муку, яйца, творог, сметану и сахар перемешивают до получения однородной массы. Из нее формуют шарики, которые жарят в чугунке в большом количестве растительного масла или жира. Готовые пончики посыпают сахарной пудрой (Комрат)[47]. Интересно, что и молдаване, в свою очередь, пончики из дрожжевого теста, жаренные в растительном масле или животном жире называют гагаузской лексемой *chirdele* (с. Тартаул-де-Салчие Кагульского р-на)[48]. Кроме этого, в молдавских селах на юге Молдовы жареные лепешки, подобные гагаузским *gözlem*ä, обозначены термином *ghiozoniici*, а такие же лепешки с начинкой из брынзы называются *ghizlomeli, ghezlemele, ghizolomele, gizlomele*[49]. Следует отметить, что на севере и в центре страны данные названия не зафиксированы, поэтому вероятнее всего, что молдаване заимствовали это блюдо у своих соседей – гагаузов.

Большое число молдавских заимствований наблюдается в группе ритуальных хлебов, особенно поминальных. В период жизни в Бессарабии широкое распространение у гагаузов получили поминальные хлебцы *kapite / kapiti* в форме треугольника или креста, символизирующие долю покойного. У молдаван и румын эти поминальные хлебцы (круглой, треугольной и крестообразной формы) названы лексемами *kap*, *kapete*, их обычно вешали на поминальное деревце[50]. В припрутских селах (например, в Кышлица-Прут) встречаются *kapete* в виде незавершенной восьмерки, которые вместе с хлебом в виде голубков (*porumbei*) входят в число девяти калачей (*nouă colăcei*)[51]. Поминальный хлеб с аналогичным названием известен также добруджанским болгарам: в с. Гребенци на похороны выпекали обрядовый хлеб круглой формы – кап[52].

Молдавским влиянием считается обряжение поминального деревца, названного гагаузами *dal* (букв. ‘ветка’). Соответственно, и погребальные хлебцы *merdiven kolacı* (букв. ‘калач-лесенка’), которыми обвешивается деревце, были заимствованы у молдаван. Они отражают народные представления (греко-римские по происхождению и широко распространенные у румын и молдаван) о вознесении души в загробный мир, где образ лестницы выступает как некий мост между миром живых и миром мертвых[53]. На воображаемых мостах «реки смерти» оставлялись

---

român-rus. Pr. G. Bologan şi alte. Ediţia a II-a. Chişinău: ARC, CUNIVAS. 2004, p. 274).

46. *Dicţionar român-gagauz*. Angeli T. Chişinău: S.n., 2013, p. 279; Д. Е. Никогло. Мучные и крупяные изделия пищи у молдаван юга Республики Молдова. În: Revista de Etnologie şi Culturologie. Vol. XIII–XIV. Chişinău, 2013, p. 184.

47. Д. Е. Никогло. Личный архив.

48. Д. Е. Никогло. *Мучные и крупяные изделия пищи у молдаван юга Республики Молдова*. În: Revista de Etnologie şi Culturologie. Vol. XIII–XIV. Chişinău, 2013, p. 181.

49. Idem, p. 183.

50. V. Buzilă. *Pâine aliment şi simbol: Experienţa sacrului*. Chişinău: Ştiinţa, 1999, p. 197, 336.

51. Idem, p. 197.

52. Добруджа. *Етнографски, фолклорни и езикови проучвания*. София: БАН, 1974, с. 291.

53. Образ лестницы как некоего моста между миром живых и миром мертвых, между

калачи – *köprü kolacı* (букв. ‘мостовой калач’), а также раздавались *vama kolacı* (букв. ‘таможенный калач’), помогавшие душе покойного пройти встречаемые на пути мытарства.

Использование символического дерева получило распространение в населенных пунктах Комратского и Чадыр-Лунгского районов и не зафиксировано в Вулканештском районе. О нем упоминает в своих работах еще В. А. Мошков: «В изголовье покойника помещали маленькое фруктовое деревце (дал) – яблоня, груша или слива, вырытое с корнем, на которое вешаются бублики (коврик), покупные пряники в виде кольца (пи́тичка), конфеты, яблоки, нитки изюма и полный костюм покойника. Деревце после похорон сажают на могилу. Лакомства с «дала» снимаются и тут же раздаются присутствующим, а платье покойного, висевшее на нем, отдают донашивать бедным сиротам»[54]. В похоронном обряде сироты, бедные, нищие считаются «заместителями» покойного, получающие его долю[55].

В настоящее время на поминальное деревце (ветку) вешают обрядовые хлебы *merdiven kolacı* и *kapite*, бублики, конфеты, полотенца и носовые платки (символ дороги), а также новые вещи (полный набор) покойного. Все, чем обвешана ветка, раздается детям и тому, кто ее несет, при этом считается, что все, что отдается живым людям, идет только во благо душе покойного.

Как видно из вышеописанного, молдавские традиции оказали существенное влияние на эволюцию гагаузских хлебных изделий. Наибольшее число молдавских заимствований наблюдается в группе поминальных хлебов (*kapite*, *merdiven kolacı*, *vama kolacı*). Широкое распространение среди гагаузов получили молдавские виды хлеба. Так, в ранний период совместного проживания с молдаванами гагаузы стали печь хлеб с добавлением кукурузной муки (*malay*, *malaylı ekmek*) и готовить различные блюда, основой которых была кукурузная мука (*mamaliga*, *candra / jandra*, cızlı mamaliga, *meşmer /* öşmer mancası). Некоторые блюда, например, *galuşka çorbası*, *pampuşki*, которые являются украинскими по происхождению, также были заимствованы гагаузами у молдаван.

Библиография

Български етимологичен речник. Т. 1. Съст. В. Георгиев, И. Гълъбов, Й. Заимов, Ст. Илчев, София: БАН, 1971. 777 с.

Вакарелски, Хр., *Български погребални обичаи (сравнително изучаване)*, София: Захари Стоянов, 2008. 520 с.

Вигель, Ф. Ф., *Замечания на нынешнее состояние Бессарабии*, Москва, 1892.

землей и небом присущ многим народам (А. Б. Страхов. *Культ хлеба у восточных славян. Опыт этнолингвистического исследования*. Мюнхен: Отто Загнер, 1991, с. 244; Хр. Вакарелски. *Български погребални обичаи (сравнително изучаване)*. София: Захари Стоянов, 2008, с. 178-183).

54. В. А. Мошков. *Гагаузы Бендерского уезда. Смерть, представления о загробной жизни и похоронные обычаи*. В: Этнографическое обозрение. Москва, 1902, № 3, с. 5, с. 9-10.

55. О. А. Седакова. *Тема «доли» в погребальном обряде (восточно- и южнославянский материал)*. В: Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд. Москва: Наука, 1990, с. 57.

Гагаузы Украины. В 2-х книгах. Сост. Т. Арнаут, Е. Банкова, Л. Чимпоеш, Киев: Изд. дом Дмитрия Бураго, 2016. 232 с.

Гагаузско-русско-молдавский словарь. 11500 слов. Составители Г. А. Гайдаржи, Е. К. Колца, Л. А. Покровская, Б. П. Тукан. Под ред. Н. А. Баскакова, Москва: Советская энциклопедия, 1973. 664 с.

Гайдаржи, Г. А., Рукописное наследие, хранящееся в архиве В. А. Сырфа.

Голант, Н., Личный архив.

Добруджа. Етнографски, фолклорни и езикови проучвания, София: БАН, 1974. 498 с.

Защук, А. И., *Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами Генерального штаба. Бессарабская область*. Ч. 1. Санкт-Петербург: Тип. Э. Веймара, 1862, 582 с. В: https://www.runivers.ru/lib/book3308/16829/

Маруневич, М. В., *Материальная культура гагаузов конца XIX – начала XX в.*, Кишинев: Штиинца, 1988. 191 с.

Молдавско-русский словарь. Сост. И. И. Ецко, Т. В. Урсу, Т. Ф. Челак. Ред. Т. Ф. Челак, Кишинев: Главная редакция Молдавской Советской Энциклопедии, 1989. 575 с.

Мошков, В. А., *Гагаузы Бендерского уезда. Пища*. В: Этнографическое обозрение, № 4. Москва, 1902, с. 29-36.

Мошков, В. А., *Гагаузы Бендерского уезда. Смерть, представления о загробной жизни и похоронные обычаи*. В: Этнографическое обозрение. Москва, 1902. № 3, с. 1-25.

Никогло, Д. Е., Личный архив.

Никогло, Д. Е., *Система питания гагаузов в XIX – начале XX века*, Кишинев, 2004. 211 с.

Никогло, Д., *Мучные и крупяные изделия пищи у молдаван юга Республики Молдова*. În: Revista de Etnologie şi Culturologie. Vol. XIII–XIV. Chișinău, 2013, p. 180-186.

Седакова, О. А., *Тема «доли» в погребальном обряде (восточно- и южнославянский материал)*. В: Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд. Москва: Наука, 1990, с. 54-63.

Сорочяну, Е. С., Полевой материал.

Страхов, А. Б., *Культ хлеба у восточных славян. Опыт этнолингвистического исследования*. Мюнхен: Отто Загнер, 1991. 244 с.

Речник на редки, остарели и диалектни думи в литературата ни от XIX–XX век. Съст. Ст. Илчев и др., София: БАН, 1974. 606 с.

Речник на родопските думи, http://www.napenalki.com/index.php.

Buzilă, V., *Pâine aliment şi simbol: Experienţa sacrului*, Chişinău: Ştiinţa, 1999. 373 p.

Gagauzça-Rusça-Romınca Sözlük = Гагаузско-русско-румынский словарь = Dicţionar găgăuz-rus-român. Hazirlayannar: Petri Çebotar, Ion Dron, Chişinău: Pontos, 2002. 740 p.

Dicţionar Român Explicativ Online, http://www.dictionarroman.ro.

Dicţionar român-gagauz. Angeli T., Chișinău: S. n., 2013. 724 p.

Dicţionar român-rus. Tatiana Vorontova ş. a., Chişinău: ARC, 2002. 1646 p.

Dicţionar român-rus. Pr. G. Bologan şi alte. Ediţia a II-a, Chişinău: ARC, CUNIVAS. 2004. 1504 p.

Dicţionar universal al limbei române. Lazăr Șăineanu, ediția a VI-a, Editura „Scrisul românesc”, 1929.

