

**MINISTERUL EDUCAȚIEI, CULTURII ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA**

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE



CONFERINȚA ȘTIINȚIFICĂ INTERNAȚIONALĂ
ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC – DIMENSIUNICULTURALE

15 mai 2020

TEZELE COMUNICĂRILOR

Volumul II

**Artă teatrală, cinematografică, coregrafică
Arte plastice, decorative și design
Științe socio-umanistice și culturologie**

Chișinău, 2020

**MINISTERUL EDUCAȚIEI, CULTURII ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA**

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE



CONFERINȚA ȘTIINȚIFICĂ INTERNAȚIONALĂ
ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC – DIMENSIUNI CULTURALE

15 mai 2020

TEZELE COMUNICĂRILOR

Volumul II

Artă teatrală, cinematografică, coregrafică
Arte plastice, decorative și design
Științe socio-umanistice și culturologie

Chișinău, 2020

COLEGIUL DE REDACȚIE

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

Angela ROJNOVEANU, dr. în studiul artelor, conf. univ., AMTAP

Galina BUDEANU, membru al Uniunii Artiștilor Plastici

Eugenia BANARU, conf. univ., AMTAP

Natalia GUȚU, metodist principal, secția Știință, AMTAP

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

Tezele comunicărilor sunt recomandate spre publicare de
Consiliul Științific al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII

„Învățământul artistic – dimensiuni culturale”, conferință științifică internațională (2020 ; Chișinău). Conferința științifică internațională „Învățământul artistic – dimensiuni culturale”, 15 mai 2020 : Tezele comunicărilor : [în vol.] / colegiul de redacție : Tatiana Comendant [et al.]. – Chișinău : AMTAP, 2020 – . – ISBN 978-9975-3311-5-9.

Cerințe de sistem: PDF Reader.

Vol. 2 : Artă teatrală, cinematografică, coregrafică. Arte plastice, decorative și design. Științe socio-umanistice și culturologie. – 2020. – 83 p. – Antetit.: Min. Educației, Culturii și Cercet. al Rep. Moldova, Acad. de Muzică, Teatru și Arte Plastice. – Texte : lb. rom., engl., rusă. – Referințe bibliogr. în subsol. – ISBN 978-9975-3311-7-3.

7/9:378(082)=135.1=111=161.1

I-59

ISBN 978-9975-3311-7-3

Adresa: str. Alexei Mateevici, nr. 111, Chișinău, MD 2009

E-mail: revista.amtap@gmail.com

Web: revista.amtap.md

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CUPRINS

ARTĂ TEATRALĂ, COREGRAFICĂ ȘI MULTIMEDIA THEATER, CHOREOGRAPHIC ARTS AND MULTIMEDIA

IRINA CATEREVA

TEHNICILE ACTORICEȘTI: VECTORUL TRANSCENDENȚEI

ACTING TECHNIQUES: THE VECTOR OF TRANSCENDENCE _____9

DUMITRU OLĂRESCU

ARTA PLASTICĂ ȘI ARTA CINEMATOGRAFICĂ: INTERFERENȚA LIMBAJELOR

FINE ARTS AND CINEMATOGRAPHIC ART: INTERFERENCE OF LANGUAGES_10

ЕКАТЕРИНА СТАНИСЛАВСКАЯ

ВИРТУАЛЬНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ КИЕВСКОГО ТЕАТРА «АКТЕР»

EXPERIMENTUL VIRTUAL AL TEATRULUI „ACTORUL” DIN KIEV

THE VIRTUAL EXPERIMENT OF THE ”ACTOR” THEATER IN KYIV _____11

ANGELINA ROȘCA-ICHIM

PROVOCĂRILE FATALE ALE LUI VALERY FOKIN: MASCARADA. MEMORIILE VIITORULUI

VALERY FOKIN'S FATAL CHALLENGES: *THE MASQUERADE. MEMORIES OF THE FUTURE* _____12

SVETLANA TÂRȚĂU

ASPECTE POSTMODERNISTE SAU NOUA GENERAȚIE DE DRAMATURGI ÎN TEATRUL POLONEZ CONTEMPORAN

POSTMODERNISTIC ASPECTS OR THE NEW GENERATION OF DRAMATISTS IN THE CONTEMPORARY POLISH THEATER _____14

LIDIA PANFIL

REGIA – ÎNTRE OCUPAȚIE ȘI PROFESIE (PROFESIONISM ȘI DILETANTISM)

DIRECTION – BETWEEN OCCUPATION AND PROFESSION (PROFESSIONALISM AND DILETANTISM) _____16

ВИКТОРИЯ АЛЕСЕНКОВА

«ДРАМА» И «ПОСТДРАМА»: СМЕНА ПАРАДИГМЫ

„DRAMA” ȘI „POST-DRAMA”: MODIFICAREA PARADIGMEI

”DRAMA” AND ”POST-DRAMA”: MODIFYING THE PARADIGM _____17

VIOLETA TIPA

SIMBIOZA DOCUMENTAR-ANIMAȚIE: REFLECȚII ECOLOGICE

SYMBIOSIS OF DOCUMENTARY-ANIMATION: ECOLOGICAL REFLECTIONS _____18

CĂLIN CIOBOTARI

EDUCAȚIA ÎN VREMURI DE CRIZĂ: ÎNVĂȚĂMÂNT ARTISTIC PE PLATFORMĂ VIDEO

EDUCATION IN TIMES OF CRISIS: ARTISTIC EDUCATION ON VIDEO PLATFORM _____20

ANDRIEJ MOSKWIN

ACTIVITIES OF THE BELARUSIAN NATIONAL THEATER AND ARTISTIC EDUCATION

ACTIVITATEA TEATRULUI NAȚIONAL DIN BELARUS ÎN CONTEXTUL EDUCAȚIEI ARTISTICE_____21

IURIE MATEI

OPERA *CĂSĂTORIA SECRETĂ*, UN EXPERIMENT SCENOGRAFIC INEDIT

THE OPERA *THE SECRET MARRIAGE*, A NOVEL SCENOGRAPHIC EXPERIMENT_____22

CONSUELA RADU-ȚAGA, DUMITRIANA CONDURACHE

NUNTA LUI FIGARO ȘI PROVOCAREA UNUI EXCURS STUDENȚESC CONTEMPORAN

THE MARRIAGE OF FIGARO AND THE CHALLENGE OF A CONTEMPORARY STUDENT'S EXCURSUS_____23

LAURA BILIC

ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC – DIMENSIUNI CULTURALE

ARTISTIC EDUCATION – CULTURAL DIMENSIONS_____24

ALEXANDRU ROȘCA

ASCENSIUNEA ARTEI INSTAGRAMIZABILE: EXPERIENȚA DE ADAPTARE A MUZEELOR ȘI EXPOZIȚIILOR

THE RISE OF INSTAGRAMIZABLE ART: THE EXPERIENCE OF ADAPTING MUSEUMS AND EXHIBITIONS_____26

IULIANA MORARU

ORINTĂRI PSIHOPEDAGOGICE ÎN PROCESUL DE FORMARE A STUDENTULUI-ACTOR

PSYCHOPEDAGOGICAL GUIDELINES IN THE PROCESS OF FORMING THE STUDENT-ACTOR_____27

MARIANA STARCIUC

ORIENTĂRI SOCIO-POLITICE ÎN TEATRUL DOCUMENTAR

SOCIO-POLITICAL ORIENTATIONS IN THE DOCUMENTARY THEATER_____28

TATIANA CARAUȘ

PREMIZELE CONSOLIDĂRII TEATRULUI NAȚIONAL DIN CHIȘINĂU BAZATE PE VALORILE CULTURALE NAȚIONALE

THE PREMISES OF CONSOLIDATING THE NATIONAL THEATER IN CHISINAU BASED ON NATIONAL CULTURAL VALUES_____30

SVETLANA TALPĂ

VALORILE ARTISTICE ALE STUDENȚILOR SPECIALITĂȚII DE PROFIL COREGRAFIC – NIVELUL DE MANIFESTARE

ARTISTIC VALUES OF THE STUDENTS OF THE SPECIALTY OF CHOREOGRAPHIC PROFILE – LEVEL OF MANIFESTATION_____31

ELENA BASAEV

LIMBAJUL VERBAL SAU NONVERBAL ÎN ARTA SPECTACOLULUI CONTEMPORAN. TANGENTE ȘI DIVERGENȚE

THE VERBAL OR NONVERBAL LANGUAGE IN THE ART OF CONTEMPORARY PERFORMANCE. TANGENTS AND DIVERGENCES_____32

OLEG MARDARI

CLIȘEELE ȘI NEAJUNSURILE LUPTEI SCENICE ÎN TEATRELE DIN REPUBLICA MOLDOVA

CLICHES AND SHORTCOMINGS OF STAGE FIGHTING IN THE THEATERS OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA_____34

АЛЕКСАНДРА ВОЛЧЁК

СПЕКТАКЛИ ДЛЯ ДЕТЕЙ БЕЛОРУССКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА КУКОЛ: ОСОБЕННОСТИ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ

SPECTACOLELE PENTRU COPII DIN REPERTORIUL TEATRULUI DE PĂPUȘI DIN BELARUS: PARTICULARITĂȚI ALE PERSONIFICĂRII SCENICE

CHILDREN'S SHOWS IN THE REPERTORY OF THE STATE PUPPET THEATER FROM BELARUS: SPECIAL FEATURES OF STAGE EMBODIMENT_____35

LIUBA ROZDOVAN

FESTIVALUL DE TEATRU, PARTE A PROCESULUI TEATRAL MODERN

THEATER FESTIVAL, PART OF THE MODERN THEATER PROCESS_____37

NINA LEFTER

FORMĂ ȘI IDEE ÎN TEATRUL CONTEMPORAN DE ANIMAȚIE

FORM AND IDEA IN THE CONTEMPORARY ANIMATION THEATER_____38

VIRGILIU MĂRGINEANU

EDUCAȚIE PRIN FILM. STUDIU DE CAZ ÎN BAZA FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL DE FILM CRONOGRAF ȘI A PROIECTULUI O LUME DE VĂZUT

EDUCATION THROUGH FILM. CASE STUDY BASED ON THE INTERNATIONAL FILM FESTIVAL CHRONOGRAPH AND THE PROJECT A WORLD TO SEE_____39

ARTE PLASTICE, DECORATIVE ȘI DESIGN

FINE, DECORATIVE ARTS AND DESIGN

TEODORA HUBENCO

PROCEDEE DE STILIZARE A FIGURII UMANE ÎN ILUSTRĂȚIA DE MODĂ

PROCEDURES FOR STYLIZING THE HUMAN FIGURE IN FASHION ILLUSTRATION _____41

ANA MARIAN

IMPACTUL CURENTELOR ARTISTICE EUROPENE ASUPRA DEZVOLTĂRII GENULUI PORTRETULUI SCULPTURAL ÎN BASARABIA INTERBELICĂ

THE IMPACT OF EUROPEAN ARTISTIC CURRENTS ON THE DEVELOPMENT OF THE SCULPTURAL PORTRAIT GENRE IN INTERWAR BESSARABIA _____42

DANIELA CONSTANTIN

MONOCROMIA

MONOCHROME_____43

VICTORIA ROCACIUC	
ARTA POETICĂ ÎN ILUSTRAȚIILE GRAFICIENILOR DE CARTE MOLDOVENI (1945-2015)	
POETIC ART IN THE ILLUSTRATIONS OF MOLDOVAN BOOK GRAPHICS (1945-2015)	44
VITALIE MALCOCI	
LIMBAJUL PLASTIC AL SCENOGRAFIEI MOLDOVENEȘTI DIN ANII '80 SEC. XX	
THE PLASTIC LANGUAGE OF THE MOLDOVAN SCENOGRAPHY FROM THE 80S OF THE 20TH CENTURY	46
ANNA YEFIMOVA	
VOLODYMYR PATYK INTERNATIONAL PLEIN AIRS: ART PRACTICES AND RESULTS OF ACTIVITY	
EXPOZIȚIILE INTERNAȚIONALE PLEIN AIR ÎN NUMELE LUI VOLODYMYR PATYK: PRACTICI DE CREAȚIE ȘI REZULTATE DE ACTIVITATE	47
TATIANA RAȘCHITOR	
BIENALA INTERNAȚIONALĂ DE GRAVURĂ DIN CHIȘINĂU ÎN CONTEXTUL EUROPEAN	
THE INTERNATIONAL ENGRAVING BIENNIAL FROM CHISINAU IN THE EUROPEAN CONTEXT	49
MIHAI-COSMIN IATEȘEN	
IMPACTUL CRIZEI MONDIALE ASUPRA ARTISTULUI	
IMPACT OF THE WORD CRISIS ON THE ARTIST	50
ION JABINSCHI	
PERCEPEREA VIZUALĂ A IMAGINII ICOANEI	
VISUAL PERCEPTION OF THE ICON IMAGE	51
STELA COJOCARU	
APORTUL SEMIOTIC AL SEMNULUI PLASTIC ÎN IMAGINEA ARTISTICĂ PICTURALĂ	
THE SEMIOTIC CONTRIBUTION OF THE PLASTIC SIGN IN THE PICTURAL ARTISTIC IMAGE	53
STELA ȘTAIHMAN	
TEMATICA ECOLOGICĂ ÎN DESIGNUL VESTIMENTAR	
ECOLOGICAL THEMATICS IN CLOTHING DESIGN	54
GHEORGHI DIAONU	
PICTURA ÎN ACUARELĂ DIN SECOLELE XIX-XX	
WATERCOLOR PAINTING FROM THE 19TH-20TH CENTURIES	56
NATALIA VAVILINA, VALERIU JABINSCHI	
КОМПОЗИЦИЯ – СТРУКТУРНАЯ ОСНОВА РИСУНКА	
COMPOZIȚIA – BAZA STRUCTURALĂ A DESENULUI	
COMPOSITION – STRUCTURAL BASIS OF DRAWING	57

ALIONA TIMUȚA

**«КНИГА ХУДОЖНИКА» — ДИАЛОГ ЛИТЕРАТУРНОГО И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА**

**„CARTEA ARTISTULUI” — DIALOG DESPRE ARTA LITERARĂ ȘI CEA
PLASTICĂ**

”ARTIST'S BOOK” — A DIALOGUE OF LITERARY AND VISUAL ART_____58

MARIANA CARP

**RETROSPECTIVĂ ASUPRA ACTIVITĂȚII ARTISTICE ȘI PEDAGOGICE AL
PICTORULUI AFANASIE CARP**

**RETROSPECTIVE ON THE ARTISTIC AND PEDAGOGICAL ACTIVITY OF THE
PAINTER AFANASIE CARP**_____60

OXANA DIACONU-CATAN

LITOGRAFIA ÎN CREAȚIA ARTISTICĂ

LITHOGRAPHY IN ARTISTIC CREATION_____61

ALINA VIORELA MOCANU

**ERMINIA – „ABECEDAR” AL PICTURII BISERICESTI: ASPECTE
GENETICO-EVOLUTIVE**

**ERMINIA – ”ABC BOOK” OF CHURCH PAINTING: GENETIC-EVOLUTIONARY
ASPECTS**_____62

ȘTIINȚE SOCIO-UMANISTICE ȘI CULTUROLOGIE SOCIO-HUMANISTIC SCIENCES AND CULTUROLOGY

TATIANA COMENDANT

**GÂNDIREA SOCIALĂ ȘI GÂNDIREA ȘTIINȚIFICĂ ÎN PROCESUL
EDUCAȚIONAL UNIVERSITAR: ASPECTE DE CORELAȚIE**

**SOCIAL THINKING AND SCIENTIFIC THINKING IN THE UNIVERSITY
EDUCATIONAL PROCESS: CORRELATION ASPECTS**_____65

ОЛЬГА ОЛЕКСЮК, ОЛЬГА ЛИГУС

**ИННОВАЦИОННЫЕ ФОРМЫ РАЗВИТИЯ ДУХОВНОГО ПОТЕНЦИАЛА
СТУДЕНТОВ ТВОРЧЕСКИХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ В ОСМЫСЛЕНИИ
ПОЭТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Б. ГРИНЧЕНКО**

**FORME INOVATOARE DE DEZVOLTARE A POTENȚIALULUI SPIRITUAL AL
STUDENȚILOR DE LA DISCIPLINELE ARTISTICE ÎN CONTEXTUL
PATRIMONIULUI POETIC AL LUI B. GRINCENKO**

**INNOVATIVE FORMS OF THE DEVELOPMENT OF THE SPIRITUAL
POTENTIAL OF STUDENTS OF CREATIVE SPECIALTIES IN THE
UNDERSTANDING OF THE POETIC HERITAGE OF B.GRINCENKO**_____67

LUDMILA LAZĂR

**ARTA CA EXPERIENȚĂ COMUNICATIVĂ ÎN GÂNDIREA ESTETICĂ
CONTEMPORANĂ**

**ART AS A COMMUNICATIVE EXPERIENCE IN CONTEMPORARY AESTHETIC
THINKING**_____68

CONSTANTIN ȘCHIOPU

GREȘELI LEXICO-SEMANTICE ÎN ACTUL COMUNICĂRII

LEXICO-SEMANTIC ERRORS IN THE ACT OF COMMUNICATION_____69

SERGHEI SPRINCEAN

PROGRESUL DOMENIULUI CULTURII FAVORIZAT DE ACORDUL DE ASOCIERE REPUBLICA MOLDOVA – UNIUNEA EUROPEANĂ ÎN PERSPECTIVA SPORIRII SECURITĂȚII ȘI SIGURANȚEI PERSOANEI UMANE

THE PROGRESS OF THE DOMAIN OF CULTURE FAVORED BY THE REPUBLIC OF MOLDOVA – EU ASSOCIATION AGREEMENT IN THE PERSPECTIVE OF INCREASING THE SECURITY AND SAFETY OF THE HUMAN PERSON_____71

ELEONORA FLOREA, STELA COJOCARU

ASPECTE ALE CORELAȚIEI SINESTEZICE ALE PICTURII CU LITERATURA ȘI MUZICA

ASPECTS OF THE SYNESTHETIC RELATIONSHIP OF PICTURE WITH LITERATURE AND MUSIC_____73

IURIE CARAMAN, VALERIU MÎNDRU

CONSUMUL CULTURAL : ASPECTE TEORETICE

CULTURAL CONSUMPTION: THEORETICAL ASPECTS_____75

VALERIA ȘEICAN

EDUCAȚIA CREATIVĂ – DOMENIU DE INTERES SPORIT PENTRU POLITICI ȘI POLITICIENI DIN TOATE TIMPURILE

CREATIVE EDUCATION – AN AREA OF GREAT INTEREST FOR POLITICIANS AND POLITICIANS OF ALL TIME_____76

VALERIU MÎNDRU, IURIE CARAMAN

REPUBLICA MOLDOVA ÎN CONTEXTUL INTEGRĂRII EUROPENE

THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE CONTEXT OF EUROPEAN INTEGRATION_____77

LUDMILA MOISEI

ORNAMENTUL NAȚIONAL – ÎNSEMN AL IDENTITĂȚII CULTURALE

THE NATIONAL ORNAMENT – A SYMBOL OF CULTURAL IDENTITY_____79

LUCIA GALAC

CRITERII DE AMPLIFICARE A EFICIENȚEI PROCESULUI DIDACTIC LA CATEDRA *MANAGEMENT ARTISTIC ȘI CULTUROLOGIE*

EFFICENCY DEVELOPMENT PRINCIPALS OF THE TEACHING PROCESS OF "ARTISTIC MANAGEMENT AND CULTUROLOGY" DEPARTMENT_____80

НАТАЛЬЯ ЛЮБЕНКО

ФЕНОМЕН ИСПАНСКОГО КОНСЕРВАТИЗМА-ТРАДИЦИОНАЛИЗМА И ЕГО ПРОЕКЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ МАНУЭЛЯ ДЕ ФАЛЛИ

FENOMENUL TRADIȚIONALISMULUI CONSERVATOR ȘI REFLECTAREA ACESTUIA ÎN TEATRUL MUZICAL AL LUI MANUEL DE FALLA

THE PHENOMENON OF SPANISH CONSERVATISM-TRADITIONALISM AND ITS PROJECTION IN THE MUSICAL THEATER OF MANUEL DE FALLA_____81

ARTĂ TEATRALĂ, COREGRAFICĂ ȘI MULTIMEDIA

THEATER, CHOREOGRAPHIC ARTS AND MULTIMEDIA

TEHNICILE ACTORICEȘTI: VECTORUL TRANSCENDENȚEI

ACTING TECHNIQUES: THE VECTOR OF TRANSCENDENCE

IRINA CATEREVA¹,

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

Încă din Grecia Antică, tehnicile actoricești au evoluat de-a lungul întregii istorii a teatrului. Odată cu apariția teatrului regizoral la începutul secolului trecut, a început o nouă rundă în dezvoltarea lor. Acestea s-au perfecționat în funcție de perioada istorică, de tipul teatrului (teatrul dramatic, teatrul fizic, teatrul de comedie muzicală, teatrul de pantomimă etc.), de accentul estetic (teatrul realist al lui Konstantin Stanislavsky, teatrul convențional al lui Vsevolod Meyerhold, teatrul epic al lui Bertolt Brecht, teatrul cruzimii al lui Artaud, teatrul transcendental al lui Jerzy Grotowski și Peter Brook ș.a.), de modul existenței scenice a actorului (transformarea lui Konstantin Stanislavsky, actorul supra-marioneta al lui Gordon Craig, înstrăinarea personajului la Bertolt Brecht, existența extatică a actorului la Antonin Artaud, actul transpersonal al lui Jerzy Grotowski etc.).

De căutarea transcendentalului în arta actoricească au fost preocupate mai multe personalități din domeniul teatral. Tehnica actoricească ca unitate a componentelor interne (psihice) și externe (fizice) a fost argumentată în sistemul teatral al lui K. Stanislavsky și a fost numită psihotehnica. Îmbogățind psihotehnica cu elemente de yoga, cum ar fi, de exemplu: concentrarea asupra obiectului (intern sau extern), perfecționarea respirației care deschide calea spre lucrul cu energiile și altele, reformatorul teatrului a făcut primul pas către transcendența ei. Dezvoltând ideile dascălului, Mihail Cehov a creat propriul său mod de a dezvolta abilitățile și tehnicile profesionale ale actorului. Tehnica a comasat în sine șase metode de repetiție a actorului: imaginația și atenția; atmosfera; sentimentele și acțiunile individuale; gestul psihologic ca prototip al gesturilor fizice cotidiene în care gesticulează sufletul actorului; întruparea personajului și caracterului; improvizația. Biomecanica al lui Vsevolod Meyerhold este un sistem de metode și tehnici profesionale pentru perfecționarea corpului fizic al actorului, astfel încât acesta să poată controla în mod natural și cu exactitate mecanismele mișcărilor și energiei.

¹ caterevi@mail.ru

Ea a devenit un sistem de tehnici profesionale, care nu numai dezvoltă și îmbunătățește expresivitatea corporală a actorului, ci și un mod de autocunoaștere.

Anne Bogart – regizoare americană, profesoară de teatru și autoarea tehnicii actricești. În ea s-au îmbinat armonios teoria celor Șase Puncte de Vedere ale coregrafei Mary Overly și Metoda Suzuki a regizorului japonez Tadashi Suzuki. Tehnica postmodernă a actorului, care stimulează o nouă perspectivă asupra vieții, asupra sinelui și a lumii din jurul său, demonstrează cu siguranță orientarea sa transcendentă.

Cuvinte-cheie: *tehnică actricească, teatrul transcendent, psihotehnica, Biomecanica, Metodă, Puncte de vedere*

ARTA PLASTICĂ ȘI ARTA CINEMATOGRAFICĂ: INTERFERENȚA LIMBAJELOR

FINE ARTS AND CINEMATOGRAPHIC ART: INTERFERENCE OF LANGUAGES

DUMITRU OLĂRESCU,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Institutul Patrimoniului Cultural, MECC al Republicii Moldova

Se știe că arta cinematografică a generat în baza procesului de asimilare a celor mai importante genuri de artă (artele plastice, arta teatrală, muzicală și literatura), condiționând genetic formarea tuturor componentelor artei cinematografice cu limbajul său, ce se manifestă printr-un enorm potențial de expresie artistică audiovizuală. Ulterior deja arta cinematografică vine să contribuie la evoluția și, în mod special, la procesul de valorificare a tuturor artelor.

Acest proces destul de complex, bazat pe cele două componente principale ale filmului, imaginea și coloana sonoră, pe o interferență a limbajelor, va fi elucidat prin unele filme, în care s-a investigat „cinematografic” diverse genuri de artă plastică, precum și diverse modalități de abordare artistică elaborată de către cinești. Dar aceste modalități nu se limitează la o simplă fixare a creației plasticienilor pe un nou suport, ce se impun prin viziunile și interpretările cineștilor asupra operelor originale, prin intermediul limbajului cinematografic, obținând noi semnificații, noi dimensiuni. Din această perspectivă vor fi cercetate filmele cineastului Vlad Druc *Obsesia* (dedicat creației plasticianului Lică Sainciuc) și *Meșterul anonim* (despre frescele din Biserica Adormirii Maicii Domnului din Căușeni, secolul XVII), filmul regizorului Mircea Chistrugă *Mihai Greco. Dincolo de culoare* (despre creația plasticianului Mihai Greco).

Cuvinte-cheie: *film documentar, limbajul artei plastice, limbajul artei cinematografice, interferență, valorificarea artelor*

ВИРТУАЛЬНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ КИЕВСКОГО ТЕАТРА «АКТЕР»

EXPERIMENTUL VIRTUAL AL TEATRULUI „ACTORUL” DIN KIEV

THE VIRTUAL EXPERIMENT OF THE "ACTOR" THEATER IN KYIV

ЕКАТЕРИНА СТАНИСЛАВСКАЯ²,

доктор искусствоведения, профессор,
Киевский национальный университет театра, кино и телевидения
имени И. К. Карпенко-Карого, Украина

Информационные и экранные технологии являются безусловной составляющей современной культуры, в частности художественной, способствуя созданию новых зрелищных форм. Современный театр, экспериментируя над содержанием и формой, активно использует разнообразную палитру инновационных технологий, создавая новые выразительные и зрелищные эффекты.

