

**Tatiana BUJOREAN**

lector universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice  
Universitatea Tehnică a Moldovei  
University lector, Academy of Music, Theater and Fine Arts  
Technical University of Moldova  
E-mail: tbujorean@gmail.com

## EVOLUȚIA VESTIMENTAȚIEI CITADINE DIN BASARABIA ÎN PRIMELE PATRU DECENII ALE SECOLULUI AL XX-LEA

### *The evolution of the urban clothing of Basarabia in the first four decades of the 20th century*

**Summary.** We consider that the urban clothing was one of the causes of mutations that marked the folk costume from Bessarabia. Our discourse analyzes the genesis of the urban costume of Bessarabia in the first four decades of the 20th century. The other question that has been analyzed in the current study is determining the ways in which urban clothing influenced by fashion fluctuations has spread in the researched socio-cultural space. The study starts from the working hypothesis that fashion in Bessarabia in the first four decades of the 20th century was dictated by fashion houses and tailoring academies in cultural centers in Europe. This factor explains the western influences in terms of costume and accessories worn by the urban population.

**Keywords:** urban costume, urban clothing, fashion, fashion fluctuations, Bessarabia.

Cauzele mutațiilor care au marcat costumul popular din Basarabia în prima jumătate a secolului al XX-lea sunt prea multe la număr pentru a putea fi integrate într-un singur demers. Relieful acestora, însă, este extrem de importantă, deoarece portul popular, ca fenomen de cultură și civilizație, reflectă cel mai bine modul de organizare a societății cu care se identifică. Impactul vestimentației citadine a perioadei, cu forme de manifestare dintre cele mai diverse, prezintă pentru noi, în acest sens, un interes special. În opinia noastră, modelul îmbrăcăminte de tip urban devenit, cu timpul, unul dintre cele mai influente, a metamorfozat mentalitățile și credințele oamenilor, tradițiile, datinile și obiceiurile vestimentare ale acestora. Limitele cronologice ale studiului se bazează pe faptul că vestimentația supusă fluctuațiilor regulate ale modei<sup>1</sup> presupune că perioadele ei evolutive coincid cu fazele istorice în general (revoluții și războaie), deoarece ea este în mod constant într-o stare de vibrație și transformare aparent fără scop, iar „conținutul” său, așa cum el a evoluat după 1900, cu transformări și intensificări majore între 1907 și 1937, a fost condiționat de gradul de evoluție a societății. În Basarabia, în acest sens, impactul războaielor și a revoluțiilor din prima jumătate a secolului al XX-lea, instabilitatea socială și culturală, au antrenat transformările impuse de „modă”. Acest lucru ne servește ca motiv pentru inițierea unui demers de cercetare legat de demararea și extinderea fenomenului vestimentației urbane în Basarabia. Am optat pentru perioada cronologică vizată cu scopul de a urmări și analiza evoluția costumului citadin în contextul evenimentelor care au marcat totalitatea transformărilor din secolul al XX-lea și pentru a înțelege natura schimbărilor din sistemul vestimentar popular.

În această ordine de idei am analizat numărul total de locuitori din Basarabia care conform recensământului din 28 ianuarie 1897 era de 1.935.412 persoane de ambele sexe – 991.239 de bărbați și 994.173 de femei<sup>2</sup>. Populația rurală constituia (84,8%), iar cea urbană (15,2%) din tota-

<sup>1</sup> A. L. Kroeber, *The nature of culture*, University of Chicago Press, 1952.

<sup>2</sup> Первая всеобщая перепись населения Российской Империи, 1897 г., Издание Центрального Статистического Комитета Министерства Внутренних Делъ под редакцією Н. А. Тройницкаго, III. Бессарабская губернія. 1905, Типографія „Слово”, in: <https://vivaldi.nlr.ru/>

litatea locuitorilor. Clasificarea locuitorilor după statutul social arăta că țăranii aveau o prezență de 72,3%, iar burghezia, care definea evoluția și extinderea urbei în Basarabia, se ridica la un număr semnificativ de 23,1%. Din numărul de orașe, la început de secol, cel mai populat era Chișinăul cu 108.483 de locuitori, urmat apoi de Bender (31.797 de locuitori), Ackerman (28.258 de locuitori), Ismail (22.295 de locuitori), Bălți (18.478 de locuitori), Hotin (18.398 de locuitori), Soroca (15.351 de locuitori, Orhei (12.336 de locuitori), Bolgrad (12.300 de locuitori), Chilia (11.636 de locuitori); Cahul și Reni aveau mai puțin de 10.000 de locuitori. Dacă comparăm aceste statistici cu rezultatele provizorii ale recensământului din anul 1930, care s-a ocupat în principal de stabilirea structurii naționale a populației României întregite, observăm că în Basarabia populația era în creștere, ajungând la 2.865.506 de locuitori<sup>3</sup>. Marea Unire a creat condiții favorabile și pentru creșterea constantă a urbei, ca urmare, către anul 1930, populația stabilită în municipiul Chișinău era de cca 114.896 de locuitori, Bălți – 30.570, Ismail – 24.998, Orhei – 15.279, Cahul – 11.370 de locuitori. În alte zone citadine potențialul locuitorilor era variabil din cauza fenomenului migrațional al populației: Tighina (Bender) – 31.384 de locuitori, Soroca – 15.001, Hotin – 15.334 ș.a. Studiul comparativ al recensămintelor din anii 1897 și 1930 ne-a permis să estimăm creșterea numărului populației urbane în Basarabia și să reconstruim dinamica expansiunii zonelor care evoluau spre urbanizare și industrializare. În continuarea criteriilor de mai sus, vedem că începând cu secolul al XX-lea, s-a creat cadrul favorabil de formare, consolidare și transmitere a culturii și civilizației citadine, inclusiv a vestimentației supuse fluctuațiilor modei, spre toate categoriile realității sociale. În acest context, am luat în considerare circumstanțele transformării vestimentației din orașul Chișinău, care la începutul secolului al XX-lea, din punctul de vedere al numărului populației, se încadra în parametrii unui adevărat centru urban aflat ascensiune<sup>4</sup>, unde locuitorii se repartizase în felul următor: majoritatea orașenilor era reprezentată de mica burghezie (72,76%), fiind urmată de țăranime (14,28%), în timp ce nobilimea constituia doar 6,36% din numărul total al populației<sup>5</sup>. Conform stratificării sociale, nobilimea din Basarabia se împărțea în două categorii: de viță (*потомственные дворяне*) și personală (*личные дворяне*)<sup>6</sup> și, astfel, 3,06% erau nobili de viță și 3,30% – nobili personali<sup>7</sup>. La polul opus se situau supușii străini (1,67%), clerul (1,55%), negustorii, care alcătuiau (1,54%), precum și alte categorii sociale (1,82%)<sup>8</sup>. Societatea burgheză constituită în Basarabia încă pe parcursul secolului al XIX-lea, legată preponderent de economia urbană, era de mai multe tipuri: burghezia economică, funcționarii de stat, intelectualitatea, mica burghezie<sup>9</sup>. Burghezia comercial-industrială (economică), se constituie ca o pătură socială după aplicarea în Basarabia a structurii de gildă potrivit deciziei Senatului Guvernământ din 26 septembrie 1830<sup>10</sup>, și nu a prezentat o entitate coerentă,

bv000001568/view#page=16 (accesat 23.09.2018).

<sup>3</sup> *Populația actuală a României*. Cifrele preliminare ale recensământului general de la 29 decembrie 1930, București, Direcțiunea Recensământului General al Populației din Ministerul Muncii, Sănătății și Ocrotirilor Sociale, 1931, in: [http://istoriesociala.ro/pdf/Recensaminte/1930\\_Recensamant\\_Cifre-preliminare-populatia.pdf](http://istoriesociala.ro/pdf/Recensaminte/1930_Recensamant_Cifre-preliminare-populatia.pdf) (accesat 08.05.2018).

<sup>4</sup> L. Sava, *Viața cotidiană în orașul Chișinău la începutul secolului al XX-lea (1900–1918)*, Chișinău: Pontos, 2010, p. 60.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>6</sup> V. Tomuleț, *Schimbări în structura socială și impunerea fiscală a populației din Basarabia în primele decenii după anexarea ei la Imperiul Rus*, in: Promemoria, Revista Institutului de Istorie Socială Volumul II, Nr. 3, <https://core.ac.uk/download/pdf/53109849.pdf> (vizitat 23.09.2018).

<sup>7</sup> L. Sava, *Viața cotidiană în orașul Chișinău la începutul secolului al XX-lea (1900–1918)*, p. 63.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>9</sup> V. Tomuleț, *Basarabia în Epoca Modernă (1812–1918), (Instituții, regulamente, termeni)*, Vol. I, Ch.: CEP USM, 2012, p. 178-179, [https://drive.google.com/file/d/0B8K4M09QC95JaTZpLTZ5dFREbUE/view?resourcekey=0-CYFXM68C\\_hv4BrDMFpXTmg](https://drive.google.com/file/d/0B8K4M09QC95JaTZpLTZ5dFREbUE/view?resourcekey=0-CYFXM68C_hv4BrDMFpXTmg) (accesat 25.12.2018).

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 178-179.

delimitată etnic și social, conștientă de drepturile și obligațiunile sale<sup>11</sup>. Categoria funcționarilor de stat era completată din elementul alogen, nobili și militari care au evoluat pe făgașul burgheziei. Pătura intelectuală era tot atât de variată ca și celelalte și integra profesori, medici, avocați procurori, ingineri cu nivel diferit de salarizare și respectiv venit<sup>12</sup>. Elementele cuprinse în datele statistice de mai sus arată că în perioada vizată de noi cea mai importantă pătură socială citadină care a dominat ca număr este burghezia mică, formată în cea mai mare parte din mici producători și mici comercianți<sup>13</sup>. Mic-burghezii constituiau un grup social ierarhic inferior din cadrul populației orășenești, supus impozitului pe cap de locuitor (capitației), prestațiilor și recrutării; aveau dreptul să se angajeze în calitate desalariați, să practice meșteșugăritul și comerțul cu amănuntul. Realitatea constă în faptul că zona citadină, eterogenă sub mai multe aspecte, cu forme de sociabilitate moderne bazate pe interacțiuni sociale impersonale și indirecte, începe a modela o societate deosebită de cea rurală, în care indivizii erau diferiți unii de alții, inclusiv sub raport vestimentar. Particularitățile înțelegerii acestui fenomen sunt condiționate, în mare parte, de caracteristicile socio-economice ale societății și în această ordine de idei încă la hotarul secolelor XIX–XX T. Webber<sup>14</sup> și G. Simmel<sup>15</sup> sesizează faptul că moda s-a format în straturile sociale superioare și au înțeles-o ca pe un fenomen al societății de clasă. Este evident că la această etapă și în Basarabia moda se limitează la grupuri sociale cu statut ridicat (burghezia economică), care dispune de suficiente resurse financiare pentru a purta haine lucrate după ultimele tendințe în materie de modă, capabile să semnaleze de la distanță rangul, poziția social-economică și averea. În primele decenii ale secolului al XX-lea, mecanismul mișcării modei funcționează ca urmare a dorinței nobilimii de a demonstra bunăstarea materială, iar a burgheziei și a altor clase sociale – de a copia respectivul model pentru a se apropia simbolic de acesta, înlocuind vestimentația tradițională cu cea de tip urban. Acest lucru a devenit posibil grație faptului că la Chișinău a s-a intensificat circulația revistelor dedicate modei, numărul cărora era în creștere. Aici, în primele decenii ale secolului al XX-lea, Librăria și Papetăria „Educația”, de pe str. Alexandru cel Bun nr. 110, casele Doncev, pe lângă faptul că deținea un stoc permanent de manuale, literatură și cărți pentru copii, beletristică în limbile română, rusă, franceză, engleză și germană, dicționare și manuale autodidactice, zilnic primea reviste de modă din Paris, Viena și Berlin, albume pentru brodat și croșetat după ultimele modele ale timpului<sup>16</sup>. În anii '40 magazinul de încălțăminte civilă și militară „Perepelița”, furnizorul corp. 3 Armeană, de pe str. Alexandru cel Bun nr. 65, lunar era dotat cu reviste de modă internaționale<sup>17</sup>. Magazinul de galanterie Ș. Șereșevschi (str. Regele Carol I nr. 43), în anul 1940 deținea o cantitate impresionantă de reviste de modă<sup>18</sup>. În consecință, în vestimentația citadină din Basarabia regăsim tendințe și influențe specifice modei vestimentare din Europa de Vest. Mai important, însă, acestea erau o sursă veridică în elucidarea modificărilor care afectau vestimentația, podoabele și veșmântul în sine. Ca urmare a răspândirii revistelor de modă, dorința de a imita moda urbană se întrezărește și în zonele rurale, atunci când pe pereții caselor de la sate erau prinse numeroase file din ziare de modă, considerate ca

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 179.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>13</sup> V. Tomuleț, *Schimbări în structura socială și impunerea fiscală a populației din Basarabia în primele decenii după anexarea ei la Imperiul Rus*, in: <https://core.ac.uk/download/pdf/53109849.pdf>.

<sup>14</sup> [https://oll-resources.s3.us-east-2.amazonaws.com/oll3/store/titles/1657/1291\\_Bk.pdf](https://oll-resources.s3.us-east-2.amazonaws.com/oll3/store/titles/1657/1291_Bk.pdf) (accesat 25.12.2018).

<sup>15</sup> G. Simmel, „Fashion”, *International Quarterly*, 10(1), October 1904, p. 130-155, reprinted in *American Journal of Sociology*, 62(6), May 1957, p. 541-558.

<sup>16</sup> *Anuarul Orașului Chișinău și al județelor din Basarabia și cu Calendarul pe anul 1924*, Chișinău: Ed. „Ș. Șapoșnik”, 1924, p. 11.