Noul dicţionar explicativ al limbii române, 2002.

http://www.supichka.com

МИР ВЕЩЕЙ И БЫТА В ЗЕРКАЛЕ ЭТНИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ НОСИТЕЛЕЙ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА. СИМВОЛЫ, СВЯЗАННЫЕ С ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНЬЮ

Татьяна ЗАЙКОВСКИ
Институт культурного наследия

Summary

THE WORLD OF THINGS AND LIFESTYLE IN THE MIRROR OF ETHNIC CONSCIOUSNESS OF RUSSIAN FOLKLORE CARRIERS IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA. SYMBOLS CONNECTED WITH DAILY LIFE

Based on the fact that folklore is a kind of re-transmitter of the most important worldviews, images and supporting symbols of ethnic consciousness, the author of the article analyzes the symbolism of Russian songs that exist in the Republic of Moldova related to the life of folklore carriers - the world of things in peasant life (canvas, tape, shawl, lash, etc.), to various buildings and their parts, to some types of agricultural work (plowing the field, sowing, harvesting, spreading flax, sowing poppies, sowing hops, etc.). Folklore works contained in the site materials collected by the author in Russian villages of the Republic of Moldova, as well as selected from existing collections, served as examples. They trace the nature and characteristics of everyday life and lifestyle, reveal some principles of everyday family life, the connection of the aesthetics of the world of things in the song text with moral principles, with unwritten, but sacredly observed folk morality. The inextricable connection of the world of things with tradition and ritual is demonstrated.

***Keywords*:** folklore, ethnic consciousness, world of things, tradition, symbolism.

На основе примеров из полевых материалов, собранного автором в русских селах Республики Молдова и песен, отобранных из существующих сборников[56], осуществлен анализ символики русских песен, бытующих в РМ, связанной с бытом носителей фольклора – с миром вещей в крестьянском быту, хозяйстве, с некоторыми видами сельскохозяйственных работ и т. д.

Прежде чем перейти к анализу конкретных песен, представляется уместным отметить, что при исследовании мы выделяем (и отделяем) те или иные символы для рассмотрения, для анализа и изучения. Но нельзя забывать о том, что в тексте фольклорного произведения все они сцеплены воедино и составляют одно целое). Итак, приведем для примера песню, записанную в с. Егоровка во второй половине XX в.:

56. Р. А. Богомольная. *Русская народная песня в Молдавии*. Кишинев, 1968; Н. М. Савельева. *Народные песни русских поселений Молдовы и Украины. Песни и хороводы села Егоровка*. Серия «Русская традиционная культура». Вып. I, № 6–8. М.: Родникъ, 1998.

– Ой, селезень, что ж ты не весел,
Что ж ты не весел да не радостен?
– Ой, как мне теперь веселиться,
Уточка моя вчера была,
На лужку она песочек ела,
На лужку она песочек ела,
Сегодня она застреленная.
– Ой, молодец, молодец,
Что ж ты не весел да не радостен?
– Ой, как же мне веселиться,
Милая моя вчера была,
Сегодня она заручeнная,
Сегодня она заручeнная.
Не жалко было б, если б далеко,
Амбар с амбаром, двор со двором,
Форточка на двор,
Форточка скрипит –
Сердечко болит.
(Богомольная, 1968, с. 56, № 57,

В этой песне последовательно выдержан принцип как символического, так и композиционного параллелизма: селезень – уточка и юноша – девушка, их переживания. Юноша сетует на то, что утрата любимой для него вдвойне тяжела, поскольку их семьи – ближайшие соседи (в данном контексте слово форточка означает ‘калитка’). Переживания происходят на фоне описания двора и дворовых построек. Чувства совсем иного рода, прямо противоположного – радостные и веселые, хотя и не описываются непосредственно, но ощущаются во всей стилистике другой песни, свадебной:

Наехало, наехало полный двор гостей
Все незваные.
Незваные, незваные,
Незваные, несобранные.
Пожалуйте, пожалуйте,
Гости милые,
Пожалуйте да ко мне и в дом.
(ПМА, Бельченкова И. М., 1978 г. р.
и др., с. Покровка, 2011)

Следует отметить, что двор – это не просто огороженное место с постройками, он выступает символом семьи, живущих в нем родных людей. Точно так же и улица в песнях существует не сама по себе, это прежде всего люди (глаза и уши), которые всё видят и слышат в своем неусыпном стремлении отстаивать устои общей нравственности, приличий и пристойности. Можно сказать, что это символ села, его жителей. Так, в одной из свадебных песен, «Уж и кто у нас приезжий гость», есть строки:

Уж вы наймички, наймички,
Вы посенние[57] девычки,
Отпирайте дубовые сундуки,
Вынимайте дорогое сукно,
Вы покройте ды и Фёдору пальто,
Вы покройте ды Иванычу,
Чтоб ни длинно, ни короткое было,
Чтоб не стыдно ды вдоль улицы пройти,
Чтоб не стыдно было в к тестю в дом зайти.
(Савельева, 1998, с. 30, № 16)

Вещный мир неразрывно связан с традицией, ритуалом, обрядом. К свадьбе, как известно, каждая девушка с помощью матери собирала себе приданое – вещи для жизни в своей будущей семье с мужем, а также для подарков, которые положено было дарить во время свадьбы будущим новым родственникам. Это было, в определенной степени, и своеобразным смотром, контролем: по этим вещам судили, насколько хорошей хозяйкой она является. Вот один из примеров (свадебная песня):

Как Марью мать замуж собирала,
Замуж собирала, полотна катала,

57. Посенные – сенные.

Полотна катала да в лари складала.
– Ой, ларек, мой ларек, дорогой мой ларец,
Не в год тебя клала, не в два вокладала. <…>
(Богомольная, 1968, с. 61, № 64)

Но пришло время вынимать из сундука приданое:
Гнездо разорила, чисто раздавила.
Свекору – рубашка, свекрухе – другая,
Деверю – платочек, золовке – рукавчик <…>.
(Там же)

Отметим здесь попутно, что одаривание невестой различных представителей рода жениха рассматривается как способ освоения чужого пространства[58]. Причем дары делались жениху и некоторыми родственниками невесты, что также нашло свое отражение в текстах песен (в данном случае свадебных):

– Здравствуй, здорово, Фёдор-господин,
Где же ты ходишь, погуливаешь?
– Был я у тестя, тятеньки твого,
Был я у шурина, брата твоего,
Был у своячены, сестрицы твоей.
Тесть меня дарит словом дорогим,
Теща меня дарит Аннушкой-душой,
Шурин меня дарит вороным конём,
Своячена дарит вышитым ковром.
(Богомольная, 1968, с. 61, № 63)

В другой песне (тоже свадебной) ларец с приданым называется иначе – скрыня (от скрыть? то, что скрыто?), и в ней же говорится о таких вещах – символах девичьей, дозамужней жизни, как ленты:

Вечор в мою косоньку друженьки вплели
Да ленточку шелковую, да бантичек да сирени ткани. <…>.
Нету у меня скрыни складенной – девичьего приданого.
(Богомольная, 1968, с. 82, № 95)

Песенная символика обладает определенными различиями в разных жанрах песен. Так, дом, двор в свадебных песнях предстают в виде особых символов. В свадебной обрядности (не будем здесь специально останавливаться на таком известном моменте, как неразрывная связь обрядовой песни с ритуалом) важно подчеркнуть момент перехода из одного социального состояния в другое, который очень ярко представлен во фрагменте песни, приведенной ниже. Дома родителей жениха и невесты получают в ней возвышенное наименование теремов:

Ходит девица по те́рему,
Молоденька по высоком терему́,
Ой ле, ой люлюшеньки,
Молоденька по высоком терему́.
Она ходит, намывается,
В светло платье снаряжается.
Ой ле, ой люлюшеньки,
В светло платье снаряжается.
До Ивана дозволяется.
Ой ле, ой люлюшеньки,
До Ивана дозволяется.
(ПМА, Кубанцева А. А., Латышева Т. И., Бельченкова И. М., Рыльская В. К. и др., с. Покровка, 2011)

Общая эмоциональная направленность песни поддерживается и другими символами: терем – высокий, платье – светлое, что способствует передаче торжественно-позитивного настроя.

58. Подр. см.: Трещенок Ю. М. Ритуальные функции одежды в традиционной культуре. В: Религия и культура. 2016, № 2, с. 123.

От терема до терема,
От терема дый до терема
Лежат брусья
Лежат брусья дай не тёсаны.
Не тёсаны
Не тёсаны дый не глажены.
Никто ж по ним
Никто по ним ды не хаживал.
Там шел-прошёл
Там прошёл дый Иван-молодец,
Там шел-прошел
Дый Макеевич.
За собой провёл (2 раза)
За собой провёл Натальюшку-душу,
За собой провёл
Васильевну.
(ПМА, Бельченкова И. М., Щербакова Н. Л., Латышева Т. И., Рыльская М. К. и др., с. Покровка, 2011)

Все компоненты реалий, отраженных в песне, имеют свой глубокий смысл, соотнесенный со смыслом самого обряда.

Архетипический смысл сладкого вкуса как признака хорошей, благополучной жизни, достатка реализуется в целом ряде свадебных песен, особенно в той их части, где содержатся благопожелания молодым. Это воплощено в применении наименований конкретных блюд, напитков, кондитерских изделий:

<…> Всё гостинчики ходила носить,
Гостинчики, гостинчики, гостинчики – сладки прянички,
Гостинчики – винны яблочки.
В руках несла, в руках несла,
В руках несла зелено вино. (2 раза)
(ПМА, Бельченкова И. М., Щербакова Н. Л., Латышева Т. И., Рыльская М. К. и др., с. Покровка, 2011)

Как вышла же свет-невестушка
В дом звать гостей.
Угощала она их хорошими пряниками,
Чаем сладким, белыми булочками.
(Богомольная, 1968, с. 67, № 72)

Песенное народное творчество является «своеобразным ретранслятором важнейших мировоззренческих ориентиров, представлений и опорных символов этнического сознания (выделено нами – Т. З.)»[59]. Через него передавалась складывавшаяся не один век система ценностей, моральных норм и устоев. Каждая культура располагает определенным фондом символов (цветовая символика, символика пространства и времени, растений и животных и т. д.), которые относятся к числу ее наиболее устойчивых элементов и, таким образом, играют роль своего рода памяти. Вещь как культурный компонент фольклорного мироустройства является инструментом идентификации внутреннего мира человека и, таким образом, результатом его восприятия внешней действительности. «Вещь концентрирует в себе все значимые для фольклорного человека смыслы и является для него самым близким элементом внешней действительности (выделено нами – Т. З.) в ряду таких компонентов, как человек, природный и животный миры. Предположительно, это связано с тем, что любой предмет зависим от человека, он является продуктом, искусственно созданным

59. А. Р. Ерошенко. *Песенное творчество как отражение народной культуры и менталитета*. В: Электронный научный журнал КубГАУ, 2014, № 102(08), с. 8. https://cyberleninka.ru/article/n/pesennoe-narodnoe-tvorchestvo-kak- otrazhenie-natsionalnoy-kultury-i-mentaliteta (дата обращения – 09.04.2019).