В сложных условиях карантинной весны 2020 г. многие мировые театры предложили зрителю трансляции записей спектаклей в Интернете. Киевский театр *Актёр*, наряду с демонстрацией записей, провел 1 апреля 2020 г. уникальный эксперимент, инициированный художественным руководителем театра Славой Жилой: «настоящий» онлайн-спектакль состоялся с помощью платформы видеосвязи *Zoom*, когда актеры находились в своих домах, разделяя между собой только виртуальное пространство. Это был дуэтный спектакль *Мегеры* по пьесе Дона Нигро *Горгоны* в постановке Ольги Гаврилюк; главные роли двух актрис, «заклятых подруг» исполнили народный артист Украины Алексей Вертинский и Артем Емцов.

Спектакль был представлен в сокращении и длился 40 минут, что обуславливалось первой попыткой освоения нового формата, для которой такая продолжительность была оптимальной. На своих мониторах мы наблюдали два окна на платформе конференции, в которых актеры совершали дистанционно-экранную коммуникацию. Таким образом, артисты объединили в себе и сценическую, и зрительскую ипостаси: каждый из них смотрел на экран своего компьютера и видел партнера. Кроме новаторства самой формы театрального искусства, этот эксперимент позволил актеру пережить новую функциональность, новую «роль в роли»: играя своих персонажей, Алексей и Артем видели друг друга на экране именно так, как видели в этот момент зрители на тысячах

² ekaterinaiiii@ukr.net

мониторов, то есть, кроме презентации образности, артисты (трансляторы) одновременно были и зрителями (реципиентами).

Реакция зрителей в процессе просмотра выражалась в смайликах и участии в чате обмена мнений в реальном времени.

Организатор проекта Слава Жила получил разрешение администрации *Facebook* на постоянное размещение записи трансляции, поэтому все желающие могут посмотреть этот экспериментальный спектакль на странице театра *Актер* (<https://www.facebook.com/teatractor/videos/519984368886685/>).

Как небольшой минус, отмечу, что техническая сторона трансляции (и видео, и аудио) не была идеальной, но это объясняется многими причинами, связанными с техническими характеристиками компьютеров, различной скоростью Интернета, нагрузкой на социальную сеть. Впрочем, этот минус не снижает уникальности осуществленного эксперимента.

Ключевые слова: трансляция, театр онлайн, киевский театр «Актер», спектакль «Мегеры»

PROVOCĂRILE FATALE ALE LUI VALERY FOKIN: MASCARADA. MEMORIILE VIITORULUI

VALERY FOKIN'S FATAL CHALLENGES: THE MASQUERADE. MEMORIES OF THE FUTURE

ANGELINA ROȘCA-ICHIM³,
doctor în studiul artelor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În februarie 1917 a avut loc celebra premieră a *Mascaradei* de Mihail Lermontov, regizat de Vsevolod Meyerhol la Teatrul *Alexandrinsky*. Acesta este cel mai scump spectacol din istoria teatrului rus, având bugetul de 300 de mii de ruble în aur. Decorul și costumele de excepție ale lui Alexandr Golovin au fascinat și au uimit imaginația. Totuși, luxul și splendoarea de pe scenă nu aveau nicio legătură cu sărăcia poporului. În ziua premierei, era deja periculos să mergi pe străzile Petrogradului. După-amiază în foaierul teatrului, un student a fost ucis accidental de un glonț. În apropiere de podul *Troițki*, în mijlocul străzii s-a răsturnat un vagon de tramvai cu geamuri sparte și roți îndoite. În timpul zilei, mase de oameni s-au deplasat pe aceeași stradă, cerând „pâine”. În spectacolul lui Meyerhold suna disperare, angoasă, tragedie și frică mistică. Scena cu slujba de pomenire a Ninei semnifica, de fapt, pomenirea Rusiei vechi.

³ angelina.rosca@gmail.com

Aceasta a fost ultima reprezentație a teatrului imperial. În ceea ce privește decorul lui Golovin, directorul artistic al teatrului *Leonid Vivien* a emis un decret: „Să fie păstrat veșnic”.

După o sută de ani de la evenimentul care a schimbat viața nu numai a Rusiei, ci a întregii lumi, directorul inovator Valery Fokin meditează asupra faptului că procesele de astăzi și cele întâmplate cu o sută de ani sunt înfricoșător de asemănătoare: operațiuni militare, buget fără sânge, condiții economice insuportabile. Setea de putere și ambiția guvernează astăzi omenirea. Intoleranța, împărțirea în „ai noștri” și „ai voștri”, în cei „de dreapta” și cei „de stânga”, confruntarea agresivă se resimt la toate nivelurile. La răscruce de epoci, din nou răsună voci despre moartea artei și distrugerea valorilor interne. Frica crescândă că omenirea a atins limita, determină atmosfera spectacolului. Decretul privind păstrarea veșnică a decorului din spectacolul meyerholdian este respectat la ora actuală în *Alexandrinka*. Aici, în 2017, Valery Fokin începe să repete *Mascarada. Memoriile viitorului*, propunându-și să creeze o compoziție experimentală care acumulează experiența legendarului spectacol regizat de Vsevolod Meyerhold. Pe scenă sunt aceleași decorații ale lui Alexandr Golovin și o parte de costumele din reprezentația istorică. Ele subliniază din nou contrastul exploziv al splendorii și al sărăciei. Fokin meticulos, literalmente pe o scară unu la unu, reconstruiește patru tablouri din spectacolul remarcabilului predecesor. Pentru a face acest lucru, el folosește imagini vizuale, motive de punere în scenă, partituri muzicale și ritmice ale *Mascaradei* lui Meyerhold. Prin didascalii, prin note scrise de mână, prin exemplare ale regizorului (materialele au fost căutate în toată Europa) au fost restaurate nu doar mizanscenele, ci și partițiile de intonație ale personajelor, inclusiv partiția vocală al lui Iu.Iuryev (interpretul lui Arbenin). Desigur, proiectul lui Fokin este despre metoda spectacolului, despre codul compoziției meyerholdiene. Vagoanele din sticlă în care parcă sunt expuse personajele unei mascarade nu pot fi asociate cu un muzeu care a prins viață, decât doar la prima vedere. Aceste vitrine se mișcă ca niște vagoane de sticlă ale unui tren care transportă tradițiile teatrale din trecut în ziua de azi. Fokin nu restabilește, dar reinterpretează artistic descoperirile zilelor trecute. Experimentul nu se limitează însă la acest lucru. Asta pentru că, Fokin adoră să provoace spectatorii și criticii.

Articolul studiază natura și motivația provocării lui Fokin. Autorul încercă să răspundă la întrebările: ce tehnici și forme provocative folosește regizorul, ridicând întrebări eterne cu privire la permisibilitatea omorului și la moartea unui ideal; de ce admiratorii artei tradiționale au izbucnit de indignare, iar juriul celui mai prestigios premiu de teatru din Europa l-a făcut pe Fokin laureat al celei de al XVII-ea ediții al Premiului Europa pentru Teatru din 2018; și în final, care este legătura provocatoare dintre acest proiect îndrăzneț și lumea de pe toate meridianele Globului, care s-a transformat într-o globală mascaradă tragică în timpul pandemiei 2020?

Cuvinte-cheie: *experiment, tehnici provocative, forme provocative, reconstrucție, didascalii*

ASPECTE POSTMODERNISTE SAU NOUA GENERAȚIE DE DRAMATURGI ÎN TEATRUL POLONEZ CONTEMPORAN

POSTMODERNISTIC ASPECTS OR THE NEW GENERATION OF DRAMATISTS IN THE CONTEMPORARY POLISH THEATER

SVETLANA TÂRȚĂU⁴,

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

Tendința postmodernă a teatrului contemporan impune noi structuri dramatice, dizolvând subiectul și deconstruind personajul. Ele încalcă convențiile dramaturgiei tradiționale, renunță la acțiune și logică, improvizează. Limbajul teatral este găsit prin conlucrarea dramaturgilor cu teatrele, regizorii și actorii.

Teatrul postmodern practică impuritatea stilului, care îmbină în cele mai dese cazuri stilul „înalt” cu cel familiar și chiar argotic. Autorii recurg la metateatru, fapt care denotă evoluția nivelului de receptare a textului. Piese de teatru unesc elementele comice și cele tragice până la suprapunere, reiau, în sens parodic, structuri ale teatrului anterior: personajul, conflictul, tipuri de personaje consacrate. Sunt cunoscute numeroase teatre de avangardă, experimentale, artiști creatori de performance și happening-uri, care au dezvoltat mișcarea postmodernistă în domeniu: Hermann Nitsch, Otto Mühl, Wooster Group, Survival Research Laboratory, Squat Theatre, The Builders Association, Magazzini, Falso Movimento, Thetregroep Hollandia, Theatergroep Victoria, Matschappej Discordia, Theater Angelus Novus, Hotel Pro Forma, Serapionstheater, Bak-Truppen, Remote Control Productions, Ts Stan, Suver Nuver, La Fura dels Baus, DV 8 Physical Theatre, Forced Entertainment, Station House Opera, Théâtre de Complicité, Teatro Due, Societas Raffaello Sanzio, Théâtre du Radeau, Akko-Theatre, Gob Squad.

Teatrul postmodernist din Polonia se înscrie în mișcarea teatrală postmodernă europeană cu cele mai majore figuri teatrale din Occident, precum Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Konrad Swinarski, Kristian Lupa, Krzysztof Warlikowski, Witold Gombrowicz. Aceștia au avut o misiune specială de a recrea, dar și de a proteja cultura națională, de a trezi conștiințele polonezilor, de a da glas libertății și de a vorbi despre despotismul puterii.

Primele semne de schimbare a limbajului dramaturgiei își fac apariția la sfârșitul anilor ‘80, cu Koterski, Nawrocki, Villqist, care reflectă în piesele sale teme precum: intoleranța, teama de necunoscut, comportamentul omului contemporan, patologia socială, criza etosului intelectual.

⁴ tartausvetlana@yahoo.it

Începând cu anii 2000 dramaturgia poloneză capătă o nouă imagine și un flux proaspăt prin apariția unor autori dornici să se exprime prin intermediul teatrului. Pentru ei mediul natural, punctul de referință este democrația, libertatea. În textele lor se regăsesc teme precum depresiile, criza familiei, violență, atitudinea sceptică față de autorități, problemele născute din neadaptare, pierderea identității naționale și degradarea socială.

Noua generație de dramaturgi este susținută de instituții care promovează textele acestora: *Festivalul Contemporan la Random*, unde își fac apariția noi autori, *Laboratorul de Dramă*, unde își fac debutul autorii Joanna Owsianko, Magda Fertacz, Tomasz Kaczmarek, *Teatrul Rozmaitosci*, condus de Gregorz Jarzyna, pornind proiectul TR/PL, descopera dramaturgii Przemyslaw Wojcieszek, Marek Kochan, Dorota Maslowska.

Pawel Demirski, unul din cei mai faimoși și controversați autori ai epocii, pune întrebări sociale dificile și dureroase într-un stil care e împrumutat din cultura populară și metodele teatrului documentar. El tratează textele clasice cu vandalism, batjocură ordinea stabilită, “miturile” și așa numiții “eroi” ai generației anterioare. Este un autor cu un limbaj critic, antagonist și cinic, care pune în prim plan valorile, marcate în urma transformării Poloniei și trecerii la un regim capitalist. A debutat cu *Unconsciously* în 2002, o piesă bazată pe fapte reale, despre o femeie care a rugat un protestant să o ajute să se sinucidă. Au urmat alte piese cu o valoare importantă pentru teatrul polonez: *From Poolnad with love*, un text despre emigrație și identitatea Poloniei și *Walesa, a Merry and therefore a very lugubrious history*, o reflecție critică asupra “revoluției poloneze”, fără a demitiza mișcarea de solidaritate.

Tadeusz Rozewicz, un autor multilateral și creativ, un sceptic în privința comunismului, acuzat de nihilism, în piesa *Kartoteka*, inspirată de avangarda pariziană (Beckett, Ionesco), propune o dublă identitate a eroilor, utilizează un limbaj ascuțit, inteligent și metaforic.

Proiectul TR/PL al *Teatrului Rozmaitosci* din Varșovia a făcut cunoscut numele autorilor Szymon Wroblewski, Michael Bajer, Dorota Maslowska, propunând texte cu un limbaj primitiv, alcătuit din “gunoiul” mass-media sau al *Culturii Pop*, care resping toate formele, genurile teatrale.

Teatrul nou polonez își are inspirația din scrierile occidentale și poate fi caracterizat printr-un limbajul vulgar, colocvial. Textul dramatic jonglează cu informații și date biografice, amestecă cu spectaculozitate liricul, ironia și tragicul, dialogul este redundant și lipsit de sens, încurajează haosul, fragmentarea vieții sau a societății.

Cuvinte-cheie: *postmodernism, noua generație, limbaj, structuri dramatice, deconstruirea personajului*

REGIA – ÎNTRE OCUPAȚIE ȘI PROFESIE (PROFESIONISM ȘI DILETANTISM)

DIRECTION – BETWEEN OCCUPATION AND PROFESSION (PROFESSIONALISM AND DILETANTISM)

LIDIA PANFIL⁵,
profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Regia, ca orice altă știință, evoluează, se dezvoltă ascendent. În timp, optica ei modifică „unghiul de vedere” asupra lucrurilor și este perfectibilă în funcție de gradul și diversitatea informației culturale, de empirismul cunoașterii științifice. Materia poate fi organizată ludic, ca un joc agreabil, generator de surprize și revelații, ce vor stimula și deschide inedite posibilități pentru profesori și studenți.

Condiția genuină de libertate conduce la satisfacția unor eforturi artistice împlinite. Acesta este unicul climat în care se poate dezvolta personalitatea creatoare, atribut fără de care nu există conceptul de regie autentică. Deosebit de importantă se prezintă, în această ordine de idei, definirea, pe de o parte, a Obiectului disciplinei, iar pe de altă parte, stabilirea unui raport plauzibil între obiect și metodele de abordare sui-generis, astfel încât studentul să conștientizeze că Arta este obiectul intangibil al unui cult suprem de reprezentare artistică.

Obiectul teatrului este opera finită – spectacolul. Ceea ce interesează este CE se obține și nu modul CUM se obține, de către ce sunt implicați în colaborarea și realizarea propriu-zisă a actului de cultură.

Știința este determinată de ceea ce obțin, prin strădaniile enorme, marii creatori și nicidecum de modalitatea „cum” (prin ce metode) obțin ei rezultatele scontate. Artiștii, exact ca și cercetătorii, filosofi sunt legitimați de rezultat, nu de procedeu. O școală bună de teatru nu învață „adevărurile” generațiilor trecute, ci metodele, căile care conduc spre descoperirea adevărilor încă nedescoperite.

Viitorii artiști se vor revendica grație obiectelor pe care aceștia le vor crea, vor fi admirați din perspectiva calității și a originalității operelor lor, prin prisma valorificării adevărilor propriilor lor subiectivități critice și creatoare. La un anumit nivel de percepere, apare ipoteza conform căreia oricare din multiplele procedee sau metode conduc inevitabil, mai devreme sau mai târziu, la aceleași finalități. În teatru și în școală, poate fi auzită o părere mai mult amatoricească, decât înțeleaptă, care periclitează adevărata cale a cunoașterii: ”Se poate și așa, se

⁵ panfil.lidia@yahoo.com

poate și altfel..., se poate într-o mie de feluri...”. Adevărul cert este că o asemenea gândire nu poate „așa” sau „altfel”. Acțiunea fără cunoaștere nu acceptă vocabulele „nici” sau „într-un fel”.

Diletantul are impresia că totul este simplist, este posibil și accesibil, căci el nu percepe exact implicațiile intelectuale care îl obligă să dureze o perspectivă trainică, să atingă esențe, să contureze unghiuri de vedere originale etc. Ignorând stringențele principale și necesitățile conceptuale interne ale demersului, diletantul forțează lucrurile, pentru a obține, finalmente, o „combinație hibridă”. Pentru a deveni legitate, performanța trebuie să se edifice pe pilonii competenței și cunoașterii principiilor, fundamentelor generale, pe teoria *fenomenelor* din domeniul *Regiei*.

Regia este un vast laborator de creație. Pentru regizorii în devenire este importantă conștientizarea faptului că această profesie te determină să studiezi continuu, pentru a te menține în formă. Un regizor trebuie să știe a delimita valoarea de non-valoare, profesionismul de diletantism, profesia de hobby, iar pentru acest lucru e nevoie de „cunoaștere profundă”. Fără cunoaștere avizată, regizorul nu este apt să creeze, ci doar să reproducă lamentabil. Pentru a evita astfel de situații, e nevoie de perseverență. Tendința spre perfecțiune este principalul mobil de care se ghidează cel de creează.

Cuvinte-cheie: *regia – între ocupație și profesie, profesionism și diletantism, teatru și școala de teatru, delimitări și principii*

«ДРАМА» И «ПОСТДРАМА»: СМЕНА ПАРАДИГМЫ

„DRAMA” ȘI „POST-DRAMA”: MODIFICAREA PARADIGMEI

”DRAMA” AND ”POST-DRAMA”: MODIFYING THE PARADIGM

ВИКТОРИЯ АЛЕСЕНКОВА⁶,

кандидат искусствоведения, ст. научный сотрудник,
Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, Россия

Целью статьи является пересмотр некоторых теоретических аспектов: реформирование исторических рамок, предпосылок и перспектив развития европейского театрального искусства. Попытка рассмотреть эволюцию театра как закономерный циклический процесс трансформации мифа через фазу драматической формы вносит обоснованное дополнение в теорию немецкого исследователя Х.-Т. Лемана.

⁶ alesenvic@gmail.com

Работа посвящена анализу леманской версии трехфазового развития театра, что играет существенную роль в осмыслении театрального искусства. Леман выстраивает линейную логику, следуя которой «преддрама» (античный и средневековый театр) соответствует зарождению, «драма» (театр Ренессанса вплоть до XX в.) – расцвету и «постдрама» (современный театр, начиная с 1970-х) – затуханию жизненного цикла того, что заключается в понятии «драматический театр». Автор статьи предлагает сменить логический ракурс на нелинейный, подразумевающий цикличность отношений между верхним и нижним пределом, которые аналогичны границам эстетических норм «высокого» и «низкого» в искусстве. В контексте цикличности отношений между театром и драмой, действием и словом, естественная последовательность фаз развития театра усложнится: **(a)-(b)-(c)-(b)-(a)**, где **(a)** – критически опасное смещение величины верхнего и нижнего пределов на грани разрыва связей, **(b)** – состояние гармоничного баланса или «золотой середины», **(c)** – состояние максимального совмещения, фаза «мертвой точки». В этой системе координат «преддрама» соотносится с **(b)**-фазой и соответствует гармоничному сочетанию действия и слова в театре, а «драма» соотносится с **(a)**-фазой и является точкой полного закрепощения театра в тексте, внося коррективы в исторический отсчет существования театра от Древнегреческого. Следовательно, «постдраму» можно рассматривать как длительный путь ре-театрализации, который будет сопровождаться действием противоборствующих (конструктивных и деструктивных) сил, выраженных на ближайшем этапе в модернизме и постмодернизме.

Ключевые слова: драма, пост-драма, постдраматический театр, театральное искусство, театроведение, Х.-Т. Леман

SIMBIOZA DOCUMENTAR-ANIMAȚIE:REFLECȚII ECOLOGICE

SYMBIOSIS OF DOCUMENTARY-ANIMATION: ECOLOGICAL REFLECTIONS

VIOLETA TIPA⁷,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Institutul Patrimoniului Cultural, MECC al Republicii Moldova

Căutările în domeniul filmului de animație din primele decenii ale secolului XXI au provocat o nouă formulă de reflectare a lumii contemporane cu întregul său arsenal de aspecte.

⁷ violeta_tipa@yahoo.com

Este vorba de așa-numitul *documentar de animație*, care prin prisma tehnicilor și a limbajului său specific face față celor mai diverse aspecte ale vieții existențiale și spirituale.

Fenomenul care s-a lansat încă la începutul secolului trecut cu pelicula *The Sinking of the Lusitania* (1918, regie Winsor McCay), azi a atins un alt nivel, fiind în atenția criticii de specialitate. Or, după apariția pe marele ecran a peliculelor *Waltz with Bashir* (2008, regie Ari Folman), *Crulic – Drumul spre dincolo* (2011) regie Anca Damian etc., etc., filmul de animație și-a recâștigat locul său evident alături de filmul de ficțiune și cel de nonficțiune, demonstrând posibilitatea sa nu doar de a anima povești pentru copii, ci și a elucida o tematică complexă general-umană.

Filmele din categoria documentarului de animație au propus o nouă estetică, precum și o nouă abordare a realității, contrapunându-se acelor documentare jucate, pseudodocumentare sau docudrame în care imaginile realităților sunt reconstruite prin mijloacele filmului de ficțiune, prin jocul actorilor. Or, tehnicile filmului de animație formează un spațiu artistic inedit de cunoaștere și înțelegere a lumii, atestând prin metafore și simboluri problemele contemporane.

În această formulă a documentarului de animație se înscriu și majoritatea filmelor semnate de Ghenadie Popescu, artist independent din Republica Moldova. Viziunile sale artistice converg cu dorința de a-și exprima atitudinea despre lumea cotidiană, și, în mod special, despre situația din „țara noastră mică și frumoasă”, utilizând limbajul regizorului, care își axează creația pe „tacâmurile noastre”, ridicându-le la nivel de simbol și conferindu-le semnificații artistice. Analizând seria de pelicule dedicate râurilor: *Râul Ichel* (2012), *Râul Racovăț - septembrie 2013*, *Râul Camenca* (2014), *Râul Răut, iulie-septembrie 2015*, *Râul Ciorna, august 2016* ș. a., putem confirma că Ghenadie Popescu și-a găsit stilul său artistic de-a transmite un mesaj angajat social și politic prin formule cinematografice, combinând imaginile reale cu păpușa animată. Seria de pelicule dedicate râurilor noastre nu doar imprimă frumusețea peisajelor, demonstrând existența unor valori autohtone, ci și atenționează asupra problemelor ecologice existente.

Călătoriile întreprinse de-a lungul râurilor sunt mai mult decât o simplă capturare a imaginilor apelor, sunt o incursiune în metamorfozele timpului. Camera de luat vederi înregistrează ce se întâmplă în lumea noastră, încercând să elucideze cele mai diverse aspecte ale lumii contemporane: de la universul spiritual al individului până la situația social-politică din republică. Nu întâmplător titlul filmelor sale indică un timp concret, care coincide și cu filmările (ex.: *Râul Răut iulie-septembrie 2015*, *Râul Ciorna august 2016* ș.a.).

Cuvinte-cheie: *film de animație, documentar de animație, film ecologic, imagini combinate, Ghenadie Popescu*

EDUCAȚIA ÎN VREMURI DE CRIZĂ: ÎNVĂȚĂMÂNT ARTISTIC PE PLATFORMĂ VIDEO

EDUCATION IN TIMES OF CRISIS: ARTISTIC EDUCATION ON VIDEO PLATFORM

CĂLIN CIOBOTARI⁸,

doctor în teatru, lector universitar,
Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

La jumătatea lunii martie, când cursurile celor mai multe universități din România au fost suspendate pe o perioadă nedeterminată, am avut cu toți sentimentul unei răscruci: pe ce drum o luăm, pe cel al așteptării pasive a normalității, sau, din contra, pe identificarea unor noi mijloace a continua procesul de predare – învățare?

Dilema aceasta, față de cazul instituțiilor de învățământ teoretic, a avut o formulare mult mai acută în cazul învățământului vocațional. Studiul de față își propune să descrie și să evalueze calitatea soluțiilor identificate la nivelul învățământului teatral românesc, cu un accent suplimentar pe situația de la Facultatea de Teatru din cadrul Universității Naționale de Arte *George Enescu* Iași, acolo unde activează semnatarul prezentei lucrări.

Încă din prima săptămână de suspendare a cursurilor, o parte din cadrele didactice, în special de vârstă tânără, a inițiat așa numite „întâlniri on-line”, pe diverse platforme video dintre care privilegiate au fost (și, la ora redactării acestui material, încă sunt) *Zoom Meeting* și mai familiarul *Skype*, acesta din urmă utilizat din când în când în mediul academic românesc. Platformelor video li s-au adăugat altele, de tipul *Google Classroom*, utile postărilor de teme, comunicărilor în scris etc. Aceste „întâlniri on-line”, neimpuse oficial prin vreun ordin ministerial, ci doar prin recomandări interne, au constituit un fel de introducere într-o lume pedagogică necunoscută, în care parte din vechile principii psiho-pedagogice se dovedeau nefuncționale.

O chestiune ce s-a ivit pe parcurs a fost cea legată de ambiguitatea distincției spațiu public – spațiu privat în cadrul cursurilor și seminarelor ținute pe platforme video. Dacă o sală universitară este, fără îndoială, spațiu public, o platformă video în care intri logându-te cu un cod încetează să mai fie ușor încadrabilă în sfera publicului. Totul devine și mai complicat atunci când și tu, profesorul, și ei, studenții, vă aflați în spații evident private, unde, ipotetic, ne/ le este permis orice. E o situație interesantă, intim conectată la cea mai generală despre caracterul public sau privat al, să spunem, rețelelor de socializare.

⁸ calinciobotari@yahoo.com

Un procent dintre studenții noștri s-a văzut pus, fără voia nimănui, într-o flagrantă situație discriminatorie care, odată reclamată, ar fi vulnerabilizat întregul proces educațional on-line. Deși mic, acest procent readuce în atenție o problemă considerată a fi fost depășită: situația economică individuală a beneficiarilor actului educațional și, implicit, imposibilitatea lor de a urma cursurile și seminarele on-line.