<sup>17</sup> *Anuarul Chișinăului pe anul 1940/* alcăt.: Al. Terziman și I. Kalughin, Chișinău: Editura „Arpid”, 1940, p. 56.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 75.

obiecte cu multă forță de împodobire<sup>19</sup>. Costumul citadin ținea pasul modei apusene și datorită atelierelor de croitorie, pălărierilor, modistelor și cizmarilor de lux<sup>20</sup>. Astfel, la începutul anilor '20, la Chișinău funcționau 29 de croitori pentru dame și 76 de ateliere de croitorie, 2 ateliere de croitorie la Soroca, unul la Bolgrad, patru la Tighina, iar către 1939–1940 doar la Chișinău au fost documentați 19 croitori pentru dame și 70 de croitori pentru bărbați<sup>21</sup>.

Costumul feminin la Chișinău era lucrat de mai multe saloane pentru dame care făceau față tendințelor emancipatoare în materie de costum. „Salonul de haine de dame”, G. F. Belfor fost asociat al lui I. Berzon, de pe str. Mihai Viteazu colț Alexandru cel Bun, localul fostului Teatru Pitoresc, intrare de pe str. Mihai Viteazu, primea comenzi după ultimele modele în vogă la acea vreme<sup>22</sup>. Croitorul de dame S. Nedner (str. M. Viteazu, vis-a-vis de Banca Comercială), revenind din străinătate, propunea în atelierul său o gamă largă de costume pentru dame, paltoane, mantouri „după ultimele fasoane”, supraveghind personal executarea comenzilor<sup>23</sup>. După ultimele modele pariziene activa un alt croitor de dame din anii 1939–1940, un oarecare M. Zarețchi, care avea atelierul pe str. Mihai Viteazul nr. 58, vizavi de cinematograful „Odeon”. Spotul publicitar al croitorului de dame de primul rang I. Rusnac, cu atelierul amplasat pe str. Filipescu nr. 7, specialist în mantouri, costume, rochii, uniforme, menționa că acesta, este, de fapt, o casă de modă în sensul adevărat al cuvântului – „Prima casă, care lucrează după mulaje din străinătate”<sup>24</sup>. Dovadă a existenței unui spirit estetic și de lux care s-a implicat în creația vestimentară a perioadei erau micile ateliere de croitorie, care făceau față gusturilor schimbătoare ale clienților individuali care-și doreau să fie în pas cu tendințele artistice ale vremii<sup>25</sup>. Luxul toaletelor pentru doamne era etalat prin broderii de mână, blănuri și bijuterii. În acest context menționăm activitatea Atelierului Artistic din Chișinău care deținea un Salon de Mode de Dame și care era axat pe broderii, ajur realizat cu mâna sau la mașină, butoniere confecționate cu utilaj specializat, nasturi îmbrăcați în material textil în mod mecanic, rufărie pentru dame și bărbați, materiale textile gofrate și plisate<sup>26</sup>. Lenjeria fină, printre altele, era confecționată de opt ateliere<sup>27</sup>, toate cu sediul în capitală. Șase ateliere<sup>28</sup> din Chișinău care au activat până în ajunul celui de-al doilea război mondial<sup>29</sup>, lucrau corsete<sup>30</sup>. Ajurul și broderia artistică puteau fi comandate la Șnăidșer (str. Regele Carol I nr. 50)<sup>31</sup>. Replicile vestimentației la modă puteau fi lucrate în condiții casnice, diminuând astfel diferențele sociale<sup>32</sup>. În acest sens, în anul 1927, la Chișinău (str. Alexandru cel Bun nr. 67), un oarecare G.

<sup>19</sup> *Cornova 1931*, autor: Dimitrie Gusti și colaboratorii. Ediție îngrijită de Marin Diaconu, Zoltan Ros-tas și Vasile Șoimar, Chișinău, Editura „Quant”, 2011, p. 167.

<sup>20</sup> A. Nanu, *Artă, stil, costum*, Ed. Noi Media Print, 2007, p. 234.

<sup>21</sup> L. Condraticova, *Ateliere de croitorie și bijuterie în Basarabia interbelică: influențe est- și vest-euro-pene*, in: *Arta și tradiția în Europa, Studii de specialitate, Festival internațional, Ediția a VI-a*, Casa Corpului Didactic „Spiru Haret” Iași, România, 2015, p. 149-154.

<sup>22</sup> *Anuarul Orașului Chișinău și al județelor din Basarabia și cu Calendarul pe anul 1924*, p. 17.

<sup>23</sup> L. Condraticova, *Ateliere de croitorie și bijuterie în Basarabia interbelică*, p. 149-154.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 149-154.

<sup>25</sup> T. Bujorean, *Portul popular în Basarabia la 1918: mărturii documentare*, in: *100 de ani de la Unirea Basarabiei cu România. Rolul și contribuția lui Alexandru Marghiloman*, Buzău: Mad Linotype, 2018, p. 117-129.

<sup>26</sup> *Anuarul Orașului Chișinău și al județelor din Basarabia și cu Calendarul pe anul 1924*, p. 28.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 162.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>29</sup> *Anuarul Chișinăului pe anul 1940*, p. 30.

<sup>30</sup> Lenjerie de corp pentru femei dintr-o singură piesă concepută pentru a contura forma corpului. Termenul apare în secolul al XIX-lea pentru a desemna o centură întărită cu balene care servea la strângerea taliei. După: *Les collections du Kyoto*, Costume Institute, Fashion, une histoire de la mode du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, Taschen, Biblioteca Universalis, 2002, p. 634.

<sup>31</sup> *Anuarul Chișinăului pe anul 1940*, p. 29.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 117-129.

Vișcăuțan oferea lecții de croit pentru „fasoane bărbătești și de dame după ultima tehnică: pe 4 măsuri principale, fără nici o verificare”<sup>33</sup>. Pe lângă acest fapt, costurile tot mai mici ale mașinilor de cusut, distribuirea tiparelor de hârtie pentru hainele la modă, ușurința cu care puteau fi copiate modelele noi, au făcut mult mai accesibile piesele vestimentare în vogă<sup>34</sup>. Astfel, în perioada anilor '30-'40 se purta în cadrul costumului feminin: fustă dreaptă cu lungimea de 77 cm și lățimea de 45 cm, asamblată la mașina de cusut în condiții de casă, confecționată din mătase de fabrică de culoare neagră, cu cute proiectate în cusăturile laterale, în talie cu pense, cu sistem de închidere pe partea stângă, pe fermoar din metal, cu bată care se încheia pe un nasture. Prin anul 1939, era în uz și un alt model ușor de confecționat: fustă cloșată confecționată la mașina de cusut dintr-un tip de mătase pe larg răspândit în zonele urbane în perioada interbelică. Rochia de uz cotidian purtată la Chișinău începând în anii '20-'30 o întâlnim, de asemenea, de croială simplă: confecționată la mașina de cusut în condiții casnice din mătase<sup>35</sup>, dar și cu elemente de croi specifice circulației modei europene: cu răscoitura gâtului adâncă, purtată cu jabou<sup>36</sup> fixat la baza răscoiturii<sup>37</sup>. În provincie, replicile vestimentației citadine erau lucrate de croitorii sau atelierile specializate de la sate. De altfel, țărăncile și mazilițele au început să se îmbrace la modă, hainele de purtat în sat și le făceau la croitori, cele de sărbătoare, dacă vroiau să se deosebească, la Chișinău, la Iași ori la Bălți, imitând hainele preoteselor, învățătoarelor<sup>38</sup> ș.a. În consecință, femeia de la sat, asimilând tiparele stabilite de clasele superioare și imitându-le, începe să se îmbrace în portul obișnuit al femeilor de vârsta ei, port în care se îmbină, într-o formă hibridă, elementele autohtone cu influențele orășenești<sup>39</sup>.

Vestimentația pentru bărbați era lucrată de croitorul A. Gherșcovici (str. Polițienească nr. 9 / str. Filipescu nr. 9, între străzile Alexandru cel Bun și Șmidt)<sup>40</sup>, care primea doar comenzi de haine bărbătești din materialul propriu sau din materialul clienților. Hainele pentru bărbați erau asigurate și de către magazinul „Fr. A. și G. Brohman”, cu sediul pe str. Alexandru cel Bun nr. 94, casele Rubinstein. Această unitate comercializa postavuri, o parte fiind expuse spre vânzare, din celelalte era confecționat un sortiment variat de haine pentru bărbați: paltoane, costume, sacouri cu blană și alte modele noi la prețuri moderate pentru care se mai făceau și îlesniri de plată<sup>41</sup>. În vestimentația masculină citadină de la începutul secolului al XX-lea s-a generalizat surtucul<sup>42</sup>, haină pentru perioada rece a anului, atât de factură cotidiană cât și de ocazie, care deseori înlocuia sacoul. Surtucul de sărbătoare era lucrat din postav subțire de culoare neagră<sup>43</sup>; partea din față și din spate erau căptușite cu material de aceeași culoare iar mânecile – cu pânză cu dungi în culori de alb și gri; surtucul avea lungimea de aproximativ 115 centimetri, era răscoit în talie și ajustat prin pense; bordul era proiectat cu sistem de închidere până în linia taliei, la două rânduri de nasturi, de obicei cu 6 nasturi distribuiți pe două coloane; butonierele erau prevăzute pe ambele

<sup>33</sup> *Mărgăritare basarabene*: Revista lunară pentru folclor, artă poporană, chestiuni sociale, culturale etc., sfaturi și îndemnuri bune, Chișinău: Tipografia Eparhială „Cartea Românească”, 1927, An. 1, Nr. 2, Oct., p. 53.

<sup>34</sup> T. Bujorean, *Portul popular în Basarabia la 1918: mărturii documentare*, p. 117-129.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Volan atașat la baza gulerului și desfășurat pe piept. Creat pentru bărbați, jaboul a fost adoptat de femei la mijlocul secolului al XIX-lea. După: *Les collections du Kyoto*, p. 636.

<sup>37</sup> T. Bujorean, *Portul popular în Basarabia la 1918: mărturii documentare*, p. 117-129.

<sup>38</sup> *Cornova 1931*, Dimitrie Gusti și colaboratorii, Chișinău, 2011, p. 236.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 175.

<sup>40</sup> *Anuarul Orașului Chișinău și al județelor din Basarabia și cu Calendarul pe anul 1924*, p. 52; L. Condraticova, *Ateliere de croitorie și bijuterie în Basarabia interbelică*, p. 149-154.

<sup>41</sup> *Anuarul Orașului Chișinău și al județelor din Basarabia și cu Calendarul pe anul 1924*, p. 14.

<sup>42</sup> Haină de umăr pentru bărbați, simplă, îmbrăcată peste alte piese vestimentare. După: Ludmila Kybalová, Olga Herbenová, Milena Lamarová, *Encyclopédie illustrée du costume et de la mode*, Paris: Gründ, 1986, p. 556.

<sup>43</sup> Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală (MNEIN), nr. act. 4268, nr. Registru 15830.

borduri, în așa mod, surtucul putea fi încheiat de la stânga la dreapta și invers; pe partea din față avea două buzunare tăiate; pe linia de mijloc a spatelui, din linia taliei spre poale, era proiectat un șliț punctul de pornire al căruia se decora cu doi nasturi; mâneca era montată în răscoitura brațului și era decorată în partea de jos, la fel, cu doi nasturi; gulerul cu revere de formă alungită avea două butoniere; un astfel de model era confecționat de croitorii specializați la începutul secolului al XX-lea în orașul Chișinău. Interacțiunea cu „conținutul” modei apusene în vestimentația pentru bărbați de la început de secol a condus la generalizarea costumului citadin „nemțesc”, configurat în raport cu mijloacele spirituale, cadrul socio-economic și politic existent. La sfârșitul anilor '30, croitorul de primul rang, D. Ghelman, cu atelier la Chișinău (str. Broșteanu nr. 43, fosta Cupecescaia, amplasat lângă Turnul de Apă), executa comenzi de piese vestimentare pentru bărbați după modelele făcute de el în colaborare cu academiile de croitorie din Paris și Berlin<sup>44</sup>. Structura costumului „nemțesc”<sup>45</sup>, cusut de croitorii locali din pânză industrială, era constituită, de obicei, din 4 elemente: sacou căptușit cu material de culoare neagră, cu buzunare tăiate, mâneci cu manșete late, cu tipul de rever adaptat modei timpului; vestă cu guler răsfrânt, cu partea din față din pânză, iar partea din spate – din mătase de culoare neagră; pantaloni din pânză subțire de culoare albastră; cartuz<sup>46</sup> din pânză de culoare albastră căptușit cu mătase de culoare verde, cu cozoroc din piele. În anul 1940, vestimentația pentru bărbați, în capitală, era lucrată de croitorul Alex Albuleț, diplomat și absolvent al Școlii de Croitorie „Lodevez” din or. Paris, cu atelier amplasat pe str. Universității nr. 37<sup>47</sup>. La Chișinău, funcționa și atelierul de croitorie al lui O. Feldman (str. Ștefan cel Mare nr. 100), care primea comenzi după „ultimele modele”. Precizăm că și denumirile atelierelor erau destul de concludente: „Veneză”, „Mira”, „Micul Paris”, „Moda de mâine”, „Natan”, „Șic de Viena”, „Șic englez”, „Șic London”, „Mondial”, „Universala” ș.a., titluri specifice în exclusivitate pentru saloanele de vestimentație pentru bărbați, chiar și numărul de croitori pentru bărbați net preleva asupra numărului de croitori pentru dame la acea vreme. În provincie, în zonele care manifestau evidente tendințe de urbanizare, în vestimentația pentru bărbați s-a extins surtucul cu poală dreaptă<sup>48</sup>, piesa fiind lucrată de croitorii specializați de la sat.