человеком, в сознании которого сохранились определенный замысел о сотворении вещи, схема ее создания и применения»[60]. Понятия с «вещной» семантикой определяются содержанием «вещного» кода народной культуры. В фольклорных песнях, бытующих в старообрядческих селах РМ, отражаются такие концепты, как дом и сопряженные с ним понятия. Среди последних – двор, ворота, сени, завалинка; подсобные помещения – конюшня («пойду я во конюшенку, засёдлаю коня вороного»), амбар. В числе элементов «вещного» мира, отраженного в произведениях устнопоэтического народного творчества находятся и такие, как лодка, лента, платок, плеть и множество других:

…Родимая маменька
(О)на по сеням ходила, вой.
Золотыми ключами
Она громко звонила.
Невестушек-ластушек
Она рано будила. <…>
(Савельева, 1998, с. 14, № 3)

В сенях также вешался особый мужской атрибут – специальная плеть, (подобные предназначались, в частности, для того, чтобы «учить жену»).

Во сенюшках да на стене,
На серебряном гвозде
Шелкову плетень повесил.
(Богомольная, 1968, с. 92, № 106).

Этот символ мужней власти, психологического самоутверждения мужчины как главы семьи встречается во многих песнях. Приведем один из наиболее ярких текстов, в котором продемонстрированы и «положительные» результаты использования плетки как орудия для «поучения» и «исправления» жены, особенно непослушной:

Как задумал старый черт осенью жениться,
<…>
Ну и взял старый черт молодую жену.
Молодая жена не хочет любить:
«У моего жениха дротяная[61] борода,
Ременные губы и из проволоки усы».
А пошел старый черт на базар за покупкой,
И купил он дротяную плетку,
И стал он ее бить, и стала она его любить,
И тогда говорить:
«У моего мужика шелковая борода,
Сахарные губы, медовые щечки».
(Богомольная, 1968, с. 117-118, № 144)

В фольклорных песнях проводится мысль о том, что муж должен «учить» жену: как вести хозяйство, как вести себя в обществе и т. п. Данная мысль была так прочно и глубоко закреплена в сознании носителей фольклора, что о необходимости такого «учения уму-разуму» свидетельствуют тексты даже свадебных песен (например, «Не две горы сокатилися»): «А я ж буду тебя уму учить…» (Савельева, 1998, с. 23, № 10).

60. М. Е. Бохонная. *Эстетическая интерпретация «вещного» мира в языке среднеобского фольклора: на материале лирической песни и частушки*. Дисс. … канд. филол наук. В: https://dissercat.com›content…veshchnogo-mira…folklora-na… Томск, 2006 (дата обращения – 15.11.2019).

61. Дрот – муж., южн. с нем. проволока; дротина жен., пск. – толстая проволока (см. Даль В. И. *Словарь живого великорусского языка*. В 4-х тт. Т. I. Москва, 1978, с. 495).

Это «учение уму-разуму», как отражено в устном народнопоэтическом творчестве, понималось как необходимость использования физической силы, часто с применением плети, которая висела в сенях на самом видном месте – как напоминание о том, кто в доме хозяин. Так, в одной из песен, записанных нами в с. Старая Добруджа (2012) описывается, как муж «учит» жену из-за не приготовленного вовремя ужина:

Как ударил по личкý,
По румяном яблочкý.
Полилася ала кровь,
Полилася ала кровь,
По вышиванном рукаву.
Не так жалко рукава,
Не так жалко рукава,
Жалко белого лица.
(Серёжникова Улита Харитоновна, 1956 г.р., Старая Добруджа, 2012)

В большинстве песен, в которых мы находим такой символ, как плеть, отражены жалобы молодой женщины на горькую жизнь, но в некоторых текстах содержатся попытки оправдать применение плети (не будем в данном случае декодировать и остальные символы, но обратим внимание на символику в целом, которая способствует формированию общего смысла песни):

На горе туман, на долине тьма,
Знать, моего милого с дороги нема,
Знать, мой миленький забыл про меня.
Знать же, мой миленький с дороги идет,
Дорогой подарок, подарок несет.
Что то за подарок? Дретяная[62] плеть.
– Краса моя, краса, где поделася?
(Богомольная, 1968, с. 45-46, № 43)

Перейдя в другую социальную категорию – категорию замужних женщин, молодая жена оказывалась не только в полной власти мужа, но и в большой зависимости от других членов новой семьи. Судя по содержанию проанализированных песенных текстов, «поучить» провинившуюся женщину плеткой разрешалось не только мужу, но и свекру, которого она, в соответствии с традицией, должна была называть также отцом – «тятенькой», а дом семьи мужа – своим домом (другого у нее к этому моменту уже не было):

Посылают младу по воду,
В глухую полночь босую,
Босую да еще и раздетую.
Налетели гуси серыя,
Возмутили воду свежую
Я один часок простояла,
А второй час я проплакала,
На третий час я домой пришла.
Начал тятенька меня больно бить,
А деверья уж и плеть несут.
(Богомольная, 1968, с. 53-54, № 54)

Таким образом, плеть в песенной лирике выступает как символ верховенства мужчины в патриархальной семье. Судя по многочисленности текстов, в которых присутствует указанный символ, данный вопрос имел немалое значение для носителей фольклора.

Что касается предметов домашнего обихода, то иногда в фольклорных песнях мы находим довольно подробное описание той или иной вещи, вплоть до материала, из которого она изготовлена, ее цвета и даже некоторых элементов технологии

62. Дретяная – проволочная.

изготовления. Особенно это относится к постельным принадлежностям:

У перины черна шаль, одеяло лежит,
Одеяло лежит, дорогим сукном покрыт[63],
Кумачом, дергачом, черным шелком прострочен.
(Богомольная, 1968, с. 27, № 14)

Ой да, пуховые мои подушечки
Потонули во слезах,
Ой да, разноцветное мое одеяло
Пролежало ночь в ногах.
(Богомольная, 1968, с. 58, № 60)

В ряде случаев указание на материал, из которого изготовлен тот или иной предмет, является принципиально важным:

Тот мальчишка торопистый[64],
Кафтанишка коротенький,
Вот идет, завивается,
Сиротою называется.

Я сиротке рубашку сошью,
Тонку, белу, полотняную.
(Богомольная, 1968, с. 122, № 150)

Так, «полотно, обладая характеристиками границы, наделено способностью связывать разноприродные сферы в ритуальном пространстве. Полотном связывали молодых в восточнославянской свадебной обрядности. Распространен обычай, предписывающий молодым держаться через платок. Полотенце вывешивалось за окно во время обряда поминовения умерших родственников, оно служило связью мира мертвых и мира живых. <…> Типологически сходной семантикой обладают полотенце и пояс, что побудило их взаимозаменяемость и частичное слияние их функций в обрядах. И пояс, и платок/полотенце используются в гаданиях. Поясом или полотенцем связываются молодые. Пояс или полотенце растягивается в воротах при первом выгоне скота»[65]. Таким образом, например, к свадьбе требовалось изготовить много полотна, запасти разнообразные изделия из него – от рубашек, постельных принадлежностей и прочего до полотенец, которые использовались, в том числе, и непосредственно на свадьбе в качестве ритуальных предметов. Вот почему в приведенной выше песне о приданом девушки говорится, что «Марью мать замуж собирала, полотна катала,/ Полотна катала и в лари складала» (см. выше). Девушка на девичнике дарила своим подружкам также платки, ср. свидетельство информатора: «У нас на девичнике, помимо того, что собирались и пели грустные песни, еще вот что было: девушка одаривала всех своих подружек. То есть дарила платки» (Бельченкова И. М., 1978 г.р., Покровка, 2011).

Платком покрывали голову невесты в одном из свадебных ритуалов, когда девушки, подружки на свадьбе, переплетали ее косу, разделяя ее надвое. И это отражено в песнях. Одна коса – символ девичества, две косы символизируют замужнюю женщину:

Отдала ж меня родная матушка замуж смолоду,
Заплела меня Наташка в две косы,
Завязала она голову белым платком.
(Богомольная, 1968, с. 67, № 72)

Исследователи рассматривают так называемые медиативные функции той или

63. Неправильная форма используется, по всей видимости, для рифмы.

64. Торопистый – торопливый (пояснение Р. А. Богомольной к тексту песни).

65. Ю. М. Трещенок. *Ритуальные функции одежды в традиционной культуре*. В: Религия и культура. 2016, № 2, с. 124.

иной вещи (роль в ритуале, обряде), в частности на примере полотна в различных его ипостасях (полотенце, платок, покрывало, пояс и др. «Полотно, наделенное свойствами границы, объективирует отношение дистанцирования в тех случаях, когда в ритуале полотно используется для покрывания или скрывания чего-либо. Платок играет заметную роль в свадебной обрядности в значении границы или сокрытия чего-либо. Повсеместно распространённый обычай закрывать невесту покрывалом используется в обоюдонаправленном отношении, во-первых, защищает невесту от пагубного влияния извне, во-вторых, защищает окружающих от вредоносного влияния смерти, проводником которого является невеста. Соответствие ритуального сценария для невесты в русской свадебной обрядности с похоронным ритуалом подтверждает соотнесение невесты с покойником и утверждает пребывание невесты в разряде существ, принадлежащих сфере потустороннего»[66]. Даже сам платок в песнях поначалу требует сокрытия (см. фрагмент песенного текста, записанного в с. Покровка в 2011 г., в котором говорится: «Несла под полою гарнитуровый платок»).

Почему в этом случае данный предмет не из полотна, а из другой ткани? Дело в том, что в более близкие к нам времена такие предметы, используемые в различных ритуалах, стали изготавливаться не всегда из полотна. Следовательно, это наблюдается не в старинных песнях, а в сравнительно более новых (конец XIX – начало XX в.) Примером может послужить также следующий фрагмент (в котором, кстати, присутствуют и другие ритуальные предметы – вино (правда, оно представлено имплицитно: его не называют, но говорят о нем) и калач):

Выходила на крутой бережок,
Расстилала, расстилала,
Расстилала гарнитуровый платок.
Разрезала, разрезала, разрезала
Разрезала бел купеческий калач.
Наливала, всё подливала:
– Выпейте ды, вы, выкушайте.
Остаточки моему миленькому дружку,
Остаточки моему миленькому. <…>
(Богомольная, 1968, с. 77, № 88)

В данном контексте возникают вопросы в связи с устаревшим словом «гарнитуровый». Удалось выяснить, что так назывался вид плотного шелка: «Гарнитуровый, ая, ое. gros de Tours. устар., разг. Относится к ткани гарнитуру, сделанный из него»[67]. В действительности гарнитур в данном случае – это искаженное слово «гродетур» (шелк из Тура), именно таким образом правильно называлась данная ткань.

Пояс, также обладая связью с «витьем, вязанием, шитьем и вышиванием», имеет отношение к символике любви. Так, в свадебной песне «Наливная чарочка» содержится запоздалая просьба невесты (в песне она даже уже называется «молодая молодушка»), обращенная к отцу не выдавать ее замуж в столь раннем возрасте. Она просит год отсрочки от такого важного шага, чтобы успеть расшить бисером (бисер из-за своего блеска соотносится со светом[68]) пояс, чтобы подарить

66. Ю. М. Трещенок. *Ритуальные функции одежды в традиционной культуре*. В: Религия и культура. 2016, № 2, с. 123.