Pentru că încă suntem în interiorul perioadei de lockdown (în România estimându-se că abia din 15 mai se vor ridica, treptat, unele restricții), e dificil să analizezi distanțat, științific, avantajele și dezavantajele noii paradigme educaționale. Este motivul pentru care mult mai util ni se pare un sondaj de opinie, avându-i ca respondenți pe studenți și cadre didactice ai/ ale Facultății ieșene de teatru și o încercare de interpretare sintetizatoare a răspunsurilor lor. Aflat în curs de realizare, rezultatele sondajului vor fi prezentate în lucrarea *in extenso*.

Cuvinte-cheie: *predare on-line, Zoom Meeting, Google Classroom, blocaj educațional, discriminare*

ACTIVITIES OF THE BELARUSIAN NATIONAL THEATER AND ARTISTIC EDUCATION

ACTIVITATEA TEATRULUI NAȚIONAL DIN BELARUS ÎN CONTEXTUL EDUCAȚIEI ARTISTICE

ANDRIEJ MOSKWIN⁹,

Doctor of Philology, Professor,
Department of Intercultural Studies Central and Eastern Europe
University of Warsaw, Poland

In 1991, after the collapse of the USSR, Belarus gained independence, and with it the opportunity to build a new cultural policy of the country. A special role was given to cultural institutions. The Belarusian National Theater hold an important place among these institutions. In 1993, he received the title of National, and a little earlier - in 1991, the director of the group – Valery Rajeusky – took the post of artistic director. Today it is the most important theater stage in Belarus.

The theater has an important educational function. It is interesting to see how the mission and art program of this ensemble was formed in 1991-2020. Two periods should be compared: 1991–2008 – artistic director V. Rajeusky and 2009–2020 - artistic director Nikolai Pinihin. These studies show that historical drama and historical themes occupied an important place in

⁹ amoskwin@uw.edu.pl

the formation of the repertoire. However, the approach of these two directors was fundamentally different. This means that the art education of the theater was different.

Keywords: *Belarusian National Theater, repertoire, historical drama, Walery Rajeusky, Nikolai Pinihin, artistic education*

OPERA CĂSĂTORIA SECRETĂ, UN EXPERIMENT SCENOGRAFIC INEDIT

THE OPERA *THE SECRET MARRIAGE*, A NOVEL SCENOGRAPHIC EXPERIMENT

IURIE MATEI¹⁰,

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

În premieră absolută la Chișinău (26 și 28 ianuarie 2018) la Teatrul Național de Operă și Balet *Maria Bieșu*, opera comică *Căsătoria secretă* (denumirea originală: *Il matrimonio segreto*) de Domenico Cimarosa după libretul lui Giovanni Bertati inspirat din piesa omonimă de George Colman și David Garrick în regia lui Andrea Battistini (Italia), dirijor Veaceslav Obrucicov, costume Anastasia Spătaru a avut un impact emoțional puternic asupra iubitorilor de muzică clasică. Nu mă voi referi asupra calităților vocale și actricești ale soliștilor Mariana Bulicanu, Ana Cernicova (*Carolina*), Lilia Șolomei (*Lisette*), Lilia Istrati, Anastasia Tverdohlib (*Fidalma*), Alexei Digore, Alexei Botnariuc (*Geronimo*), Iurie Maimescu, Vitalie Cebotari (*Robinson*), Nicolae Vascauțan, Ruslan Pacatovici (*Paolino*) care strălucesc de fiecare dată în acest spectacol. Trebuie, însă să remarcăm și un lucru neobișnuit despre această operă: este unica operă din istoria teatrului mondial care a fost interpretată la bis în întregime în ziua premierei mondiale (7 februarie 1792) la Teatrul Curții Imperiale din Viena, în prezența împăratului austriac *Leopold al II-lea*.

Inspirat din teatrul de marionete, am construit o scenă în scenă. Când se deschide cortina, spectatorul vede un tablou static de mari dimensiuni (10x7 m.), înrămat, cu mobilier tipic perioadei istorice descrise în libret, cu personaje aranjate în spațiu conform rigorilor unui tablou-compoziție cu multe figuri și care încep mișcarea doar cu prima notă muzicală a orchestrei. Compus din douăsprezece module, decorul se assemblează conform principiului *LEGO*. Cel mai dificil, din punct de vedere tehnic e montarea tavanului. Produs din sticlă pe carcase metalice și pictat în tehnologia vitraliului fals, tavanul permite totuși ca spațiul de joc să fie iluminat din afara acestei cutii muzicale. Spațiul de joc creat pune în valoare și vocile interpreților, nu permite

¹⁰ iuriematei@yahoo.com

diluarea-pierderea sunetelor, ci le concentrează și le amplifică, fiind transmise către spectator doar prin spațiul deschis spre sală.

Cuvinte-cheie: operă comică, tablou static, libret, personaje, spațiu, tavan, sticlă, vitraliu, cutie muzicală, spectator

NUNTA LUI FIGARO ȘI PROVOCAREA UNUI EXCURS STUDENTESC CONTEMPORAN

THE MARRIAGE OF FIGARO AND THE CHALLENGE OF A CONTEMPORARY STUDENT'S EXCURSUS

CONSUELA RADU-ȚAGA¹¹,

doctor în muzică, lector universitar,
Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

DUMITRIANA CONDURACHE¹²,

doctor în artele spectacolului, lector universitar,
Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

Spectacolul *Nunta lui Figaro* ce a avut loc în data de 20 iunie 2019, în Sala Mare de spectacole *Radu Beligan* a Ateneului Național Tătărași din Iași a fost rodul unei echipe interdisciplinare ce a reunit studenți și cadre didactice de la toate facultățile din cadrul Universității de Arte *George Enescu* din Iași, singura instituție de învățământ artistic superior sub a cărei cupolă se regăsesc cele 3 domenii ale artei: muzică, teatru și arte vizuale. În cadrul celei de a VII-a ediții a Festivalului Internațional al Educației, capodopera mozartiană a reușit să adune forțe inspiratoare ce au colaborat îndeaproape la realizarea spectacolului, contrazicând fenomenul contemporan al dispersiei și fărâmițării creatoare. Pornind de la ideea găsirii unui titlu de operă în care să fie integrați câți mai mulți studenți de la specializarea canto, pentru a-și putea susține examenul de licență cu un rol, Clasa de operă din cadrul Departamentului de instrumente de suflat, percuție și canto a demarat acest proiect amplu și ambițios, reușind să obțină o substanțială finanțare de la Primăria Municipiului Iași.

Operând câteva salturi consistente în celebra partitură (eliminarea unor pasaje de recitativo secco, înlăturarea unor repetări, eludarea unor numere muzicale) desfășurarea celor 4 acte a fost comprimată la 2 acte (cu pauză) și astfel a rezultat o reprezentare cu o durată considerabilă (150 de minute), un spectacol viu și colorat, interpretat de voci tinere, aflate la început de drum. Un număr de 6 studenți de la secția canto (anul IV) au avut posibilitatea de a-și susține examenul de licență confruntându-se cu marele public. Acestora li s-au adăugat studenți din anul al III-lea,

¹¹ taga_consuela@yahoo.com

¹² dumitriana@yahoo.uk

precum și de la master. Corul *Cantissimo*, format din studenții-cântăreți din anul I și II, a urcat pe scenă în actul I și la finalul actului al II-lea, împlinind construcția muzicală și concepția regizorală. Suportul desfășurării muzical-dramatice a fost realizat la pian de către asist. univ. dr. Laura Turtă-Timofte. Montarea în regia semnată de lect. univ. dr. Dumitriana Condurache a apelat la colaborarea cu Ioana Pădureț, studentă la secția coregrafie, care s-a ocupat de mișcarea tinerilor artiști. În spațiul scenic, acea zonă sacră de exprimare artistică, a fost inclus conceptul scenografic al prof. univ. dr. Dragoș Pătrașcu, iar cântăreții-actori au îmbrăcat costume realizate de Alexandra Ungurean, studentă la design vestimentar, căci în spectacolul sincretic sunetul se întrepătrunde cu imaginea, iar mesajul cântat cu mesajul vizual. Contribuția celor de la graphic design a împlinit demersul artistic prin conceperea afișului și a programului de sală, sub atenta îndrumare a lect. univ. dr. Silviu Buraga. Pregătirea evenimentului a inclus realizarea unui film de promovare, care a circulat pe facebook. Teaser-ul a fost realizat de către Lorrin Deleanu, iar filmările au fost făcute în incinta Palatului Culturii din Iași.

Sala a fost neîncăpătoare, fiind aduse scaune suplimentare. Publicul numeros a apreciat prestația interpreților, aplaudând minute în șir, atât în timpul spectacolului, după momentele solistice, cât și la final. Spectacolul *Nunta lui Figaro* a fost inclus în lista acțiunilor dedicate Iașului, Capitala Tineretului din România (2019-2020); a fost o reușită a Universității Naționale de Artă *George Enescu*, o confruntare a studenților-cântăreți, viitori artiști lirici, cu publicul și cu mijloacele proprii, o colaborare amplă între cinci instituții partenere și trei facultăți, o acțiune în care au fost implicați activ treizeci de studenți, un masterand, un doctorand și opt cadre didactice, un eveniment care a pornit de la simpla bucurie de a fi împreună și care a propus deschiderea către marea muzică, către repertoriul de operă.

Cuvinte-cheie: *Nunta lui Figaro, examen de licență, operă, actor-cântăreț, partitură de joc*

ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC – DIMENSIUNI CULTURALE

ARTISTIC EDUCATION – CULTURAL DIMENSIONS

LAURA BILIC¹³,

doctor în teatru, lector universitar,
Universitatea Națională de Artă *George Enescu*, Iași, România

Numeroși oameni de teatru au considerat Arta Actorului drept una dintre ele mai grele, complicate și *încăpățânate* arte, deoarece, după cum puncta Alexandr Jakovlevici Tairov, „Numai în arta actorului, atât personalitatea creatoare, cât și materialul, unealta și însăși opera de

¹³ laurabilic@yahoo.com

artă sunt întrunite în unul și același obiect și chiar organic nu sunt în stare să se separe una de cealaltă” (Alexandr Jakolevici Tairov, *Teatrul descătușat – Notele unui regizor*. Editura Nemira, București, 2004, p. 254). Prin urmare, actorul trebuie să dobândească forța necesară să își domine nu numai „tehnica exterioară care-i permite să acorde forma dorită operei scenice plăsmuite, ci și tehnica interioară care-i permite în orice moment să satureze această formă cu emoțiile care o pricinuiesc” (Idem, p. 256). Și Stanislavski a subliniat complexitatea muncii unui actor, care nu poate să abordeze studiul rolului și-al piesei doar cu rațiunea, ci cu întreaga sa ființă, pentru a putea astfel să-și creeze *disponibilitatea scenică lăuntrică* adecvată rolului prin accesarea *unor resurse lăuntrice proprii, vii, analoge cu rolul*. Dar chiar dacă actorul a asimilat cele două dimensiuni ale personajului, rațională și instinctuală, creația sa artistică nu va avea viață lungă fără o tehnică solidă: „Fără ajutorul tehnicii, spontaneitatea și intuiția vor distruge trupul și sufletul actorului în urma redării repetate a trăirilor și pasiunilor puternice ale unui suflet contemporan” (K.S. Stanislavski, *Munca actorului asupra rolului*). De aceea, procesul de întrupare a rolului nu ar putea fi posibil în lipsa unei discipline de fier deoarece „artistul scenei trebuie să fie gata să creeze într-un anumit timp indicat pe afiș. Cum să-ți ordoni să fii inspirat într-un moment anume? Ordinea, disciplina și etica ne sunt necesare. În meseria noastră trebuie să știi să te controlezi. Actorul are nevoie de o disciplină militară” (Idem, p. 247).

Pe de altă parte, Meyerhold, de exemplu, pornea în repetițiile sale în primul rând foarte bine informat în legătura cu tot ce s-a scris despre opera respectivă, iar apoi studia alături de distribuție alte scrieri sau fragmente din operele autorului montat, apropiate ca atmosferă: „Această activitate înseamnă pentru actor ceea ce este studiul pentru pictor și exercițiul pentru instrumentist” (V.E. Meyerhold, *Despre teatru*. Traducere, note și postfață de Sorina Bălănescu, București, 2011, p. 35). Aceste *metode*, sau altele au scopul de a ajuta la îndeplinirea menirii teatrului așa cum o vedea Meyerhold, sau a pedagogiei teatrale din punctul meu de vedere: „Unica menire a teatrului este să-l ajute pe actor ca acesta să-și dezvăluie sufletul în fața spectatorilor” (Idem, p. 53).

Prin urmare, dimensiunile culturale ale învățământului artistic teatral sunt vaste și variate, astfel că una din principalele calități ale unui tânăr artist devine *curiozitatea*. Curiozitatea de a se descoperi și, ulterior, de a se accepta pe sine și pe alții, curiozitatea de a explora expresivitatea propriului trup și a vocii, a imaginației și a profunzimii de înțelegere a unui text sau a unei situații teatrale, deoarece indiferent de modul în care abordăm un rol este cert că *fenomenele sufletești* reprezintă baza Actoriei. Și, după cum just remarcă profesorul Ion Cojar, „Fenomenele sufletești nu pot fi cunoscute în esența lor decât prin experimentare proprie. Cel care vrea să fie actor autentic n-are de ales. Sacrificiul experimentării prin sine trebuie să se producă de fiecare

dată, cu fiecare exercițiu” (Ion Cojar, *O poetică a artei actorului*, Editura Paideia, București, 1999, p. 9).

Cuvinte-cheie: arta actorului, învățământ artistic teatral, cultură

ASCENSIUNEA ARTEI INSTAGRAMIZABILE: EXPERIENȚA DE ADAPTARE A MUZEELOR ȘI EXPOZIȚIILOR

THE RISE OF INSTAGRAMIZABLE ART: THE EXPERIENCE OF ADAPTING MUSEUMS AND EXHIBITIONS

ALEXANDRU ROȘCA¹⁴,

doctor în științe politice, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În secolul al XVI-lea, doar artiștii aveau suficiente dexterități și instrumente pentru a-și crea autoportrete. În 1839, Robert Cornelius a făcut prima fotografie în istorie, care ar fi, conform standardelor actuale, catalogată ca selfie: o fotografie autoportret, realizată digital, în mod tipic pentru a fi postată pe rețele de socializare, cel mai curând – pe Instagram. În 2013, cuvântul selfie a fost declarat de către *Oxford English Dictionary* ca fiind cuvântul anului. Iar deja în 2014, conform statisticilor *Google*, aproximativ 93 de milioane de selfie-uri se făceau zilnic numai pe dispozitivele *Android*. Progresul tehnic și camera frontală au echipat dorința de autoexprimare a publicului larg.

Rezultatele nu s-au lăsat așteptate în lumea muzeelor: actualmente, o vizită la orice muzeu major de artă te expune unui număr considerabil de vizitatori, care, aparent, ajung acolo cu un singur scop – să-și facă un selfie pe fundalul capodoperei centrale. La *Louvre*, oamenii fac ore de așteptare pentru cele 2 minute de încercări năprasnice de a-și face un selfie cu *Mona Lisa* lui da Vinci, așezată la metri distanță de securitate și zădărniciind cele mai multe din tentativele autoportretizării. Același lucru la Prado, cu *Grădina desfățării umane* a lui Bosh. O serie de muzee au reacționat dur împotriva noului trend. *Metropolitan Museum*, *MOMA*, *Brooklyn Museum*, *Cooper Hewitt Museum*, *Guggenheim Museum*, *Frick*, *Whitney* și *American Museum of Natural History*: toate au interzis selfie-stick-urile. Însă cererea, în mod firesc, a trezit și oferta în sânul lumii muzeistice. Vorbim aici despre muzeele și expozițiile "made-for-Instagram", care au început să se prolifereze undeva după 2015-2016. Pe lângă conștientizarea necesității prezenței pe mediile sociale și posibilității monetizării masive, cei, care au stat la baza acestor muzee și expoziții (de obicei, tineri în jurul 25-30 de ani) s-au îndepărtat de viziunea că selfie ar fi o doar

¹⁴ rosca.md@gmail.com

o formă neînsuflețită de auto-promovare, subsemnând la ideea că ele sunt de fapt un mijloc modern de exprimare vizuală și comunicare care ar trebui să fie luate în serios. Pentru că, în cele din urmă, spun ei, multe selfie-uri prezintă operele de arte încadrate în mod conștient în ceea ce privește compoziția, culoarea, iluminatul și fundalul. Astfel, muzeele și spațiile artistice precum *Museum of Ice Cream NYC*, *29 rooms*, *Color Factory* și expozițiile precum *Rain Room* de Hannes Koch și Florian Ortkrass sau *Fireflies on the Water* de Yayoi Kusama oferă vizitatorilor spațiu, fundal, lumină, decor și intervalul de timp perfect pentru a-și face selfie-uri perfecte, care sunt ulterior postate pe rețele de socializare cu hashtag-ul corespunzător, augmentând popularitatea organizatorilor. Succesul la public este masiv, monetizarea – impresionantă.

În acest articol vom încerca să ilustrăm dezbateră despre poziția culturală a selfie-ului și locul său în peisajul vizual contemporan, încercând răspunsul la întrebarea dacă noile abordări muzeistice pot fi ele însele considerate a conține artă, și dacă răspunsul este pozitiv – în ce măsură pot transforma în artă selfie-urile?

Cuvinte-cheie: *selfie, autoportret, Instagram, muzeu, expoziție, instalație*

ORINTĂRI PSIHOPEDAGOGICE ÎN PROCESUL DE FORMARE A STUDENTULUI-ACTOR

PSYCHOPEDAGOGICAL GUIDELINES IN THE PROCESS OF FORMING THE STUDENT-ACTOR

IULIANA MORARU¹⁵,

doctor în teatru, asistent universitar,
Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

Toate teoriile despre arta actorului presupun un punct de întâlnire. Nu are importanță unde se află acest punct, important este ca acesta să existe, să definească obiectivele de urmat și să conducă spre aceleași finalități. În școlile de teatru nu este înțeles corect întotdeauna termenul de metodă. Persistă și alte neclarități. Astfel, „actorie” nu este același lucru cu arta actorului, interpretare nu e sinonim cu creație, după cum a învăța nu înseamnă a asimila un sistem. În Atelierul experimental, noi căutăm calea, procesul sau ansamblul de procedee prin care se poate ajunge la aflarea propriilor soluții, la propriile adevăruri. Într-un cuvânt, căutăm metoda.

Marile școli de artă dramatică și iluștrii pedagogi de teatru (Stanislavski, Tairov, Meyerhold, Mihael Cehov, Grotowski) au urmărit să descopere drumul spre centrul iradiant al

¹⁵ iulia_cretu17@yahoo.com

creativității actorului, care, odată activat, declanșează în mod natural fenomenul miraculos prin care se împlinesc toate aspectele apariției pe lume a personajului viu. Și, ca să-l cităm pe Ion Cojar, esențial pentru actor este „ce i se întâmplă” pe parcursul actului scenic și nu „ce” și „cum face”. În ce privește deosebirea între adevăr și fals, stă în puterea interpretului scenic de a realiza că nu trebuie să „pre-facă” și „să se prefacă” pe ceea ce este deja cunoscut, ci să exploreze ceva necunoscut și imprevizibil, adică să creeze.

Teatrul și școala de teatru sunt două realități diferite, cu principii și scopuri diferite. În cadrul teatrului, opera finită este, evident, spectacolul. Ceea ce interesează este *ce* se obține și nu modul *cum* se săvârșește. În școala de teatru, important este studentul și ceea ce el dobândește de la profesorul lui. Și aici nu ne referim la soluții date de acesta, ci la sugestii și metode, care, bine aplicate, pot scoate la iveală adevăruri pe care tinerii nici cu gândul nu le-au gândit. Așadar, „școala e în serviciul omului și aparține în mod indubitabil filosofiei metodei” (Ion Cojar, *O poetică a artei actorului*, p. 89).

Cuvinte-cheie: *pedagogie teatrală, atelier experimental, școala de teatru, arta actorului, creație, metodă, Ion Cojar*

ORIENTĂRI SOCIO-POLITICE ÎN TEATRUL DOCUMENTAR

SOCIO-POLITICAL ORIENTATIONS IN THE DOCUMENTARY THEATER

MARIANA STARCIUC¹⁶,

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

Spre deosebire de alte forme de teatru, în special de cel aristotelic, în care realitatea este transfigurată artistic, iar spectatorul trăiește starea de catharsis, *Teatrul documentar* se remarcă printr-o reproducere fidelă, exactă a realului, având la bază investigația, cercetarea documentelor de arhivă, a biografiilor, interviul etc., implicând fenomenul deteatralizării ca demers regizoral, implicându-l pe spectator în acțiune în calitate de observator, participant, actor, critic etc.

Teatrul documentar este împărțit în mod convențional în mai multe tipuri: 1) *Teatrul documentului* sau *documentarul propriu zis*, caracteristica principală a căruia este orientarea socio-politică. Genul *Teatrului documentar* include piese de teatru elaborate în baza documentelor, articolelor din ziare și reviste, datelor statistice și rapoartelor guvernamentale, stenogramelor proceselor de judecată, istoriilor reale, interviurilor adaptate. Alături de surse documentare, echipa de creație îmbină în text elemente de ficțiune, filme documentare. Multe

¹⁶ starciucmariana@gmail.com

dintre spectacolele genului au o structură dramatică tradițională; 2) *Verbatim* - utilizează cu exactitate doar discursuri, monologuri obținute prin intermediul interviuării anumitor persoane. Echipa de creație, coordonată de regizor sau dramaturg, se infiltrează în anumite zone comunitare, coabitează împreună cu acestea, discută cu respondenții care acceptă statutul de obiect al spectacolului documentar, înregistrând interviuri cu aceștia. Interviurile nu livrează doar discursuri, istorii de viață și opinii, dar și informații cu privire la stereotipurile comportamentale, modul de vorbire, articularea, intonația vocii, limbajul gestual etc.; 3) *Teatrul martorului*, o formă de teatru documentar în care persoana în sine este „documentul”, donatorul de informații devine artist, „interpretând” propriul său monolog, structurat ca urmare a conversațiilor cu dramaturgul.

Teatrul documentar propriu-zis are orientare socio-politică și tratează subiecte legate de războaie, dezastre, crize sociale, genocide și alte tulburări globale. Primul dramaturg al genului este considerat Georg Büchner (1813-1837), autorul textului *Moartea lui Danton*, elaborat în baza surselor primare - discursurile și mărturiile revoluționarilor francezi.

În forma sa modernă, teatrul documentar îl are ca promotor pe Erwin Piscator (1893-1966), care și-a creat spectacolele centrându-se pe conflictele dintre păturile sociale și structurile guvernamentale. Spectacologia piscatoriană a îmbinat o multitudine de elemente documentare - stenograme ale proceselor juridice, acte istorice, cazuri reale, discursuri și biografii ale politicienilor influenți, filme documentare, fotografii din război ș.a. cu scopul de a apropia arta teatrală de omul simplu, de realitatea imediată cu care se confruntă contemporaneitatea.

Peter Weiss este cel mai reprezentativ autor de teatru documentar ai anilor '60 și '70. Printre cele mai valoroase piese de teatru ale sale se numără *Persecuția și asasinarea lui Jean-Paul Marat* reprezentată de trupa de jucători ai ospiciului din Charenton sub îndrumarea marchizului de Sade și *Investigarea* care prezintă un montaj al protoalelor proceselor de judecată din Frankfurt asupra funcționarilor de la Auschwitz.

Regizorul român și co-fondatorul teatrului MACAZ, David Schwartz, susține că teatrul pe care-l practică împreună cu colegii săi este unul politic, afirmând ideea că tot teatrul trebuie să se numească „politic”. Cele nouă texte incluse în volumul coordonat de Dawid Schwartz și Mihaela Michailov „*Teatrul politic 2009-2017*”, au la bază un amplu proces de documentare realizat de întreaga echipă și utilizează surse primare și secundare în structură, investigând existența cotidiană a unor comunități afectate de schimbările politice și sociale care au avut loc începând cu anii '90, documentând situația economică, viața socială în perioada post-socialistă.

Piese cuprinse în culegerea *Chișinău, 7 aprilie. Teatru document* sunt scrise de martorii direcți ai evenimentelor – dramaturgii Irina Nechit, Mihai Fusu, Dumitru Crudu, Constantin Cheianu. Majoritatea autorilor îmbină documentul cu ficțiunea. În piese, autorii elucidează

istoria recentă, evenimentele care s-au desfășurat la Chișinău în luna aprilie: fraudarea alegerilor parlamentare de Partidul Comuniștilor, protestele tinerilor în *Piața Marii Adunări Naționale*, acțiunile violente a unităților speciale ale poliției asupra manifestanților, torturile, bătăile tinerilor în comisariatele de poliție, moartea lui Valeriu Boboc, înființarea *Alianței pentru Integrarea Europeană* etc.

Teatrul documentar surprinde și înregistrează peisajul schimbător al realităților socio-politice, denunță crizele sociale, defectele sistemice, iar activitatea socială efectuată de spectacolele bazate pe fapte reale nu rămâne fără consecințe. Spectacolul documentar are sarcina nu doar să prezinte realitatea înconjurătoare, ci și să ne determine să schimbăm spre bine aceste realități.