Blănurile erau lucrate, la Chișinău, de 12 blănării, la Bălți erau șase și una activa la Cetatea-Albă<sup>49</sup>. Întreprinderea „Atelier de blănărie B. Beloțercovschi” cu sediul la Chișinău (str. Șmidt nr. 123 / Regele Carol I nr. 34), primea comenzi pentru articole de blănuri și deținea un sortiment variat de blănărie gata la prețuri convenabile<sup>50</sup>. Altă unitate comercială cu același profil din capitală (str. Alexandru cel Bun nr. 102), „Blănăria I. A. Beloțercovschi”, înființată în anul 1897, deținea un stoc permanent de blănuri de import<sup>51</sup>. Magazinul de blănărie B. M. Șpetner (str. Alexandru cel Bun, Casele Primăriei), firmă înființată în anul 1869, avea un sortiment de articole de blănărie extrem de bogat. Un alt salon de blănuri aparținea lui U. Fih (str. Haralampie nr. 65), care propunea diferite pelerine<sup>52</sup>, blănuri, boa<sup>53</sup> ș.a., articole de lux pentru reprezentanții elitei

<sup>44</sup> L. Condraticova, *Ateliere de croitorie și bijuterie în Basarabia interbelică*, p. 149-154.

<sup>45</sup> Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală (MNEIN), nr. de inventar E-453.

<sup>46</sup> Chipiu de vară pentru bărbați, din piele sau țesătură, cu cozoroc, in: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc2p/254046> (accesat 25.12.2018).

<sup>47</sup> L. Condraticova, *Ateliere de croitorie și bijuterie în Basarabia interbelică*, p. 149-154.

<sup>48</sup> *Cornova 1931*, Dimitrie Gusti și colaboratorii, Chișinău, 2011, p. 540.

<sup>49</sup> *Anuarul Orașului Chișinău și al județelor din Basarabia și cu Calendarul pe anul 1924*, p. 60.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>52</sup> Haină scurtă pentru dame care acoperă umerii, purtată de la mijlocul secolului al XVIII-lea până la sfârșitul secolului al XIX-lea etc. Termenul apare în secolul al XIX-lea pentru a desemna o centură întărită cu balene care servea la strângerea taliei. După: *Les collections du Kyoto*, p. 638.

<sup>53</sup> Eșarfă lungă și îngustă din blană sau pene de struț. Deosebit de populară la apogeul perioadei romantice a secolului al XIX-lea și revenită din nou la începutul secolului al XX-lea. După: Ludmila Kybalová, Olga Herbenová, Milena Lamarová, *Encyclopédie illustrée du costume et de la mode*, p. 469.

basarabene. În anul 1939, la Chișinău funcționau zece întreprinderi de acest fel<sup>54</sup>. Aspirația de a „demonstra” statutul social superior, rezultată din rivalitatea între clasele sociale în Basarabia, se impunea ca motiv de bază al urmării modei prin intermediul atelierelor de blănuri de lux.

Magazinele de încălțăminte au început să aibă o prezență impunătoare de peste 100 de unități în toată Basarabia, în orașele Chișinău, Bălți, Tighina, Cetatea-Albă, Cahul, Reni, Hotin, Ismail, Bolgrad, Leova, Orhei, Soroca<sup>55</sup>. În acest context vom menționa marca de încălțăminte cehoslovacă „Bata” cu sucursale la București, Cernăuți, Brașov, Cluj, Satu-Mare, Sighet ș.a., care avea în perioada interbelică depozitul general pentru Basarabia situat la Chișinău (str. Alexandru cel Bun nr. 65)<sup>56</sup>. Magazinul „Bata” recepționa comenzi individuale cu descrierea culorii și a modelului dorit de client, iar în caz de inconveniență, marfa era primită înapoi, iar banii restituiți<sup>57</sup>. Magazinul lui M. Titinschneider din Chișinău (str. Pușkin, colț cu Alexandru cel Bun nr. 36), deținea încălțăminte de primă calitate confecționată după ultimele modele ale celor mai mari centre din Europa și oferea servicii speciale pentru recepționarea comenzilor<sup>58</sup>. Magazinul de încălțăminte civilă și militară „Perepeleța”, furnizorul corp. 3 Armeană (str. Alexandru cel Bun nr. 65), deținea și un sortiment variat de încălțăminte gata din cele mai diverse și bune materiale. Se primeau și comenzi din diferite piei exotice (șarpe, pantere), aur, argint, mătase, piei impermeabile etc. Erau propuse spre comercializare și cizme pentru ofițeri, bocanci pentru schiat și patinaj<sup>59</sup>. În 1940 erau 40 de magazine de încălțăminte la Chișinău<sup>60</sup>.

Cravatele, accesoriile nelipsite din sistemul vestimentar bărbătesc de tip urban, erau lucrate de două ateliere care aparțineau lui Grinfeld (str. Haralampie nr. 50) și lui Grinștein (str. Pușkin nr. 48)<sup>61</sup>. Pălăriile erau purtate atât de bărbați cât și de femei, în mod pregnant pentru a sublinia deosebirea de statut social sau de rang. Ateliere și magazine de pălării erau deschise la Chișinău, Cetatea-Albă, Orhei<sup>62</sup>, unități specializate în sortimentul pentru dame erau în număr de 29 la Chișinău și una la Tighina<sup>63</sup>. Magazinul de pălării și capele a lui I. Rozenbaum din Chișinău (str. Pușkin nr. 27, colț Alexandru cel Bun), deținea un sortiment vast de pălării importat din străinătate și mai multe modele de capele gata sau lucrate la comandă<sup>64</sup>. Șepcile și pălăriile bărbătești, în capitală, erau lucrate de opt meșteri specializați<sup>65</sup>. Deoarece în costumele bărbătești în loc de bretele au început să fie folosite centurile, acestea erau lucrate de nouă ateliere la Chișinău, patru la Tighina, câte unul la Soroca și Ismail<sup>66</sup>. La Chișinău funcționau cinci ateliere de geamantane și articole din piele<sup>67</sup>. Fabrica „P. Tatar” din Chișinău (str. Alexandru cel Bun nr. 100), cu magazin pe str. Mihai Viteazu lângă hotelul „Franța”, producea și comercializa poșete, portofele și săculețe pentru dame, *en gros* și *en detaliu*<sup>68</sup>. În 1940 erau înregistrate deja 36 de pielării<sup>69</sup>.

<sup>54</sup> L. Condricova, *Ateliere de croitorie și bijuterie în Basarabia interbelică*, p. 149-154

<sup>55</sup> *Anuarul Orașului Chișinău și al județelor din Basarabia și cu Calendarul pe anul 1924*, p. 130-132.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>57</sup> *Mărgăritare basarabene*: Revista lunară pentru folclor, artă poporană, chestiuni sociale, culturale etc., sfaturi și îndemnuri bune, 1927, An. 1, Nr. 2, Oct., p. 53.

<sup>58</sup> *Anuarul Orașului Chișinău și al județelor din Basarabia și cu Calendarul pe anul 1924*, p. 33.

<sup>59</sup> *Anuarul Chișinăului pe anul 1940*, p. 56.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>61</sup> *Anuarul Orașului Chișinău și al județelor din Basarabia și cu Calendarul pe anul 1924*, p. 102.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 155.

<sup>63</sup> *Anuarul Orașului Chișinău și al județelor din Basarabia și cu Calendarul pe anul 1924*, p. 156; *Anuarul Chișinăului pe anul 1940*, p. 33.

<sup>64</sup> *Anuarul Orașului Chișinău și al județelor din Basarabia și cu Calendarul pe anul 1924*, p. 42.

<sup>65</sup> *Anuarul Chișinăului pe anul 1940*, p. 33, p. 88.

<sup>66</sup> *Anuarul Orașului Chișinău și al județelor din Basarabia și cu Calendarul pe anul 1924*, p. 105.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 33-34.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>69</sup> *Anuarul Chișinăului pe anul 1940*, p. 88.

Dorința de distincție socială manifestată prin intermediul formelor expresive de vestimentație (adoptate mai întâi de clasa superioară) prin traseul parcurs, alunecând, prin imitație, de la o pătură socială la alta<sup>70</sup>, ajunge în mediul rural și astfel, către 1940, portul românesc, curat și trainic lucrat de mâna gospodinelor, e înlocuit cu *rubaste*, *cartuzuri*<sup>71</sup> etc. Ordinul circular pentru costumul național emis de Mitropolia Basarabiei atestă în acest sens: „(...) azi privim cu jale la costumele nemțești și rusești, ce poartă atît bărbații cît și femeile, mai ales în sate. Această îmbrăcăminte e străină de sufletul și de tradițiile noastre și nu e nici plăcută, dar mai ales se cumpără scump de pe piață și durează puțin de tot”<sup>72</sup>. În perioada investigată, deci, modificările care au afectat costumul popular au fost determinate, în mare măsură, de mecanismul modei, proces de transformare continuu cu tendință ciclică a preferințelor proprii membrilor societății în diverse domenii<sup>73</sup>, care influențează în mod prioritar structura comportamentală a societății de tip urban iar în mod secundar – a celei de tip rural.

**Concluzii.** În baza materialului examinat am putut realiza o sinteză a caracterului general al vestimentației citadine din Basarabia în primele patru decenii ale secolului al XX-lea. Am ajuns la concluzia că ea era asociată fenomenelor de urbanizare și industrializare a societății. Considerăm că moda din Basarabia, fenomen inerent societății cu o ierarhie clară unde ea îndeplinește o serie de funcții, cea mai importantă fiind vizualizarea statutului social, în primele patru decenii ale secolului al XX-lea era dictată de casele de modă și academiile de croitorie din renumitele centre din Europa, fapt ce explică influențele apusene în materie de costum și accesorii purtate de populația citadină din Basarabia. Dat fiind faptul că în cadrul tendințelor de modernizare a societății și a noilor condiții de dezvoltare burghezia comercială din Basarabia nu era omogenă, nici din punctul de vedere al componenței, nici al sferei de activitate, nici al valorilor și al modului de viață<sup>74</sup>, ea a recurs, în acest context, la utilizarea demonstrativă a bunurilor de larg consum, inclusiv a hainelor la modă, prin a imita vestimentația aristocrației elaborată după moda vest-europeană<sup>75</sup>. Vestimentația citadină a generat dispariția portului popular prin acțiunea de substituirea elementelor sale componente cu piese de tip urban. Moda, în acest context, ajunge în serviciul unui număr din ce în ce mai mare de elemente ale civilizației, până când devine un principiu esențial al formării gusturilor estetice ale societății basarabene. Acest lucru s-a produs și datorită faptului că în Basarabia activau agenții de publicitate și informații care distribuiau reclame referitor la cele mai noi produse în materie de vestimentație prin intermediul revistelor din orașe și din provincie<sup>76</sup>. Vestimentația citadină este cea care pe viitor a reglementat comunicarea socială, a fost asociată diferențelor de statut social și, mai mult, supusă fluctuațiilor modei a devenit extrem de versatilă și mereu adaptată la circumstanțele sociale.

<sup>70</sup> Georg Simmel, „Fashion”, *International Quarterly*, 10 (1), octombrie 1904, p. 130-155.

<sup>71</sup> *Cornova 1931*, Dimitrie Gusti și colaboratorii, Chișinău, 2011, p. 587.

<sup>72</sup> *Mitropolia Basarabiei, Arhiepiscopia Chișinăului*, Secția Administrativă, Nr. 11438, Chișinău, 1938, Octombrie, 1.

<sup>73</sup> *Dicționar de sociologie*, coord.: Raymond Boudon, Philippe Bernard, Mohamed Cherkaoui, Bernard-Pierre Lécuyer; trad.: Mariana Țuțuianu; completări privind sociologia românească: dr. Maria Larionescu. București: Univers Enciclopedic Gold, 2009, p. 133.

<sup>74</sup> V. Tomuleț, *Basarabia în Epoca Modernă (1812–1918)*, Vol. I, p. 180

<sup>75</sup> V. Zelenciuc, N. Kalașnicova, *Vestimentația populației orășenești din Moldova sec. XV–XIX*, Institutul de Etnografie și Folclor al Academiei de Științe a Republicii Moldova, Chișinău: Știința, 1993, p. 105.

<sup>76</sup> *Anuarul Orașului Chișinău și al județelor din Basarabia și cu Calendarul pe anul 1924*, p. 31; *Anuarul Chișinăului pe anul 1940*, p. 91.



**Олена КОЗАКЕВИЧ**

кандидат искусствоведения

Институт народоведения Национальной академии наук Украины

**Olena KOZAKEVYCH**

Ph.D. in History of Arts

Ethnology Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine

ORCID 0000-0002-8742-4337

E-mail: kozakevych.olena@gmail.com

**ЖЕНСКИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ШКОЛЫ РУКОДЕЛИЯ  
В ГАЛИЧИНЕ КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА:  
ЗАРУБЕЖНЫЙ ОПЫТ**

***Female professional needlework schools in Halychyna (Galicia)  
at the end of the XIX – first third of the XX centuries: foreign experience***

**Summary.** In Halychyna (Galicia) almost until the end of the XIX century, the manufacturing of garment and textiles developed mainly in two directions. The first one was the traditional (peasant) manufacturing, where the local folk tradition dominated. And the second one – the garment form, fabrics, their décor matched to the fashion trends of the certain time. This direction was typical for the upper strata of society, wealthy representatives of the city. For this direction, in the most cases, garment and fabrics were imported, while local production took up only a small part. One of the causes was the lack of professional staff for textile manufacturing.

It should be noted that urban women were intensively engaged in needlework: they embroidered, weaved lace, knitted “at their leisure”, made clothes and textiles for personal use, as well as jewelry, often using patterns from European fashion magazines. However, for a long time, female works were not properly appreciated. And only in the last third of the XIX century, under the influence of Western trends, an understanding of the importance of the female role in society was coming, as well as an awareness of their active role in the development of needlework, handicrafts and artistic and professional education in the region. Some of the first who began to popularize female needlework and its prospects at the end of the XIX century were private individuals or partnerships, which consisted mainly of representatives of aristocratic circles, the intelligentsia. They opened specialized schools, taught courses, started their own business, thus attracting women of different social classes to an active social and cultural life, giving them the opportunity for self-realization. These processes developed much faster abroad, that is why they became a clear example for the opening of corresponding schools in Halychyna (Galicia). The study of training programs during trips abroad, as well as areas of study, item assortment was subsequently embodied in local schools. This positively influenced the opening of specialized schools in Halychyna (Galicia), the activities of which at the end of the XIX – first third of the XX centuries became famous even abroad. Artistic and professional female education became an important stage in the development of the craft of Halychyna (Galicia) at the end of the XIX – the first third of the XX centuries.