67. *Исторический словарь галлицизмов русского языка*. Сост. Н. И. Епишкин. Москва, 2010.

68. Подр. см.: А. А. Потебня. *О некоторых символах в славянской народной поэзии. О связи некоторых представлений в языке. О купальских огнях и сродных с ними представлениях. О доле и*

его любимому (в песне непосредственно используется слово «привяжу»):

Молодая молодушка вкруги стола стояла,
Вкруги стола стояла, на тятеньку моргала:
– Родимый мой тятенька, не (о)тдай замуж молоду,
Не (о)тдай замуж молоду, хоть годочек посижу,
Хоть годочек посижу, писырь-низырь[69] нанижу,
Писырь-низырь нанижу, ще-й к поясу привяжу,
Що-й к поясу привяжу, що-й к милому отошлю.
(Савельева, с. 27, № 13)

Такой предмет, как лента, обычно в песнях обладает красным цветом: «как символ отношения девства – красоты к свету – красная лента, красная фата» (Потебня, 2014, 35). Такая лента может называться и алой. Заметим, в нижеприведенной песне девушка не объясняет, откуда у нее появилась алая лента (словно само собой разумеется, что она у нее всегда была – см. выше высказывание А. А. Потебни), в то время как происхождение двух других поясняет. В определенных контекстах ленты могут иметь и другой цвет. Но иногда ленты других цветов в песенных текстах означают нарушение правильного хода вещей, нравственных устоев. Лента в таком контексте становится символом печали, плохой молвы, в конечном счете, потери истинного любимого.

Рассмотрим далее символику некоторых сельскохозяйственных работ. Следует отметить, что далеко не каждый вид таких работ находит свое отражение в фольклорных песнях. Из тех, которые отражены, обращает на себя внимание особый акцент на таких работах, как сеяние, уборка и расстилание льна, сеяние мака.

Что касается льна, столь пристальное внимание к нему, на наш взгляд, можно, в частности, объяснить тем, что именно он служил сырьем для изготовления полотна, которое, помимо выполнения сугубо практической функции, выступало в различных своих ипостасях (полотенце, платок, покрывало, пояс, рубашка, саван и т. д.) в обрядности.

Описание в песнях сеяния, выращивания и т. д. льна, мака, проса, ячменя направлено на то, чтобы продемонстрировать характеристики и правила поведения девушки на выданье.

Стлать лен на стлище – это была одна из сельскохозяйственных работ, относящаяся к очень важной части крестьянской жизни – возделыванию льна. Чем являлась льняная ткань для крестьян? Это была самая популярная разновидность текстиля. Из него шили одежду и очень многие вещи для домашнего обихода. Но чтобы из данного растения получить ткань, надо было приложить очень много усилий: после того как лен вырастал, его убирали, а потом вымачивали, теребили, трепали, расчесывали и т. д. Расстилали лен для того, чтобы его высушить.

сродных с нею существах. 2-е изд. Харьков: Изд. М. В. Потебня, 1914, с. 33. В: http://elib.gnpbu.ru/text/potebnya_o-nekotoryh-simvolah-narodnoy-poezii_1914/ (дата обращения – 24.03.2019).

69. Писырь-низырь – бисер.

При долине да при широкой
Брала, расстилала лен,
Не нашла ж она парня молодого,
Которого сполюбила.
Сполюбила парня молодого,
А его в рекруты взяли.
(Богомольная, 1968, с. 25, № 9)

Брала девочка дробен лен,
Она брала, тонко выстилала,
Всю долинушку сходила
Да молодого парня намолила,
Которого верно полюбила.
(Богомольная, 1968, с. 25, № 10)

Лен наделяется брачной символикой (не случайно девушка в песнях именно «лен брала», а не яблоки, например, или картошку) и используется в любовной магии и девичьих гаданиях о замужестве. В свадебных песнях вытаптывание льна (напомним аналогичные ситуации в свадебных песнях, когда жених врывается в сад/огород своей суженой и вытаптывает его) символизирует расставание с девичеством. На это указывает, в частности, одна из песен, содержащихся в упомянутом сборнике Н. М. Савельевой, которую она определяет как «весеннюю плясовую»:

Как посеяли девки лен,
Девки лен, девки лен.
Ходи браво, смотри прямо,
Говори, что девки лен,
Как посеявши, спололи,
Белы рученьки скололи,
Как и внадился[70] паренек,
Как стыптал же он весь ленок.
(Савельева, с. 51, № 35)

Еще одним видом сельскохозяйственных работ, в которой участвовали девушки и которая отражена в песнях, является сеяние хмеля. Следует отметить, что и здесь наличествует любовная символика. «Хмель, как вьющееся растение, – очень обыкновенный символ любви, и, как показывает грамматический род слова и крепость хмелю, – символ жениха, а не невесты»[71]. Исследователь сделал такое пояснение («жениха, а не невесты») по той причине, что вьющееся или тонкоствольное растение, слабое, нуждающееся в опоре, обычно бывает символом девицы, но не в данном случае, и он привел признаки, которые легли в основу символа как мужского.

Отражение такого вида земледельческих работ, как сеяние мака, находим в песне «Сею, сею мак», которую Р. А. Богомольная также определила как хороводную игровую:

Сею, сею мак
При у долине так.
Мои милые маковички,
Золотые головочки,
Станьте в ряд,
Спросите про мак.
– Сеяли мак,
Поехали орать[72],

Сею, сею мак
У долине так.
Мои милые маковички,
Золотые головочки,
Станьте в ряд,
Расскажите-ка, голубочки,
Как, как сеют мак?
– Вот так, так сеют мак.
(Богомольная, 1968, с. 106, № 125)

Красный цвет мака – символ девичьей красы. Данная песня использовалась

70. Внадился (диал.) – повадился (прим. Р. А. Богомольной).
71. См. А. А. Потебня. *Указ. раб.*, с. 95.
72. Орать (устар.) – пахать.

в хороводной игре «Мак» с мотивом возделывания и выращивания растений имеет продуцирующее значение. Участники игры водят хоровод вокруг одного из участников, который молча сидит, поют и одновременно обыгрывают слова песни, повествующей о выращивании мака, – как мак сеют, как он растет, как его полют, берут, трясут, едят, жестами изображая то, о чем поют (см. выше). Иногда игра представляет собой долгий диалог между тем участником, который находится в круге и остальными. В этом диалоге вопросы и ответы раскрывают все стадии роста, созревания и уборки мака (см. выше). Тексты о посеве и выращивании мака применялись в качестве апотропейного средства: они исполнялись в обрядах, направленных на охрану полевых культур, домашних животных, села в целом.

Тот факт, что почти все песни (обладающие любовной символикой), в которых рассказывается о разных видах полевых работ, относятся к разряду игровых и хороводных. То есть они включают в себя и определенные действия, движения, которые надо выполнить, показать.

Таким образом, на основе примеров из полевых материалов, собранного автором в русских селах Республики Молдова и песен, отобранных из существующих сборников, осуществлен анализ символики русских песен, бытующих в РМ, связанной с бытом носителей фольклора – с миром вещей в крестьянском хозяйстве, с некоторыми видами сельскохозяйственных работ и т. д. В произведениях песенного народнопоэтического творчества находит выражение предметный код, связанный «с окультуренной человеком сферой внешнего и внутреннего миров; он реализуется посредством нескольких групп, которые формируются признаками артефактов, имущества»[73].

В песенных текстах представлена деятельность внутри дома (принятие гостей, совместная трапеза и др.), виды сельскохозяйственных работ (распахивание поля, сеяние, уборка, расстилание льна, сеяние мака, сеяние хмеля и т. п.). В них можно проследить характер и особенности повседневной жизни и быта, выявить принципы семейного и бытового уклада, связь эстетики вещного мира в песенном тексте с нравственными установками, с неписаной, но свято соблюдавшейся народной моралью.

Литература

Богомольная, Р. А., *Русская народная песня в Молдавии*, Кишинев, 1968.

Бохонная, М. Е., *Эстетическая интерпретация «вещного» мира в языке среднеобского фольклора: на материале лирической песни и частушки*. Дисс. … канд. филол наук. В: https://dissercat.com›content…veshchnogo-mira…folklora-na… Томск, 2006 (дата обращения – 15.11.2019).

Маслова, В. А., Пименова, М. В., *Коды лингвокультуры*, Москва: Изд-во «Флинта»: «Наука», 2016. 180 с.

Потебня, А. А., *О некоторых символах в славянской народной поэзии. О связи некоторых представлений в языке. О купальских огнях и сродных с ними представлениях. О доле и сродных с нею существах*. 2-е изд. Харьков: Изд. М. В.

73. В. А. Маслова, М. В. Пименова. *Коды лингвокультуры*. Москва: Изд-во «Флинта»: «Наука», 2016, с. 47.

Потебня, 1914. 243 с. http://elib.gnpbu.ru/text/potebnya_o-nekotoryh-simvolah-narodnoy-poezii_1914/ (дата обращения – 24.03.2019).

Савельева, Н. М., *Народные песни русских поселений Молдовы и Украины. Песни и хороводы села Егоровка*. Серия «Русская традиционная культура». Вып. I, № 6–8, М.: Родникъ, 1998.

Трещенок, Ю. М., *Ритуальные функции одежды в традиционной культуре*. В: Религия и культура. 2016, № 2, с. 120-127.

Словари

Даль, В. И. *Толковый словарь живого великорусского языка*. В 4-х тт. М.: Русский язык, 1978–1980.

Исторический словарь галлицизмов русского языка. Сост. Н. И. Епишкин. Москва, 2010.

ФЕНОМЕН ЛОКАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА: ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Нина ИВАНОВА
Институт культурного наследия

Summary
THE PHENOMENON OF LOCAL IDENTITY IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA: ETHNOCULTURAL FEATURES

The relation between humans and land is one of the fundamental problems in many branches of science, including ethnology or cultural anthropology. Initially, the territory provided survival for the groups – future ethnics, therefore the relation to a territory is an important aspect of ethnogenesis. Nowadays, after wars, formation of political nations, migration and widely spread mixture of population, territorial (local) identity obtains different meanings. Contemporary global and local processes provide a new challenge to this identification category, including the area of the Republic of Moldova. The article deals with some research results of the local identity, carried out in different villages and towns of the state. The general features of local identity include its connection with family/kin, home and traditional lifestyle. Economic difficulties create though a lack of positive attitude toward one's birthplace. Nevertheless, the groups of Gagauz and Bulgarians show that ethnic culture could be a resource for the creation of a more positive and stable image of the native locality.

Keywords: local identity, ethnocultural features, home area, attitude, identity markers.