Cuvinte-cheie: *teatru documentar, orientare politico-socială, verbatim, teatru politic*

PREMIZELE CONSOLIDĂRII TEATRULUI NAȚIONAL DIN CHIȘINĂU BAZATE PE VALORILE CULTURALE NAȚIONALE

THE PREMISES OF CONSOLIDATING THE NATIONAL THEATER IN CHISINAU BASED ON NATIONAL CULTURAL VALUES

TATIANA CARAUȘ¹⁷,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

doctorandă,

Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

Schimbările care se produc permanent în diferite sfere ale vieții noastre sunt indisolubil legate de renașterea spirituală a societății, de dezvoltarea demnității morale a fiecărui om, dar și a conștiinței naționale a întregului popor. Studiul propus ține de prezentarea evolutivă a treptelor ascensiunii teatrale bazate pe valorile culturale, a contorsiunilor inevitabile pe care le-a avut atât cultura, cât și situația politică, geo-politică, teritorială și dictatorială la care a fost supusă țara noastră. Iubitorii de teatru și maeștrii care au revoluționat acest domeniu în diferite timpuri, inevitabil au fost de diferite etnii și convingeri, dar fiecare dintre ei au tatonat considerabil la temelia statornică a Teatrului din Moldova.

Iluștri *slujbași al scenei* au contribuit consecutiv la conexiunea cercurilor dramatice de amatori sau a teatrelor profesioniste existente în diferite țări cu viața teatrală din vechea Moldova evoluând până azi. Or, teatru înseamnă evoluție, acumulare, concentrare, creștere, transmitere,

¹⁷ tatiana.caraus2@gmail.com

adică instruire, școală. Experiența și exemplele personale, teoriile și doctrinele fiecărui care a intersectat teatrul din Basarabia, indiferent de locație, perioadă sau metodă, au adus la creșterea noilor generații, formând coerent și inevitabil relația de pedagog-discipol, fie ca vorbim despre raportul dintre actor-actor, regizor-actor, teoretician-regizor etc. Împreună cu ei publicul din Basarabia și-a cimentat rădăcinile, și-a păstrat obiceiurile și folclorul, având certitudinea că prin vene le curge același sânge, că au aceeași strămoși, și deci, același viitor.

Importanța studiului propus este de a reconstitui momentele cele mai relevante prin care a trecut teatrul din acest ținut Pruto-nistean până a se consolida, a se identifica și ași forma nume notorii, discipoli și pedagogi care să genereze adevărați Oameni de teatru.

Or, fără a cunoaște istoria primului teatru românesc stabil din Basarabia nu se poate vorbi despre evoluția artei teatrale, de altfel ca și a culturii naționale în general.

Cuvinte-cheie: *teatru, etapă, evoluție, cultură, fondatori, influență, premise, Teatrul Național din Chișinău*

VALORILE ARTISTICE ALE STUDENȚILOR SPECIALITĂȚII DE PROFIL COREGRAFIC – NIVELUL DE MANIFESTARE

ARTISTIC VALUES OF THE STUDENTS OF THE SPECIALTY OF CHOREOGRAPHIC PROFILE – LEVEL OF MANIFESTATION

SVETLANA TALPĂ¹⁸,
lector universitar, doctorandă,
Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă*

Așa cum ființa umană este complexă, la fel și valoarea creată de ea reprezintă un „lucru” complex, dificil de definit însă indispensabil legată de însăși această ființă. Atitudinea omului față de lucrurile din interior-exteriorul său produce „valoarea”. Multe valori sunt exprimate sub forma virtuților care trebuie să ne călăuzească în viață și a viciilor care trebuie evitate.

Conform lui B. Șerbănescu valorile se clasifică astfel:

- Valori materiale și fizice: sănătate, confort, securitate;
- Valorile economice: productivitate, eficacitate;
- Valorile morale: onestitate, echitate;
- Valorile social: filantropie, politețe;
- Valorile politice/ civice: libertate, dreptate, egalitate, toleranță;
- Valorile estetice: frumusețe, simetrie, armonie;

¹⁸ svetic05@list.ru

- Valorile religioase/ spirituale: milă, puritate, iubire iertare;
- Valorile intelectuale: inteligență, claritate;
- Valorile sentimentale: dragoste

Stabilirii nivelului de manifestare, atât a valorilor estetice cât și a valorilor artistice la studenții specialității de profil coregrafic, a fost posibil prin analiza perspectivelor de înțelegere a creației coregrafice, a componentelor structurale ale actului coregrafic, identificând domeniile obiectivelor educației coregrafice la nivelurile cognitiv, psihomotor și atitudinal. În articol este abordată problema privind formarea valorilor artistice la studenți prin arta coregrafică din diferite perspective: general-pedagogică, teleologică și metodologică. Analiza dinamicii creșterii nivelului de manifestare a valorilor artistice la studenții specialității de profil coregrafic au determinat necesitatea reactualizării curriculumului academic pe dimensiunea finalităților profesionale, dar și pe dimensiunea metodologică, crearea și aplicarea de noi tehnologii de predare-învățare a disciplinelor cu profil coregrafic: centrarea pe experiență, creativitate, activism, corelarea cunoașterii științifice cu cea artistică etc.

Valorificarea artei coregrafice a sporit creșterea frecvenței valorilor artistice, în general, și formarea unui profil valoric al studentului-profesor de dans, capabil să realizeze mai eficient activitatea coregrafică, dar și cea educațională în calitate de profesor de dans. Formarea și dezvoltarea valorilor artistice la viitorii profesori de dans au o importanță deosebită nu doar din punct de vedere cultural, dar și cel educațional, deoarece acele valori artistice care sunt formate la studenți viitorii profesori de dans, vor fi transmise elevilor săi.

Cuvinte-cheie: valori artistice, coregrafie, axiologie, educație, funcții, nivel de manifestare

LIMBAJUL VERBAL SAU NONVERBAL ÎN ARTA SPECTACOLULUI CONTEMPORAN. TANGENTE ȘI DIVERGENȚE

THE VERBAL OR NONVERBAL LANGUAGE IN THE ART OF CONTEMPORARY PERFORMANCE. TANGENTS AND DIVERGENCES

ELENA BASAEV¹⁹,
conferențiar universitar interimar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Limbaajul nonverbal, concretizat în gesturi, mimică, postură, prezența personală, poate sprijini, contrazice sau substitui comunicarea verbală. Din punct de vedere ontogenetic,

¹⁹ elena_gutsu@mail.ru

comunicarea nonverbală are o mai mare precocitate, bazându-se atât pe comportamente înnăscute și expresive ale afectelor și emoțiilor, cât și pe cele dobândite prin învățare sau imitație. La fel ca și paraverbalul, nonverbalul este canalul predilect al comunicării afective atitudinale, contribuind la stabilirea dimensiunii relaționale a actului comunicativ.

Despre *teatru* se vorbește în termenii structurii ambivalente care îi definește identitatea. Text și spectacol, acesta reunește mai întâi de toate datele unei lumi pe care o reflectă necondiționat, ca o copie mai mult distorsionată. Privit în dimensiunea sa spectaculară, teatrul contemporan este un fenomen fascinant, aflat într-o permanentă schimbare, sau mai bine zis reconstrucție. Mobilitatea interioară trădează grija pentru un nou limbaj artistic, un limbaj capabil de a redefini nu numai categoriile specifice artei spectaculare, ci existența umană însăși, a cărei reflectare este.

În condițiile societății de astăzi, în care comunicarea umană este pusă sub semn strigător, *actul de comunicare* în teatru este deja complicat de multitudinea de planuri ale enunțării, care dă naștere altor forme noi. Departe de a se constitui într-un eșec al teatrului, criza limbajului articulat a determinat un examen atent al comunicării dintre oameni, urmărindu-se eliminarea factorilor așa ziși artificiali. În rezultat elementele considerate drept accesorii sunt recunoscute ca făcând parte din procesul comunicațional.

Faptul că în teatrul contemporan cuvântului îi este refuzată întâietatea semnificării, poate avea mai multe cauze. Cea mai importantă dintre ele ni se pare puterea de transmitere superioară a limbajului nonverbal în raport cu cel verbal, fie acesta și sprijinit de accesoriiile modulatorii ale vocii. Încercând să dea o explicație în acest sens, Michael Argyle afirmă în *Bodily Communication* că probabil limbajul nonverbal dispune de o mai mare primitivitate și directivitate. Tot el scoate în evidență o altă calitate a limbajului nonverbal, și anume posibilitatea acestuia de a voala mesaje care, în cuvinte, ar putea fi considerate drept dure sau nepotrivite.

Așadar, comunicarea gestuală este, în același timp mai primitivă și mai elegantă. Raporturile pe care gestul, ca infrasistem nonverbal, le întreține cu infrasistemul verbal reprezintă subiectul mai multor controverse. Semiotica teatrală de astăzi vede în gest un semn de sine stătător, independent de limbajul articulat, și consideră că teatrul a devenit dintr-un spațiu al cuvântului, un spațiu al gestului și al manifestării corporale.

Comunicarea teatrală se lărgește ca sens și se esențializează ca gest. Stereotipiei inevitabile a limbajului articulat, i se preferă bogăția și spontaneitatea mișcării naturale a corpului. La fel ca în cazul artelor plastice este vorba despre transferul dinspre arta imitativă spre cea simbolică. Dacă arta imitativă presupune „imitarea fără menajamente sau iluzionarea”, arta simbolică realizează „schimbarea evenimentelor empirice într-o configurație cauzală. Utilizând limbajul

nonverbal, teatrul contemporan se constituie într-o artă simbolică. Artistul contemporan – fie el regizor, actor – refuză imitația. Instaurator de simboluri, teatrul contemporan privește înapoi atât pentru a găsi ritmul pierdut și de acolo înainte pentru a da naștere unor noi configurații și rețele de sensuri.

Cuvinte-cheie: limbaj verbal, limbaj nonverbal, arta spectacolului contemporan, teatru contemporan, comunicare teatrală

CLIȘEELE ȘI NEAJUNSURILE LUPTEI SCENICE ÎN TEATRELE DIN REPUBLICA MOLDOVA

CLICHES AND SHORTCOMINGS OF STAGE FIGHTING IN THE THEATERS OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA

OLEG MARDARI²⁰,

lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
doctorand,
Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

Pentru crearea unui personaj în scenă, actorul apelează la aptitudinile pe care le-a dobândit în anii de studii, șlefuiindu-și corpul și simțurile la disciplinele de specialitate cum sunt: arta actorului, arta vorbirii, canto, ritmica, mișcarea scenică, dansul. Așa cum personajele din piesă au trăsăturile fizice și psihice diferite, actorul prin flexibilitatea corpului și gândului devine acel personaj, folosind tehnica reîncarnării psiho-fizice. Acest lucru solicită din partea actorului mult efort fizic și emoțional în urma căruia apare starea de oboseală și extenuare, însă riscul pentru sănătatea proprie este dozat și asumat, actorul aflându-se în afara oricărui pericol.

Din antichitate până în prezent, în dramaturgia clasică cât și în cea contemporană întâlnim scene de conflict, ceartă sau luptă între două sau mai multe personaje care se sfârșesc de regulă cu moartea unuia sau a mai multor adversari. Aceste scene de regulă solicită din partea actorilor o stare emoțională avansată în care persistă o doză de agresivitate. Dacă această agresivitate nu v-a fi controlată sunt șanse sporite că cineva dintre protagoniști se va alege cu traume sau leziuni corporale, ceea ce pentru un actor este un lucru inadmisibil, corpul fiind instrumentul de bază de care acesta trebuie să aibă grijă, orice traumă ar putea pune sfârșit carierei sale. În astfel de situație în ajutor le vine disciplina *Lupta Scenică* pe care aceștia o studiază la anul II de studii. Această disciplină le ajută să-și dozeze agresivitatea, să înțeleagă că în fața lor se află partenerii de scenă și nu adevărații dușmani. *Lupta scenică* le oferă un bagaj de cunoștințe care ajută să

²⁰ olegmardari@bk.ru

creeze diferite lovituri, aruncări, imobilizări, trucaje, chiar și elemente de cascadorie. Toate aceste cunoștințe îi ajută să protejeze partenerul creând iluzia unei lovituri sau lupte reale. Studenții fac cunoștință cu tehnica securității și își dezvoltă abilitățile pentru a exista organic și firesc într-o scenă de conflict cu aplicarea loviturilor păstrând agresivitatea sub control.

În studiul dat, autorul își expune propria părere și metodele de lucru, care se bazează pe o vastă experiență de lucru în teatru în calitate de actor și regizor de luptă scenică, despre situația în care se află teatrele din Republica Moldova la capitolul *Lupta Scenică*. Cât de corect se folosește sau nu se folosește această disciplină, ce loc îl ocupă și cât de necesară este ea în teatru, ce metode folosesc regizorii în rezolvarea acestor scene. Sper ca această cercetare să ajute atât studenților cât și colegilor de breaslă să vadă mai bine care sunt minusurile și plusurile cu care se confruntă această disciplină în teatrele noastre. Cât de importantă este ea și cât de periculoasă poate fi dacă o vom practica fără o pregătire necesară.

Cuvinte-cheie: *lupta scenică, trucaje, tehnica securității, teatrele din Republica Moldova, clișeu*

СПЕКТАКЛИ ДЛЯ ДЕТЕЙ БЕЛОРУССКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА КУКОЛ: ОСОБЕННОСТИ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ

SPECTACOLELE PENTRU COPII DIN REPERTORIUL TEATRULUI DE PĂPUȘI DIN BELARUS: PARTICULARITĂȚI ALE PERSONIFICĂRII SCENICE

CHILDREN'S SHOWS IN THE REPERTORY OF THE STATE PUPPET THEATER FROM BELARUS: SPECIAL FEATURES OF STAGE EMBODIMENT

АЛЕКСАНДРА ВОЛЧЁК²¹,

специалист кафедры истории и теории искусств,
Белорусская государственная академия искусств, Минск, Республика Беларусь

В театре кукол исторически и закономерно сложилось так, что кукла подчиняет себе пространство, то есть диктует особенности его решения. Именно поэтому традиционный театр кукол представлял и представляет собой классическое цельное устройство, основные элементы которого четко различимы: *ширма, кукла и кукловод*. Чистота жанра постановки и использование в ней определенной системы кукловождения существенно влияет на визуальное решение и сценографию. Главная задача ширмы заключается в том, чтобы скрыть кукловода от зрителя, создавая тем самым иллюзию

²¹ al.teatr.press@gmail.com

движения куклы, возникающего само по себе. Как правило, оформление ширмы достаточно примитивно, оно иллюстративно обозначает места, где происходят действия (Королёв, М. *Искусство театра кукол*. 1973. – 109 с.).

Для детских спектаклей *традиционного визуального образа* характерно использование элементов классического театра кукол, с четким разделением на составляющие – *ширму, куклу и кукловода*. К этому типу, как правило, относятся спектакли, которые идут в репертуаре Белорусского государственного театра кукол с 1980-х гг. Однако, в условиях продолжающегося поиска театром кукол новых средств художественной выразительности, в спектакли традиционного визуального образа иногда могут внедряться современные мультимедийные элементы.

Визуальный образ современных спектаклей для детей Белорусского государственного театра кукол многогранен, и представляет собой *театр объекта*, в котором элементы внешней формы постановки – сценографическое решение, актерское существование и предметный мир – неразделимы. В театре объекта переосмысливается значение куклы, которая больше не определяет организацию пространства сцены. Это позволяет сценографическому решению спектакля стать собирательным и многофункциональным, не только схематически обозначая место действия, а метафорично дополняя режиссерский замысел. В качестве действенного объекта спектаклей этого типа может выступать как непосредственно кукла, так и предмет, или даже актер (Королёв, М. *Искусство театра кукол*. 1973. – 109 с.).

Отличительной особенностью спектаклей *театра объекта* является цельность визуального образа с невозможностью вычленения отдельных элементов. Также постановки этого типа характеризуются изменениями значения куклы, которая встраивается в общую канву сценического произведения, не являясь там ведущим персонажем, и не оказывая существенного влияния на организацию пространства.

Визуальный образ отличается разнообразием в использовании средств художественной выразительности. От спектаклей традиционного визуального образа, который основывается на сценическом воплощении модели классического театра кукол, с четко разделимыми между собой элементами. До постановок, относящихся к новаторскому театру объекта, визуальный образ которых строится на переосмыслении всех составляющих спектакля, где кукла перестает определять сценографическое решение, что позволяет ему быть независимым в создании новых смыслов, поддерживая режиссерскую концепцию.

Ключевые слова: театр кукол, кукла, кукловод, ширма, спектакли традиционного визуального образа, спектакли театра объекта

FESTIVALUL DE TEATRU, PARTE A PROCESULUI TEATRAL MODERN

THEATER FESTIVAL, PART OF THE MODERN THEATER PROCESS

LIUBA ROZDOVAN²²,
asistent universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În ultimele decenii artele spectacolului capătă noi forme și continuă să atragă publicul prin inovații artistice, experimente, iar producțiile culturale ocupă un segment semnificativ în viața socioculturală a societății moderne.

Un rol important în promovarea valorilor și simbolurilor culturale revine festivalului, ca un mecanism complex de comunicare dintre artiști-creatori, instituții de profil, publicul spectator, producători (investitori). În cadrul unui festival pot fi stabilite, menținute și stimulate parteneriate artistice, iar în acest context importanța unui festival capătă o nouă conotație, festivalul devenind o parte a procesului teatral modern. Festivalul, ca activitate conexasă a acestui proces, condiționează progresul artelor spectacolului, fapt demonstrat prin diversitatea și valoarea artistică a producțiilor teatrale prezentate în cadrul unui festival.

Importanța unui festival de teatru este centrată pe necesitatea de a construi repere culturale, totodată, păstrând specificul comunității care îl organizează. Festivalul de teatru devine un spațiu cultural universal, în care se întâlnesc și interacționează grupuri „hibride” de participanți. Schimbul de opinii, discuțiile publice, expozițiile tematice și proiectele educaționale sunt instrumente eficiente de comunicare, incluse opțional în programul unui festival de teatru. Astfel, prin dialog intercultural și interacțiune socială este stimulat schimbul de experiență între membrii comunității festivaliere.

Un aspect important al festivalului de teatru ține de promovarea diversității culturale și sociale. Prin integritatea obiectivelor și activităților propuse, prin programul de spectacole, festivalul de teatru contribuie semnificativ la formarea, dezvoltarea obiceiurilor de consum cultural al publicului, schimbarea mentalității și a nivelului educației, motivând spectatorul să aleagă un produs cultural de calitate, să prețuiască arta teatrală în ansamblu.

Reacția și gradul de receptivitate al spectatorului nu pot fi prevăzute, emoțiile și sentimentele fiecărui spectator sunt individuale. Prin comunicarea socială și experiența artistică în cadrul unui festival de teatru, procesul teatral modern dezvoltă noi modalități de diversificare a ofertei culturale, noi forme de expresie artistică, ceea ce face ca produsul cultural să fie unul

²² libotnari@gmail.com

inedit, să transmită emoție și, în pofida vieții efemere pe care o are un spectacol de teatru, să rămână un instrument important de educare a valorilor umane.

Cuvinte-cheie: festival de teatru, proces teatral modern, artele spectacolului, dialog intercultural

FORMĂ ȘI IDEE ÎN TEATRUL CONTEMPORAN DE ANIMAȚIE

FORM AND IDEA IN THE CONTEMPORARY ANIMATION THEATER

NINA LEFTER²³,

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

Acest studio examinează evoluția artei teatrului de animație în epoca postmodernismului: dezvoltarea formei artistice, transformarea structurii scenice a performance-ului de animație. Forma artistică a spectacolelor, va fi analizată în conformitate cu teoria *deconstrucției* lui J. Derrida, una dintre sursele conceptuale de bază ale esteticii postmoderne. Astfel, sarcina *deconstrucției* este de *de-montare* și *de-sfacere* critică a modurilor de gândire tradiționale, precum și a tradiției.

N. Mankovskaya, doctor în filosofie, vorbind despre teoria *deconstrucției*, tratează problema ca o oportunitate de a descoperi o lume nouă, având la bază elementele structurilor *deconstruite*. Prin urmare, pe baza informațiilor despre principalele etape ale dezvoltării teatrului de animație, se propune identificarea principalelor manifestări ale *deconstrucției* și înțelegerea faptului că forma scenică a spectacolelor poate fi transformată, pe baza teoriei *deconstrucției*.

Istoricii și teoreticienii teatrului de păpuși consideră că, până în prima jumătate a sec. XX, forma spectacolelor de animație a rămas în mod tradițional închisă, optând pentru imitarea maximă a vieții în sine și jocul *teatrului în teatru*. Ajungând la înălțimea artei realiste, teatrul de animație a început să aibă nevoie de o limbă mai convențională și metaforică, o cale complet nouă de dezvoltare. Arta teatrului de animație în a doua jumătate a sec. XX a trecut prin evoluții esențiale ale formei, mijloacelor de expresivitate și a structurii spectacolelor de animație, astfel, toate tradițiile teatrului de păpuși, în funcție de tendințele din epoca postmodernă, au fost reinterpretate și au servit drept bază pentru actualizarea limbajului scenic în teatrul de animație modern. Diferența în definiția acestui tip de artă este logică: *teatrul de păpuși* este o artă scenică tradițională cu o formă artistică închisă și *puritate a genului*. *Teatrul de animație* include, de

²³ ninaleft@mail.ru

asemenea, un amestec de genuri, schimbarea formei artistice, îmbogățirea scenei, limba, stilurile, distrugerea limitelor dintre ele. Perioada de trecere de la *teatrul de păpuși* la *teatrul de animație* este un obiectiv complex și multifuncțional de studiat.

Cuvinte-cheie: *deconstrucție, deconstruite, teatrul de păpuși, teatrul de animație*

EDUCATIE PRIN FILM. STUDIU DE CAZ ÎN BAZA FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL DE FILM CRONOGRAF ȘI A PROIECTULUI *O LUME DE VĂZUT*

EDUCATION THROUGH FILM. CASE STUDY BASED ON THE INTERNATIONAL FILM FESTIVAL *CHRONOGRAPH* AND THE PROJECT *A WORLD TO SEE*

VIRGILIU MĂRGINEANU²⁴,

lector universitar, magistru în economie, doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În ultima perioadă putem observa o tendință, în special a tinerei generații, de migrare spre activități legate de mediul virtual. Acest fenomen este o consecință atât a dezvoltării și utilizării tehnologiilor avansate în toate domeniile de activitate, cât și a creșterii profiturilor ce pot fi obținute în acest sector. Chiar dacă mai există încă multe categorii de persoane care se încăpățânează să accepte, deocamdată înlocuirea comunicării „face to face” cu cea „online”, marea majoritate a consumatorilor de bunuri și servicii a acceptat această nouă realitate, din care practic este imposibil de a evada. (asemenea unui clan mafiot).

În acest caz nu ne rămâne decât să acceptăm noile provocări și să încercăm să intervenim în mediul online, pe cât este posibil încă, în scopul promovării adevăratelor valori culturale, educative, științifice pe de o parte și de a combate nonvalorile, „operele de doi bani”, manipulările de orice gen, pe de altă parte.

Totodată, ținând cont de complexitatea filmului, care îmbină toate genurile de artă și care rămâne a fi acceptat de cea mai mare parte a consumatorilor, (un film poate aduna milioane de spectatori în sălile de cinema), ar fi oportun să folosim acest avantaj de a transmite prin intermediul filmului, inclusiv în mediul online, mesaje educative, pozitive, de culturalizare și de cultivare a valorilor general umane, necesare azi ca și întotdeauna, dezvoltării și afirmării tinerei generații.

²⁴ virgiliu.margineanu@gmail.com

După cele XV ediții ale *FIFD CRONOGRAF*, putem afirma cu încredere că mesajul unui film are capacitatea de a îmbogăți viziunea și orizontul oricărui spectator, chiar schimbând viziuni, preconcepții și mentalități, tocmai de aceea ne-am gândit să încercăm promovarea filmului în rândurile celor mai tineri spectatori, implementând cu succes proiectul „O lume de văzut” ce presupune proiecții de film și discuții în baza acestora la orele de studii în școli și licee. Imediat după primele activități care s-au bucurat de succes, Ministerul Educației de atunci a acceptat introducerea acestui proiect ca și curs opțional în curriculele școlare.

Astăzi, educația prin film, ar trebui dezvoltată și promovată tot mai mult atât în instituțiile medii și superioare de învățământ, cât și în mediul online. Ideea cea mai importantă este de a-i face pe tineri capabili să selecteze, să analizeze, să detecteze și să-și oprească atenția asupra unor opere valoroase, de a-i forma o cultură cinematografică care îl va ajuta să se orienteze în tot noianul de informație și conținut care invadează mediul online. Este momentul oportun pentru a cultiva copiilor ideea de a fi selectivi în ceea ce urmăresc online. În acest sens educația prin film ia forma unei colaborări între cinești, pedagogi, profesori, părinți și bineînțeles promotorii culturii, prin reprezentanții administrației sau ai instituțiilor culturale.

Cuvinte-cheie: filme online, documentar, *Cronograf*, *O lume de văzut*, MECC

ARTE PLASTICE, DECORATIVE ȘI DESIGN

FINE, DECORATIVE ARTS AND DESIGN

PROCEDEE DE STILIZARE A FIGURII UMANE ÎN ILUSTRĂȚIA DE MODĂ

PROCEDURES FOR STYLIZING THE HUMAN FIGURE IN FASHION ILLUSTRATION

TEODORA HUBENCO²⁵,

doctor în pedagogie, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Conceptul de stilizare este cunoscut încă din cele mai vechi timpuri și constituie un procedeu integrant al artelor plastice. Datorită metodelor de stilizare au fost descoperite diverse direcții de dezvoltare a artei moderne. De asemenea, procedeul stilizării se aplică în toate genurile design-ului, cum ar fi cel: vestimentar, interior, de landșaft, arhitectural, grafic, poligrafic, industrial ș.a.

Deseori, în căutarea de idei noi, designerii apelează pentru inspirație la structurile din natură, împrumutând de la ele anumite elemente, le modifică, le transformă, apoi le stilizează, în același timp păstrând forma generală, creează forme noi. Fără stilizare designul vestimentar contemporan nu poate fi conceput.

Pentru realizarea schițelor de haine, artistul plastic se abate permanent de la proporțiile reale ale formelor corpului uman, cu scopul de a obține o imagine idealizată și stilizată.