**Keywords:** Haluchyna (Galicia), female needlework, education, professional schools, foreign experience, programs, textile, garment, fashion.

Организация и совершенствование художественно-профессионального образования для женщин в Галичине в конце XIX в. обусловлено рядом социокультурных и экономических факторов, а именно – развитием промышленного производства, текстильного в

частности<sup>1</sup>. Однако те навыки, которые формировались у ремесленников на протяжении нескольких веков, почти до конца XIX века не способствовали открытию полноценных и конкурентоспособных местных ячеек [производства и образования] относительно европейских<sup>2</sup>. К этому времени женский труд не получил надлежащей оценки: только рассмотрение указанной проблемы на уровне определенных органов власти Галиции поспособствовало обсуждению назревшего вопроса относительно профессионального образования женщин в регионе<sup>3</sup>. Его решение способствовало созданию специальных образовательных центров, в частности – промышленных и художественных школ, а также курсов для женщин.

Актуальность статьи – изучение особенностей развития профессионального женского образования в Галиции кон. XIX – нач. XX вв. с учетом опыта подобных школ за рубежом. На основе архивных документов рассмотрено деятельность ряда профессиональных школ Праги, Вены, Берна, Варшавы (статусы, программы, оплата).

В конце XIX – нач. XX вв. в Галиции главным образом развивались перспективные на то время разновидности женского рукоделия, а именно: шитье белья, портняжное дело и „моднярство”<sup>4</sup>. Например, во Львове существовало несколько государственных и частных учреждений, где изготавливали разнообразные текстильные изделия на заказ, а также обучали девушек ремеслу<sup>5</sup>. Однако это не улучшало общего состояния дел, а наоборот, вызывало много вопросов: качественный ли уровень профессиональной подготовки, получают ли ученицы действительно нужные и профессиональные знания, могут ли такие мастерские стать полноценными профессиональными ячейками образования и т.п.<sup>6</sup>

Вопрос о создании профессиональной школы для женщин во Львове был поставлен на Городском заседании в 1907 г.: ее планировали открыть на основе реорганизации практических курсов в школе им. Королевы Ядвиги. В отчетном документе этого заседания были четко очерчены перспективы новой школы, поскольку „...должна она привести в действие тысячи незадействованных рук женских и задействовать их с пользой для их самих, для общества и края”<sup>7</sup>.

В то же время и местные власти также проявили инициативу. В 1907 г. Министерство общественных работ выдало организационный проект и план обучения для промышленных женских школ, а в 1910 г. – для семинарий, где учительницы могли получить специальное образование. Проект промышленной школы предусматривал функционирование

<sup>1</sup> О. Козакевич, *Професійний трикотаж в Галичині кінця XIX – першої третини XX століття: осередки, асортимент, художні особливості*, in: *Народознавчі зошити*, 2013, № 2 (110), с. 289-305.

<sup>2</sup> О. Козакевич, *Осередки фахової освіти в Східній Галичині кінця XIX – першої третини XX ст.: в’язання*, in: *Народознавчі зошити*, Народознавчі зошити, 2009, № 3-4, с. 374-383; О. Kozakevych, *Lwów – ośrodek trykotarstwa artystycznego w Galicji końca XIX i w I dekadzie XX stulecia*, in: *Retrospekcja i ochrona dziedzictwa kulturowego*, red. S. Kowalska, D. Wańska, Poznań-Kalisz 2015; T. Merunowicz, *Opieka kraju nad szkolnictwem przemysłowym w Galicyi*, Lwów, 1887.

<sup>3</sup> Р. Шмагало, *Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст. (структурування, методологія, художні позиції)*, Львів: Українські технології, 2005, 526 с.

<sup>4</sup> Моднярство – локальний термин, используемый в разговорной речи на территории Галичине в конце XIX – первой трети XX века. Обозначает изготовление головных уборов и разного рода аксессуаров к ним

<sup>5</sup> О. Козакевич, *Львів – осередок трикотажного виробництва (кінець XIX – перша третина XX ст.)*, in: *Народознавчі зошити*, 2012, № 6 (108), с. 1054-1086.

<sup>6</sup> О. Козакевич, *Професійна освіта в Україні кінця XIX – початку XXI ст.: трикотаж (історичний аспект)*, in: *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, Спецвипуск. Матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції „Синтез дизайну і мистецтва в освітянському просторі”, № 5, Луцьк, 2010, с. 29-34.

<sup>7</sup> Центральный Государственный исторический архив Украины во Львове, далее – ЦГИАУЛ (Центральний Державний історичний архів України у Львові), Ф. 179, Оп. 4, Спр. 93, 26 арк.

двух отделов: кроя белья, а также кроя и пошива платьев с возможным привлечением других видов женского рукоделия. Кроме профессиональных навыков ученицы обязаны были приобретать основы произвольного рисунка, промышленной бухгалтерии, ведения книг на промышленных предприятиях, оформления и заключения различных документов и договоров предпринимательской деятельности, товароведения, овладеть элементарными основами гигиены и домашнего хозяйства, в частности осваивать отдельный предмет – костюмологию (лекции о костюме).

Цель дисциплины [костюмологии] – преподнести ученицам в историческом ракурсе особенности развития женской одежды, воспитать соответствующие вкусы и творческий подход в сочетании форм и декоративных мотивов, а также ознакомить с гигиеной одежды. Курс лекций был рассчитан на три года. В первом классе ученицы посещали уроки ручного и машинного шитья, во время второго года обучения – продолжали учебу в соответствии с предпочтениями: одни – на отделе шитья белья, другие – на пошивочном. После окончания второго класса воспитанниц переводили на один год в мастерские – для практического обучения и усовершенствования выбранной специальности. Свидетельство, полученное после окончания промышленной школы, позволяло девушкам работать в профессиональном направлении, в частности продолжить образование в промышленных семинариях<sup>8</sup>.

При промышленных школах открывали специальные вечерние курсы: для частных лиц, которые намеревались научиться определенных видов рукоделия, и для работниц, занятых в сфере образования и профессионального труда, которые хотели усовершенствовать свои знания. На таких курсах овладевали специальностями ручного или машинного шитья, кроя белья или платьев, вышивки, кружевоплетения, изготовления искусственных цветов, парикмахерского дела, в отдельных заведениях – стенографии и машинописи. Курсы длились 3-6 месяцев, главным образом в вечернее время два-три раза в неделю.

В семинарии для обучения учительниц, задействованных в промышленности, было предусмотрено два отдела: крой и шитье белья, крой и пошив платьев. Обучение на каждом отделе было рассчитано на два года. Условия принятия – исполнения 19 лет, окончание факультативной трехклассной школы и завершение учебы в промышленной школе, в частности год практики в портняжной или бельевой мастерской. После двухлетнего обучения и сдачи экзаменов кандидатка должна учиться в промышленной школе как ассистентка. Только после года практики по собственному желанию она могла получить в Министерстве общественных работ патент на учительство и право занимать постоянную должность<sup>9</sup>.

Учитывая актуальность создания во Львове женской промышленной школы, Региональным школьным советом было решено детально изучить этот вопрос на основании опыта зарубежных школ, что уже функционировали в указанном направлении. Этот вопрос контролировали члены Краевой Рады, инспекторы школ и другие заинтересованные лица<sup>10</sup>. Было создано рабочую группу, которая посетила ряд учебных заведений в Вене, Берне, Праге и некоторых других городах<sup>11</sup>.

В Вене школами занимались женский союз „Frauenerwerbverein” – подобно львовского „Женский труд”<sup>12</sup>, и „Vereinigung der arbeitenden Frauen”. Также функционировали школы в Берне – школа союза чешских женщин „Vesna”, в Праге – школа Общества „Urobní zenski” и городская женская школа. Все эти школы, за исключением местной пражской,

<sup>8</sup> O. Kozakewych, *Edukacja artystyczna kobiet w Galicji na przełomie XIX i XX wieku z uwzględnieniem wzorów szkół zagranicznych*, in: *Sztuka i edukacja. Muzyka i sztuki plastyczne*, red. A. Boguszewska, B. Niścior, Lublin, 2015.

<sup>9</sup> L. Wierzbicki, *Szkołe ludowe połączone z warsztatami cwiczeń rękodzielniczych*, Lwów, 1899, 38 s.

<sup>10</sup> О. Козакевич, *Ліга промислової допомоги: основні напрями діяльності (за матеріалами першої третини ХХ ст.)*, in: *Мистецтвознавство* 12, Львів, 2012, с. 107-118.

<sup>11</sup> T. Merunowicz, *Opieka kraju nad szkolnictwem przemysłowym w Galicyi*, Lwów, 1887.

<sup>12</sup> ЦГИАУЛ, *Листування з Міністерством віросповідання і освіти про надання дозволу Товариству „Праца коб’ет” на ведення кравецьких курсів у Львові (1925–26)*, Ф. 179, Оп. 4, Спр. 2578.

удерживали за счет частного финансирования: правительство выделяло средства только в виде субвенций<sup>13</sup>.

К началу XX в. в Вене не было государственной промышленной школы для женщин, однако все было готово для ее открытия (в связи с продолжительностью строительства школы открытие перенесли на 11 сентября 1911 г.)<sup>14</sup>. Вот какое впечатление произвело помещения венской школы на представителей львовской делегации, изучавших состояние заграничных промышленных женских школ, Австрии в частности: „Осматривали помещение, предназначенное для школы; находится достаточно отдаленно от центра города, в округе на Моллардгассе [Mollardgasse], в огромном новом здании, в котором... должны размещаться несколько десятков дополняющих промышленных школ. Помещение женской промышленной школы занимало отдельное крыло и состояло из нескольких просторных и светлых аудиторий. Одни были обустроены для обучения ручных работ, другие – для занятий рисунком, в частности для теоретических лекций. Кроме этого для каждого класса предназначались отдельные шкафчики, умывальники, отдельные комнаты для научных реферсов, для библиотеки и т.д. Со школой будет связана промышленная семинария”<sup>15</sup>.

В Австрии частные женские институты существовали с сер. XIX в.: школы различного направления для девушек открывали с учетом потребностей того времени. Впоследствии они [школы] получали права общественных. В начале XX в. такие институты и общества открывали промышленные школы, в основном переqualificируя профессиональные курсы для белошвеек и портних. Одним из самых первых и, вероятно, крупнейшим частным женским обществом в Австрии было „Wiener Frauen Erwerb Verein”, которое существовало почти 40 лет. Первый класс этой промышленной школы – отдел для пошива белья и портняжный – был представлен образцово. Очень скрупулезно выполненные работы указывали на то, что в этом направлении существовала традиция и значительный опыт. В связи с тем, что в этом классе обучалось 50 учениц, учительница принимала помощницу. Девушки шили в одном большом зале, что находился в боковом крыле здания: помещение имело много света, поскольку окна были расположены с обеих сторон. Во время учебного процесса ученицы сидели за длинными узкими столиками с повышенными краями, что служили для прикрепления работ и предотвращающие их сползания.

Во втором классе оставалось довольно мало учениц, что стало привычным явлением в промышленных школах: уже после года обучения девушки находили себе оплачиваемую работу в бельевых или плательных мастерских. Они оставляли учебу и занимались заработком. Кроме того, в изготовлении бельевого ассортимента было задействовано значительно меньше работниц, чем в портновском деле. Общее количество учениц, учащихся в этом австрийском заведении, составляла 1236 человек, а непосредственно в промышленной школе – 400. Оплата была следующей: в I классе – 4 кор. ежемесячно, во II классе – для белого шитья 4 кор. и для портних 6 кор. ежемесячно.

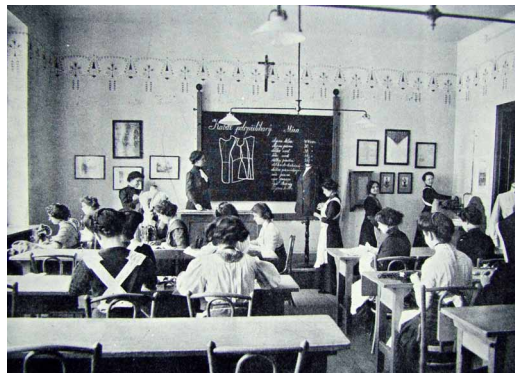
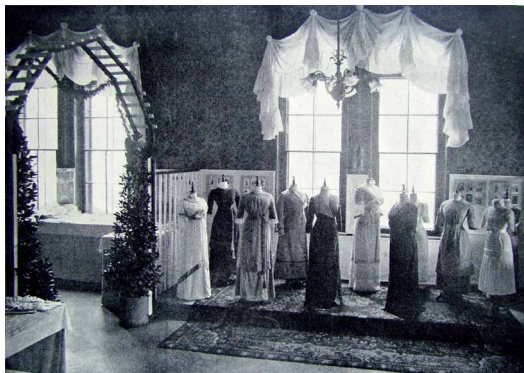
Подобную промышленную школу содержало Общество „Vereinigung der arbeitenden Frauen”, которое не имело столь давней истории, как предыдущее. В школе, расположенной в частном здании, лучше представлено портновское дело, отличавшееся методичностью изложения. На лекциях кроя ученицы рисовали на больших листах бумаги формы в натуральную величину, что было довольно сложно. Так называемый шаблон содержал все соответственно рабочему плану и в чем могла нуждаться работница. На таких образцах встречались даже вещи, не предусмотренные программой, но которые были модными и востребованы в настоящее время. Это было важно, учитывая то, что каждый учебный процесс должен отвечать требованиям времени, промышленный – прежде всего. На всех курсах и во всех школах общества насчитывалось почти 1300 учениц, из которых 103 обучались в промышленной школе.

<sup>13</sup> О. Козакевич, *Осередки фахової освіти в Східній Галичині кінця XIX ...*, с. 374-383.

<sup>14</sup> ЦГИАУЛ, Ф. 179, Оп. 4, Спр. 93, 26 арк.

<sup>15</sup> ЦГИАУЛ, Ф. 179, Оп. 4, Спр. 93, 26 арк.