Отношение человека к территории, на которой он живет является одной из важных проблем во многих научных областях, в том числе в науке о человеке как носителе культуры. Территория сыграла важную роль в процессах этногенеза, поскольку изначально обеспечивала выживание групп, позднее образовавших тот или иной этнос. Постепенно, в ходе исторического процесса, смысловое наполнение территориальной идентичности трансформировалось. Современные общемировые процессы глобализации, формирования общего информационного пространства ведут к еще более радикальным переменам в осмыслении территориальности. Таким образом, актуальность настоящего исследования заключается в попытке охарактеризовать территориальную идентичность населения Республики Молдова на современном этапе транзитивности.

Разные исследователи по-разному трактуют локальную идентичность, выделяя в ней различные элементы. Общим знаменателем разных подходов является такая ее особенность как сугубо позитивное чувство к малой родине. Это связано с тем, что локальная идентичность обладает функциональной особенностью осуществлять первичную социализацию и удовлетворять базовую потребность человека в принадлежности к определенному сообществу. Для исследования территориальной идентичности большое значение имеют такие параметры как ценности, ин-

тересы и эмоциональный комфорт, которые структурирует как территориальную идентичность, так и реальное социальное пространство. Локальная идентичность включает: отнесение себя к определенному месту, образ этого места и людей, его населяющих эмоциональное отношение, чувство места, привязанность к месту, удовлетворенность им, его символическую значимость (Самошкина, 2008, 15).

Наше исследование феномена локальной идентичности выполнялось в различных населенных пунктах Республики Молдова, как в сельских, так и в городских. В качестве метода использовалось анкетирование и фокус-группы.

В целом исследование показало достаточно сложную картину относительно выраженности локальной идентичности у населения Республики Молдова. Во-первых, во всех группах респондентов при ранжировании идентичностей по значимости практически повсеместно респонденты располагали гражданскую идентичность на первом месте, а локальную, этническую и европейскую после нее. В норме иерархия территориальных идентичностей выстраивается “снизу вверх” от локальной и региональной к национальной и наднациональной (цивилизационной) идентичности. Выявленное нарушение может говорить о том, что человек покидает свое поселение, и поэтому придает приоритет более высоким уровням территориальной идентичности (Филиппова, 2010). На данный момент действительно очень высока мобильность населения как внутри страны, так и за ее пределы. Также вероятно, что гражданская идентичность получает иное содержательное наполнение.

Во-вторых, в группе титульного населения исследование показало размытость, отсутствие четких маркеров локальной идентичности и одновременно близость родного населенного пункта по ассоциативному ряду малой родине, доминирование ассоциаций с семьей и ближним кругом общения, домом, в котором происходила первичная социализация. В литературе отмечают, что для сельского варианта локальной идентичности во многом сильная связь с местом проживания выражается в формировании «примордиальных» комплексов семейно-родственных и соседских взаимодействий (Карлова, 2015, 26). Вероятно, что на фоне информационного расширения пространство сужается до уровня расширенной семьи, учитывая, что практически в каждой семьи кто-нибудь из родственников находится в трудовой миграции или переехал за рубеж. При характеристике сел используются, как правило, очень точечные определения; когда нет объективных отличительных черт – происходит апелляция к отличиям в традициях (без уточнений), гостеприимству жителей, природе и т.д. Практически отсутствуют локальные или региональные символы. Например, в с. Вадул-Рашков с богатой историей и выраженными особенностями (уникальность рельефа, богатство природы, достопримечательности), которые обладают символическим потенциалом, наблюдается картина недовольства настоящим положением вещей, отсутствие интереса к истории, культуре всего села. В целом локальная идентичность связана с семьей и образом жизни, ориентированным на сельское хозяйство и традиционный уклад.

Для всей выборки характерна непривлекательность своего места жительства: примерно половина респондентов не хочет, чтобы их дети и внуки оставались жить в их населенном пункте. Таким образом, небольшие городки и села

оказываются «выключенными» из больших социально-экономических процессов, несмотря на распространение Интернета, роль которого сводится к общению с близкими, находящимися за рубежом. Мы наблюдаем своего рода разрыв между «идеальным» образом малой родины и реальным образом территории проживания. Связь между ними в норме образуется посредством эмоционального комфорта на территории проживания, а также профессиональных интересов и ценностей. Поскольку территория проживания не удовлетворяет экономических потребностей основной массы респондентов, она не может связываться с планами на будущее и теряет свой идентификационный потенциал. С другой стороны, результаты в группах гагаузов и болгар говорят о дополнительном символическом потенциале территории как этноязыковой границы, в пределах которой сохраняется их этническая идентичность. В этой группе респондентов были выявлены этнокультурные особенности локальной идентичности. В частности, у гагаузов и болгар наблюдалась более выраженная привязка к территории (больше ассоциаций с землей, культурой, больше упоминаний локальных символов и праздников). Респондентов в значительной степени интересуют новости, касающиеся их села и региона, большую важность имеют локальные и региональные праздники. «Своего» земляка респонденты узнают, прежде всего, по такому маркеру как язык, речь, акцент, в то время как жители молдавских сел выделяют такой маркер как личное знакомство. Жители села Кирсово со смешанным гагаузско-болгарским населением проявили хорошую осведомленность об истории и достопримечательностях своего села. То, что они ценят все социальные и культурные объекты, которые в нем находятся, опять же говорит о выраженной локальной идентичности. Таким образом, несмотря на высокий уровень миграции и на недовольство экономическим положением в данной выборке наблюдается положительная локальная идентичность на этнокультурной основе, благодаря которой сохраняется привлекательность территории проживания.

Таким образом, исследование показало как общие характеристики транзитивного периода, затрагивающего ранее стабильные идентификационные формы, так и некоторые групповые этнокультурные ресурсы, способные наполнять локальную идентичность положительным содержанием.

Литература

Карлова, Е. В., *Территориальная идентичность населения в Центральной России*. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. геог. наук. Москва, 2015.

Самошкина, И. С., *Территориальная идентичность как социально-психологический феномен*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата психологических наук. Москва, 2008.

Филиппова, Е. И., *Территории идентичности в современной Франции*, Москва, 2010.

ИСТОЧНИКОВАЯ БАЗА ИССЛЕДОВАНИЯ ОДЕЖДЫ УКРАИНЦЕВ СЕВЕРА МОЛДОВЫ

Виктор КОЖУХАРЬ
Институт культурного наследия

Summary

THE SOURCE BASE FOR THE STUDY OF CLOTHING OF UKRAINIANS IN THE NORTH OF MOLDOVA

The article analyzes the main sources that formed the basis of our comprehensive studies of traditional and modern costume, transformation processes in the manufacture, tailoring, wearing culture, features of the functioning of clothes in different periods of the 20th and the beginning of the 21st centuries, innovations in types and types of clothes, decorations, dressing culture, ceremonies and beliefs associated with the clothes of Ukrainians in the Northern region of the Republic of Moldova. These are field materials collected by us, published sources of the late XIX - early XXI centuries, materials collected by other researchers, archival materials, as well as photographic information.

***Keywords*:** Ukrainians of Moldova, clothes, traditions, transformations, rites and beliefs.

Наше исследование одежды украинцев севера Молдовы базируется преимущественно на полевых материалах, собранных во время этнографических экспедиций, которые проводились на всей территории Республики Молдова (хотя тема ограничена только северным регионом, мы использовали полевые материалы, собранные и в других регионах Республики для сравнительного анализа). Необходимость собственно полевых экспедиционных материалов для формирования источниковой базы была определена недостатком должного количества как печатных, так и архивных материалов по данной тематике.

Полевые материалы были собраны в течение 1994–2018 годов в селах, где проживают украинцы, на Севере (Бричанский, Единецкий, Глодянский, Дондюшанский, Окницкий, Сорокский, Глодянский, Рышканский районы), в Центре (Оргеевский, Криулянский, Ново-Аненский и Каларашкий районы), на Юге (Кагульский и Тараклийский районы), в Левобережном Приднестровье (Каменский, Рыбницкий и Дубоссарский районы). Выбор сел для сбора материала обусловлен территориальным расположением по отношению к районным центрам, крупным городам и торговым путям. Для полноты изображения бытования комплекса украинского костюма на протяжении XX в. опрос проводился как в приближенных, так и в отдаленных от городов селах.

Во время экспедиций в северные районы значительное внимание было уделено комплексу народной одежды украинских крестьян начала XX в., а также трансформационным процессам середины и конца XX в. Здесь было зафиксировано наибольшее количество архаичных обычаев и обрядов, связанных с одеждой.

В Левобережном Приднестровье было выявлено разнообразие названий и ти-

пов народной одежды, много ареальных и локальных различий в костюме в пределах этой части республики.

Центральная зона характеризуется лучшим сохранением обрядов, связанных с одеждой, народный костюм в частных коллекциях встречается гораздо чаще, чем на Левобережье. Также территория характеризуется сохранением большего количества фотоматериалов в семейных архивах.

В северных районах были выявлены локальные особенности народного костюма, который использовался на этой территории.

Всего в ходе этнографических экспедиций было опрошено более 250 респондентов, год рождения которых колебался в диапазоне 1904–1980-х гг. Как показал анализ записанных интервью, полученых свидетельств по комплексу традиционной одежды, а также связанных с ними обрядами и верованиями, базируются на ретрансляции знаний, которые они переняли от дедов и отцов, а также на собственных воспоминаниях. Это позволило проследить изменения в народном костюме в динамике. Воспоминания стали ценным источником для описания народного костюма. По рассказам старших респондентов в возрасте 75–99 лет, были относительно полно реконструированы определяющие черты комплекса украинского костюма первой половины XX в., включая виды и типы одежды, украшения, обувь, прически, головные уборы и т. д. Именно эта возрастная категория респондентов обладает наиболее полным материалом по изготовлению тканей в домашних условиях, способах пошива одежды. Кроме того, информанты старшего возраста владеют информацией об архаичных верованиях относительно одежды, а именно: расплетение волос невесте в конце свадьбы на Севере, особенности плетения барвинковых или миртовых венков, возрастной ценз для ношения женщинами старшего возраста украшений и др. Соответственно, от этого временного промежутка мы начинали отслеживать признаки трансформации традиционного комплекса наряда. Важная информация была получена также при опросе информантов в возрасте 50–70 лет, которые сообщают об особенностях народной одежды во второй половине XX в., а именно – во времена Советской Молдавии. У них зафиксированы данные, в частности, о способах заработка и приобретения одежды в тяжелые послевоенные годы, появлении нижнего белья, изменений видов обуви. Отдельные сведения были записаны от профессионально обученных портных, а также любителей – «самоучек». Они оказались хорошо осведомленными в вопросах выбора ткани для пошива одежды, особенностей кроя, номенклатуры изделий.

Определенная информация была получена от других собирателей-этнологов (в большинстве – любителей), которые на разных этапах своей полевой работы фиксировали эмпирический материал по народной одежде, а также трансформационные процессы культуры одевания середины XX в. Полевой материал был отобран и упорядочен автором.

Очень полезными в поиске фактографического материала оказались фольклорные произведения, изданные в сборниках украинских народных песен, собранных в Молдове[74].