În ilustrația de modă designerul mai frecvent se orientează după silueta generală a figurii, fără a lua în considerație detaliile, elementele anatomice particulare. În acest caz, figura se percepe ca o unitate de forme anatomice de bază – torsul, capul, mâinile, picioarele și relațiile dintre ele.

Alt procedeu aplicat în stilizare este micșorarea masei musculare în procesul executării schițelor. Acest procedeu permite să reprezinti figura reală mai subțire fără a o mări și ai schimba proporțiile de bază. Talia și soldurile se îngustează, fruntea puțin se ridică, mâinile, picioarele și gâtul rămân de aceeași mărime dar mai subțiri, în timp ce capul și tălpile păstrează mărimea

²⁵ hubencodora@yahoo.com

inițială, fapt ce permite să percepem înălțimea figurii cu mult mai mare în raport cu proporțiile inițiale ale corpului.

Fiecare designer, în procesul stilizării proporțiilor generale ale structurii figurii umane, își formează sau dezvoltă un stil propriu. Pe lângă aceasta, artiștii mai țin cont și de regula de bază a stilizării, care se aplică cel mai frecvent în ilustrațiile de modă. Aceasta constă în mărirea excesivă a figurii, dându-i astfel suplețe și libertate în redarea proporțiilor.

În timpul realizării ilustrației de modă trebuie de evitat orice element care ar face trimitere la o abordare comică. În procesul stilizării este necesar de accentuat frumusețea femeii sau a bărbatului.

Cuvinte-cheie: *design vestimentar, moda, stilizare, figura umană, ilustrația de modă*

IMPACTUL CURENTELOR ARTISTICE EUROPENE ASUPRA DEZVOLTĂRII GENULUI PORTRETULUI SCULPTURAL ÎN BASARABIA INTERBELICĂ

THE IMPACT OF EUROPEAN ARTISTIC CURRENTS ON THE DEVELOPMENT OF THE SCULPTURAL PORTRAIT GENRE IN THE INTERWAR BESSARABIA

ANA MARIAN²⁶,

doctor în studiul artelor, cercetător științific superior,
Institutul Patrimoniului Cultural, MECC al Republicii Moldova

Curente artistice europene au avut un impact prodigios, dar episodic asupra constituirii genului portretului sculptural din Basarabia. Cei care au pus piatra de temelie la studierea sculpturii și la modelarea portretelor sculpturale în Basarabia au fost Terentie Zubcu și Vladimir Ocușko. Evident, școala pe care au avut-o aceștia se baza pe marile curente artistice ale secolului al XIX-lea: realismul și impresionismul.

Unul dintre cei mai remarcabili pictori și sculptori realiști este Honoré Daumier (1808–1872). Dintre marii sculptori ai curentului realist în Franța și Belgia se remarcă Jules Dalou (1838–1902) și Constantin Meunier (1831–1905), care se dedică reprezentării mediului muncitoresc. Tematica oamenilor muncii penetrează în creația lui Alexandru Plămădeală, în special în lucrarea ce conține un semi-nud bărbătesc *Muncitorul* (1921, ghips patinat), ale cărui detalii de portret sunt de un realism pronunțat, trecut prin filiera artei ruse.

²⁶ anisoaramarian@yandex.ru

Sculptura impresionistă, al cărei cel mai ilustru reprezentant este Auguste Rodin (1840–1917), tratează formele cu efecte de picturalitate, în plan sculptural suprafețele sunt prelucrate astfel ca să reflecte lumina și să creeze efecte picturale de clarobscur, iar tematica acestora este cu adevărat romantică, producând trăiri intense la spectatori. Este relevant *Portretul lui Bogdan Petriceicu-Hasdeu* (1936, ghips patinat) a sculptorului moldovean Alexandru Plămădeală.

Cubismul, fovismul, futurismul, ca manifestări ale modernismului european, având o solidă bază teoretică, totuși au avut un impact modest asupra artei portretului sculptural în Basarabia interbelică. Un reprezentant ilustru al purismului, care căuta să exprime esența obiectului și fenomenului, disecând tot ce era de prisos, a fost și Constantin Brâncuși. Curente, cum au fost dadaismul, ready-made, primitivismul, suprarealismul, suprematismul ș.a., nu au avut o influență directă asupra portretului sculptural basarabean interbelic. Deși, în lumina ultimelor investigații, aportul curentelor europene în creația sculptorilor care au emigrat după 1940 în Europa, în creația lor ulterioară, este inestimabilă, portretul sculptural interbelic de pe teritoriul Basarabiei rămâne a fi un domeniu care propune soluții originale.

Cuvinte-cheie: *curente europene, modernism, realism, impresionism, cubism, fovism, futurism, purism, dadaism, ready-made, primitivism, suprarealism, suprematism*

MONOCROMIA

MONOCHROME

DANIELA CONSTANTIN²⁷,

doctor, profesor universitar,
Universitatea de Vest din Timișoara, România

Monocromia, procedeu pictural apărut în anii 1960-1970, continuă să fascineze și în contemporaneitate, dincolo de puterea cromatică, prin efectele estetic și psihologic, conducând de la o simplă aparență, într-o primă fază a percepției unei singure culori, la o complexitate conceptuală. Transgresând impresia lăsată de imaginea unei singure pete de culoare, conținutul poate avea conotații simbolice, pictura devenind o exploatare a materiei, energiei, gândirii, interacțiunii și conectivității acestora, puse în valoare prin exploatarea culorii în toate stările ei și afirmând materialitatea operei. Istoria artelor le-a acordat importanța cuvenită marilor artiști care au îmbrățișat acest procedeu aparent simplu, dar extrem de complex prin mesajul lui, după cum afirma și Mies van der Rohe: „less is more”, adică „mai puțin înseamnă mai mult”. Lucrarea de

²⁷ danielconstantin62@gmail.com

față face referire la principalii reprezentanți ai monocromiei, începând cu anii 1960-70 și până în contemporaneitate.

În dicționarele de artă, termenul „monocromie” este prezentat drept un procedeu al picturii, care constă în folosirea unei singure culori. Totuși, de-a lungul istoriei artelor acest procedeu a fost abordat de artiști în direcții diferite de exprimare a mesajelor artistice. Așadar, am putea completa definiția, precizând că monocromia reprezintă folosirea unei culori în toate stările ei, referindu-ne la materie, materialitate, pigment, opacitate, transparență, structură, textură, scară, mărime, densitate etc.

Analizând artiștii care au fost preocupați de-a lungul timpului de acest procedeu pictural, pot afirma că dincolo de partea tehnico-plastică, *monocromia* reprezintă tărâmul pe care artistul folosește acest procedeu, de la simpla transmisie a esteticului până la marele mister al conceptului artistic, complex, valorizat sub imperiul miracolului luminii prin culoare, lăsând doar expresia plastică să vorbească.

Ca interes al abordării plastice, monocromia apare în cadrul unui grup de artiști fondatori ai *Școlii de la New York*, preocupați să traseze o nouă tendință în artele vizuale în perioada 1960-1970. Întâlnim monocromia în manifestare deplină la artiștii care se autoidentifică cu mișcarea minimalistă, începută tot în acea perioadă. Nu au fost puțini cei care au îmbrățișat acest procedeu tehnic pentru a-și pune în valoare cercetarea și creația artistică. Principalii reprezentanți au fost Barnett Newman (1905-1970) și Frank Stella (născut în 1936), exponenți ai *Școlii de la New York*.

Cuvinte-cheie: *monocromie, culoare, concept, transparență, expresie plastică, cercetare, creație*

ARTA POETICĂ ÎN ILUSTRAȚIILE GRAFICIENILOR DE CARTE MOLDOVENI (1945-2015)

POETIC ART IN THE ILLUSTRATIONS OF MOLDOVAN BOOK GRAPHICS (1945-2015)

VICTORIA ROCACIUC²⁸,
doctor în studiul artelor, conferențiar cercetător,
Institutul Patrimoniului Cultural, MECC al Republicii Moldova

Designul grafic al cărților cu operele poetice are anumite particularități specifice, prin care se deosebesc de celelalte genuri literare. Acesta include elemente de format, dimensiune, font, copertă, compoziție în cadrul paginilor desfășurate, ilustrații ce înconjoară textul sau plasate

²⁸ rocaciuc@gmail.com

în părți etc. Studiul de față este consacrat cercetării particularităților de evoluție ale graficii de carte moldovenești ce ilustrează operele literare poetice.

Scopul cercetării constă în crearea și valorificarea registrului de opere grafice, reieșind din subiectul și genul literar abordat în plan ilustrativ. Studiul dictează mai multe etape de aprofundare în analize și discuții științifice, inclusiv în cele ce se referă la estetica și critica literară. Pentru etapa inițială a cercetărilor s-a stabilit selecția și introducerea în circuitul științific a operelor grafice ce ilustrează arta poetică. Această metodă favorizează studierea relațiilor imagine-text și alte particularități interpretative din domeniu. Pentru această etapă a fost selectată opera poetică a autorilor antici și a marilor clasici europeni și români ilustrată de autorii moldoveni. Au fost studiate principiile și sarcinile estetice, literare și artistice. Spre exemplu, în cadrul conceptelor operaționale poetice, a fost determinată relația „divinitate – poet – operă” (raportul poetului cu lumea sau cu divinitatea; relația poet – creație sau sursă de inspirație; rolul său social), ca factor de diferențiere între poezia românească din sec. XIX și poezia modernă a sec. XX.

Dacă pentru Octavian Goga actul de creație poetică era mediat de divinitate, pentru Alexandru Macedonski artele poetice moderne reflectă ideea filozofică a morții lui Dumnezeu, proclamată de Nietzsche. Pentru Tudor Arghezi, poezia înseamnă act de contopire a ceea ce se numește „slova de foc” (inspirația) și „slova făurită” (meșteșugul). Lucian Blaga plasează eul creator în centrul universului ale cărui mistere se protejează prin transfigurare artistică, iar creația poetică este o cale de cunoaștere (luciferică) etc. Asemenea construcții analitice ne interesează și din punctul de vedere al studierii operelor de grafică de carte națională, în raporturi „poet – grafician – operă”; „opera literară – concept grafic – ilustrație” etc. Este important să distingem măsura în care artiștii plastici s-au apropiat, sau invers, s-au distanțat de aceste tratări estetice, cum au reușit ei să reflecte propriile viziuni estetice, analizând creația poetică în plan grafic sau de design.

Studiul de față este axat pe analiza speciilor, subiectelor și simbolurilor poetice abordate în grafică de carte, cu exemple de ilustrații semnate de diferiți graficieni moldoveni, la diverse etape istorice. Astfel, poezia eminesciană a fost ilustrată atât de graficienii de referință ca Igor Vieru, Gheorghe Vrabie, Isai Cârmu, Ion Sfeclă, Oleg Cojocar, Eudochia Zavtur, Simion Zamșa și Elena Karacențev, precum și de artiști tineri ca Olesea Șibaeva care abia se lansează în domeniu. Analiza comparativă a operelor grafice consacrate unui subiect poetic concret ne oferă posibilitatea stabilirii tendințelor și principiilor de tratare plastică a artei poetice pe parcursul perioadelor sovietice și post-sovietice, cât și a importanței subiectului sau genului abordat pentru cariera ilustratorului de carte.

Cuvinte-cheie: grafică, carte, ilustrație, poezie, artă, interpretare, tendință, concept

LIMBAJUL PLASTIC AL SCENOGRAFIEI MOLDOVENEȘTI DIN ANII '80 SEC. XX

THE PLASTIC LANGUAGE OF THE MOLDOVAN SCENOGRAPHY FROM THE 80S OF THE 20TH CENTURY

VITALIE MALCOCI²⁹,

doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator,
Institutul Patrimoniului Cultural, MECC al Republicii Moldova

Schimbări remarcabile au loc în arta scenografică moldovenească pe parcursul anilor '80 ai sec. XX. În această perioadă arta teatral-decorativă din Republica Moldova cunoaște o dezvoltare considerabilă a performanțelor limbajului plastic, cum ar fi: perceperea principiilor de bază ale scenografiei moderne, reconfortarea unui mediu saturat emoțional, implementarea diverselor materiale, facturi și mijloace de expresie sau aplicarea cineticii în rezolvarea designului scenic. În acest mod sunt rupte anumite tradiții în ce privește dezacordul dintre rezolvarea scenică a spectacolului și întruparea sa plastică, prevalarea picturii în aranjamentul scenic sau excesul detaliilor în decor. Toate acestea au condus la redirectionarea vectorilor de bază în soluționarea problemelor cheie în designul scenografic teatral.

Orientările noi în evoluția proceselor artei teatrale au fost determinate atât de activitatea scenografilor premărgători, dar mai ales de apariția plasticienilor autohtoni. Dotați cu o pregătire specială în domeniul scenografiei, ei împrăspătează aspectul plastic teatral prin elemente ce contribuie la omogenitatea structurală în organizarea spațiului scenic, la o anumită modernizare a tehnicilor și mijloacelor de exprimare.

Printre cei mai consacrați plasticieni din această perioadă putem nominaliza scenografii: Ion Puiu, Anatoli Jeludev, Boris Sokolov, Petru Balan, Victor Palii, Vladimir Kantor, Galina Kantor-Molotov, Boris Golea, Nina Zabrodin ș. a. Acești artiști au favorizat schimbări radicale în dezvoltarea scenografiei moldovenești și stabilirea proceselor de realizare a spațiului scenic și a decorurilor. Sunt elaborate noi cerințe de soluționare a spațiului scenic prin noi metode și mijloace de abordare a decorului. Se aplică noi principii semantico-artistice în arta teatrală ce duc la însușirea temeinică a criteriilor scenografiei moderne.

În urma analizei celor mai relevante realizări scenografice din perioada cercetată, pot fi formulate anumite concluzii ce ar oglindi nivelul scenografiei moldovenești din anii respectivi. Astfel realizările, dificultățile precum și contradicțiile sale, sunt bine vizibile în activitatea scenografilor moldoveni ținând cont de schimbările parvenite în urma etapelor stabilirii noilor

²⁹ vitaliemalcoci@gmail.com

tendențe. Un rol important în evoluția scenografiei îl deține implementarea cineticii, ce oferă posibilități diverse de organizare a spațiului scenic mai ales pentru jocul mizanscenelor, schimbul decorurilor și înviorarea imaginii vizuale. Concomitent plasticienii teatrali recurg la elemente alegorice, de simbolism ce permit emanarea unei forțe generalizatoare ca exponent de soluționare a ideii de bază.

Anii '80 ai secolului XX au favorizat independența pictorilor de teatru, lucru ce a contribuit la o creștere considerabilă a culturii teatrale din perioada respectivă. În baza unei critici constructive, unei creativități și asimilări semnificative a realizărilor celor mai consacrați scenografi din republică, s-a cristalizat cursul dezvoltării scenografiei contemporane.

Cuvinte-cheie: *spectacol, decor, artă teatrală, scenografie, spațiu scenic, exprimare plastică*

VOLODYMYR PATYK INTERNATIONAL PLEIN AIRS: ART PRACTICES AND RESULTS OF ACTIVITY

EXPOZIȚIILE INTERNAȚIONALE PLEIN AIR ÎN NUMELE LUI VOLODYMYR PATYK: PRACTICI DE CREAȚIE ȘI REZULTATE DE ACTIVITATE

ANNA YEFIMOVA³⁰,

PhD in Arts, lecturer,
Lviv National Academy of Arts, Lviv, Ukraine

The positive changes in cultural and artistic life of modern Ukraine depend, first and foremost, on the initiatives of creative personalities, who make a significant contribution to the development of artistic practices and stimulate other people to discover their potential in different formats. A striking instance of the artists, who give a good example for the entire artistic environment by their life position and motivate and inspire different generations, is a married couple of Ostap and Roksolana Patyk. In August 2018, on their private initiative, under the patronage of *Western Regional Scientific and Cultural Centre of the National Academy of Arts of Ukraine*, the activity of Volodymyr Patyk International Plein Airs was established, which took place already thrice in the Creative Workshop in the village of Melnyky, Shatsk district, Volyn region, Ukraine.

³⁰ annayefimovaa@gmail.com

From the beginning, the organizers have planned to hold the plein airs as a continuous project that will take place in a free creative atmosphere amid the picturesque landscapes of summer Volyn nature, will unite notable masters and representatives of the young generation, will inspire experiment, dialogue and new artistic searches. Actually, in the basis of the concept of every plein air is a certain theme, which the participants should overthink once again and offer an original interpretation in their genre and individual manner. And positive energy of the place and harmony with the nature should promote the revelation of rather unexpected borders of the artists' creativity and stimulate to intensive searches of new forms of image expression. Holding such an event is at the same time the best way to honour the memory of famous Lviv painter Volodymyr Patyk, whose creative credo was 'to love the world, honour tradition and carry positive emotions to people through the art.'

The first plein air called *Volyn Motives* took place in the second half of August 2018 and lasted for about two weeks. In May 2019, the second artistic plein air was hold that had a special concept – *Flowers and Birds*, which are, first of all, spring symbols. The specificity of this plein air was its experimental character, because, besides the specified theme, the organizers clearly determined the technique of realization – batik.

The third plein air that took place in August 2019 united a large number of participants and had again a clearly determined concept – 'NUDE'.

Summarizing the results of all three plein airs, an extremely large number of high quality artistic works (about 100) of various themes, genres, techniques and manners were created. These are painting, graphic art, glass art, textile, sculpture and installation, for which high professionalism and special mood are peculiar. In general, about half a hundred persons – artists, art historians and guests took part in Volodymyr Patyk International Plein Airs during 2018-2019.

It is important that each year the organizers attract more and more artists, representatives of various artistic environments and schools and provide no age or genre limitations. Among the main priorities and vectors of further development of the plein air are genre variety and openness to current trends of contemporary art; active involvement of young generation artists that will facilitate dialogue between the generations and will give an opportunity for the youth to learn something from authoritative artists and at the same time to show a 'fresh view' for a theme specified; an accent on international cooperation providing the involvement of foreign participants, including Chinese artists that for the last years became one of the significant directions of the activities of *Western Regional Scientific and Cultural Centre of the NAAU*.

Keywords: *plein air, artists, Volodymyr Patyk, genre variety, creative painting, Ukrainian art*

BIENALA INTERNAȚIONALĂ DE GRAVURĂ DIN CHIȘINĂU ÎN CONTEXTUL EUROPEAN

THE INTERNATIONAL ENGRAVING BIENNIAL FROM CHISINAU IN THE EUROPEAN CONTEXT

TATIANA RAȘCHITOR³¹,
doctor în studiul artelor, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Urmărind cronicile artistice ale ultimilor ani semnalăm revigorarea interesului față de arta gravurii. Una dintre formele de popularizare și valorificare a limbajului grafic au devenit saloanele anuale și expozițiile-concurs de profil. Inițial la Ploiești (1993), apoi după anul 2000 la Cluj-Napoca, Timișoara, Ținutul Secuiesc, București, Tulcea și Iași, s-a format o tradiție durabilă de organizare a *bienalelor internaționale de gravură*. Această practică a fost preluată și aplicată la Chișinău, unde s-a statornicit *Bienala internațională de gravură*, care în anul 2019 a avut cea de-a V-a ediție.

În ciuda tonului optimist, suma acestor activități prezintă o alertă, o reacție întârziată la performanțele industriei poligrafice, expansiunii artei digitale și artei media, dar și a componentului conceptual al artei contemporane, care susține supremația ideii, nu a execuției. În aceste circumstanțe manifestările artistice urmează să țintească și să motiveze nu doar profesioniștii, care rar apelează la tehnicile dificile ale stampeii, dar și publicul neinițiat ce este invitat să contemple pe viu, afectiv și intelectual gravura. E cert că altoirea gustului pentru arta grafică poate fi realizat în contact direct cu opera, în cadrul unui dialog calitativ; resursele electronice oferă doar un acces cantitativ, distorsionând percepția obiectului fizic.

Evoluția *Bienalei Internaționale de gravură* din Chișinău pe parcursul a celor 10 ani de existență, a avut un curs pozitiv. Acesta se reflectă în creșterea numărului participanților, atât locali cât și celor internaționali, diversificarea constantă a tehnicilor gravurii prezente pe simeze, îmbogățirea diapazonului tematic și, nu în ultimul rând, sporirea vizibilității internaționale.

Componenta internațională, spiritul competitiv și cerințele profesioniste elevate transformă *Bienala de gravură* într-un eveniment cultural semnificativ, studiul căruia va facilita punctarea evoluției gravurii din Republica Moldova.

Cuvinte-cheie: gravură, stampă, internațional, european, bienală

³¹ traschitor@gmail.com

IMPACTUL CRIZEI MONDIALE ASUPRA ARTISTULUI

IMPACT OF THE WORD CRISIS ON THE ARTIST

MIHAI-COSMIN IATEȘEN³²,

doctor în arte plastice și decorative, lector universitar,
Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

Noua criză mondială determinată de extinderea pandemiei cu virusul *COVID19* la scară globală a impus o serie de adaptări și reconfigurări nu numai în ceea ce privește distanțarea socială, tele-munca sau instruirea online, ci și o serie de abordări diferite în domeniul educației artistice și a culturii. Efectele cauzate de criză produc în domeniul învățământului artistic o serie întreagă de discrepanțe care îi pot altera dimensiunile sale culturale. Dimensiunile culturale ale învățământului artistic se axează pe resursele didactice și pe obiectivele educației estetice, dar și pe mijloacele specifice. Aceste obiective sunt structurate pe baza unui sistem de valori la care au aderat treptat toți factorii educaționali. Mutațiile ce se produc datorită distanțării sociale se reflectă și asupra artei, având în cele din urmă legătură cu trăirile și emoțiile specifice spiritului artistic.

Studiind rezultatele științifice ale unor cercetători, cum ar fi René Hubert, C. Cucuș, deslușim trei categorii de finalități ale educației artistice: naționale și sociale (tradiții și obiceiuri artistice, artizanale și culturale), tehnice și profesionale (prin dezvoltarea aptitudinilor și competențelor profesionale), estetice propriu-zise (creație, percepție și receptare de lucrări și opere de artă). În contextul crizei la care facem referire, dimensiunile civice, culturale, morale, profesionale suferă multiple transformări. Vom constata faptul că aplicativitatea conținuturilor specifice disciplinelor cu caracter practic, presupune în acest context adoptarea unor strategii didactice excepționale.

Domeniul artistic a fost și rămâne cel mai afectat, pentru că prezintă o perspectivă multiplă (educație, creație și receptare). Triunghiul de percepție estetică în domeniul artistic (emițător – creator – receptor) are de suferit, deoarece interacțiunea dintre cei trei factori se bazează mult pe comunicarea directă și intensă între cei implicați.

În actualitate se produce acea uniformizare prin ascunderea parțială a figurii umane datorită măștii. Doar ochii pot fi văzuți. Iată că nu ne rămân deschise decât aceste ferestre ale sufletului. Teama, frica, izolarea, distanțarea produc adesea anxietate, depresie, angoasă. Distorsionarea realității se produce printr-o panică generalizată, care este amplificată prin intermediul mass-mediei. Efectele impactului crizei mondiale asupra artistului se întrevăd și pot

³² iatecos@yahoo.com

fi analizate în concordanță cu gradul de cultură, cu backgroundul cultural al societății, cu rolul și funcțiile artei din trecut, prezent și viitor.

Deslușirea vechilor mistere ale universului și a unor probleme importante prin intermediul științei și va determina ca arta să devină mediul de aplicare a unor descoperiri și experiențe noi, să contribuie în plan afectiv, iar artistul să se bucure de oportunitatea integrării rezultatelor cunoașterii în producțiile sale printr-o abordare pluridisciplinară.

Potrivit cugetărilor și scrierilor lui Radu Sommer, printre observatorii evoluției artei și opiniile acestora asupra dimensiunilor temporale ale acesteia se regăsesc multe viziuni antinomice. Ei accentuează negarea trecutului și a viitorului în artă. Viziunea unilaterală ermetică a acestui pragmatism îngust, existențialist, determină o recunoaștere a autenticității prezentului, în mod exclusiv.

Va trebui să reconsiderăm relațiile de compatibilitate sau echivalență, dar și cele aflate în dezacord ori antagonism în învățământul artistic efectuat la distanță cu elevii și studenții, pentru a reduce antinomiile care apar și a nu minimiza calitatea nivelului cultural, utilizând tehnologia informatizată ca mediu de lucru. Să sperăm că libertatea spiritului va deborda odată cu „descătușarea omenirii“. Talentul, tenacitatea și creativitatea umană vor influența dimensiunea culturală dată de valoarea actului artistic. Aceste considerente nu vor afecta decât în mod pozitiv expresivitatea, monumentalitatea, calitatea și viziunea estetică unică pe care o conferă artiștii mediului antropocentric înconjurător, ca spațiu viu al operei de artă pentru existența noastră fizică și spirituală.

Cuvinte-cheie: artă, materie, formă, spirit, criză, tradiție, tehnologie, metamorfoză

PERCEPEREA VIZUALĂ A IMAGINII ICOANEI

VISUAL PERCEPTION OF THE ICON IMAGE

ION JABINSCHI³³,

master în artele plastice și decorative, lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

doctorand,

Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă*

Icoana ca *imagine*, poate fi considerată un mijloc vizual complex de comunicare, un gen pictural ce aparține artei sacre. În *imagine* e prezent un eveniment, care scoate în lumină

³³ i.jabinschi@mail.ru

amintirea celor pe care le înfățișează și stabilește prin această stabilitate o legătură între cele reprezentate și privitor.

Vom încerca de a urmări natura imaginilor și relațiile lor de reprezentare din perspectiva modului în care sunt create, precum și a acțiunilor ce le îndeplinesc.