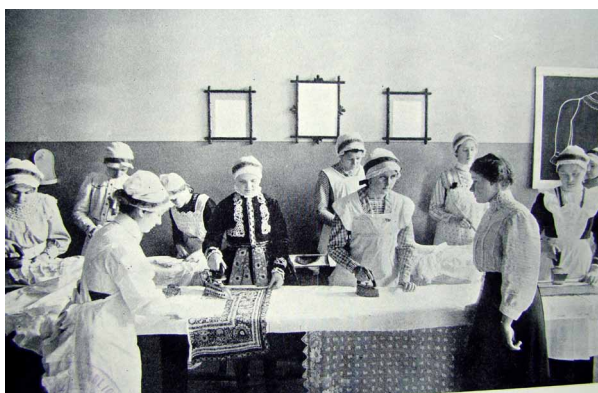
В Берне школы Общества „Vesna” были представлены образцово, а профессиональный уровень подготовки – очень основательный. Кроме промышленной школы здесь существовала семинария для учительниц промышленных школ и семинария для подготовки учительниц домашнего хозяйства. Оплата за обучение была несколько выше, чем в школах австрийских, – от 60 до 100 кор. ежегодно, в семинарии – 200 кор. ежегодно. „Vesna” владела чрезвычайно содержательной коллекцией народных образцов шитья и вышивки: в классах они были доступны ученицам для использования в создании декоративных украшений (илл. 1-2).



Илл. 1. Выставка работ после завершения учебы в женской школе «VESNA» в Берне (Опубликовано: Vesna v Brně. Jubilejní památník. 1870. 1886.1891. 1911. Brno)

Илл. 2. Курс преподавания пошива одежды (Опубликовано: Vesna v Brně. Jubilejní památník. 1870. 1886. 1891. 1911. Brno)

Местная промышленная школа в Праге – специальное промышленное заведение – была чрезвычайно велика и расположена в четырех зданиях. Отличалась от предыдущих школ продолжительностью обучения – три года, лишь по прошествии которых ученицы могли работать в мастерских. План учебы отвечал министерским требованиям. На швейном отделении было больше учениц, чем на бельевом. За полугодие обучение было установлено оплату 25 корон. За предметы вне программы дополнительная плата не предусматривалась, однако за посещение других курсов доплачивали 10 кор. ежегодно (илл. 3).



Илл. 3. Курс домашнего хозяйства (Опубликовано: Vesna v Brně. Jubilejní památník. 1870. 1886. 1891. 1911. Brno)

В Праге „Výrobní spolek český” существовала с 1870-го года: обучение дневное и вечернее, курсы для разнообразного женского рукоделия, а в начале XX в. организовано двухлетнюю промышленную школу с министерским планом обучения. Учительницы этой школы при отсутствии дополняющих семинарий совершенствовали свои профессиональные

знания на летних курсах. Работы были очень художественные и тщательно выполненные, особенно во II классе белого шитья: показательными стали узоры для аппликационной вышивки и нашивки вставок. Министерский план с незначительными дополнениями применяли во всех указанных школах для выполнения практических работ в отделах белого шитья и портного дела. Обучение в I классе проходило совместно для двух отделов. Ученицы пользовались специальными шаблонами для ручного и машинного шитья. Для качественного исполнения образцов материал покупали в школьном магазине. Изготавливали разнообразный ассортимент: однотонный фартук, однотонную юбку, передник с декоративными складками, юбочку со складками и рюшами, женскую рубашку, украшая ее покупным кружевом, женскую рубашку с мережкой, две женские рубашки с застрочками и с вышивкой или кружевом, ночную женскую рубашку однотонную и декорированную, утренний кафтанчик, белье мужское однотонное (дневное, ночное, цветное), мужское белье с декором, детское белье однотонное и с отделкой, простынь на кровать, наволочку.

Во втором классе белого шитья продолжали практику на моделях: разнообразные декоративные стежки и швы, мережки, ажур, которые применяли для украшения бельевого ассортимента – вставки или нашивки, кружева, аппликация кружевных фигур вручную и на машине, аппликация полотном на тюле, выполнения различных работ, которые становились более изысканными, более декорированными и из лучших материалов. Эти работы ученицы выполняли для себя или на заказ для клиентов школы. Распределять работу при изготовлении заказа не позволяли, поскольку ученица должна была создать бельевое изделие самостоятельно от начала до конца, не отступая от учебного процесса.

Во втором классе портнихи начинали обучение от стежков, швов и образцов: внешние и внутренние швы для юбочки, швы лифа, пришивание пуговиц, разнообразные варианты вшивания карманов, выполнения застрочек в юбках, основа для воротничка-стойки в разных вариантах, разнообразные рюши для декорирования платьев. Эти образцы, произведенные чрезвычайно тщательно, вывешивали на куске серого полотна, или складывали в конверты с толстой бумаги или в коробки. После образцов приступали к изготовлению различных частей гардероба. Например, в венских школах шили обычные велюровые юбочки, блузки с подкладкой и без, а также платье с лифом соответственно собственных мерок. В чешских школах – комбинации, однотонные блузы, лифы на корсеты, платьица для маленьких девочек, одежда для мальчиков, блузки с отделкой, костюмы, плащи, халаты.

На всех курсах уроки кроя проводили чрезвычайно методично: ученицы рисовали формы за единой меркой в натуральную величину, учитывая указания учительницы, которая иллюстрировала учебный процесс рисунками на доске. Второй раз девушки рисовали лекала самостоятельно в соответствии с собственными мерками. В отдельных учреждениях эти выкройки украшали узором шитья или вышивки. На третьем году рисовали крой в уменьшенном формате – в специальных тетрадах, с подробным описанием процесса создания формы. Только после такого скрупулезного подготовительного процесса ученицы могли приступать к выполнению работы в материале. Например, в одной из школ дополнительно рисовали варианты разложения лекал на ткани перед ее покупкой, обращая особое внимание на рисунки в клеточку, полоску и т.п. Чертежи выполняли карандашом, без применения туши, поскольку это отнимало много времени.

В швейных мастерских можно было увидеть самые сложные образцы, в частности – на эластичных тканях, шалевидные или с отворотами варианты воротников, карманы, пошив платьев из различных материалов с применением способов отделки с учетом модных тенденций того времени. За свой труд (в основном выполняли заказ для членов Общества) ученицы получали от 30% до 95% стоимости работы, отдавая заработок в фонд заведения.

Рисунки, которые в дальнейшем использовали для отделки платьев или белья, имели декоративно-орнаментальный характер. Основная задача в процессе изучения рисунков в промышленных школах – добиться уверенности руки и способности воспроизвести рисунок, дальнейшее развитие фантазии – эстетический вкус и творчество в создании

узоров для вышивания. В отдельных школах обучение начинали с того, что на обычной серой бумаге большого формата ученицы с размахом чертили от руки ряды простых или волнистых линий в самых разных направлениях.

Построение композиции начинали с вырезания фигур из черной бумаги, из которых ученицы выкладывали разные узоры [такая техника называется аппликацией] для отделки белья и платьев. Впоследствии орнамент творили с рисунков фитоморфного или зооморфного характера, а именно – листья, цветы, виноградные гроздья, птичьи перья, бабочки, кораллы и т.п. При выполнении декоративных рисунков разрешалось применять различные дополнительные средства, а профессиональные советы учительницы, фантазия учениц и индивидуальный вкус делали возможным творить художественные вещи.

Курс лекций по костюмологии проводили с помощью рисунков, которые способные ученицы увеличивали с фотографий (костюмы разных народов) во время лекций по рисунку: выполняли их акварелью в размерах 70 × 40 см. Например, в школах „Vesny” учили копировать вышивку и старое кружево с помощью фотобумаги.

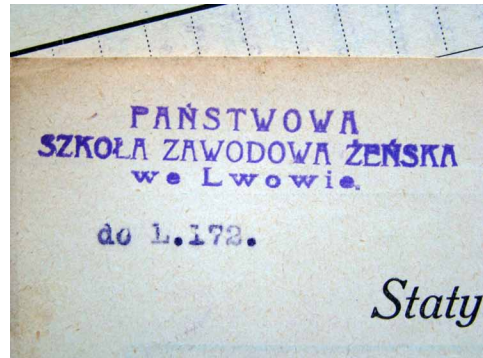
Руководительницей выбирали особу из профессиональных мастерских – деятельную, практичную, творческую, трудолюбивую, – кандидатура которой была согласована и утверждена Министерством. Для получения свидетельства каждая ученица обязана была выполнить перечень работ, предусмотренных планом обучения. Девушки вели специальные книги, где фиксировали состояние выполнения работ: с учетом количества использованной ткани, стоимости приложений, затраченного времени, себестоимость изделия и цену для продажи.

В Берлине в 1866 г. берлинским Обществом был основан институт „Lette Verein”. Это заведение занимало три четырехэтажных здания – с двориками между домами, цветочными огородами, предназначенными для отдыха для учениц во время перерывов. Кроме курсов швейных, бельевых и портновских здесь функционировали курсы „интролигаторства” (переплет, оформление книг), фотографии, воспитательный курс для служанок, в частности хорошо представлен курс домашнего хозяйства. По сравнению с австрийскими школами существовали некоторые различия: разнообразные профессиональные курсы не создавали организационной целостности, что не давало ученицам полноценной профессиональной подготовки. Каждый курс существовал индивидуально: ученицы записывались по своему усмотрению на тот курс, который интересовал их больше всего, сдавали экзамены и получали свидетельство с разрешением на работу. В Австрии, например, такое право можно получить только в промышленной школе.

Оплата за обучение на курсах в берлинской школе была довольно высокой: месячный платеж колебался от 7 до 20 марок за продолжительность курса в течение 3-6 месяцев, а то и целого года. Для тех, кто посещал ряд курсов в определенной последовательности, цену снижали на 1/3 стоимости, однако и эта сумма была значительно выше, чем в школах Австрии. Например, 6-месячный курс для служанок стоил 236 марок. Однако система отдельных курсов была лучше приспособлена к региональным потребностям: промысел – более развит, что требовало квалифицированных кадров, поэтому почти каждая женщина посещала такие курсы. Приведем несколько цифр, чтобы иметь представление об уровне профессиональной подготовки женщин: на торговых курсах обучалось 307 учениц, на курсах фотодела – 223, в портняжной школе – 245, в школе шитья и ручных работ – 245, в школе ручного и машинного шитья – 394, в школе стирки и глажки – 283, в кулинарной школе – 432. Всего на различных курсах в берлинской школе обучалось 3660 учениц.

Изучение опыта зарубежных промышленных школ для женщин было в то время очень важным и актуальным в создании аналогичных заведений в Восточной Галиции конца XIX – начала XX века. Художественное и профессиональное образование давало возможность женщинам заработка и вести собственное дело: с этой целью было запланировано открыть во Львове промышленную женскую школу в сочетании с промышленной семинарией – согласно министерских планов. В течение первой трети XX в. в Галиции создано или реоргани-

зовано несколько обществ, связанных с женским трудом: первая женская промышленный союз „Труд”<sup>16</sup> (с мастерскими пошива платьев, белья, с отделом шитья и торговым)<sup>17</sup>, Семинария домашнего промысла, основанная „Лигой промышленной помощи”<sup>18</sup>, трикотажная школа в Перемышле и профессиональная школа для женщин во Львове (отдел портного дела, белья, моднярства, шитья и домашнего хозяйства)<sup>19</sup>, „Towarzystwa warstatów rękodzielniczych dla młodzieży żydowskiej”<sup>20</sup>, школа домашнего хозяйства на Снопкове во Львове, частная женская школа сс. Василянок<sup>21</sup> во Львове<sup>22</sup> (реорганизована 1934 в швейную гимназию)<sup>23</sup> и другие. Преимущественно во всех заведениях использовали похожие учебные программы, с незначительными вариантами соответственно с их профилем (Илл. 4-5).



Илл. 4. Сельская швейная мастерская в Ногавчине, Галичина, 1910 г (Опубликовано: Sprawozdanie z działalności „Ligi Pomocy Przemysłowej” za czas od 1.stycznia 1910 do 30. czerwca 1911 t.j. za siódmy rok istnienia, Lwów, 1911, s. 98.)

Илл. 5. Печать государственной профессиональной женской школы в г. Львове, 1930 г. (Источник: ЦДИАУЛ, Ф. 179, Оп. 4, Спр. 101)

Художественное и профессиональное женское образование стало важным этапом в развитии промысла Галиции конца XIX – первой трети XX века. Местная продукция – выполнена в совершенстве, творчески, деликатно, с учетом модных тенденций и местных народных мотивов – была на хорошем счету купцов, „модников” и обычных потребителей. Свидетельство тому – музейные собрания Украины и зарубежья, специализированные журналы мод исследуемого периода, в частности архивные документы. Предлагаемая статья является одной из первых попыток автора проанализировать развитие художественно-профессионального образования для женщин в Галиции конца XIX – первой трети XX вв. с учетом локальных особенностей и зарубежного опыта.

<sup>16</sup> О. Цимбалюк, „Труд” – жіноча кравецька школа, Львів, 1998, 56 с.

<sup>17</sup> Праця жінок, in: іноче Діло, 1912, Ч.4, с. 2-3.

<sup>18</sup> О. Kozakevych, Activity of the Industry Assistance League within Eastern Galicia in the beginning of the XXth century, in: Streszczenia wystąpień „Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej”, Białystok, 2012, S. 133-136.

<sup>19</sup> ЦГИАУЛ, Листування з товариством рукодільних майстерень для єврейської молоді у м. Перемишлі про відкриття трикотажної школи (1938), Ф. 179, Оп. 4, Спр. 1988, 28 а.

<sup>20</sup> ЦГИАУЛ, Статистичні дані про стан професійної жіночої школи товариства рукодільних майстерень для єврейських дівчат у Львові (1928–39), Ф. 179, Оп. 4, Спр. 1704, 29 а.

<sup>21</sup> ЦГИАУЛ, Розклад занять приватної школи сс. Василянок у Львові 1928/29 н.р., Ф. 179, Оп. 4, Спр. 1510, 25 а.

<sup>22</sup> Перша українська жіноча фахово-доповнююча школа середнього типу, in: Нова Хата, 1929, Ч. 7, с. 7.