74. *В земле наши корни. История, традиции и фольклор сел Дану, Николаевка и Каменкуца*

При написании исследования в поисках эмпирического материала мы не могли не обратиться к ведущему архивному учреждению Украины этнографического профиля – Архивных научных фондов рукописей и фонозаписей Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рыльского Национальной академии наук Украины. Мы уделили особое внимание материалам, относящимся к соседним с Республикой Молдова регионам Украины – Черновицкой, Винницкой и Одесской областям. Среди них особую ценность составляет архив научного сотрудника ИИФЭ Якова Прилипко. Речь идет о трех единицах хранения. Одна из них – машинопись его научной работы «Одежда как составная часть материальной культуры народа. Принципы и методы исследования. Типология» (недатированная), на 88 страницах. Для нас ценными оказались не только авторские рассуждения, в частности о том, что локальные разновидности настолько не похожие на другие, даже учитывая общность некоторых элементов, что могут выступать как самодостаточные народные костюмы, так же как и его утверждение, что народный костюм по своей природе является общим с антропологическим типом населения, которое его носит, и это является причиной того, что народный костюм никогда не теряет своей актуальности. Чрезвычайно важным для нас было знакомство с предложенной исследователем классификацией костюма, его типологией, мыслями о влиянии экономических и географических условий на формирование того или иного вида одежды[75]. Полевой материал, касающийся верхней одежды подолян, зафиксирован Прилипко в селах Винницкой области, также был использован в ходе нашего исследования[76]. Отдельно заметим, что в архиве также хранится его авторская «Программа-вопросник» (1969)[77], подготовленная для сбора фактографического материала к «Регионального историко-этнографического атласа Украины, Беларуси и Молдовы», над которым в отделе этнографии Института искусствоведения фольклора и этнографии со второй половины 1960-х годов началась активная работа.

Существенное значение для нашего исследования имеют визуальные источ-

Глодянского района. Исследования и материалы [Попович К. Ф. (гл. ред.), Кожухарь Е. С., Кожухарь В. Г., Мироненко Я. П., Панько В. Д.]. Кишинев: Ştiinţa, 1997; К. Ф. Попович. *Нариси українського фольклору та художньої літератури Молдови*. Кишинів: Парагон, 2007; Співає Стурзовка. *Збірка українського та молдавського фольклору с. Стурзовка Глодянського району Молдови* / [Попович К. Ф., Чернега (Кожухар) К. С., Мироненко Я. П., Панько В. Д.]. Кишинів, 1995; *Українці Молдови. Історія і сучасність* / [Кожухар В. Г. (гол. ред.), Кожухар К. С. (наук. ред.), Туницька М. В. та ін.]. Кишинів: Елан, 2008; *Satul Petrunea la cîntec şi la joc. Din istoria şi poezia populară a satului Petrunea – Glodeni*. Chişinău: Tipografia Academiei de Ştiinţe [Popovici C. (red. şef), Cojuhari E., Botezatu Gh., Datii Iu., Mironenco Ia., Panico V.] Chişinău, 1995 и др.

75. *Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України*. Експедиційні матеріали. Ф. 14-5. Ед. хр. 23; Я. П. Прилипко. *Одежда как составная часть материальной культуры народа*. Принципы и методы исследования. Типология. Машинопис. Б/д. 88 листов.

76. *Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України*. Експедиційні матеріали. Ф. 14-5. Ед. хр. 80. Я. П. Прилипко. *Верхній одяг – Вінницька обл*. 1967, 1970. 27-88 листы.

77. *Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України*. Експедиційні матеріали. Ф. 14-5. Ед. хр. 260. Я. П. Прилипко. *Український народний одяг. Програма- запитальник*. 1969. 25-88 листы.

ники. Они состоят из фотографий, сделанных во время посещения нами Исторического музея и Национального музея этнографии и естественной истории (г. Кишинэу), а также многочисленных районных и сельских краеведческих музеев.

Наиболее значительную часть видеоматериалов составляют фотографии, сделанные в «поле». Всего их насчитывается около 1000 единиц. Это фотографии «натуры», когда респонденты демонстрировали образцы традиционной одежды, которые им удалось сохранить (иногда и одевая его на себя), а также фотоматериалы из домашних альбомов респондентов. Благодаря фотографиям, имеющих частный характер, фактически на протяжении десятилетий документировалась не только персональная история, но и история вещей, в особенности повседневной и праздничной жизни. Поскольку в центре фотографии в подавляющем большинстве был индивид, возникает уникальная возможность увидеть внешний вид того, кого снимали, включая существенные элементами одежды. Со временем эти «фотоведомости» не потеряли своей актуальности, более того – они превратились в самостоятельный раздел источников. При условии своевременной датировки фотографий становилось реальным не только провести верификацию, но также и реконструкцию типов народной одежды крестьян в хронологическом и пространственном измерении.

Конечно, далеко не все собранные нами до сих пор полевые материалы включены в научный оборот, более того – многие еще и не расшифрованы в полном объеме. Здесь предстоит еще много работы.

В связи с этим, не могу не обратить внимание уважаемого читателя на еще один очень интересный и важный вид источников для исследования традиционной культуры украинцев Молдовы, в том числе, разумеется, и народной одежды. Речи идет о недавно вышедшем в Издательстве Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рыльского Национальной академии наук Украины сборнике «Етнографічний образ українців зарубіжжя. Корпус експедиційних фольклорно-етнографічних матеріалів. Ч. 1. Культура життєзабезпечення та соціонормативні практики»[78].

В сборнике представлены этнографические материалы, которые репрезентуют традиционную народную культуру украинцев, проживающих за пределами Украины. Они включают материалы о хозяйственной деятельности, промыслах и ремеслах, народном строительстве и архитектуре, кулинарных традициях, народной одежде, семейной и календарной обрядовости и о многом другом. В книге представлена зафиксированная в полевых условиях информация о заселении края, устные рассказы, фотографии, которые знакомят с культурно-историческим наследием народа, межэтническими взаимовлияниями в сфере культуры. Корпус опубликованных материалов дает возможность проследить самобытность и территориально-локальные особенности украинской этнокультуры, общность ее базовых элементов, носящих общенациональный характер. Основу работы составляют полевые записи сотрудников «Украинского этнологического центра» Инсти-

78. *Етнографічний образ українців зарубіжжя*. Корпус експедиційних фольклорно-етнографічних матеріалів. Ч. 1. Культура життєзабезпечення та соціонормативні практики / [головн. Ред. Г.Скрипник]; НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019.

тута искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рыльского Национальной академии наук Украины, собранные во время экспедиционных поездок в Белоруссию, Литву, Молдову, Польшу, Российскую Федерацию. В издание также включены материалы, предоставленные зарубежными исследователями – из Белоруссии, Польши, Молдовы, Российской Федерации, Словакии и других чтран.

Материалы по Республике Молдова представили сотрудники сектора «Этнология украинцев» Института культурного наследия при Министерстве образования, культуры и исследований Республики Молдова доктор педагогики Е. С. Кожухарь и доктор истории В. Г. Кожухарь.[79] Сделать это любезно предложила нам директор Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рыльского Национальной академии наук Украины академик А. А. Скрипник, за что мы безмерно благодарны ей. В раздел по Молдове включены расшифрованные аудио и рукописные записи, сделанные нами в ходе полевых исследований в украинских селах Республики Молдова за период 1994 – 2018 гг. (расшифровка Е. С. Кожухарь), а также многочисленные фотографии, сделанные в «поле» В. Г. Кожухарем.

Расшифрованные полевые записи включают материалы практически по всем разделам материальной и духовной традиционной культуры местных украинцев. Включены, разумеется, и материалы по народной одежде. Эти материалы содержат уникальную информацию о региональных и локальных особенностях народной традиционной культуры. Общеукраинская в своей основе, эта культура в то же время отражает и многочисленные особенности культуры переселенцев из различных регионов Украины, и взаимовлияния с культурой местного молдавского населения. И она содержит многочисленные архаичные образцы, которые уже ушли в прошлое, и сегодня не воспроизводятся. Собранная и опубликованная нами информация уникальна и неповторима еще и потому, что подавляющее большинство наших информаторов уже отошли в мир иной, а более молодыми она не была усвоена и не используется по причине ускоренного отмирания многих традиций.

Означенная публикация позволит использовать очень важные и интересные полевые материалы в своих исследованиях не только нам, но и нашим коллегам и последователям.

Итак, собранные нами полевые материалы, опубликованные источники конца XIX – начала XXI вв., материалы, собранные другими исследователями, архивные материалы, а также фотографические сведения обеспечили достаточную источниковую базу исследования комплекса народного костюма украинских крестьян Молдовы, каким он сложился и функционировал на протяжении XX в., и продолжает свое бытование к началу XXI в.

79. К. Кожухар, В. Кожухар. *Українці Молдови*. В: Етнографічний образ українців зарубіжжя. Корпус *е*кспедиційних фольклорно-етнографічних матеріалів. Ч. 1. Культура життєзабезпечення та соціонормативні практики / [головн. Ред. Г.Скрипник]; НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019, с. 70-155; X-XIX.

Библиография

В земле наши корни. История, традиции и фольклор сел Дану, Николаевка и Каменкуца Глодянского района. Исследования и материалы [Попович К. Ф. (гл. ред.), Кожухарь Е. С., Кожухарь В. Г., Мироненко Я. П., Панько В. Д.], Кишинев: Ştiinţa, 1997.

Етнографічний образ українців зарубіжжя. Корпус експедиційних фольклорно-етнографічних матеріалів. Ч. 1. Культура життєзабезпечення та соціонормативні практики / [головн. Ред. Г.Скрипник]; НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, Київ, 2019.

Кожухар, К., Кожухар, В., *Українці Молдови*. В: Етнографічний образ українців зарубіжжя. Корпус *е*кспедиційних фольклорно-етнографічних матеріалів. Ч. 1. Культура життєзабезпечення та соціонормативні практики / [головн. Ред. Г. Скрипник]; НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019, с. 70-155, X-XIX.

НауковіархівніфондирукописівтафонозаписівІнститутумистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Експедиційні матеріали. Ф. 14-5. Ед. хр. 23; Прилипко, Я. П. *Одежда как составная часть материальной культуры народа. Принципы и методы исследования. Типология*. Машинопис. Б/д. 88 листов.

НауковіархівніфондирукописівтафонозаписівІнститутумистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Експедиційні матеріали. Ф. 14-5. Ед. хр. 80; Прилипко, Я. П., *Верхній одяг – Вінницька обл.* 1967, 1970, 27-88 листы.

НауковіархівніфондирукописівтафонозаписівІнститутумистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Експедиційні матеріали. Ф. 14-5. Ед. хр. 260; Прилипко, Я. П. *Український народний одяг. Програма-запитальник*. 1969, 25-88 листы.

Попович, К. Ф., *Нариси українського фольклору та художньої літератури Молдови*, Кишинів: Парагон, 2007.