Unele icoane, precum celei a *Sfintei Fecioare* și cele ale sfinților, promovează cultul „venerației relative” (*proskynesis schetike*) sau „cinstirii” (*timetike proskynesis*). Această venerație nu se adresează niciodată icoanei în sine, ci, prin mijlocirea imaginii, celui înfățișat în ea, fiindcă, în esența sa, icoana constituie o realitate relativă, ea este întotdeauna icoana cuiva. Atunci când cultul este închinat *icoanei lui Hristos*, această cinstire devine adorație, fiindcă Cel reprezentat este însuși Cuvântul întrupat. Această distincție este importantă pentru cultul imaginilor, fiindcă subliniază diferența esențială între realitatea icoanei și prototipul său, Cuvântul întrupat și, prin El, sfinții care participă la slava Sa. Ea mai apără icoana împotriva acuzației de idolatrie, căutând să o protejeze de abuzurile care o amenință. Creștinii ortodocși venerază icoanele, ceea ce înseamnă că acestea sunt obiecte sfinte și-i venerază pe cei reprezentați.

În Raportul științific sintetic *Text și imagine în pictura românească din secolul al XVI-lea*, Constantin I. Ciobanu precizează că există o strânsă legătură între *lectura textului* și *lectura imaginii*. Pictura rămâne, la nivelul receptării cel puțin tributară concepției despre lectura preluată din literatură. Privim tablouri (icoane) sau picturi murale, dar le interpretăm citindu-le și legându-le de text.

Înțelegerea noțiunii de *image* între omul contemporan, omul medieval și omul antichității este imensă. Pentru bizantinii medievali noțiunea de *image* era indisolubil legată de noțiunea de *icoană*. Nici nu putea fi altfel întrucât în limba greacă cuvântul *icoană* (*εἰκόν*) înseamnă *image*, iar în limba slavonă canonul iconografic primar, care indica spre *prototip* și pe care îl urmau artiștii, se numea *podlinnik* (original), iar mulțimea de compoziții (picturi murale, icoane, miniaturi) cu același subiect (și care urmau canonul respectiv) se numeau *perevodî* (traduceri sau transpuneri). În practica artistică aceste *podlinnik*-uri existau atât în formă textuală explicativă (*tolkovîe podlinniki*) cât și în formă de modele desenate (*lițevîie podlinniki*), mai menționează C.I. Ciobanu.

Lectura textului din icoană joacă un rol foarte important în percepție. *Imaginea perceptivă* are și atributul verbalizării. Pe de o parte, cuvântul este un integrator verbal, întrucât prin cuvânt sunt denumite experiențele perceptive. Pe de altă parte, cuvântul are și o funcție reglatorie. Prin cuvânt, percepția poate fi dirijată, coordonată, mai ales în cazul observației.

Totodată, prin intermediul *percepției vizuale* putem trasa axa de comparare a picturilor vechi bisericești cu cele ce se execută în prezent. Importanța este potențată de statutul imaginii,

care trebuie să fie înțeleasă ca produs al unei *interacțiuni între emițător și receptor* și, în același timp, ca loc de trecere către mentalitatea care a generat-o. O condiționare suplimentară primesc icoanele de la legende însoțitoare, menite să direcționeze lectura imaginii, căci după cum afirmă Laurent Gervereau, imaginea adesea există prin „legenda sa”.

Omul de azi are aceleași necesități spirituale ca și oamenii altor epoci, dar desigur la alte nivele. Nevoia unor repere în infinitul spațial și temporal înconjurător sunt vitale, avem nevoie de un sentiment de siguranță legat de locul și rostul nostru în univers.

Cuvinte-cheie: icoană, reprezentare, imagine perceptivă, percepție vizuală, expresie plastică

APORTUL SEMIOTIC AL SEMNULUI PLASTIC ÎN IMAGINEA ARTISTICĂ PICTURALĂ

THE SEMIOTIC CONTRIBUTION OF THE PLASTIC SIGN IN THE PICTURAL ARTISTIC IMAGE

STELA COJOCARU³⁴,
doctorandă,

Universitatea Liberă Internațională din Moldova

Comunicarea vizuală prin imagine apare cu mult înaintea scrisului, făcând posibilă păstrarea memoriei omenirii, cunoașterea istoriei culturii, evoluției artelor. Actualmente arta este tratată ca formă de comunicare, ca sistem de semne și limbaje ce codifică un conținut informațional specific. Analiza semiotică a operelor de artă dezvăluie raportul dintre operă și receptor, specificul și importanța limbajului artistic, problema accesibilității și interpretării operei de artă.

Imaginea artistică este una dintre formele de comunicare și reprezintă un semn complex, care întrunește organic expresia cu semnificația. Limbajul plastic pictural include structurări și semnificații cromatice, scheme de potențare formală, gramatică vizuală alcătuită din sisteme de semnificare, codare și detectare a informației vizuale prin diverse semne plastice, interpretare și semnificare specifică, bazate pe reguli de sintaxă și semantică. Semnele și simbolurile reprezintă elementele de bază ce guvernează procesul comunicării vizuale, încă din timpurile cele mai străvechi.

Conceptul imaginii artistice nu poate fi separat de imaginarul artistic ce ține de arhetipuri, simboluri, asociații, metafore, șimțuri, precum și de imaginația colectivă, de mentalități și credințe ce explică latura inconștientă a creației. Din perspectivă semiotică, pictura este

³⁴ cojocaru_stela@mail.ru

un sistem de semne și practici semnificative, prin care artistul codifică experiența și mesajul în tablourile sale. Imaginea artistică pictată se distinge prin semnificația culorilor, formei imaginii, liniilor, luminii, petelor, a unghiului de realizare și alegerii obiectivului.

Aportul semiotic al semnului plastic constă în cercetarea felului în care funcționează comunicarea lui, relațiile dintre cod și mesaj, dintre semn și semnificație, semantica semnelor plastice, asociațiile simbolice legate de ele. Semnul plastic poate avea semnificație directă – *denotativă* (descriere sau reprezentare a semnificatului), și indirectă – *conotativă* (simbolismul obiectului respectiv la nivel individual).

Mesajul unei imagini e analizat pe următoarele nivele: mesajul cromatic (semnificația culorilor), iconic (nivel denotativ, reprezentat de elementele vizuale și formale cuprinse în imagine) și cel simbolic (conotativ, adânc și aproape arhetipal). Sunt trei familii mari de semne plastice: *texturile*, *culorile* (cromeme) și *formele* (analizabile în formeme: dimensiunea, poziția, orientarea).

Analiza semiotică a picturii contribuie la identificarea proceselor semnificative a relațiilor de comunicare între semnele plastice și mediul exterior (receptorul, artistul, societatea, cultura) și la stabilirea codurilor cultural-artistice.

Cuvinte-cheie: imagine, comunicare, semiotică, semn plastic, simbol, limbaj vizual pictural

TEMATICA ECOLOGICĂ ÎN DESIGNUL VESTIMENTAR

ECOLOGICAL THEMATICS IN CLOTHING DESIGN

STELA ȘTAIHMAN³⁵,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

doctorandă,

Universitatea Liberă Internațională din Moldova

Actualmente, preluarea ideilor și concepțiilor culturii ecologiste, în bun acord cu natura și mediul ambiant, a devenit una din orientările dominante de dezvoltare a civilizației umane. Aceste tendințe influențează activ și concomitent nu doar sistemele economice și geopolitice de dezvoltare ale țărilor lumii, dar și aspectele lor pe plan socio-cultural, ce includ în sine valorile spirituale naționale, cultura, arta și moda.

³⁵ stelastaihman@mail.ru

Abordarea tematicii ecologiste, ca concept și metodă de realizare în designul vestimentar, a apărut la începutul anilor 70 a sec. XX, drept reacție la urmările negative asupra naturii și revoluției tehnologice. Orientarea ecologistă în modă, a devenit un mijloc de exprimare vizuală activ și eficient al mișcării ecologice mondiale, misiunea căreia este de a proteja și restabili mediul înconjurător, adică economisirea strictă a resurselor și materialelor naturale, precum și elaborarea noilor tehnologii ce nu dăunează și nu distrug mediul ambiant. Aceste probleme vitale ale civilizației umane creează baza conceptuală a ecostilului contemporan și sunt rezolvate prin ținute vestimentare, tehnologia de realizare a cărora se desfășoară în câteva direcții deosebite ca prestație plastică, cromatică, textură, conținut morfologic, metode de prelucrare și confecționare.

În acest context, cultura și tradiția națională este unul din aspectele mișcării ecologiste ce atenționează importanța păstrării și susținerii comorilor din tezaurul istoric al neamului, pentru supraviețuirea spirituală a omenirii. Designul vestimentar de orientare ecologică apelează către tradițiile artei naționale, evidențiind dominantele plastice și conținutul structural, specific regiunii care ne reîntorc la tradițiile naționale străvechi de confecționare și decorare a stofelor. Drept criteriu de bază pentru vestimentația din acest segment stilistic este utilizarea și propagarea stofelor naturale cum ar fi cânepa, lâna, inul, batistul, citul. Întrebuințarea pe scară largă a acestui tip de stoffe în vestimentația contemporană a adus la instaurarea și propagarea activă a tendinței de utilizare a tot felul de boțituri, mototoliri sau șifonări. Acest tip de stoffe facturate, cu un deosebit nivel de rigiditate, dictează și condiționează revenirea la formele de siluetă lejeră, apropiată de formele naturale, confortabile, proprii vestimentației naționale. La nivelul constructiv, confecțiile din acest segment plastic sunt divizate proporțional la liniile de aprofundare a mișcărilor vitale prin segmentări constructive, detalii funcțional-decorative, tot felul de bentițe, bieuri și broderii executate manual. Prelucrarea, vopsirea și ornamentarea stofelor este bazată pe tradițiile și obiceiurile tradiționale străvechi cu coloranți naturali, drept modalitate de printare fiind luată tehnologia baticului.

În aceste împrejurări de activizare a mișcării social-culturale de păstrare a naturii, când hainele realizate din stoffe naturale nu sunt doar o tendință de modă, dar și unul din factorii vizuali semnificativi de susținere și promovare a conceptelor ecologiste, designul de orientare ecologică apelează și utilizează tradițiile naționale pentru crearea unui chip plastic al contemporanului nou, cu proprietăți și particularități distinse.

Cuvinte-cheie: *cultură ecologică, noile tehnologii, tradiție, artă națională, stoffe facturate, forme naturale, broderie, batic*

PICTURA ÎN ACUARELĂ DIN SECOLELE XIX-XX

WATERCOLOR PAINTING FROM THE 19TH-20TH CENTURIES

GHEORGHII DIACONU³⁶,
lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
doctorand,
Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă*

Pictura în acuarelă este una dintre cele mai răspândite *tehnici* din toate timpurile, însă până în sec. XIX era considerată minoră în raport cu *pictura* în ulei. S-a fonda ca artă independentă în 1804 în Anglia, odată cu apariția primei societăți a *pictorilor* în *acuarelă* fondată de William Frederick Wells. Iar în 1805 a avut loc și prima expoziție de lucrări în *acuarelă*. Prima jumătate a sec. XIX e considerată perioada înfloririi portretului, îndeplinit în diferite tehnici, cât și în *acuarelă*. Scopul pictorilor era, de a transmite starea celui portretizat: portret-psihologic, portret-caracterizare, portret-biografic realizate pe hârtie manuală sau carton *Bristol*, deseori se folosea creionul, guașa ș.a.

Acuarela devine materialul principal de exprimare artistică, fiind solicitat în ilustrarea operelor literare. *Pictura în acuarelă* din a doua jumătate a sec. XIX aduce viziunii și elemente noi, moderniste, având impact asupra stilului de lucru a artiștilor. Se recurgea la compoziții bine gândite și se foloseau metodele *pictării* cu mai multe straturi, păstrând transparența și câștigând perspectiva aeriană. În peisaje predominau figurile umane sau cele animale. Artiștii căutau să armonizeze toate elementele compoziționale ale lucrării pentru a câștiga un tot întreg. *Acuarela* sec. XX primește un nou impuls, prin laviuri și o bogată gamă a culorii. Datorită noilor tehnologii, apar vopsele în tuburi de metal sau în pastile uscate, realizate din pigmenți noi, care puteau fi folosite, atât în ateliere, cât și în *plein-air*, stimulând experimentarea *artiștilor*.

Severitatea construcțiilor compoziționale, armonia și echilibrul culorilor, stăpânirea diferitelor *tehnici* – sunt calitățile care reflectă cel mai mult specificul operelor în *acuarelă* din a doua jumătate a sec. XX. Pe de o parte, sunt continuate tradițiile artei figurative realiste, pentru care optează majoritatea *pictorilor*, iar pe de alta, apar elemente experimentale, care au permis evoluarea manierei stilistice proprii. Apar și primele lucrări în *acuarelă*, pictate direct cu pensula pe hârtie, fără a fi folosit creionul. Pe teritoriul Moldovei *pictura în acuarelă* apare la răscrucea sec. XIX-XX, promovată de primii *artiști plastici* profesioniști. Cu o formulă estetică originală și multe variații de *tehnici*, *pictura în acuarelă* este solicitată în arta noastră contemporană.

Cuvinte-cheie: *acuarelă, pictura, pictori, artistic, artiști, tehnici*

³⁶ gdiaconu@mail.ru

КОМПОЗИЦИЯ – СТРУКТУРНАЯ ОСНОВА РИСУНКА

COMPOZIȚIA – BAZA STRUCTURALĂ A DESENULUI

COMPOSITION – STRUCTURAL BASIS OF DRAWING

NATALIA VAVILINA³⁷,

lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
doctorandă,
Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă

VALERIU JABINSCHI³⁸,

lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
doctorand,
Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă

Рисунок является основой всего, что объединено под понятием изобразительное искусство. А *композиция* это один из базовых компонентов *рисунка*. Любой *рисунок*, в какой бы стилистике он не был выполнен, он представляет собой единое целостное полотно, которое соткано из отдельных нитей, его составляющих. *Предмет*, который изображает художник при помощи *рисунка*, нельзя рассматривать без пространства, которое его окружает. Положение *изображения* в пространстве листа и фон, являются первичными базовыми составляющими *рисунка*. Любой *рисунок* состоит из множества штрихов, линий, точек, передающих форму *предмета*, его объем, фактуру и структуру. А также форму и структуру всего окружающего его пространства, в том числе поверхностей на фоне которых отображается *предмет*. Создание органической связи между всеми составляющими *рисунка*, это и есть основная задача *композиции*.

Идея художника, с точки зрения структуры может быть отображена при помощи трех компонентов – визуализации, цвета и композиции. В данном случае под визуализацией понимаем *рисунок*.

Композиция в *рисунке* отвечает за грамотное распределение элементов (фигур, предметов, пятен, объёмов, света и тени, деталей, направлений и т.д.) в плоскости *изображения*. Это своеобразный „скелет” *рисунка*, выявляющий его образный смысл. При помощи *композиции*, *рисунок* приобретает цельность, завершенность и выявляет взаимосвязь всех элементов, подчиняя их основной *идее*.

³⁷ designervavilina@mai.ru

³⁸ jvm-pictor@mai.ru

Элементарная базовая грамота рисования начинается с умения правильно найти соотношения частей *рисунка* и их *пропорции*, разделить плоскость листа на пропорциональные зоны, а также с умения *композиционно* разместить на бумаге изображение любого *предмета*, даже самого простого.

Изучив изображаемый *предмет* и окружающие его детали, художник должен уметь определить форму *изображения* и еле заметными линиями перенести его на бумагу. Таким образом находим *композиционное* положение будущего рисунка на листе. Такой прием можно назвать идущим „от пятна”. Он помогает гармонично разместить *рисунок* и полноценно заполнить поле *листа*. Этот процесс называется компоновкой *рисунка* на плоскости листа и считается базовым приемом *композиционного* решения.

Компоновка *рисунка* это первое требование, предъявляемое к изображению. Художник должен иметь развитый глазомер, чтобы находить точное соотношение *пропорций предметов* по отношению друг к другу и к общей, взятой в соответствии с размерами листа, величине всей *композиции рисунка*. Компоновка развивает чувство гармонии, так как необходимость найти правильное соотношение *пропорций*, изображаемых *предметов* на листе, способствует умению оценить значение „пятна” в общей *композиции*, правильно выбрать его силу и форму.

Ключевые слова: *рисунок, композиция, предмет, идея, изображение, пропорция*

«КНИГА ХУДОЖНИКА» — ДИАЛОГ ЛИТЕРАТУРНОГО И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

„CARTEA ARTISTULUI” — DIALOG DESPRE ARTA
LITERARĂ ȘI CEA PLASTICĂ

”ARTIST'S BOOK” — A DIALOGUE OF LITERARY AND VISUAL ART

ALIONA TIMUȚA³⁹,
lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
doctorandă,
Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă

Книга художника, из английского *artist's book*, получившая сегодня большую популярность, берёт своё начало ещё в XVIII веке и связана с именем английского поэта и художника Уильяма Блейка. *Бракосочетание Рая и Ада, Песни невинности и Опыта* и

³⁹ alionka-designer@mail.ru

многие другие авторские книги, представляют собой законченные художественные произведения, в которых У. Блейк выступает и автором текста, и иллюстратором, и печатником, и переплётчиком.

Книга художника — это особое направление, существующее на стыке книжного и изобразительного искусства, создающее своеобразный диалог текстового и графического выражения, заключённого в форме книги или арт-объекта.

На протяжении существования книги, иллюстрация всегда была вторичной, исполняя роль украшения или дополнения/пояснения текстового содержания. В разрез традиционной книги и в стремлении создать «новую книгу», способную заключить в себе «новое искусство», носительницу как художественного, так и поэтического языка, выступили футуристы. Они раздвинули условные книжные поля, разбили систему построения и скучность линейного текста, ввели динамику и принцип цельности организации разворота, устранив доминирование текста, наделив его «чувственностью» (фактурой, текстурой, цветом) и заключив в причудливые конструкции, предстающие перед нами в художественных образах. Принципы, заложенные в *футуристической книге*, остаются актуальными и сегодня и продолжают оказывать огромное влияние на развитие современной «книги художника».

В 1960-х годах Дитер Рот, один из пионеров жанра artist's book, использовал книгу как объект, к примеру, печатные труды Гегеля для создания *Литературной колбасы*. Эд Раша в книге *Двадцать шесть бензоколонок* разбил стройный текстовый ряд. Книги кубики Риммы и Валерия Герловиных состояли из геометрических форм, содержащих текст.

Сегодня «книга художника» это оригинальные художественные произведения, отображающие живой творческий процесс, лишённый каких-либо ограничений, как художественно-образных, так и технико-материальных. Спонтанность, заключенная в форму — *художественный объект*, будь то книга (в форме кодекса, свитка или гармошки) или инсталляция и другие арт-объекты. *Книга художника* переплетает в единое целое литературное содержание и художественную форму, дополняя и развивая, друг друга, и не существует вне этой формы. Это своего рода связующий мост между литературой и *книжной графикой* раздвигающий границы вербального и визуального познания.

Ключевые слова: книга, книга художника, футуристическая книга, художественный объект, книжная графика

RETROSPECTIVĂ ASUPRA ACTIVITĂȚII ARTISTICE ȘI PEDAGOGICE AL PICTORULUI AFANASIE CARP

RETROSPECTIVE ON THE ARTISTIC AND PEDAGOGICAL ACTIVITY OF THE PAINTER AFANASIE CARP

MARIANA CARP⁴⁰,

lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
doctorandă,
Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă*

Comunicarea prezintă o sinteză a activității artistice și pedagogice a artistului plastic Afanasie Carp. Pentru prima dată sunt valorificate materiale din arhiva personală a pictorului, care oglindesc preocupările sale.

Afanasie Carp, născut la 26 iunie 1955 în familia lui Mihail și Irina Carp din comuna Mereșeni, Hîncești, R. Moldova, vădește înclinații deosebite pentru modelaj și pictură. Printre primele lucrări realizate menționăm bustul modelat din lut, dedicat eroilor căzuți în război. Primele lecții de desen iau fost oferite de profesorul Timotei Bătrînu la *Școala de Arte plastice* din Hîncești. Din 1973 continuă studiile la *Școala Republicană de Arte Plastice I.E. Repin* (actualmente *Colegiul Republican de Arte plastice Al. Plămădeală*), specialitatea - profesor de artă plastică și desenul liniar, sub îndrumarea pictorilor și pedagogilor Afanasie Oprea și Ion Serbinov. După absolvire, la îndrumarea directorului școlii Valeriu Pușcaș, continuă studiile la *Institutul de Stat de Arte Plastice* din Kiev (1978-1984).

Revenind în Moldova a fost repartizat în calitate de director și *profesor la Școala de Arte Plastice* din orașelul Sîngerei (Lazovsc) în perioada anilor 1984-1985. Ulterior a fost repartizat în orașelul Șoldănești (Cernenco), unde a înființat școala de arte plastice, activând în calitate de director și profesor (1985-1994). La invitația Direcției *Colegiului Republican de Arte* din orașul Soroca, activează în calitate de profesor la catedra de *Arte decorative aplicate* până în anul 2000.

La solicitarea Direcției de învățământ din raionul Șoldănești, participă la Concursul regional ce ține de implementarea proiectului „Învățământul profesional pentru copii și tineret” (2009), organizat de Agenția pentru dezvoltare rurală, centrul Orhei și compania austriacă *HILSWERK*, obținând dreptul pentru implementarea proiectului respectiv. Continuă activitatea pedagogică în cadrul *Centrului de Creație pentru Copii și Tineret* din orașelul Șoldănești, în calitate de conducător de cerc *Ceramică și arta plastică*.

⁴⁰ carp.mariana@mail.ru

Ținem să menționăm că pe parcursul întregii perioade de activitate, Afanasie Carp participă regulat la expoziții republicane și internaționale organizate de *Uniunea Artiștilor Plastici* din R. Moldova. Genurile pe care le abordează mai des sunt peisajul și portretul. Este un adept al picturii academice, dar are și o predilecție pentru arta abstractă. Pictura este pentru el o vocație, o experiență pe care o trăiește zilnic și o împărtășește cu tânăra generație, aducându-și aportul la promovarea culturii naționale.

Cuvinte-cheie: *pictor pedagog, artist, pictură, creație*

LITOGRAFIA ÎN CREAȚIA ARTISTICĂ

LITHOGRAPHY IN ARTISTIC CREATION

OXANA DIACONU-CATAN⁴¹,

lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
doctorandă,
Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă*

Scopul comunicării este de a spori interesul artiștilor și studenților graficieni față de *litografie*. *Creația artistului* contemporan este marcată de interacțiunea activă între *tehnică*, știință și *artă*. Stăpânirea diverselor *tehnici* educă profesioniști cu o percepție vizuală dezvoltată și cu un înalt potențial *creativ*. În secolul producției în masă și apariției unor *tehnologii* revoluționare mereu noi, *litografia* este solicitată mai modest. Puțini *artiști* au tăria de a *crea* opere de *artă* cu ajutorul acestei *tehnologii* complicate ca executare, dar fascinantă ca produs final. *Tehnica litografică* regăsește aproape toate tipurile de semne grafice folosite în tehnicile *gravurii*. După tipurile de tipar tradițional *gravurii*, *litografia* face parte din tiparul plan. Termenul de *litografie* (din greaca veche „*litos*” (piatră) și „*grafein*” (a scrie)), este un procedeu de reproducere și de multiplicare, ce se bazează pe procesul chimic de gravare a unei suprafețe solide de piatră cu acizi. *Artistul* desenează o imagine cu un instrument special (creion litografic, cerneală sau perie). Lucrul pe piatra litografică oferă multiple posibilități de exprimare, de la sensibilitatea liniei, până la dramatismul redat de negrul catifelat.

Litografia artistică a fost inventată la sfârșitul sec. XVIII de Johann Alois Senefelder (1771-1834), care a fondat la Munchen un institut destinat cercetării și dezvoltării *tehnicilor* noi. În 1800 el a prezentat la Londra, la Oficiul de brevete, o descriere completă a *litografiei*. Inițial, *litografia* a fost folosită în tipografie pentru a crea ilustrații monocrome de înaltă calitate. Pentru a realiza o imagine color ilustratorii erau nevoiți să coloreze manual imprimeurile cu acuarele.

⁴¹ oxi_doxi@yahoo.com

La începutul anilor 30 ai sec. XIX, în Franța a fost inventată *tehnica* imprimării plane multicolore – cromolitografie (litografia color). Din acel moment, interesul față de această *tehnică* a crescut semnificativ, tot mai mulți *artiști* sunt atrași de *litografie*. Goya a fost primul *artist* care a explorat posibilitățile acestui mediu artistic. A fost urmat de Theodore Gericault, Eugene Delacroix, Honoré Daumier etc. În a doua jumătate a sec. XIX, așa impresioniștii ca: Édouard Manet, Edgar Degas, Pierre-Auguste Renoir foloseau adesea *litografia* în opera lor. La sfârșitul sec. XIX apare o nouă tendință, realizarea afișelor în culoare. Printre maeștrii de afiș care au lucrat în *tehnica litografiei* sunt: Jules Chéret, Henri de Toulouse-Lautrec, Albert Guillaume. Însă începând cu sec. XX, *litografia* pierde treptat popularitate în rândul *artiștilor*, periodic personalități marcante din domeniul *artei* practicau această *tehnică* precum: Marc Chagall, Henri Matisse, Alphonse Mucha, Pablo Picasso și alții. În Moldova și Țara Românească, *litografia* apare abia după anul 1821. În cursul evoluției *litografia* și-a dezvoltat mai multe metode/maniere: cea a creionului sau a cretei, a peniței, maniera neagră, a aerografului, litografia colorată. Astăzi, *artiștii* folosesc rar *tehnica litografiei* tradiționale pentru a crea opere. Majoritatea *artiștilor* preferă *tehnicile* mai simple de *gravură* în activitatea lor. În cultura sec. XXI, invențiile tehnologice se impun în toate sferele vieții, este foarte important să se determine locul *artei clasice*, inclusiv a *artei litografiei*.