<sup>23</sup> ЦГИАУЛ, Статистичні дані про стан приватної професійної жіночої школи сс. Василянок у Львові (1928–39), Ф. 179, Оп. 4, Спр. 1509, 22 а.



**Alina TOCARCIUC**lector universitar, Universitatea Tehnică a Moldovei  
University lecturer, Technical University of Moldova  
Email: alinatocarciuc13@gmail.com**CONSIDERAȚII PRIVIND TIPOLOGIA TEXTILELOR TRADIȚIONALE  
DE INTERIOR DIN MOLDOVA*****Considerations regarding the typology of traditional interior textiles in Moldova***

**Summary.** In fact, the authentic traditional textiles found in the interiors and households of the inhabitants of the Republic of Moldova illustrate multifunctional sermons and, at the same time, heritage objects that compose an integral and harmonious ensemble with the decorative elements of interior architecture and furniture traditional. The typology of traditional textiles needs to be studied and systematized on basic geographic areas: north, center and south, while the diversity of artistic manifestations and technical features appear in micro zones (rayon, village), and the factors that condition this typology are formulated in work. The present study is focused on theoretical analysis and field studies, museum of basic traditional textiles, and the results of this study are reflected in the systematization of traditional textiles according to raw material and depending on areas of household use. This aspect determines the theoretical value and the novelty of the present work.

**Keywords:** textile, authentic, interior, raw material, wool,

De-a lungul timpului, țesăturile tradiționale, în calitatea sa de mijloace materiale ale culturii naționale, au ajuns treptat la interferența dintre tradiție și inovație. Pe lângă specificul tradițional, s-au adoptat și alte caracteristici, care sunt transpuse în inovații (cu impact progresiv sau regresiv). Astfel, și în cazul textilelor, inovației îi sunt specifice următoarele particularități:

- ✓ introducerea materialelor noi,
- ✓ întrebuințarea tehnicilor și ustensilelor de lucru noi,
- ✓ crearea motivelor decorative noi sau valorificarea celor existente,
- ✓ îmbogățirea paletelor cromatice,
- ✓ modificări ale schemei compoziționale – toate acestea fiind în dependență directă de funcția și gradul de utilitate a obiectului textil în interior.

De cele mai multe ori, textilele de interior autentice sunt reprezentate de țesăturile confecționate manual ce se deosebesc prin originalitatea factuală și cromatică, prin ornamentica bogată, nivelul înalt al măiestriei tehnico-decorative, prin multitudinea de grupe tipologice și variante locale. Acest aspect determină valoarea artistică, etnografică și patrimonială a textilelor tradiționale create, lucrate și utilizate pe teritoriul Republicii Moldova.

Textilele lucrate manual în condiții de casă alcătuiau o parte considerabilă din averea familiei, având, totodată, și o deosebită prestanță spirituală grație utilizării în riturile de trecere în viața omului. Conform tradiției populare<sup>1</sup>, fiecare gospodină trebuia să știe să țese, să croșeteze și să brodeze pentru a-și îmbrăca membrii familiei, a împodobi casa, a organiza gospodăria, a pregăti zestrea copiilor, atributele ritualice pentru nuntă, botez, înmormântare etc. În așa fel, categoria țesăturilor și numărul lor, hărnicia femeilor erau markeri importanți pentru a se forma autoritatea și opinia sătenilor despre o anumită familie.

<sup>1</sup> Zina Șofransky, Valentin Șofransky, *Cromatica tradițională românească: Terminologia, modalitățile de dobândire și funcționalitate a coloranților naturali în spațiul carpato-danubiano-pontic*, București: Editura Etnologică, 2012, 454 p.

Literatura de specialitate consultată<sup>2</sup>, completată de rezultatele cercetărilor în teren, oferă posibilitatea de a identifica, repertoria și a cunoaște mai detaliat cele mai răspândite tipuri de textile tradiționale. Unul din elementele de bază în creația populară totdeauna a fost și rămâne materia primă, în care locul central revine lânii. Analizând sursele bibliografice<sup>3</sup>, și rezultatele studiilor muzeistice și de teren, extinderea pe teritoriul Republicii Moldova a caracterului materiei prime pentru textile este de remarcat că în partea centrală și de nord a fost răspândită lâna aspră de culoare neagră, cafenie și sură – *brumărie*, folosită la alesul covoarelor, țesutul lăicerelor, rumbelor, păretarelor, țolurilor ș.a.<sup>4</sup>. Spre sud, regiunile Lăpușna, Cahul și Tighina începe hotarul de trecere de la creșterea oilor cu lâna întunecată și aspră la oile albe – țigăi cu lâna moale și lungă. Astfel, în partea de sud a Moldovei a fost răspândită lâna moale din care, de obicei, se produc diferite țesături decorative pentru împodobirea locuinței: *macaturi*, *cuverturi de pat*, *fețe de iorgane sau plapume*, *țesături de lâna pentru îmbrăcăminte*, covoare. La sud existau și țesăturile din fire naturale de borangic (mătase brută), utilizate pentru *prosoape*, *năframe*, *fețe de masă*, deoarece aici populația se ocupa cu sericicultura – creșterea viermilor de mătase<sup>5</sup>.

În ceea ce privește materia primă vegetală este de remarcat că în nordul și centrul Republicii Moldova, în trecut, se cultiva mai mult cânepa, pe când la sud – inul. Aici inul era cultivat pe larg și ocupa pământuri întinse datorită faptului că semințele acestei culturi erau furnizate industriei chimice pentru extragerea uleiului, atât de necesar la producerea vopselelor. Țăranii ca recompensă pentru culesul și selectarea acestor semințe primeau fibre textile de in, din care își confecționau multe țesături pentru gospodărie și vestimentație<sup>6</sup>.

Astfel, materia primă a determinat evolutiv tipurile de textile tradiționale din punct de vedere tehnic (posibilitățile de prelucrare) și artistic (posibilitățile de aplicare a tehnicilor de decor și posibilitățile de vopsire a materiei cu coloranți extrași din flora locală).

Tipologia textilelor tradiționale necesită să fie studiată și sistematizată pe zone geografice de bază: nord, centru și sud, în timp ce diversitatea manifestărilor artistice și particularitățile tehnice apar în cadrul unor microzone (raion, sat). Astfel, tipologia pieselor textile tradiționale este condiționată de mai mulți factori:

- *Factorul spiritual* determină piesa textilă prin necesitatea creării și posibilităților spirituale ale realizării ei. Este determinat de condițiile social-istorice și etnice care determină în ultimă instanță tradiția existentă la un moment dat la un grup și este rezultatul efortului creator constant și intens al mai multor generații, la care se pot adăuga influențe asimilate pe parcurs și de la alte culturi.
- *Factorul tehnic* determină piesa textilă prin existența instrumentului necesar confecționării și existența îndemnării, a specializării.
- *Factorul social-economic* determină piesa textilă prin existența materiei prime din care se confecționează fiind legat și de condițiile geografice<sup>7</sup>.

Cu precădere, pe ariile de utilizare a textilelor tradiționale casnice deosebim 3 grupuri de piese textile tradiționale<sup>8</sup>:

<sup>2</sup> *Meșteșuguri populare tradiționale moldovenești* (Din colecțiile Bibliotecii Naționale): Bibliografie de recomandare; alcăt.: Svetlana Miron; dir. gen.: Elena Pintilei, Chișinău: Biblioteca Națională a Republicii Moldova, 2017.

<sup>3</sup> L. Bлага, *Scoarțele basarabene*: [arta populară românească], in: Sud-Est, Nr. 3, 1991, p. 12-13; Elena Postolachi-Iarovoi, *Textilele – fenomen de cultură și istorie*, in: Revista de etnologie, 2001, nr 3, p. 101-109.

<sup>4</sup> Ion Bălțeanu, *Țesutul decorativ în creația meșterilor populari*, in: Revista de Etnografie: serie nouă, 2006, nr. 5, p. 72-78.

<sup>5</sup> moldovenii.md/md/section/61 (accesat 04.09.2021).

<sup>6</sup> moldovenii.md/md/section/386/content/843 (accesat 04.09.2021).

<sup>7</sup> *Scoarțele românești*, Marcela Focșa, din colecția Muzeului de artă populară al R.S. România, București, 1970.

<sup>8</sup> *Arta populară românească*, Marina Marinescu, Cluj-Napoca: Dacia, 1975.

Tabelul 1

Tipologia pieselor în funcție de materie primă

Materie primă	Piese de interior			Piese de ocazie				Piese de uz gospodăresc		
	Pentru perete	Pentru pardoseli	Pentru uși, ferestre și pentru zonare	Pentru naștere, botez, cumetrii	Pentru logodnă, nuntă	Pentru înmormântare	Pentru ocazii sporadice	Pentru bucătărie, păstrare	Pentru dormitor, odihnă	Pentru igiena individuală
Lână, Semilână	Covorul, Lăicerul, Păretarul, Scoarța Cerga	Lăicerul, Țolul, Scoarța			Pocrovăț			Traiste Desage	Lăicerul, Postav, Țolul, Velință, Macat, Iorgan, Cerga	
In						Prosop/ștergar		Prosop/Ștergar, Față de masă, Zolnice		Prosop/ștergar
Cânepă		Țolul						Saci, Veretcă/opol, Traiste, Desage, Zolnic	Țolul	
Bumbac	Prosop/ștergar	Țolul		Prosop/ștergar	Prosop de nuntă, Pocrovăț	Pocrovăț		Prosop/ștergar, Față de masă, Zolnic, Mânășterguri	Țolul, Macat, Iorgan	Prosop/Ștergar, Mânăștergură
Mătase				Prosop	Prosop			Față de masă		

1. **Piese de interior** includ textilele utilizate pentru amenajarea și decorarea spațiilor de locuit în funcție de locul amplasării și funcția pe care le îndeplinesc:

- Pentru pereții interiorului;
- Pentru pardoseli;
- Pentru uși, ferestre și zonarea interiorului.

2. **Piese de ocazii** cuprind textilele utilizate la ocazii, evenimente, create din timp, destinate riturilor de trecere în viața omului, iar, ulterior fiind utilizate ca piese de interior sau de uz gospodăresc:

- Pentru naștere, botez, cumetrii;
- Pentru logodnă, nuntă;
- Pentru înmormântare;
- Pentru ocazii sporadice.

3. **Piese de uz gospodăresc** includ textilele exploatate uzual sau sporadic în scopuri individuale sau pentru întreținerea gospodăriei. Acestea, la rândul său, se împart în:


- **Piese de bucătărie/păstrare.** Piese textile utilizate în procesul preparării bucatelor, amenajării și servirii mesei, precum și pentru păstrarea alimentelor uscate;
- **Piese pentru odihnă/dormitor.** Piese textile cu care se pregătește sau se așterne patul, locul pentru odihnă sau șezut.
- **Piese pentru igiena individuală.** Piese textile întrebuințate întreținerii igienei individuale precum prosoape de mână și corp.

Raportate la criteriul funcționalității și al principalelor materiale din care sunt confecționate, textilele tradiționale de pe teritoriul Republicii Moldova sunt tipizate în felul următor (tabelul 1):

Această clasificare va permite studiul pe categorii de piese, în primul rând, din punct de vedere al atribuțiilor funcționale în interior și reieșind din anumite funcții ocazionale pe care le îndeplinesc (tabelul 2)<sup>9</sup>

Astfel, va urma o analiză a grupurilor de textile tradiționale după componentă fibroasă (lâna, bumbac, in, cânepa, mătasea) adaptate la condițiile actuale, conform următoarelor criterii: particularitățile igienice, sustenabilitatea (gradul de poluare a mediului, consumul de resurse în timpul producerii, perioada de descompunere), funcționalitatea și longevitatea (rezistență la uzură, rezistența culorii) și aspectele estetice.

Tabelul 2

Denumirea piesei, etimologia	Descrierea	Aspect, exemplu
<b>COVOR</b>	<p>Piesa textilă decorativă de bază folosită la împodobirea pereților locuinței.</p> <p>Din categoria covoarelor se întâlnesc și fac parte: scoarța, chilimul, războiul, covorul, pologul, cerga etc.</p>	 <p style="text-align: center;">sf. sec. XIX – înc. sec. XX, Soroca</p>
<p><b>SCOĂRTĂ</b> din lat. <i>scortea</i>, coajă, acoperire</p>	<p>Covor cu urzeală de lână sau bumbac și băteală din lână.</p> <p>Specific – gamă cromatică redusă și caldă</p> <p>Fondaluri colorate (verde, arămiu, roz, cafeniu) și chenare înguste.</p>	 <p style="text-align: center;">sf. sec. XIX – înc. sec. XX, Soroca</p>

<sup>9</sup>La elaborarea Tabelului 2 au fost consultate următoarele surse: <http://www.patrimoniuiaterial.md/ro/pagini/registrul-fi%C8%99ele-elementelor-de-patrimoniu-cultural-imaterial-tehnici-%C8%99i-cuno%C8%99tin%C8%9Be-legate-de-arta/> (accesat 07.09.2021); Cerga | Patrimoniul cultural imaterial al Republicii Moldova (patrimoniuiaterial.md) (accesat 15.09.2021); dexonline.ro (accesat 15.09.2021); Rumbă | Patrimoniul cultural imaterial al Republicii Moldova (patrimoniuiaterial.md) (accesat 16.09.2021); Covorul | Patrimoniul cultural imaterial al Republicii Moldova (patrimoniuiaterial.md) (accesat 10.09.2021) ș.a.