Співає Стурзовка. Збірка українського та молдавського фольклору с. Стурзовка Глодянського району Молдови / [Попович, К. Ф., Чернега (Кожухар), К. С., Мироненко, Я. П., Панько, В. Д.], Кишинів, 1995.

Українці Молдови. Історія і сучасність / [Кожухар, В. Г. (гол. ред.), Кожухар, К. С. (наук. ред.), Туницька, М. В. та ін.], Кишинів: Елан, 2008.

Satul Petrunea la cîntec şi la joc. Din istoria şi poezia populară a satului Petrunea – Glodeni. Chişinău: Tipografia Academiei de ştiinţe [Popovici, C. (red. şef), Cojuhari, E., Botezatu, Gh., Datii, Iu., Mironenco, Ia., Panico, V.], Chişinău, 1995

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ПРЕДКАХ ГАГАУЗОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТРАТУРЕ (на примере произведений писателей гагаузского происхождения)

Диана НИКОГЛО
Институт культурного наследия

Summary
IMAGES OF GAGAUZ ANCESTORS IN FICTION WORKS
(on the example of works by writers of Gagauz origin)

The present article discusses the images of the ancestors of the Gagauz reflected in fiction. The main sources of the study are poetic and works works by writers of Gagauz origin – born in the Republic of Moldova and Ukraine. Almost all of these writers are professional historians or philologists. Some of them worked in the field of science or were university teachers. The present study shows that all the writers of Gagauz origin are unanimous in saying that the direct ancestors of the Gagauz are the Oguzes. The Pechenegs and the Cumans appear as less common ancestors. A number of writers, along with Oguzes, Pechenegs, and Cumans, mention the more distant ancestors of the Turkic peoples, which went down in history under the name of the Huns. The point of view on the origin of the Gagauz, reflected in fiction, coincides with the generally accepted hypothesis about the origin of the Gagauz, according to which the Gagauz formed as a result of the interaction in the Balkans of the Turkic-speaking tribes of the Pechenegs, Uz and Polovtsy.

Keywords*: *Turkic world, Gagauz writers, ethnic territory, ancestors, Oguzes, Pechenegs, Cumans.

В связи с тем, что этногенез гагаузов остается на сегодняшний момент неразрешенной научной проблемой, в настоящее время возникает немалое число гипотез, а также представлений об их происхождении.

Общеизвестно, что традиционно-бытовая культура гагаузов идентична болгарской по причине единства их исторических судеб, религии и в силу совместного многовекового проживания. Тем не менее, гагаузы осознают себя самобытным народом.

Огромную роль в формировании этнического самосознания гагаузов сыграли представители интеллектуальной элиты, среди которых основное влияние на развитие идентичности сыграли творческая часть этой элиты – писатели, художники, деятели искусств, а также исследователи-гагаузоведы.

Во второй половине XX в. элементарной информацией по истории гагаузов владели немногочисленные представители из гагаузской среды, в том числе и писатели. Среди писателей гагаузского происхождения немало тех, кто сочетает свою писательскую деятельность с научной. Таковыми являются филологи Д. Танасогло и Г. Гайдаржи, историки С. Курогло и М. А. Дурбайло. Из имен более молодого поколения писателей – специалист в области фольклора, украинский

гагаузовед. Т. Арнаут, историки В. Бошков, Г. Недов-Топал.

Именно писатели первой плеяды (Д. Танасогло, С. Курогло, Н. Бабогло, Г. Гайдаржи) во второй половине XIX в. делились своими знаниями с другими представителями творческой элиты. В ту эпоху при отсутствии компьютеров, а также ксероксов информация по истории гагаузов и версии их происхождения распространялись посредством живого общения. Гагаузоведы делились своими изысканиями с художниками, музыкантами, работниками культуры. Статьи, посвященные этногенезу гагаузов (в первую очередь работы М. Н. Губогло), переписывались от руки или печатались на машинке под копирку.

Однако проблема происхождения гагаузов волновала не только писателей с базовым историко-филологическим образованием, но и людей далеких от гуманитарного профиля и науки вообще. Таковыми являются Т. Занет, И. Дулогло (Самсон) и др.

Свои размышления относительно истории народа гагаузские писатели воплощали в произведениях – прозаических и поэтических, которые становились достоянием определенного круга читателей. Если во второй половине XX в. количество тех, кто интересовался данной информацией, было не таким большим, то с конца 80-х гг. оно значительно возросло в связи с процессами этнического/национального возрождения, охватившими постсоветское пространство.

Целью нашего исследования состоит в том, чтобы показать, какая точка зрения на происхождение гагаузов отражается в художественной литературе. При написании работы автор осуществил выборку тех произведений, в которых содержится информация об этногенезе гагаузов, их предках. В этих целях нами были применены элементы контент анализа, в частности тематического.

В 1977 г. в свет выходит сборник С. Курогло «Кауш авалары» (Мелодии кауша). В стихотворении «Струны» автор представляет образ каравана – символа хронотопа – пространственно-временного континуума, в котором и происходит зарождение гагаузского этноса, который дополняется образом музыканта-сказителя, который вещает о предках гагаузов – куманах[80]:

Голос кауша – это голос предков.
Я, словно вижу, как в былые времена
Предок гагаузов куман
Вел караван своего рода.

На первом верблюде
Сидит мой предок куман
И заставляет плакать свой кауш,
Подбадривает людей, едущих с ним.

Как будто я вижу на Балканах
В гагаузской стороне,
Как старый предок

80. С. Куроглу. *Кауш авллары (Напевы струн). Стихлар*. Кишинев: Литература артистикэ, 1977, с. 96.

Наигрывает старые мелодии.

(С. Куроглу «Напевы струн»).

В другом стихотворении С. Курогло (1989 г.) предками выступают печенеги[81]:

Голубая юрта печенега –
Небосвод, повисший надо мной…
С детства я люблю смотреть на небо,
Зачарован вечной синевой.

Поэт не просто указывает на вероятных предков гагаузов, но и образно представляет в коротком четверостишии древние верования далеких предков, связанные с культом небесного бога. Лирический герой поклоняется Тенгри-хану – главному богу в общетюркском пантеоне, отдавая дань уважения своим предкам, которые вознеслись в «вечную синеву». С. Курогло подчеркивает, что голубой (небесный) цвет обладает в тюркской культуре положительной коннотацией, т.к. символизирует силу и мудрость бога.

Известно, что Д. Танасоглу, являясь сторонником тюркской гипотезы происхождения гагаузов, считать их прямыми потомками огузов[82]. Но из его романа «Узун керван» очевидно, что писатель не отрицает и участия сельджуков в процессе складывания гагаузской этнической общности.

Для этого он «сводит в своем повествовании две ветви огузов – западную, хакогузскую, которая перешла Дунай и сельджукскую огузскую, направившуюся в малую Азию»[83]: «Сельджуки Иезетдина Кейкавуса принимали христианство, укрепляли Огузское государство <…> Разместившись в белюках сельджукские воины потихоньку стали втягиваться в веру, поскольку понимали язык, помогали в работе, и женились даже на местных девушках. Это был план Кайкауза, для того, чтобы держать народ в послушании и потихоньку обратить их в ислам, чтобы смешались с сельджуками. Но выходило наоборот, некоторые сельджуки становились христианами, по желанию девушки, языки и обычаи тоже не очень смешивались, потому что сельджуков было меньшинство»[84].

В родстве огузов и гагаузов не сомневается Г. Недов-Топал, историк, который, будучи докторантом Института этнографии и фольклора Академии наук Молдовы, исследовал тему дохристианских верований гагаузов. Об этом он повествует в одном из своих эссе. Размышляя над вопросами человеческого бытия, истории народов, автор говорит о том, что «Предки гагаузов-«огузов» оставили в южно-русских, южно-сибирских и приалтайских степях каменных баб и мегалитические постройки… Орхонские надписи, найденные на Енисее, также принадлежат предкам гагаузов»[85].

81. С. С. Куроглу. *Родословное древо. Стихи* (на русском языке). Кишинев: Литература артистикэ. 1988, с. 28.

82. Д. Танасоглу. *Страницы нашей истории*. În: Педагогический журнал, 1999, № 1–2, с. 60-64.

83. Д. Е. Никогло. *Восприятие тюркского мира как «своего» в художественной литературе гагаузов*. În: Межкультурный диалог и вызовы современности: другость и инаковость в своем и родном. Материалы Международной научной конференции, 19–21 апреля 2019. Орел: Орловский государственный университет им. И. С. Тургенева, 2019, с. 377.

84. Д. Танасоглу. *Узун керван*. Кишинев: Литература артистикэ, 1985, с. 139-140.

85. Г. Недов-Топал. *Белые голуби над степью. Стихи. Рассказы о гагаузах и их соседях. Эссе.*

Журналист Т. Занет, который относится к более молодому поколению гагаузских писателей, также разделяет гипотезу о тюркском происхождении гагаузов, но заявляет о том, что гагаузы являются прямыми потомками тех, кто создал Орхонские надписи в категоричной форме[86]:

Хватит писать ложь о том,
Что мы пришли с Балкан,
И что наши предки переселились.
Наши предки,
Подарив миру орхонское письмо,
Только в последнее время здесь устроились.
(Т. Занет «На Орхоне»)

Аналогичное видение представлено в стихотворении «Йаша, беним халкым» (Да здравствует, мой народ!). Здесь Т. Занет конктретизирует, что предками гагаузов он считает гёк-огузов:

Гёкогузы – наши предки,
Заняли Балканы,
Победили врагов
И создали здесь государство.

Украинская поэтесса гагаузского происхождения, доктор филологии, специалист в области Т. Арнаут, в качестве предков наряду с огузами признает печенегов и куман (половцев):

Мы из рода огузов,
Ведем свой счет от наших предков.
Печенеги, половцы, куманы
Остановились на берегу Дуная…

Т. Арнаут считает балканский период этнической истории гагаузов наиболее важным, т.к. именно в это время происходило формирование этноса. В этом отношении «поэтесса следует уже заданной Д. Танасогло мифологеме о наличии прагосударства гагаузов на территории Болгарии под названием Узи-эялет»[87]:

Печенеги, половцы, куманы
Останавливались на берегу Дуная,
Жили в дружбе,
Государство Узи создали [88].

С целью подтвердить свое мнение «Т. Арнаут как специалист в области тюркского и гагаузского фольклора пытается показать фольклорные параллели гагаузов с тюркскими народами, утверждая, что такое эпический герой как Огуз-Хан и тюркский эпос «Книга моего деда Коркута» имеют непосредственное отношение к гагаузам и представляют собой непреходящие культурные ценности,

Кишинев: MUSEUM, 1999, с. 90.

86. Ana sözü (газета), 2005, с. 3.

87. Д. Е. Никогло. Там же, с. 378.

88. С. Булгар, Ю. Димчогло. *История гагаузов Украины*. Одесса: Астропринт, 2017, с. 504.