Pentru un artist profesionist *tehnica artei litografiei* în varianta clasică nu poate fi înlocuită cu cele mai avansate tehnologii.

Cuvinte-cheie: *litografia, tehnica litografiei, tehnica, artă, artist, creația, gravură, grafică, gravură*

ERMINIA – „ABECEDAR” AL PICTURII BISERICESTI: ASPECTE GENETICO-EVOLUTIVE

ERMINIA – ”ABC BOOK” OF CHURCH PAINTING: GENETIC-EVOLUTIONARY ASPECTS

ALINA VIORELA MOCANU⁴²,
profesor de educație plastică, jud. Bacău, România,
doctorandă,
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

În era bizantină, autoritățile ecleziastice din acea perioadă, au hotărât situația *artei sacre*, în urma unor decizii din cadrul Sinoadelor Ecumenice, rezultând din asta, ulterior, în perioada postbizantină, o serie de *erminii*. *Sinodul al VII-lea Ecumenic*, de la Niceea, 787 și a avut ca scop

⁴² aspastia_86@yahoo.com

corectarea ereziei iconoclaste. Aceste erminii aveau ca scop ghidarea și menținerea unui control și a unei forme de unitate canonic-artistico-ecclesială, pe tot cuprinsul teritoriului creștin. Icoana trebuie să înglobeze, atât partea spiritual-dogmatică și cultico-simbolică, cât și partea artistico-plastică și stilistico-tehnică.

Din punct de vedere etimologic, cuvântul *erminie* înseamnă: tâlcuire, explicare, comentariu, interpretare. Dacă privim per ansamblu multiplele valențe pe care le are erminia, acestea se ramifică în plan spiritual, dar și în plan artistic.

Prima Erminie a fost realizată de Dionisie de Fournas în jurul anilor 1729-1732. Aceasta e organizată pe șase secțiuni:

Prima secțiune conținea instrucțiuni tehnice, rețete pentru prepararea pigmentilor și noțiuni ce țin de proporțiile corpului uman. În a doua secțiune se vorbește despre modul de zugrăvire a scenelor Veterotestamentare. În a treia și a patra sunt explicate principalele evenimente Noutestamentare, începând cu Psalmii, Sfânta Liturghie și finalizând cu teme eshatologice. A cincea secțiune este dedicată modului de zugrăvire a diferitelor Praznice Împărătești, zile de sărbătoare ale Maicii Domnului, un imn dedicat ei, dar și sfinților, apostolilor, episcopilor, mucenicilor, evangheliștilor. Tot aici se mai găsesc și cele Șapte Sinoade Ecumenice. A șasea secțiune conține diferite sfaturi, printre care: cum trebuie trăită viața monahală și se indică spațiul potrivit pentru alocarea programelor iconografice în biserică.

În anul 1828 au fost executate unele lucrări de pictură în Capela greacă din Munchen, de către Euthymios Dimitri. Cu ocazia aceasta, i-a fost semnalată pentru prima dată existența unui manuscris în care se detalia modul de realizare a picturii bizantine. Aflarea acestui abecedar al icoanei a suscitât un interes din partea erudiților germani, care l-au studiat laolaltă cu alte fragmente.

Arheologului Adolphe Napoleon Didron face rost de un manuscris, în care erau detaliate tainele zugrăvirii icoanelor, pe care îl copiază. Copia este tradusă și publicată în anul 1845 în Franța. Acest fapt este semnalat în *Originalveröffentlichung in: Mitteilungen zur spätantiken Archäologie und byzantinischen Kunstgeschichte*.

Și în Rusia, ne spune Gerol'd I. Vzdornov în cartea sa: *The History of the Discovery and Study of Russian Medieval Painting*, a existat un interes deosebit pentru aceste manuscrise-Erminii, iar acesta a fost manifestat de către Arhimandritul Porfirie Uspensky.

Athanasios Papadopoulos-Kerameus, un erudit grec, a putut concepe un compendiu în care a sintetizat principalele versiuni ale Erminiilor și le-a publicat în anii 1900 și 1909. Acum mai bine de 200 de ani, în 1805, s-au pus bazele unei noi tradiții, cu ajutorul Arhimandritului Macarie de la Mănăstirea Căldărușani, care a tradus manuscrisul Erminiei lui Dionisie de Fournas, cum însăși *Erminia picturii bizantine* relatează.

Ca o concluzie, putem afirma că Erminia este un abecedar complet și omogen al picturii bisericești. Aceasta a fost creată în perioada post-bizantină cu materiale, informații și tradiții transmise, atât prin viu grai, dar și în manuscrise adunate încă din sec. XIII, din necesitatea de a ușura munca zugravilor și de a menține o uniformitate artistică și canonică. Importanța ei face necesară cunoașterea aspectelor care au dus la apariția acestei cărți de căpătâi a picturii bisericești, care constituie o expresie ce validează aspectul canonic al artei ecleziale.

Cuvinte-cheie: *erminie, manuscris, pictură bisericească, tradiții, artă sacră*

ȘTIINȚE SOCIO-UMANISTICE ȘI CULTUROLOGIE

SOCIO-HUMANISTIC SCIENCES AND CULTUROLOGY

GÂNDIREA SOCIALĂ ȘI GÂNDIREA ȘTIINȚIFICĂ ÎN PROCESUL EDUCAȚIONAL UNIVERSITAR: ASPECTE DE CORELAȚIE

SOCIAL THINKING AND SCIENTIFIC THINKING IN THE UNIVERSITY EDUCATIONAL PROCESS: CORRELATION ASPECTS

TATIANA COMENDANT⁴³,

doctor în sociologie, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Exigențele de pregătire a tinerii generații în instituția universitară sunt impuse de transformările majore ce au loc în societatea contemporană. Însă, în multe cazuri, tendințele de formare a specialiștilor tineri orientate spre dobândirea competențelor socio-profesionale funcționale, intențiile și atitudinile demonstrate de aceștia lasă de dorit și necesită a fi studiate.

Prezentul demers scoate în evidență atât intervenția factorilor sociali în determinarea proceselor de gândire, cât și specificitatea acestor procese în măsura în care se referă la modalitatea de formare a *gândirii științifice* la studenții din învățământul universitar.

Semnificația termenului *gândire* este caracterizată de psihologi ca fiind un proces psihic superior care ocupă o poziție centrală în sistemul psihic uman și care îndeplinește un rol decisiv în cunoaștere. Gândirea efectuează o reflectare mijlocită a realității, extrage, prelucrează și integrează la cel mai înalt nivel informațiile despre lumea externă, despre univers, natură, societate și nu în ultimul rând despre noi înșine.

Investigația efectuată ne-a permis să determinăm o anumită interdependență între *gândirea socială* și *gândirea științifică* în procesul educațional universitar. Cele două aspecte de gândire sunt însă fațete complementare ale aceleiași realități.

Activitatea cognitivă a fiecărui individ este motivată și condiționată de inserția sa socială particulară. În mod obișnuit, oamenii, utilizează frecvent *gândirea socială*, ca produs al vieții cotidiene. Cercetările sociologice întreprinse au confirmat că dezvoltarea cognitivă a individului este dependentă de raporturile sociale, de relațiile în care se găsesc actorii sociali implicați și de raportarea lor la valorile comune, la o ideologie dominantă. *Gândirea socială* este circumscrisă contextului social-cultural, grupului, comunității în care se utilizează. Contextul social joacă un

⁴³ tatianacomend@gmail.com

rol hotărâtor în modelarea inteligenței umane, formând aparatul care apreciază, decide și acționează.

Pentru o mai bună adaptare la condițiile actuale de viață și promovarea unei viziuni integrale în cunoașterea realității este necesar de dezvoltat activitățile cognitive care pot fi exersate în cadrul celor trei domenii de cunoaștere: cognitiv, psihomotor și socio-afectiv. Interacțiunea dintre activitățile de cunoaștere și domeniile de cunoaștere generează resursele interne pe care studentul le achiziționează în procesul educațional. Activitățile cognitive conduc la dezvoltarea capacităților corespunzătoare în cadrul unui anumit domeniu de cunoaștere.

Cunoștințele științifice acumulate din diverse domenii ale științei contribuie la dezvoltarea capacităților transversale de cunoaștere științifică, deoarece pentru formarea competenței sunt necesare cunoștințe integrate din domeniul filosofiei, biologiei, psihologiei, fizicii, chimiei, artei, pedagogiei, sociologiei, etc. Prin urmare, competența de cunoaștere științifică este o competență fundamentală, transversală, interdisciplinară, deoarece este specifică pentru diferite domenii de studiu.

În lucrarea *Creative Marginality: Innovation at the intersection of social sciences* (M. Dogan și R. Pahre, 2019) este bine conturată de autorii respectivi ideea interdisciplinarității dintre științe și confirmat faptul că, *gândirea științifică* poartă un caracter interdisciplinar. Perspectiva interdisciplinară favorizează transferul de informație și, prin urmare, rezolvarea de probleme noi, la fel permite o vedere mai generală a problemei. Abordarea interdisciplinară contribuie la o formație intelectuală sistemică, cât și pentru o bună înțelegere a mediului social. Astfel, competența de a gândi științific poate fi dobândită doar în context interdisciplinar.

Noile deziderate din sistemul educațional care prevăd ca studentul să învețe singur, să se autoinstruiască pe lângă informația relatată de cadrul didactic sunt de neconceput fără preocupare pentru cercetare. Formarea competenței investigaționale necesită o anumită *gândire științifică*. În mediul universitar studenții au posibilități deosebite de a-și dezvolta *gândirea științifică*. Atribuindu-și rolul de cercetător, activitatea studentului este marcată de importanța gândirii în general, deoarece, după cum se știe, toate creațiile artei și științei au originea în gândire. Creativitatea implică comportament și activitate psihică creativă, dezvoltând într-un model original produse creative de o evidentă și semnificativă valoare.

Gândirea științifică are un rol esențial în cunoașterea abstractă, formală a realității. Numeroasele cercetări întreprinse de savanții din diferite domenii ale științei au demonstrat că rolul *gândirii științifice* constă în faptul că ea soluționează probleme nu numai de ordin științific, dar și oferă răspunsuri adecvate la viața de zi cu zi.

Cuvinte-cheie: *gândire, gândire socială, gândire științifică, proces educațional, activități cognitive, competență interdisciplinară*

ИННОВАЦИОННЫЕ ФОРМЫ РАЗВИТИЯ ДУХОВНОГО ПОТЕНЦИАЛА СТУДЕНТОВ ТВОРЧЕСКИХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ В ОСМЫСЛЕНИИ ПОЭТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Б. ГРИНЧЕНКО

**FORME INOVATOARE DE DEZVOLTARE A POTENȚIALULUI SPIRITUAL
AL STUDENȚILOR DE LA DISCIPLINELE ARTISTICE ÎN CONTEXTUL
PATRIMONIULUI POETIC AL LUI B. GRINCENKO**

**INNOVATIVE FORMS OF THE DEVELOPMENT OF THE SPIRITUAL
POTENTIAL OF STUDENTS OF CREATIVE SPECIALTIES IN THE
UNDERSTANDING OF THE POETIC HERITAGE OF B. GRINCHENKO**

ОЛЬГА ОЛЕКСЮК⁴⁴,

доктор педагогических наук, профессор,
Киевский университет имени Бориса Гринченко, Украина

ОЛЬГА ЛИГУС,

кандидат искусствоведения,
Киевский университет имени Бориса Гринченко, Украина

Поэзия Б. Гринченко – яркая страница украинского романтизма, в которой отражается «художественная картина мира», освещенная аурой украинского национально-культурного возрождения рубежа XIX–XX века. Её характерные черты – эмоциональная насыщенность, народно-национальный характер, гражданский пафос, – резонируют творчеству выдающихся современников писателя: И. Франко, Леси Украинки, Н. Лысенко, Я. Степового, К. Стеценко, В. Кричевского, Н. Пимоненко и др. Другая особенность творчества Б. Гринченко – созвучность патриотическим настроениям современного украинского общества. В гражданской лирике писателя звучит пламенный призыв к свободе, дошедший до нас через годы войн и репрессий XX века.

Погружение в поэтический мир Б. Гринченко помогает студентам осознать художественные тенденции развития украинского искусства, а также, высокую историческую миссию поэта. Эффективность этого процесса во многом определяется умелым применением преподавателями инновационных форм и методов работы со студентами, которые способствуют развитию их духовного потенциала. В этой связи весьма показателен практический опыт кафедры музыковедения и музыкального образования Киевского университета им. Б. Гринченко. Одной из инновационных форм, проведённых преподавателями кафедры, стал конкурс синквейнов «С Гринченко в сердце», в котором приняли участие студенты музыкального факультета, члены кружка «Школа молодых ученых» под руководством др. педагогических наук, проф. О. Олексюк.

⁴⁴ olga4148@gmail.com

Синквейн – образное обобщение смысла понятия или явления. Синквейн предполагает словесное обобщение, состоящее из логической цепочки пяти уровней (1-й уровень – существительное, воплощающее сущность образа, 2-й – прилагательные к существительному, 3-й – глагол к словосочетанию, 4-й – предложение, которое раскрывает смысл фразы, и наконец, 5-й – вершина аналитического осмысления – слово-синоним образа). В конкурсе синквейнов образный смысл стихотворения, кроме словесной цепочки, также выражала музыка, созвучная настроению определённой поэзии.

Готовясь к конкурсу, студенты формулировали словесный синквейн к одному из любимых стихотворений Б. Гринченко, а затем подбирали соответствующую музыкальную иллюстрацию. Выступления конкурсантов состояли из декламации стихотворения и озвучивания синквейна на фоне музыки. Такой формат придал каждому выступлению гармонической завершённости. Музыкальная палитра конкурса отличалась необычайным разнообразием: поэтические строки Б. Гринченко органично сочетались как с музыкой классиков, так и современных композиторов. Наиболее созвучными творчеству украинского писателя оказались произведения Ф. Шопена, Н. Лысенко, С. Рахманинова, В. Косенко, Б. Лятошинского, А. Пьяццоллы, однако, наивысшим проявлением креативного осмысления поэзии Б. Гринченко языком музыки, пожалуй, стали собственные музыкальные композиции студентов.

Таким образом, конкурс синквейнов «С Гринченко в сердце» показал осветить поэтический портрет Б. Гринченко в современном формате, а форма синквейна оказалась весьма эффективной в раскрытии мощного духовного потенциала юных музыкантов.

Ключевые слова: синквейн, духовный потенциал, музыкальное искусство, поэзия Б. Гринченко, украинская культура, музыкальное образование

ARTA CA EXPERIENȚĂ COMUNICATIVĂ ÎN GÂNDIREA ESTETICĂ CONTEMPORANĂ

ART AS A COMMUNICATIVE EXPERIENCE IN CONTEMPORARY AESTHETIC THINKING

LUDMILA LAZĂR⁴⁵,

doctor în istorie, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Teoria comunicării artistice presupune că opera de artă e capabilă să transmită mesaje concrete și definite. Lev Tolstoi a caracterizat arta ca un mijloc indirect de a comunica între

⁴⁵ lud.lazar@gmail.com

persoane. Cercetătorii moderni consideră comunicabilitatea drept o caracteristică definitorie a artei.

Din momentul accesului la spațiul public sau virtual, arta este comunicare, vehicul și mesaj totodată. Evenimentele eterice, digitale, efemere transparente lipsite de suport material sunt considerate artistice dacă comunică o idee, un concept. Noile estetici repun în discuție condiția “operei de artă”. “Dematerializarea” conceptului clasic al operei permite astăzi asumarea artei ca experiență comunicativă. Practicile artistice inovative din anii 1990-2000 au fost atribuite „esteticii relaționale” (Nicolas Bourriaud), în care un rol primordial îl aveau relațiile sociale, interacțiunea dintre receptori în configurarea sensului. Opera de artă era definită ca obiect relațional, care creează un spațiu comunicațional, unde spectatorii nu sunt o masă amorfă, ci formează o comunitate, cu rol de material artistic, ce permite realizarea operei.

În complementaritate cu estetica relațională, estetica dialogică propusă de Grant Kester teoretizează preocupările de interacțiune cu diverse colectivități, artistul fiind preocupat de a produce forme de comunicare deschisă dintre comunitate și cei responsabili să transforme situația membrilor grupului. Artistul acționează ca un mediator care caută să ofere mai multă vizibilitate problemelor existente, contribuind la rezolvarea lor prin utilizarea practicilor comunicative cum ar fi identificarea empatică, ascultarea activă, realizarea consensului etc.

Prin urmare atât estetica relațională, cât și estetica dialogică presupun un model al artei ca proces de emancipare și edificare de sine. Totodată experiențele comunicative ale artei producătoare de relații interumane îndeplinesc nu doar funcții estetice, ci contribuie la transformări sociale prin actul participativ.

Cuvinte-cheie: artă, opera de artă, comunicare artistică, mesaj, receptori, estetică relațională, estetica dialogică, funcțiile artei

GREȘELI LEXICO-SEMANTICE ÎN ACTUL COMUNICĂRII

LEXICO-SEMANTIC ERRORS IN THE ACT OF COMMUNICATION

CONSTANTIN ȘCHIOPU⁴⁶,

doctor habilitat în științe pedagogice, profesor universitar interimar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Actul comunicării este un proces continuu, a cărui calitate, în situații concrete, depinde de mai mulți factori: nivelul intelectual al celor implicați în comunicare, timpul (suficient sau insuficient rezervat pentru un anumit subiect al comunicării), importanța acordată subiectului

⁴⁶ schiopu_constantin@yahoo.com

comunicării etc. În funcție de acești factori și de situația de comunicare, persoanele implicate respectă sau nu normele etice, de limbă, de logică etc., cerute de situația dată. Evident, pentru a nu comite o greșală, vorbitorul trebuie să înțeleagă esența, cauza acesteia, modul în care ea trebuie rectificată. Tipologia greșelilor abordate în cercetarea noastră este foarte variată: greșeli constând în exprimarea deformată a realității din cauza utilizării neadecvate a faptelor de limbă, a semnelor de punctuație, greșeli stilistice constând în prolixitate, echivocuri, tautologii, greșeli de logică, constând în exprimarea falsă a raporturilor cauzale, finale, concesive, adversative etc., greșeli lexico-semantic, greșeli cauzate de confuzia planului ontologic cu cel gnoseologic al realității etc.

În continuare, vom analiza câteva dintre greșelile lexico-semantic atestate în actul comunicării:

Greșeli constând în folosirea improprie a unor cuvinte: „A anunțat despre depunerea candidaturii sale ca judecător”. În acest enunț e vorba despre organizarea concursului pentru obținerea unei funcții. În DEX, verbul „a depune” este atestat cu mai multe sensuri: „a lăsa din mână și a pune undeva”, „a face un depozit la o bancă”, „a renunța, a ceda”, „a înainta” (o cerere). O candidatură poate fi propusă, înaintată, nicidecum depusă. Deci va fi corect să se spună „a anunțat despre propunerea candidaturii...”.

Greșeli constând în confundarea unor cuvinte (atracție paronimică): „Nu mai putem fi încrezuți în ziua de mâine”. Cuvântul „încrezut”, conform DEX-ului, are o atitudine peiorativă, nefavorabilă și înseamnă „care se încrede prea mult în sine”, „îngâmfat”, „înfumurat”. Din enunț rezultă altă idee: lipsa unei siguranțe în ziua de mâine. Semantic, „încrezut” se confundă cu paronimele „încredințat”, care înseamnă „a fi convins” și „încrezător” (=are încredere). Prin urmare, variantele corecte vor fi următoarele: „Nu mai avem siguranța...”, „Nu mai putem fi încrezători...”.

Greșeli constând în copierea unor structuri de limbă străine: „Anul acesta mulți absolvenți au aplicat la universitățile de peste hotare”. În limba română verbul „a aplica” are sensul „a pune un lucru pe (sau peste) altul, a fixa”, „a pune ceva în practică, a folosi, a întrebuința”. Greșeala „a aplica la universitate”, tot mai răspândită în ultimul timp, provine prin calchierea verbului „to apply” din limba engleză. De asemenea, în enunțul dat, este greșită sintagma „peste hotare”, care copiază modelul rusesc „за границей”. Echivalentul românesc este „din străinătate”.

Greșeli constând în folosirea deformată a unor construcții: „Cât n-ar fi de straniu, am rezolvat problema”. Expresii de tipul „cât n-ar fi de straniu, „cât nu m-aș strădui”, cu verbul la forma negativă, sunt o moștenire lăsată nouă, fără voie, din limba rusă, în care verbele din astfel de contexte sunt construite cu particula „ни” având rolul de a atribui expresiei nuanță

condițională. Vorbitorul nostru a confundat-o, de fapt, cu adverbul negativ „nu” (care în limba rusă are echivalentul „не” și a creat o structură lipsită de logică. Soluția este simplă: „Cât ar fi de straniu”, „cât m-aș strădui”.

În concluzie, limba constituie cu adevărat cel mai important mijloc de comunicare doar atunci când este folosită în toată plinătatea ei, adică atunci când îi sunt puse în valoare toate resursele, nu în ultimul rând, când aceste resurse sunt utilizate corect.

Cuvinte-cheie: *greșeli lexico-semantică, comunicare, vorbitor, situație de comunicare*

**PROGRESUL DOMENIULUI CULTURII FAVORIZAT DE
ACORDUL DE ASOCIERE REPUBLICA MOLDOVA – UNIUNEA
EUROPEANĂ ÎN PERSPECTIVA SPORIRII SECURITĂȚII
ȘI SIGURANȚEI PERSOANEI UMANE**

**THE PROGRESS OF THE DOMAIN OF CULTURE FAVORED BY
THE REPUBLIC OF MOLDOVA – EU ASSOCIATION
AGREEMENT IN THE PERSPECTIVE OF INCREASING
THE SECURITY AND SAFETY OF THE HUMAN PERSON**

SERGHEI SPRINCEAN ⁴⁷,
doctor habilitat, conferențiar universitar,
Institutul de Cercetări Juridice, Politice și Sociologice,
cercetător științific coordonator,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În contextul procesului de integrare europeană a Republicii Moldova, se presupune o apropiere de standardele și valorile culturale comune pentru Uniunea Europeană și pentru Republica Moldova. Acest fel de politici în domeniul culturii se preconizează a fi promovat în procesul de guvernare pe parcursul implementării exhaustive a prevederilor agreate în actele diplomatice. Anume acest obiectiv îl urmărește cel mai important document politic încheiat de către diplomația de la Chișinău cu Uniunea Europeană – *Acordul de Asociere a Republicii Moldova cu Uniunea Europeană*, semnat la 27 iunie 2014, stipulând chiar în Preambulul Acordului de Asociere că acest document de o importanță crucială pentru dezvoltarea în viitorul apropiat a Republicii Moldova, are ca sarcină: „să intensifice contactele interpersonale, inclusiv prin cooperare și schimburi în domeniul cercetării și dezvoltării, al educației și al culturii”.

În altă ordine de idei, domeniul culturii este menționat și într-o serie de articole ale Acordului de Asociere care preconizează cooperarea strânsă dintre Republica Moldova cu

⁴⁷ sprinceans@yahoo.com

Uniunea Europeană, cum ar fi art. 99, unde se menționează necesitatea digitalizării patrimoniului cultural din Republica Moldova, prin art. 104 se impune principiul importanței patrimoniului cultural ca fiind unul fundamental pentru cooperarea internațională a Republicii Moldova pe viitor. Art. 109 menționează domeniile culturii, educației, sănătății etc., ca fiind fundamentale în cadrul cooperării transfrontaliere dintre Republica Moldova și vecinii săi, iar art. 110 impune ca obiectiv central – promovarea turismului și a activităților culturale, sporirea cooperării transfrontaliere în condițiile restabilirii navigației pe râul Prut. În contextul diversificării politicii de tineret, Acordul stipulează la art. 125 importanța promovării dialogului intercultural și acumularea de cunoștințe de către tineri. Pe lângă cele menționate, cooperării în domeniul cultural în *Acordul de Asociere a Republicii Moldova cu Uniunea Europeană*, i se dedică întregul Capitol 25 intitulat *Cooperarea în domeniul culturii, al politicii audiovizuale și al mass-media* (art. 130-133). În acest capitol se pune un accent deosebit pe „dezvoltarea industriilor culturale în UE și în Republica Moldova”, iar art. 132 prevede expres „cooperarea și schimburile culturale, precum și mobilitatea artei și artiștilor”, precum și alte aspecte de o valoare crucială pentru racordarea domeniului culturii din Republica Moldova la standardele europene.

Prin urmare, în sensul dezvoltării domeniului culturii în contextul implementării *Acordului de Asociere*, Republica Moldova se obligă în mod unilateral să-și racordeze politicile sale naționale, să aloce o bună parte a bugetului său de stat pentru atingerea acestor obiective și să ducă o politică externă, mai cu seamă în relație cu vecinii, în concordanță cu obiectivele trasate în Acord. Implementarea *Acordului de Asociere a Republicii Moldova cu Uniunea Europeană* presupune intensificarea procesului elaborării și implementării deciziilor referitor la diverse aspecte ale politicii interne sau externe, în vederea ridicării nivelului de civilizare a sociumului din Republica Moldova în concordanță cu asemenea valori precum toleranța și echitatea, deschizând noi perspective de dezvoltare socială, cu repercusiuni inevitabile în toate sferele vieții, atât celei individuale, cât și vieții în comun. *Acordul de Asociere a Republicii Moldova cu Uniunea Europeană* este receptiv, promovând experiența europeană, în mod precaut, ca o totalitate de „bune practici”, care sunt capabile să faciliteze și să scurteze procesul de integrare în Uniunea Europeană a Republicii Moldova prin racordarea la normele, valorile, standardele și instituțiile acestei organizații de mare prestigiu pe mapamond. Prioritățile din *Acordul de Asociere a Republicii Moldova cu Uniunea Europeană* sunt determinate de specificul societății din Republica Moldova, de necesitățile de modernizare ale ei, și nu au fost impuse ca niște standarde prestabilite, străine culturii noastre. Procesul demarării racordării politicilor și legislației Republicii Moldova la cele ale Uniunii Europene, inclusiv în baza *Acordului de Asociere a Republicii Moldova cu Uniunea Europeană*, denotă un interes special pentru asigurarea unui nivel avansat al securității umane și aplicarea valorilor de libertate personală și

siguranță a individului în procesul de modernizare a societății, inclusiv prin promovarea și modernizarea domeniului culturii naționale. Acest interes și voința politică exprimată în *Acordul de Asociere* urmează a fi confirmate prin acțiuni corespunzătoare, determinate și hotărâte ale autorităților din Republica Moldova, spre a se edifica o societate cu un înalt nivel de civilizare și bunăstare.