<p><b>PĂRETĂR</b> din <i>p(e)ret(e)</i>+ <i>sufixul -ar</i> – parte din interior</p>	<p>Covor mic, bucată de pânză brodată, hârtie cu desene etc. care se pune pe perete, în casele țărănești, în scop decorativ.</p>	
		<p>înc. sec. XX, Soroca</p>
<p><b>CERGĂ</b> sau <i>pocrovăț</i> din slavă (<i>veche</i>) <i>pokrovīci</i> – acoperă-mânt</p>	<p>Covor cu o singură față mițoasă, cu mițe lungi legate de urzeala covorului în timpul țesutului cu alesătură.</p> <p>Bucată de pânză sau de stofă folosită pentru acoperirea unor obiecte de cult din religia creștină Pătură care se pune sub șaua calului</p>	
		<p>sec. XIX, Ungheni</p>
<p><b>RUMBĂ</b> de la <i>romb</i> - figură geometrică</p>	<p>Țesătură decorativă de lână și bumbac sau lână și cânepă, care are o față cu motive geometrice: linii curbe, romburi mari sau mici alese cu lână unite în diferite compoziții și gamă cromatică multicoloră pe fundal negru.</p>	
		<p>sec. XIX, Ungheni</p>
<p><b>ȚOL</b> din ngr. <i>tsolí</i></p>		<p>Țesătură groasă de lână, de cânepă sau de bumbac, folosită ca pătură, ca velință sau pentru așternut <i>pe jos</i>.</p>

<p><b>VELINȚĂ</b> sau <b>MACAT</b> din arab.,tc. <i>makad</i> – loc de stat</p>	<p>Țesătură țărănească groasă de lână albă sau vârgată în diferite culori, de obicei împâslită la puiă, folosită ca pătură, cuvertură</p> <p>Țesătură țărănească de lână sau de bumbac, din care se fac fețe de plapumă și de perne sau cuverturi pentru paturi</p>	 <p>sf. sec. XIX – înc. sec. XX, Colecția muzeului etnografic or. Cluj-Napoca, România</p>
<p><b>PROȘOP</b> din maghiară <b>prosop – față</b></p>	<p>Obiect de uz casnic pentru ștersul mâinilor, a feței, a corpului după spălare, constând dintr-o bucată dreptunghiulară de pânză (ornamentată); șervet; ștergar</p> <p>Bucată dreptunghiulară de țesătură ornamentată care servește ca podoabă în casele țărănești; ștergar.</p>	 <p>sf. sec. XIX – înc. sec. XX, Colecția muzeului etnografic or. Cluj-Napoca, România</p>
<p><b>ZÓLNIC</b> din <i>a zoli</i> + suf. <i>~nic</i></p>	<p>Bucată de pânză groasă, de formă pătrată sau dreptunghiulară, folosită în gospodărie (pentru a răsturna mămăliga, a acoperi pâinea etc.).</p>	 <p>înc. sec. XX, Anenii Noi</p>

<p><b>MÂNĂȘTÉRGURĂ</b> din <i>Mână</i> + <i>șterge</i> + suf. -<i>ură</i></p>	<p>Ștergar, prosop; șervet Batistă lucrată de fete înaintea măritișului.</p>	 <p>înc. sec. XX, Ungheni</p>
<p><b>IORGAN</b> din <i>Tc. Yorgan</i></p>	<p>Țesătură/piesă țărănească de pus pe pat sau în căruță</p>	
<p><b>TRAIȘTĂ</b> sau <b>DESAGĂ</b> din lat. <i>Bisaccium</i>, din fr. <i>besace</i>. 2 saci</p>	<p>Piesă de formă dreptunghiulară de forma unui sac mic, care are bată și se agață pe umăr. Traistă de formă specială, alcătuită din doi saci de pânză egali, care se poartă în echilibru, agățați de umăr.</p>	 <p>Traistă, sf. sec. XIX – înc. sec. XX, Colecția muzeului etnografic or. Cluj-Napoca, România</p>
<p><b>LĂICÉR</b> sau <b>lăvicer</b> din <i>la (v)ită</i> + <i>sufixul -ar</i> – obiectul de mobilă</p>	<p>Scoartă îngustă de lână colorată, țesută cu dungi sau alesături, cu care se împodobesc lavițele și pereții.</p>	 <p>sf. sec. XIX – înc. sec. XX, Soroca</p>

**Pavel GAMURARI**

doctor în studiul artelor, lector universitar  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Moldova  
Doctor in the Study of Arts, University Lecturer  
Academy of Music, Theater and Fine Arts of Moldova  
E-mail: paul.gamurari@amtap.md

**ASIMILAREA POEZIEI ROMÂNEȘTI ÎN MUZICA CONTEMPORANĂ:  
LIEDURI ȘI MINIATURI CORALE PE VERSURI DE M. EMINESCU ȘI A POETILOR  
DIN SECOLUL AL XIX-LEA**

*The assimilation of romanian poetry in contemporary music: lieds and choir miniatures  
on verses by M. Eminescu and poets from the nineteenth century*

**Summary.** From the first improvised musical transpositions of Eminescu's poetry, in the meetings of the junimists, in which the poet himself participates, to academic musical creations of great suggestive force, the poetry of the great classic of Romanian literature remains to be most often approached by Romanian composers, the originality and diversity of the compositional visions on it over time being impressive. Since the poet's life, numerous musical creations written on his lyrics are known, signed by composers such as C. Porumbescu, G. Stephănescu, Gh. Scheletti, T. Flondor, Gh. Dima and others – these first compositional approaches are generally included in the romantic stylistics, which corresponds to the Eminescu poetic universe.

**Keywords:** lieds, choral works, composers, contemporary music, romanian poetry, musical language.

Temele predilecte ale creațiilor muzicale pe versuri eminesciene din acea perioadă sunt iubirea și natura, întruchipate în genuri precum liedul și miniatura corală, iar multe dintre acestea sunt adevărate capodopere, constituind fondul de aur al repertoriului românesc vocal-coral: *Ce te legeni, codrule?* De Gh. Scheletti (1884); *La mijloc de codru des* de Gh. Dima (1884); *O, rămâi, La steaua* de G. Stephănescu; *Somnoroase păsărele* de T. Flondor etc. Pe plan muzical, prevalează stilistica liedului romantic, în care pianul completează/dialoghează cu solistul/corul și în care se fac auzite anumite sonorități descriptiv-sugestive (de ex., legănare – horă în *Ce te legeni?*, ș.a.m.d.). Unul din cei mai importanți compozitori din această perioadă este **Gheorghe Dima**, cunoscut mai ales pentru liedurile și corurile pe versurile lui M. Eminescu (circa 15 creații), dar și pe versurile unor alți poeți din acea perioadă (V. Alecsandri (*Hai la horă*), G. Coșbuc (*A venit un lup din crâng* ș.a.)), în care compozitorul realizează primele sinteze ale limbajului muzical, bazat pe elementul popular și romanța orășenească. Liedurile compozitorului pe versurile eminesciene ilustrează, în mod relevant caracteristicile întregii sale creații: echilibrul și armonia formelor, a scriiturii vocale cu sensul poetic; spiritul romantic; sensibilitatea și potențarea semnificațiilor cuvântului prin imagini muzicale deosebit de sugestive.

**George Enescu** a cunoscut și a fost atras de poezia marelui său pământean, încă de la apariția primului volum eminescian, în 1883. Iată ce scria maestrul colegului său, compozitorul E. Monția: „Poezia lui Eminescu este ea însăși o muzică de o frumusețe și profunzime inconfundabilă. (...) Nu oricum, se poate compune muzică pe versurile lui Eminescu!”<sup>1</sup>. Fiind unul din primii compozitori care au sesizat complexitatea abordării poeziei eminesciene, chiar și în pofida

<sup>1</sup> V. Cosma, *Poezia eminesciană, hrană spirituală esențială a muzicii românești. Prefață*, in: Sărac Gh. *Miniaturi vocale pe versuri eminesciene. Romanțe și lieduri. Onești: Magic Print, 2015, p. 10.*



muzicalității ei intrinseci, G. Enescu a revenit pe parcursul întregii sale vieți la aceasta, semnând, la nici 20 de ani, liedurile *Revedere* (1897) și *Eu mă duc, codrul rămâne* (1900); la 35 de ani – oratoriul *Strigoii*, (pentru soprană, tenor, bariton, cor și orchestră, pe versurile lui Mihai Eminescu (neterminat, 1916, terminat de Cornel Țăranu și Sabin Păutza)); iar în perioada de maturitate artistică simțindu-se atras de ideile și conținutul profund filosofic, cu valențe mioritice al poeziei *Mai am un singur dor* (în varianta *De-oi adormi curând*), exprimate în *Simfonia a V-a*, cu tenor și cor feminin (1941, neterminată, terminată de Pascal Bentoiu).

După Enescu, mai mulți compozitori (precum D. Cuclin, Gh. Dima, T. Brediceanu) au consemnat complexitatea semantică și emoțională a versului eminescian, sugestivitatea, „inexprimabilul” exprimat într-un limbaj bogat nuanțat, ce necesită o mare responsabilitate în abordarea componistică a acestuia. Pe tot parcursul secolului al XX-lea și până în prezent, atenția muzicienilor a fost îndreptată spre izvorul nesecat al poeziei eminesciene. Vorbind despre transpunerea versului marelui poet național în componistica muzicală, cercetătorul literar C. Tuchilă, arată, că „Forma lirică dar și conținutul, veșmântul incantatoriu al cuvântului poetic dar și rezonanța lui lăuntrică, muzicalitatea straturilor de adâncime, pentru a reține puține dintre elementele constitutive ale unei *structuri poetice*, au relevanță în ordinea *sonorității muzicale*, încât nu par a avea nevoie de alt suport, specific fie și unei arte vecine originar cu poezia. Urmărind cantitatea de partituri pe versuri de Eminescu, te întrebi fără strop de răutate dacă ele nu creează o *viață paralelă* liricii poetului național; și dacă această viață paralelă o poate concura, esteticeste, pe cea ivită, la orice nouă lectură, din pagina de carte”<sup>2</sup>. În general, după expresia aceluiași autor, liedurile pe versurile eminesciene sunt „perfecte adaptări la caracteristicile sensibile ale limbajului poetic (eminescian – n.n.), sondând muzical, prin expresivitatea formei, structura de adâncime” a acestora<sup>3</sup>.

Probabil că nu vom găsi în spațiul românesc un compozitor care să nu fi abordat opera poetică a lui M. Eminescu, iar mulți dintre aceștia au înscris pagini de aur în repertoriul componistic eminescian, genurile predominante fiind liedul și miniatura corală. Matricea muzicală pe care s-au modelat este situată sub semnul constantelor romantice și a muzicalității versurilor eminesciene, exprimate în orientări muzical-stilistice diverse – de la cele de factură neoromantică, la cele neoclasice și expresioniste.

Un loc aparte în componistica românească îl ocupă liedurile lui **Mihail Jora** (*Afară-i toamnă; Și dacă; La steaua; Peste vârfuluri* ș.a.), considerat a fi unul cei mai importanți creatori și promotori ai acestui gen în creația componistică românească. A compus peste 100 de lieduri pe versurile celor mai importanți poeți români (M. Eminescu, T. Arghezi, O. Goga, G. Bacovia, L. Blaga ș.a.), în care a excelat prin „talentul de portretist și colorist al imaginii muzicale”<sup>4</sup>, asimilând în limbajul său muzical tradiția germană și europeană a speciei, realizată în stilistică romantică-impresionistă, bazată însă pe un substrat ritmic, intonațional și modal de sorginte românească. Ștefan Niculescu arată, că „Cântecul lui Mihail Jora este echivalentul românesc al „poemului cântat” al lui Fauré, al liedului lui Schubert și Schumann, al creației vocale de cameră a lui Musorgski”, atingând „esența liedului prin mijloace românești”<sup>5</sup>.

În mod special, în creația lui M. Jora se remarcă și liedurile pe versurile poezilor din secolul XX – T. Arghezi și M. Dumitrescu, în care compozitorul promovează o manieră de cântare declamată, izvorâtă din balada populară, în care ritmica muzicală urmărește cu exactitate ritmica

<sup>2</sup> C. Tuchilă, *Lieduri pe versuri de Eminescu*. <https://costintuchila.wordpress.com/tag/lie-duri-pe-versuri-de-eminescu/> (accesat 30.05.2020).

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> T. Olteanu, *Istoria muzicii românești*. Disponibil online: <https://edituramediamusica.ro/online/ISTORIA%20MUZICII%20MODUL%20VI.pdf> (accesat 2.05.2020), p. 6.

<sup>5</sup> Șt. Niculescu, *Creația de cântece a lui Mihail Jora*, in: *Studii și cercetări de istoria artei*, t. 10, vol. 2. București, 1963, p. 23.

poemelor și în care un rol important îi revine pianului, și, implicit, aspectului armonicos ce tinde să depășească în importanță pe cel melodic<sup>6</sup>.

Recunoscut ca un mare maestru al componisticii românești – **Paul Constantinescu**, distins discipol al lui M. Jora, care „a realizat simbioza între tradiția bizantină și cea folclorică autohtonă, pe de o parte, și cele mai novatoare tehnici de compoziție ale vremii”<sup>7</sup>, abordează poezia românească, semnând numeroase lieduri și 4 madrigale pe versuri de M. Eminescu (*Freamăt de codru*, *La mijloc de codru des*, *Peste vârfuri*, *Stelele-n cer*), dar și pe versurile multor poeți români din secolul al XX-lea: O. Goga, Șt. O. Iosif, C. Teodorescu, T. Arghezi, D. Ciurezu, Al. O. Teodoreanu, R. Gyr. Continuând și dezvoltând stilistica vocalului declamativ a maestrului său, în special prin raportarea la melosul și modalismul folcloric, compozitorul și-a dezvoltat un limbaj componistic original, liedurile sale fiind o mărturie în acest sens<sup>8</sup>.