доставшиеся всем тюркоязычным народам от их далеких предков»[89]:

Огуз-Хан, Мете-хан
В нашем прошлом светят нам.
Деде Коркут в своих сказаниях
Наши традиции и обычаи уважать учил.

В восприятии представлений о предках наблюдается определенная преемственность. Так, поэтесса С. Адиева вслед за С. Курогло и Д. Танасоглу обращается к образу каравана, который выступает символом хронотопа и символизирует долгий путь народа к обретению и утверждению своей идентичности. В настоящее время нам удалось найти только перевод стихотворения упомянутой поэтессы на украинский язык и представили перевод одной строфы на русский[90]:

И н*і*хто тепер не в*і*дшукае	Не увидеть, не найти заветных
Тих могил огуз*і*в, пехл*і*ван	Тех могил огузов, пехливан,
Ї шляху, як*і*м прийшов до краю	И какой стезёю шел к рассвету
Пращур*і*в останн*і*й караван.	Пращуров последний караван.
(перевод на украинский С. Келарь)	(перевод на русский Д. Никогло)

Поэт Иван Дудогло, публикующийся под псевдонимом Самсон, также считает огузов предками гагаузов. Об этом он говорит в своем стихотворении «Я вижу», в котором, как и в других его стихах, звучит голос «в защиту гуманизма и справедливости»[91]. Данное стихотворение погружает читателя в современную эпоху со всеми ее пороками, социальными и нравственными проблемами. Первая строфа повествует о таком явлении как гастарбайтерство, ставшем неотъемлемой частью жизни нашего общества. Особенно пагубно оно сказывается на малочисленных народах, для которых поступательный отток носителей языка и культуры в другие государства приводит к их демографической несостоятельности, а значит и к вполне вероятной утрате этничности. Именно это огорчает поэта до глубины души:

Я вижу толпы гагаузов,
Бегущих в дальние края.
Сыны воинственных огузов
В Босфор кидают якоря.

Общий тон стихотворения – обличительный. Автор клеймит безнравственность общества и особенно чиновников, которые довели народ до нищеты. В этом контексте обращение к предкам отнюдь не случайно. Поэт убежден, что потомки такого отважного народа как огузы не должны позволять чиновникам устанавливать свои безнравственные законы. И. Дудогло верит, что терпение народа не безгранично. Могучий дух воинственных предков напомнит гагаузам о себе достойно бороться за правду:

Я вижу кучу властелинов,
Что воцарилась на престол.

89. Д. Е. Никогло. Там же, с. 378-379.

90. С. Келарь. *Філософія буття. Вірші*. Київ, 1998, с. 112.

91. И. Топал. *Против течения (Предисловие к сборнику)*. В: Дудогло И. (Самсон) Откровения. Комрат, 2010, с. 4.

Заботой алчущих кретинов
Народ до крайности дошел.

Я вижу ярость гагаузов,
Бои, громады баррикад,
В пыли чиновничьи картузы
И победителей – парад[92].

Та же тема звучит в стихотворении «Буджак»[93]:
Край многострадальный,
Милый мой Буджак!
Что стоишь, потупив
Очи-солончак?

В селах процветают
Грязь и нищета.
Сторона родная,
Ты уже не та.

Кто ж тебе мешает
Ворот отогнуть
И широкой грудью
Нечисть отпихнуть?

Аль в твоих-то жилах
Не огузов кровь?
Или ты не в силах
Возродиться вновь?

О далеких предках повествует М. А. Дурбайло (2012 г.)[94]. Автор называет свое произведение историко-фантастическим романом, объясняя, это тем, что описанные в романе события происходили в далеком прошлом, свидетели которого не сохранились. Мария Дурбайло подчеркивает, что до нас дошли только археологические артефакты и «только благодаря фантастике мы можем заглянуть в основу быта и семьи… в гунно-*тюркской племенной среде той эпохи»*[95]. Автор ограничивается исключительно историей рода Ашина, его деяниями. В книге два главных персонажа из далекого прошлого: историческое лицо – Ашин и вымышленное – Гюн-Вэй. М. Дурбайло не случайно вводит в повествование Гюн-Вэя. Дело в том, что она хочет показать связь Ашина, положившего начало тюркскому роду, с гуннами, представителем которого, вероятно, является Гюн-Вэй. Впрочем, нам сложно об этом судить, т.к. конкретно о происхождении Гюн-Вэя в романе не сказано.

Первая книга рассказывает о главном герое – юноше-гагаузе по имени Айран, который интересуется своими предками, ищет свои корни. Вторая посвящена

92. И. Дудогло (Самсон). *Откровения.* Комрат, 2010, с. 50-52.

93. И. Дудогло (Самсон). Там же, с. 80-81.

94. М. А. Дурбайло. *Лебеди несут письмо. Огуз-Картал и его люди*. Книга первая. Кишинев, 2010; Она же: *Лебеди несут письмо. Гюн-Вэй и Ашин*. Книга вторая. Кишинев, 2012.

95. М. А. Дурбайло. *Лебеди несут письмо. Гюн-Вэй и Ашин*. Книга вторая. Кишинев, 2012. С.6.

истории предков Айрана. Единственный способ добраться до истины в поиске предков – довериться научному знанию. Поэтому М. А. Дурбайло говорит о том, что этой проблемой должен заняться Институт древних цивилизаций – учреждение, оснащенное новейшей техникой. Так, на табло появляются сцены из древней истории рода Ашина. Пришедший в Институт за информацией о предках должен сдать ряд анализов и тестов, на основании которых определяются предки и родословная. При этом сопоставляются все антропологические и даже ментальные параметры.

В финале электроника обнаруживает внешнее сходство Айрана с Гюн-Вэем и устанавливает, что его род, обосновавшийся в низовьях Арала и Гагана, назывался гаганкиши...[96]. В данном случае автор присоединяется к точке зрения, которую выдвинула Л. А. Покровская. По ее мнению, этноним «гагауз» – измененное название племени «канга-гуз», проживавшего в Средней Азии в районе озера Горгуз (ныне оз. Балхаш в Казахстане). Затем данное название преобразовалось в гагауз. Л.А. Покровской был выстроен исторический эволюционный ряд: канга-гуз > гагавуз > гагауз[97].

Стремление автора ввести в канву сюжета Гюн-Вэя, который родился и жил на Северо-Восточной окраине Китая, продиктовано тем, что М. Дурбайло, занимаясь на протяжении нескольких лет изучением фольклора гагаузов, а именно такого жанра как баллады; находила параллели (мифологемы) в мифологии Китая. Об этом автор пишет в предисловии к сборнику гагаузских баллад, составителем которого она является: «Образ горы, змеи, дерева и тесно связанные с ним мифологемы – небо, звезды, луна, солнце – отражают систему мифологических взглядов предков гагаузов. По этим мифологемам можно судить о преемственности культурных традиций с древнейших времен. Например, сюжет о горе, на которой под деревом лежит змея, был известен в мифологии Китая уже в VII – начале VIII вв.»[98].

Иными словами, в своей научной деятельности М. Дурбайло стремилась к поиску истоков культуры гагаузов, к выявлению наиболее архаичных элементов, свидетельствующих о наличии параллелей с далекими предками – древними тюркоязычными племенами. Ту же самую идею она транслирует в своем сочинении – показывает принадлежность главного героя к тюркскому роду и связь с древними тюрками, которая определяется при помощи новейших научных достижений в лабораториях Института древних цивилизаций[99].

Таким образом, настоящее исследование показало, что почти все писатели гагаузского происхождения единодушны в том, что считают огузов непосредственными предками гагаузов. Реже в качестве предков выступают печенеги и куманы. Ряд писателей наряду с огузами, печенегами и куманами упоминают и более дале-

96. М. А. Дурбайло. Там же, с. 174-193.

97. Л. А. Покровская. *О происхождении этнонима «гагауз».* În: Педагогический журнал, № 2, Кишинев, 1994, с. 59-63.

98. М. А. Дурбайло. *Предисловие*. În: Баллада тюркюлери. Кишинев: Штиинца, 1991, с. 5-26.

99. Следует еще раз подчеркнуть, что созданная М. Дурбайло историческая линия – не что иное, как миф о происхождении гагаузов, элементы которого встречаются и у других авторов, в частности, Д. Танасогло.

ких предков тюркских народов, вошедших в историю под названием гунны. Точка зрения на происхождение гагаузов, отраженная в художественной литературе совпадает с общепринятой в гагаузоведении гипотезой о происхождении гагаузов, согласно которой гагаузы сформировались в результате взаимодействия на Балканах тюркоязычных племен печенегов, узов и половцев, представляющих пришлый, евразийский степной компонент. В то же самое время в художественной литературе гагаузов не отражается участие в этногенезе гагаузов автохтонного, балканского компонента, который отразился на этнической истории гагаузов и из этнической культуре.

Библиография

Булгар, С., Димчогло, Ю., *История гагаузов Украины*, Одесса: Астропринт, 2017, 640 с.

Дурбайло, М. А., *Лебеди несут письмо. Огуз-Картал и его люди*. Книга первая, Кишинев, 2010.

Дурбайло, М. А., *Лебеди несут письмо. Гюн-Вэй и Ашин*. Книга вторая, Кишинев, 2012.

Дурбайло, М. А., *Предисловие*. В: Баллада тюркюлери. Кишинев: Штиинца, 1991, с. 5-26.

Дудогло, И. (Самсон), *Откровения*, Комрат, 2010.

Келарь, С., *Філософія буття*. Вірші, Київ, 1998, 191 с.

Куроглу, С., *Кауш авллары (Напевы струн). Стихлар,* Кишинев: Литература артистикэ, 1977, 96 с.

Куроглу, С., *Кызгын Чийляр (Горячая роса)*. Стихи (на гагаузском языке), Кишинев: Литература артистикэ, 1974, 106 с.

Куроглу, С. С., *Родословное древо. Стихи* (на русском языке), Кишинев: Литература артистикэ, 1988, 166 с.

Недов-Топал, Г., *Белые голуби над степью. Стихи. Рассказы о гагаузах и их соседях. Эссе*, Кишинев: MUSEUM, 1999, 103 с.

Никогло, Д., *Восприятие тюркского мира как «своего» в художественной литературе гагаузов*. În: Межкультурный диалог и вызовы современности: другость и инаковость в своем и родном. Материалы Международной научной конференции, 19–21 апреля 2019. Орел: Орловский государственный университет им. И. С. Тургенева, 2019, с. 374-380.

Покровская, Л. А., *О происхождении этнонима «гагауз»*. În: Педагогический журнал, № 2, Кишинев, 1994, с. 59-63.

Танасоглу, Д., *Страницы нашей истории*. В: Педагогический журнал, 1999. № 1–2, с. 60-64.

Танасоглу, Д., *Узун керван*, Кишинев: Лиература артистикэ, 1985. 416 с.

Топал, И., *Против течения (Предисловие к сборнику)*. В: Дудогло И. (Самсон). Откровения. Комрат, 2010.

Ana sözü (газета), 2005, с. 3.