Cuvinte-cheie: *cultură, patrimoniu cultural, Acord de Asociere RM-UE, siguranța persoanei, securitate umană, cooperare, standarde europene, valori*

ASPECTE ALE CORELAȚIEI SINESTEZICE ALE PICTURII CU LITERATURA ȘI MUZICA

ASPECTS OF THE SYNESTHETIC RELATIONSHIP OF PICTURE WITH LITERATURE AND MUSIC

ELEONORA FLOREA⁴⁸,
doctor în arte, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

STELA COJOCARU,
doctorandă,
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

Începând cu cele mai timpurii forme de activitate artistică din epoca paleoliticului superior, încifrat în desfășurarea practicilor de invocare magică (de vânătoare, argar-calendaristică etc.) se manifestă sincretismul arhaic al interferenței organice ale diverselor elemente – plastic, cinetic, sonor, verbal, mimetic. Procesul ulterior al evoluției milenare a creativității artistice va fi însoțit de descompunerea treptată a acesteia în genuri și specii aparte, distincte prin caracteristicile sale ontologice (arte spațiale, temporale, temporal-spațiale) și semiotice (arte reprezentative, expresive). Însă în rezultatul procesului de dispersare morfologică a artelor între genurile și speciile diferențiate nu se produce o „ruptură” absolută și ireversibilă, ci se formează un fenomen corelațional, definitivat în domeniul teoriei artelor prin noțiunea de „sinestezie artistică”.

Etimologia cuvântului „sinestezie” (fr. *synesthésie*, gr. *synaisthesis*), sensul său primar derivă din domeniul psihoneurologiei, acesta semnificând un mod special de percepere senzorială ale unor anumite fenomene, înzestrându-le spontan, involuntar cu niște însușiri suplimentare iluzorii: vizuale, auditive, olfactive, tactile sau gustative. În rezultat apar niște

⁴⁸ eleonora.florea@mail.ru

senzații „amalgamate” – „sinestezice”: perceperea imaginii vizuale poate insufla senzații sonore, iar audierea sunetului – trezește asocieri coloristice etc. Perceperea sinestezică mai poate provoca și alte paralele neobișnuite: mirosuri, gusturi, texturi, forme arhitectonice, poziționare spațială.

Această „împletire”, interacțiune misterioasă dintre diferite senzații a interesat gânditorii, oamenii de știință de-a lungul timpurilor: de la Aristotel – la Goethe și Leibniz, de la Francis Galton (văr al lui Charles Darwin), care în 1880 a descris și a dat denumire acestui fenomen – la fizicianul Christian Bergson, de la omul de știință francez Louis Bertrand Castel, care a construit un organ muzical color – la psihoneurologul american Richard Cytovici, unul dintre cei mai remarcabili savanți contemporani ai domeniului. Este numeroasă și lista celebrilor artiști, care au posedat capacități sau înclinații sinestezice: compozitorii N. Rimsky-Korsakov și A. Scriabin, poeții și scriitorii Ch. Baudlaire și P. Verlaine, V. Nabocov, M. Tsvetaeva și B. Pasternac, pictorii W. Kandinsky și M. Čiurlionis și mulți alții.

Introducerea conceptului „sinestezie” în aparatul științific al studiului artelor a fost inițiat în domeniul teoriei literare de către cercetătorii români Mircea Scarlat, Mircea Borcilă, Tatiana Curmei, Oana Boc, Mihaela Mancaș și alții, acesta fiind aplicat în investigarea poeziei simboliste ca procedeu plasticizant al sensului în textul poetic. Sunt întreprinse primele încercări de cercetare științifică a fenomenului sinestezic în arta contemporană (Roxana Maria Burducea, teza de doctorat susținută în cadrul Universității de Artă și Design, Cluj – Napoca, 2014).

În comunicarea de față se va urmări obiectivul de a elucida tipologia „corelației sinestezice a picturii cu literatura și muzica” în aspectul evoluției sale istorice. Se denotă caracteristicile gândirii asociative a pictorilor, care își aleg tematica operelor picturale din mitologie, epos baladesc, diverse opere literare, poezie etc. Relațiile sinestezice a picturii cu literatura au dus la apariția diverselor genuri în cadrul acesteia: pictura poetică, lirică, alegorică, romantică, filosofică, metaforică, simbolistă. Alegoria, ca formă de expresie artistico-plastică, exprimă ideile abstracte insesizabile (binele, răul, puterea, dragostea, moartea), prin compoziții narative, folosind ca forme de expresie – fabule, parabole, metafore, comparații și personificări. Forma artistică apărută în urma folosirii procedeelor literare în pictură a permis redarea mai amplă, profundă și complexă a mesajului artistic, a ideilor abstracte, a sentimentelor artistului și vocației umane existențiale.

Pictura manifestă o simbioză sinestezică armonioasă cu muzica prin prezența conceptelor comune pentru ambele arte (ton, ritm, gamă, sonoritate), prin existența unor paralelisme, analogii între succesiunea tușelor, suprafețelor de culoare și succesiunea sunetelor ale unei compoziții muzicale. Relația dintre tonul muzical și culoare se concentrează asupra capacității de a evoca culorile prin armonii muzicale („a picta muzica”, a crea „peisaje muzicale”, „simfonii cromatice”), de a asocia o culoare cu un sunet: cele șapte culori spectrale intermediază cele șapte

trepte muzicale; culorile închise – tonurile joase; culorile luminoase – sunetele înalte. Posibilitățile coloristice, spațiale ale muzicii, proprietatea sa inherentă a vizualizării sonore – acestea sunt motivele ce îi acordă capacitatea dezvăluirii ideilor imagistice ale picturii.

Cuvinte-cheie: *sinestezie, simbioză senzorială, pictură lirică, metaforă, alegorie, simfonie cromatică, peisaj muzical*

CONSUMUL CULTURAL: ASPECTE TEORETICE

CULTURAL CONSUMPTION: THEORETICAL ASPECTS

IURIE CARAMAN⁴⁹,

doctor în sociologie, conferențiar cercetător,
Institutul de Cercetări Juridice, Politice și Sociologice

VALERIU MÎNDRU⁵⁰,

doctor în sociologie, conferențiar cercetător,
Institutul de Cercetări Juridice, Politice și Sociologice

În sens larg, consumul cultural se referă la modelele de apropiere de universul bunurilor culturale – frecventarea teatrului, participarea la programele culturale, vizitarea expozițiilor de artă și muzeelor, decorațiunea interioară a casei, mobilier, muzică, televiziune, lectură etc. Cultura poate fi exprimată ca volum, cantitate, calitate și varietate și constă din totalitatea produselor materiale și spirituale ale muncii omenești, rezultate ale transformării omului oglindite în conduita și în normele ce o alimentează.

Cultura este dependentă de societate, de clasele sociale, de ideologia acestora și este determinată de sistemul național și de condițiile economico-sociale în care societatea respectivă funcționează. Ea are un rol transformator, operând deopotrivă cu factori obiectivi și subiectivi ai socializării. Cultura contemporană, este într-un continuu proces de schimbare a structurii sale interioare, a viziunii spirituale și a formelor stilistice. Teoreticienii vorbesc de o schimbare de paradigmă culturală, în care includ atât schimbările generate de noile teorii științifice, cât și de apariția și răspândirea, prin intermediul sistemului mediatic și nu numai, a culturii de consum. Expansiunea culturii de consum reprezintă un câmp problematic major al disciplinelor care studiază fenomenul cultural contemporan. Cultura de consum poate provoca mutații negative în structura valorică a conștiinței și în comportamentul oamenilor.

Consumul cultural nu reprezintă un fenomen atât de recent cum am putea crede, deoarece foarte mult timp a fost un subiect de discuții ample, un subiect foarte complex, multidimensional.

⁴⁹ caramaniurie@gmail.com

⁵⁰ vmindru@yahoo.com

Principalele concepte vizate în dezbaterăa acestei teme sunt: consum cultural, cultură, distracție, interes, timp liber. Fiecare societate își construiește un edificiu cultural bazat pe o moștenire pe care o identifică la un anumit nivel de dezvoltare a forțelor de producție, caracteristic societății respective.

Cuvinte-cheie: cultură, consumul cultural, consum, clasa socială, program cultural

EDUCAȚIA CREATIVĂ – DOMENIU DE INTERES SPORIT PENTRU POLITIC ȘI POLITICIENI DIN TOATE TIMPURILE

CREATIVE EDUCATION – AN AREA OF GREAT INTEREST FOR POLITICIANS AND POLITICIANS OF ALL TIME

VALERIA ȘEICAN⁵¹,

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

Componenta cheie în jurul căreia gravitează elementele descriptive ale articolului este noțiunea de CULTURĂ ca factor decizional primordial care determină formarea majorității modelelor de comportament în societate. Societatea modernă, în speță societatea într-o continuă transformare din Republica Moldova furnizează un exemplu merituos pentru a fi cercetat sub aspectul evoluției sistemului de interacționare umană în baza unui cod comportamental ambiguu format pe parcursul a secole din interacțiunea dintre Conceptul cultural de bază, autohton cu diverse concepte importate și/sau impuse în societate în diferite perioade istorice.

Într-o lume modernă atât de schimbătoare, când marea majoritate a principiilor guvernante se dovedesc a fi VOLATILE, arhetipurile culturale sunt TEMELIE unică pe care te poți baza, din moment ce alte principii fundamentale se dovedesc a fi false, iluzorii. Anume Factorul CULTURAL și rolul de importanță majoră a acestui, crucial chiar, este generator de transformare revoluționară a societăților. În „competiția” actuală a artelor pentru „a cuceri” inimile societății, ca factor esențial de transformare a societății în detrimentul „rațiunii comune”, sau comunitare, astăzi, pe poziție de LEADER indubitabil, se poziționează Arta Muzicală – cea mai populară formă de manifestare (liberă și creativă) artistică. Muzica – ca cea mai accesibilă formă de artă este explorată la maxim în prezent în țările înalt dezvoltate, element care, din păcate, astăzi trenează în conceptul bazic de dezvoltare a societății moldovenești de viitor.

Un alt aspect examinat în articol insistă pe discrepanța ce se atestă în conceptul de bază, promovat cu sau fără atenția instituțiilor responsabile statale, dintre accentele puse pe noțiunile de POPULARITATE și/sau în detrimentul CALITATE.

⁵¹ valycultura@hotmail.com

Astăzi, cele mai prestigioase *Case de consultanță strategică/ politică* internaționale insistă pe valorificarea MATRICEI CULTURALE a societăților (națiunilor, statelor) consultate, la formarea Proiectelor de țară. Pentru a conferi un plus de autoritate, importanță, notorietate unui candidat, unui proiect politic, Strategiile moderne sociale și Politice utilizează, obligatoriu, în toate tipurile de campanii politice, conținut, forme, metode și autoritatea oamenilor de cultură. Despre asta se cunoaște și în Republica Moldova, însă mai puțin se aplică în practica cotidianului politic.

Raționamentul de bază argumentat în acest articol insistă pe ideea următoare: Cultura – domeniu de interes sporit pentru politic și politicieni din toate timpurile; Cultura a fost și va fi o puternică și sigură modalitate de depășire a problemelor de ordin politic în orice societate progresistă. În Republica Moldova avem sistem educațional european, avem instituții de cultură după modelul celor europene/internaționale, cu toate acestea cei mai talentați Basarabeni își valorifică talentul plenar pe cele mai prestigioase scene din lume și nu acasă. Care sunt factorii ce determină această evoluție, sau involuție? Despre managementul modern în Instituțiile de cultură sau despre CODUL de legi și morala care îi recompensează individului uman, cetățeanului moldovean, virtuțile și îi pedepsește greșelile, sau demască carențele de caracter...

Cuvinte-cheie: cultură, arhetip cultural, globalizare, politic, model comportamental, libertate

REPUBLICA MOLDOVA ÎN CONTEXTUL INTEGRĂRII EUROPENE

THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE CONTEXT OF EUROPEAN INTEGRATION

VALERIU MÎNDRU⁵²,

doctor în sociologie, conferențiar cercetător,
Institutul de Cercetări Juridice, Politice și Sociologice

IURIE CARAMAN⁵³,

doctor în sociologie, conferențiar cercetător,
Institutul de Cercetări Juridice, Politice și Sociologice

Semnarea *Acordului de Asociere între Republica Moldova și Uniunea Europeană* (27 iunie 2014) constituia încă un pas spre apropierea țării noastre de spațiul comunitar, de valorile

⁵² vmindru@yahoo.com

⁵³ caramaniurie@gmail.com

europene. În acest sens, Republica Moldova, urma să întreprindă acțiuni concrete, prin care să justifice, că vectorul european este o prioritate a statului nostru, a societății per ansamblu. Sarcinile asumate vizau diverse domenii de activitate și erau orientate spre reformarea justiției și consolidarea statului de drept, dezvoltarea economiei și creșterea bunăstării populației, sporirea eficienței activității instituțiilor de stat etc.

În vederea realizării obiectivelor propuse exista deja și o bază temeinică pentru aceasta, inclusiv: *Acordul de Parteneriat și Cooperare* (1994), *Planul de Acțiuni Uniunea Europeană - Republica Moldova* (2005), semnarea la Vilnius a *Acordului de Liber Schimb, Aprofundat și Cuprinzător (ZLSAC sau DCFTA) cu UE*, care urma să contribuie la creșterea suplimentară a PIB-ului Moldovei de până la 5,4%, liberalizarea regimului de vize (2014), care a facilitat până în prezent accesul a circa 2,3 milioane de cetățeni moldoveni în țările-membre ale Uniunii Europene, iar exportul de produse și mărfuri pe piața europeană actualmente depășește cifra de 2/3 sau circa 67 la sută din totalul exporturilor.

Toate aceste facilități, în mod firesc, au creat oportunități reale pentru Republica Moldova de a se apropia de valorile și standardele de viață europene, de a avea o justiție pentru oameni și instituții care să le garanteze respectarea drepturilor și libertăților sale, să le asigure un nivel de trai decent și o calitate mai bună a vieții, iar în rezultat – o încredere mai înaltă în instituțiile statului. În realitate: ani la rând sărăcia a pus stăpânire pe circa 3/4 sau 75 la sută din populație, veniturile cărora nu le ajung nici pentru strictul necesar (31%) ori numai pentru strictul necesar (44%), majoritatea populației nu mai are încredere în principalele instituții ale statului – încrederea în Guvern și Parlament s-a diminuat în ultimii zece ani cu circa 30 la sută, constituind doar 15% și respectiv 11% din populație, iar în justiție are încredere doar fiecare al patrulea sau 26% dintre cetățeni.

Convingerea că Republica Moldova este guvernată de voința poporului este susținută doar de 17 la sută dintre cetățeni, în timp ce 3/4 sau 76% afirmă contrariul. De menționat e și faptul, că ne propunem să ne integrăm în Uniunea Europeană, dar cea mai mare încredere avem în politicienii ruși și nu în cei europeni etc.

Despre toate acestea denotă în mod constant datele sondajelor sociologice efectuate ani la rând în cadrul Programului *Barometrul Opiniei Publice*. Acestea, cât și alte aspecte ale parcursului european al Republicii Moldova vor fi supuse unei analize mai ample în cadrul unui articol științific.

Cuvinte-cheie: *Acord de Asociere, Uniunea Europeană, vector european, spațiu comunitar, stat de drept*

ORNAMENTUL NAȚIONAL – ÎNSEMN AL IDENTITĂȚII CULTURALE

THE NATIONAL ORNAMENT – A SYMBOL OF CULTURAL IDENTITY

LUDMILA MOISEI⁵⁴,

doctor în istorie, lector universitar,
Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă*

În contextul globalizării, promovarea identității culturale, reprezintă o strategie prioritară a fiecărei națiuni. Republica Moldova, pe lângă valorile materiale și spirituale, care reprezintă cărți de vizită, deține un element omniprezent în viața cotidiană, socială, culturală – ornamentul. Arta ornamentală, populară, în care se regăsește codul genetic al neamului nostru, conține o bogată varietate de motive ornamentale (geometrice, antropomorfe, fitomorfe, zoomorfe, avimorfe, folclorice) ce vin să ne ilustreze iscusit înălțările și căderile neamului, frumusețea și firea sa poetică, istoria lui existențială și spirituală. Aceste motive ornamentale, ce-și au originea în epocile artistice ale trecutului, reprezintă valori patrimoniale inestimabile, contribuind la îmbogățirea tezaurului artistic național, motiv pentru care sunt mereu valorificate și revalorificate în arta contemporană. Timpul nu le diminuează forța, ci din contra le face să crească neîncetat, croindu-și drum spre sufletul contemporanilor, care prin propriile creații contribuie la reconstituirea fertilității ethosului popular și totodată a promovării identității culturale.

Coexistând la intersecția trecutului și prezentului, ornamentul se regăsește adesea în atenția creatorilor de artă contemporani, pentru care tradiția reprezintă un teren fertil, un teren inestimabil ce merită explorat în permanență, iar inovația reprezintă calea prin care își poate valorifica creativitatea. Poziția artistului în acest context reprezintă și puterea de a se inspira din experiența trecutului, posibilitatea de a explora felul în care a fost adoptat un motiv, dar și conotațiile simbolice cu care sunt încărcate aceste produse. Cunoașterea acestora este fundamentală pentru un creator care dorește să valorifice experiențele istoriei în propria creație.

De aceea, scopul acestui articol este de a releva importanța ornamenticii, atât ca mod de decor, cât și ca sursă de identitate culturală. În cadrul articolului, autorul, insistă asupra evidențierii și valorificării identității culturale prin ornamentele de valoare națională, care alături de țesături și alte materiale, devin semne, simboluri identitare pentru țara noastră. Autorul abordează ornamentul prin prisma plasticității-calitate esențială a esteticii și mijloc special de

⁵⁴ ludmilamoisei7@gmail.com

ilustrare a potențialului spiritual al unui popor, care, împreună cu graiul și scrisul, cu muzica și dansul, codifică sinteza gândirii și simțirii sale.

Cuvinte-cheie: *ornament, identitate culturală, globalizare, țesături tradiționale, simbol, semiotică, valori*

CRITERII DE AMPLIFICARE A EFICIENȚEI PROCESULUI DIDACTIC LA CATEDRA MANAGEMENT ARTISTIC ȘI CULTUROLOGIE

EFFICENCY DEVELOPMENT PRINCIPALS OF THE TEACHING PROCESS OF ARTISTIC MANAGEMENT AND CULTUROLOGY DEPARTMENT

LUCIA GALAC⁵⁵,

conferențiar universitar interimar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Eficientizarea procesului de predare-învățare constituie una dintre sarcinile de bază a învățământului universitar. Acțiunile de îmbunătățire continuă a calității studiilor în cadrul catedrei *Management artistic și Culturologie* vizează planificarea și realizarea efectivă a programelor de studii, întocmirea unor planuri de învățământ și curricule de calitate, îmbunătățirea continuă a procesului de predare – învățare – evaluare, perfecționarea continuă a corpului didactic, elaborarea și editarea lucrărilor științifico-metodice și instructiv-didactice ale corpului profesoral, monitorizarea permanentă a rezultatelor, introducerea unor criterii și proceduri de evaluare a calității pe toate segmentele procesului de învățământ, consultarea studenților, absolvenților și angajatorilor privind structura și calitatea prestației educaționale pentru îmbunătățirea acesteia.

În vederea creșterii performanțelor personalului, cadrele didactice care asigură formarea specialiștilor în cadrul catedrei beneficiază de următoarele oportunități: participarea la diverse conferințe și seminare naționale și internaționale; participarea la conferințele și seminarele AMTAP; participarea la Seminarul metodologic pentru cadrele didactice de la catedră; participarea în calitate de membri ai juriului în cadrul festivalurilor, concursurilor la nivel național și internațional, membri ai comisiilor de experți; participarea la diverse proiecte artistice; realizarea trainingurilor; realizarea cursurilor de formare continuă și stagiilor de perfecționare profesională; efectuarea studiilor la ciclul III, doctorat. Este de menționat tradiția creșterii propriilor cadre, astfel o bună parte din angajați sunt foști absolvenți ai catedrei.

⁵⁵ galac.lucia@yahoo.com

Cadrele didactice de la catedră elaborează/actualizează curricula pe discipline, elaborează suporturi de curs și ghiduri metodice, publică lucrări didactico-metodice și științifice.

Optând pentru cursuri interactive și pentru îmbinarea reușită a conținuturilor teoretice cu cele practice, cadrele didactice folosesc metode de învățare centrate pe student. La disciplinele de specialitate (*Regia și scenaristica manifestărilor artistice publice, Regia teatrului de amatori, Arta vorbirii, Etnografia, Folcloristica, Analiza fenomenului cultural* etc.), precum și la celelalte discipline se utilizează un șir de metode interactive, printre care: metoda simulării, brainstorming-ul, problematizarea, studiul de caz, jocul de rol, improvizarea etc., contribuind, astfel, la dezvoltarea creativității profesionale. În cadrul orelor se încurajează învățarea prin cooperare. În cadrul disciplinelor *Proiecte culturale* și *Cartografierea resurselor culturale* studenții lucrează cu material concret din instituțiile de cultură din Republica Moldova.

Pe parcursul anului studenții, absolvenții și angajatorii sunt consultați prin intermediul chestionarelor, în baza lor se propun diverse modalități de eficientizare a procesului didactic prin: revizuirea planului de învățământ, actualizarea curriculumurilor, optimizarea metodelor didactice etc.

Cuvinte-cheie: *proces didactic, calitatea studiilor, perfecționarea corpului didactic, metode interactive*

ФЕНОМЕН ИСПАНСКОГО КОНСЕРВАТИЗМА- ТРАДИЦИОНАЛИЗМА И ЕГО ПРОЕКЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ МАНУЭЛЯ ДЕ ФАЛЬИ

FENOMENUL TRADIȚIONALISMULUI CONSERVATOR ȘI REFLECTAREA ACESTUIA ÎN TEATRUL MUZICAL AL LUI MANUEL DE FALLA

THE PHENOMENON OF SPANISH CONSERVATISM- TRADITIONALISM AND ITS PROJECTION IN THE MUSICAL THEATER OF MANUEL DE FALLA

НАТАЛЬЯ ЛЮБЕНКО⁵⁶,
аспирант,
Одесская Национальная Музыкальная Академия
им. А. В. Неждановой, Одесса, Украина

Рассматривая специфику испанского феномена в мировом историко-культурном процессе, Ю. В. Василенко в свое время отмечал следующее: «Испания – это не столько

⁵⁶ natasha.liubenko@gmail.com

государство на Западе Европы, сколько целая цивилизация, обладающая уникальной культурой, которая на протяжении столетий определяла облик целых континентов – Европы и Америки...».

Обозначенные процессы глобализации испанской культуры были сопряжены также с эпохой Ренасимьенто, которая стремилась к «испанизации Европы». Духовно-эстетические позиции представителей эпохи Ренасимьенто были нацелены на возрождение испанского традиционализма именно через знаки и символы отечественной культуры. Закономерным выглядит и каталонский ренессанс, и возрождение мосарабской духовно-певческой традиции, питавшей религиозность испанской нации, и формирование типологии костюмбризма с его ориентацией на испанскую «регионалистику» и ее духовные традиции, и апеллирование к национальным образам, сюжетам и формам, жанрам как музыкальным (сарсуэла, сазета, мартинета и др.) так и литературным. Свойственный испанской культуре традиционализм сопряжен с консервативностью Испании как на политико-идеологическом уровне, так и духовном.

Одним из знаков испанского культурного традиционализма по праву можно считать и феномен сарсуэлы, которая создала почву для формирования национальной испанской оперы, генетические истоки которой восходят к средневековым мистериям и литургическим драмам.

В качестве примера представляем обобщения относительно поэтики оперы М. де Фальи *Короткая жизнь*, в рамках которой испанский традиционализм оказывается сопряженным непосредственно с феноменом испанского костюмбризма.

Формы проявления в названном произведении традиций костюмбризма, апеллирующего к «конкретике факта», к воплощению испанской повседневности во всей остроте ее социально-национального «регионального» запечатления, достаточно разнообразны. Опера выстроена вокруг лейтмотива, отражающего сущность испанского традиционализма – лейтмотив кузнецы (*Идет работа*), который становится олицетворением тяжелой доли, безрадостной жизни, наполненной непосильным трудом. Тяжелые удары молота являют собой своеобразный символ ритма человеческой жизни в ее испанско-цыганском толковании-понимании, обобщенном в типологии песни мартинете.

Духовно-символическим подтекстом оперы выступают архетипы испанской культуры в целом. Сказанное проявляется и в обращении композитора к образно-смысловым и жанрово-интонационным «знакам» культуры фламенко, восходящей в своих истоках к культуре Андалузии, Гранады.

Обозначенной группе лейттем, связанных с «тяжелой долей», противостоит мир праздника, представленный испанскими национальными танцами – хотой, петенерой, ритмами сапатеадо, солеа, а также введением композитором в тембровую «партитуру» произведения голоса народного певца – Кантаора, исполняющего коплы под аккомпанемент гитары в народно-певческой традиции.

Ключевые слова: консерватизм-традиционализм, сарсуэла, костюмбризм, М. de Фалья