Dintre alți compozitori de primă mărime se remarcă și **Tudor Ciortea**, ce „a dat viață unor creații reprezentative, brodate pe canavaua unor mai poeți”<sup>9</sup>, printre care și 7 *lieduri* pe versuri de M. Eminescu. Cercetătorii remarcă „grija cu care compozitorul a prelucrat ideea ritmului specific curgerii înlănțuirilor de silabe din care se compune mai apoi curgerea cuvântului”<sup>10</sup>. În amplul său articol asupra liedurilor compozitorului, Gh. Firca arată, că „Urmărind linia melodică țesută de Tudor Ciortea ai convingerea unei pre-rostiri muzicale, a unei pre-cântări a versului până ce, prin tehnica savantă, această linie nu numai că păstrează și consolidează un impuls inițial dar prinde un contur logic și de necesară integrare în depănarea formei muzicale”<sup>11</sup>. Totodată, conform muzicologului, originile ritmului muzical al liedurilor sale trebuie căutate în ritmul silabelor, conducând „spre realizarea unor subtile tablouri muzicale”<sup>12</sup>. De asemenea, compozitorul apelează la elemente ale metricii populare, apropiată versurilor eminesciene, exprimată în ideea de recitativ (*Stelele-n cer*) și rubato (*Revedere*), intuind „cu justețe atașarea metrică a melodiei (...) la ritmica de esență folclorică”<sup>13</sup>. Și pe plan melodic, compozitorul „își propune să „cânte” ceea ce cântă dintru început în versul lui Eminescu, suflul melodic devenind replică a zicerii poetice, purtător al multiplicității de sensuri afective, ideatice și de sonoritate ale acestuia”<sup>14</sup>. Astfel, „compozitorul realizează aici, ca și în majoritatea opusurilor sale, o atmosferă de mare rafinament”, „de mare vibrație poetică”<sup>15</sup>, ce descinde și rezonază cu poetica eminesciană. Tudor Ciortea a semnat și un șir întreg de lieduri pe versurile poezilor V. Voiculescu, L. Blaga, O. Goga, M. Sorescu, fiind considerat un adevărat „maestru al liedului românesc”<sup>16</sup>.

Pagini de referință în istoria liedului eminescian au fost înscrise și în arta sonoră din Republica Moldova. Compozitori precum D. Gherșfeld, E. Coca, Gh. Neaga, B. Dubosarschi, D. Chițenco, T. Zgureanu, I. Țibulschi, A. Luxemburg, E. Doga și mulți alții au contribuit din plin la completarea repertoriului național de lied pe versurile marelui poet. Printre aceștia se remarcă *Lacul de E. Coca* – o reverie muzicală scrisă în tradiții romantice; *De ce nu-mi vii* de **D. Gherșfeld**, în care compozitorul reușește să exprime toată căldura și bucuria unor sentimente luminoase și în care

<sup>6</sup> M. Jora, *Lieduri în interpretarea Mirelei Zafiri*. Disponibil online: <https://www.youtube.com/watch?v=1Q2vHPRbAf0&list=PLJXLx9a5Rt0oNRHEaojDIrbtHyHWm8vIw> (accesat 25.08.2020).

<sup>7</sup> T. Olteanu, *Istoria muzicii românești*, p. 19.

<sup>8</sup> P. Constantinescu, *Lieduri și madrigaluri. Concert aniversar centenar*. Disponibil online: [https://www.youtube.com/watch?v=mDo\\_LgZHEik](https://www.youtube.com/watch?v=mDo_LgZHEik). (accesat 25.09.2020).

<sup>9</sup> C. Stoianov, P. Stoianov, *Istoria muzicii românești*, București: Editura Fundației România de mâine, 2005, p. 116.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Gh. Firca, *Liedurile pe versuri de Mihai Eminescu ale lui Tudor Ciortea*, in: *Muzica*, 1992, nr. 3, p. 8.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>15</sup> C. Stoianov, P. Stoianov, *Istoria muzicii românești*, p. 117.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 116.

acompaniamentul pianului dublează melodia sinuoasă, expresivă, bogat nuanțată pe plan modal din partida vocală; *La mijloc de codru...* de **B. Dubosarschi**, în care compozitorul abordează mijloace muzicale cu caracter descriptiv în partida pianului, pentru a reda freamătul codrului și sonoritatea acestuia, ce accentuează starea de taină și mister a versului eminescian. Pe lângă universul eminescian, B. Dubosarschi abordează și poezia fabulistică a secolului al XIX-lea, semnând și ciclul vocal *Fabule* pe versurile lui A. Donici.

Printre miniaturile corale ale compozitorilor din Republica Moldova pe versurile clasicii români din secolul al XIX-lea se remarcă *Doina lui Eminescu* de **T. Chiriac**; *La steaua* de **Z. Tcaci**; *Dintre sute de catarge* de **V. Ciolac** – pe versuri de M. Eminescu; *Ce secetă, ce foc* de **C. Rusnac**, pe versurile de V. Alecsandri (din piesa *Sânziana și Pepelea*); Concertul coral *Lăcră-mioare* de **V. Burlea**, pe versurile lui V. Alecsandri ș.a.

Dincolo de particularitățile stilistice și structurale specifice, în aceste creații se remarcă, ca un fir roșu, abordarea unor stilistici muzicale tangențiale cu limbajul folcloric românesc, determinată de una din trăsăturile esențiale a poeziei eminesciene, remarcată și de numeroși cercetători, și anume – raportarea întregii sale opere la folclorul românesc. Se știe, că acesta a constituit un element fundamental în formarea și definirea personalității artistice a lui M. Eminescu, un izvor de inspirație și un reper în realizarea artistică a poeziilor sale. Iată de ce compozitorii, resimțind aceste valențe esențiale, le-au valorificat din plin prin apelarea la matricea muzicală folclorică, amplificând și conferind noi înțelesuri mesajelor și conținuturilor poetice eminesciene.

Concluzionând, putem constata universul poetic eminescian a fost valorificat plenar în componistica muzicală prin numeroase creații semnate de compozitori de primă mărime din România și Republica Moldova – Gh. Dima, P. Constantinescu, M. Jora, T. Ciorte, E. Coca, D. Gherșfeld, B. Dubosarschi ș.a. Totodată, și poezia altor poeți români din secolul al XIX-lea a constituit un izvor de inspirație în arta muzicală românească.

**Вячеслав СТЕПАНОВ**

доктор habilitat истории, профессор  
Институт славяноведения РАН (Российская Федерация)

**Vyacheslav STEPANOV**

Doctor habilitat in History, professor  
Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences (Russian Federation)  
E-mail: vpstepanovpochta@gmail.com

**Диана НИКОГЛО**

доктор истории  
Институт культурного наследия

**Diana NIKOGLO**

Doctor in History, Institute of Cultural Heritage  
E-mail: nikoglo2004@mail.ru

## **ОДИН ИЗ ОСНОВОПОЛОЖНИКОВ ГАГАУЗОВЕДЕНИЯ В РОССИИ.**

**ВКЛАД В. А. МОШКОВА В ИСТОРИОГРАФИЮ<sup>1</sup>**

*One of the founders of Gagauz studies in Russia.*

*V. A. Moshkov's contribution to historiography*

**Summary.** The publication examines the contribution to the development of Gagauz studies of one of the founders of this direction, Valentin Aleksandrovich Moshkov, about whom a lot has been written, however, the multifaceted work of the scientist continues to attract the attention of researchers, opening new sides in his coverage of the traditional everyday culture of the Gagauz.

**Keywords:** V. A. Moshkov, trans-Danube settlers, Gagauz, Gagauz studies, traditional everyday culture.

В отличие от П. Е. Задерацкого<sup>2</sup> В. А. Мошков пишет и издается во второй половине XIX в., когда уже этнографическая наука вступила в новую фазу своей динамики, обладая уже апробированными методиками по сбору материала, пользуясь поддержкой научных общественных организаций, таких как Русское географическое общество, Одесское общество истории и древностей. Эти организации, созданные в конце 30–40-х гг. позапрошлого столетия вступили в полноценную деятельность уже во второй половине названного века. Они издавали свои периодические издания, объединявшие усилия исследователей огромного пространства Российской империи. Во второй половине XIX – начале XX веков начинает развиваться краеведческое и этнографическое направления в музейных центрах. Растет число подобных музеев, в том числе в регионах империи. К тому времени уже сформировалась целая плеяда профессиональных этнографов, к которым, по праву можно отнести Валентина Александровича Мошкова, многогранного исследователя традиционно-бытовой культуры, языка и фольклора гагаузов.

И все-таки в XIX – начале XX вв. профессиональная деятельность этнографов носила эксклюзивный характер. Но, наряду с небольшим числом специалистов, работавших не-

<sup>1</sup> Исследование подготовлено в ходе реализации проекта в области фундаментальных исследований РФФИ 19-09-00374.

<sup>2</sup> П. Е. Задерацкий, *Болгаре, поселенцы Новороссийского края и Бессарабии*, in: Москвитянин, 1845, ч. VI, № 12, отд. I, с. 159-187. Благодаря данной публикации читающая общественность узнала, о существовании гагаузов.

посредственно в науке, в тот период можно встретить немало людей, оказывающих сильную помощь этнографии. Кто-то из них, как многочисленные офицеры Генерального штаба и писатели, приглашенные Морским ведомством, были мобилизованы российским государством<sup>3</sup>. Но среди них оказались люди, для которых наука стала настоящей музой. Таковым, по праву, является В. А. Мошков. Он, как и Л. Морган – один из основоположников эволюционизма в этнологии (адвокат по специальности), был кадровым военным. Кстати весьма успешно сделавшим карьеру. Но, на протяжении всей жизни у него было хобби – наука.

О биографии В. А. Мошкова написано не мало, равно как и о его вкладе в гагаузоведение. Интерес к личности В. А. Мошкова был непостоянен, испытывая всплески и падения, что было обусловлено внутривосточной конъюнктурой.

Как писал А. М. Решетов «в докладе М. Г. Худякова «Великодержавный шовинизм в русской этнографии», состоявшемся в Институте по изучению народов СССР 11 и 13 февраля 1932 г. была подвергнута критике и «этнографическая деятельность генерала В. А. Мошкова, получившего за свои пресловутые «труды» золотую медаль от Русского географического общества». Но время всё расставило по заслугам на свои места, и имя В. А. Мошкова как одного из видных этнографов, основоположника гагаузоведения называется в ряду учёных, внёсших громадный вклад в развитие науки».

Особое внимание к творчеству В. А. Мошкова возникает в период волны этнонационального возрождения, которое ощутило на себе все население Молдавии в конце 80-х – начале 90-х годов XX века. Развал СССР и образование на его основе независимых государств, придало толчок малым народам в общей эйфории этноревитализации. Публикации С. С. Курогло, С. С. Булгара, В. И. Сырфа, М. М. Дерменжи, П. М. Пашалы, Л. С. Лаврентьевой и др. подчеркивают тот вклад, который внес Валентин Александрович в становление отдельного направления – гагаузоведения в этнографии народов России.

Перу В. Мошкова принадлежит ряд содержательных работ в области гагаузоведения, не утративших своего научного значения вплоть до настоящего времени<sup>4</sup>. Среди них следует выделить его этнографический труд «Гагаузы Бендерского уезда», в котором он осуществил серьезное погружение в традиционно-бытовую культуру гагаузского народа, привел двести собранных им сказок, свыше сотни половиц, поговорок и загадок<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Кстати еще один яркий представитель российского офицерства – А. И. Защук, в своих «Материалах для географии и статистики России, собранные офицерами Генерального штаба. Бессарабская область» (1862) при описании болгарских поселенцев, выделяет в их среде гагаузов. Правда, в отличие от В. А. Мошкова подробно не останавливается на их освещении. Скорее наоборот, его краткая характеристика этого народа носит поверхностный и предвзятый характер. Автор, в частности указывает, что «в некоторых колониях близ реки Ялпуха находятся сербы и так называемые гагаузы (выделено А. Защуком); последние наружностью, характером и жизнью резко отличаются от прочих болгар. (По местному сказанию, это незаконные дети турок от болгарок). Гагауз кровожаден, хитер и туп» (См.: А. И. Защук, *Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами Генерального штаба. Бессарабская область*. Часть 1. СПб. Тип. Э. Веймара. 1862, с. 169.). Приведенная цитата подчеркивает не только факт упоминания гагаузов в научном наследии А. Защука, но и мысль, авторов настоящей публикации обращает внимание читателя на то, что российская интеллигенция, в том числе научная элита рассматривала Бессарабию и ее население в качестве некоей экзотики, на которую, кстати зачастую смотрели свысока...

<sup>4</sup> В. А. Мошков, *Материалы этнографические: Гагаузские тексты*, in: Известия Общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете, Казань, 1895, Т. 13, Вып. 2, с. 70-83; Его же, *Наречия бессарабских гагаузов: Тексты и словарь* / Тексты собрал и перевел В. А. Мошков. // *Образцы народной литературы тюркских племен*. Ч. 10. Изд. В. В. Радловым. Санкт-Петербург, 1904. X, 346 с.; XXXI, 524 с.

<sup>5</sup> П. М. Пашалы, *Социально-экономические и этнокультурные основы самоутверждения Гага-*

Содержание книги В. А. Мошкова охватывает основные направления классической этнографии, а именно-духовную, материальную и социо-нормативную культуру гагаузского народа. Из откровений самого Машкова становится видно, что с гагаузами он познакомился случайно. Собирая этнографический материал в полках Варшавского военного округа, он повстречал солдат, которых называли болгарами, а говорили они по-турецки. Имея вероятно способность к языкам В. Мошков выучил гагаузский язык и собрал словарь гагаузского языка, который в последующем пополнил в Комратской волости Бендерского уезда.

Основные сведения, касающиеся расселения задунайских гагаузов и их основных характеристик В. Мошков берет у Г. Иречека<sup>6</sup>. Давая религиозную характеристику гагаузам, исследователь обратил внимание на их твердые христианские убеждения «а потому некоторые из них не раз терпели преследования со стороны турок»<sup>7</sup>.

По данным В. А. Мошкова, из задунайских переселенцев, в Бессарабию, гагаузы, как оказывается, пришли раньше болгар и заняли южную часть Бендерского уезда и северную Измаильского, преимущественно в бассейне реки Ялпух. Автор называет каждый населенный гагаузами населенный пункт<sup>8</sup>. Важно подчеркнуть, что гагаузы изначально селились большими группами населения по несколько тысяч человек, на что обращает внимание исследователь. Таким образом, крупные поселения в Буджаке стали формироваться практически сразу при его освоении задунайскими переселенцами. «Гагаузы живут, как мы уже говорили, преимущественно в бассейне реки Ялпуха огромными селами, от 2-х до 5-ти тысяч жителей в каждом. Мелких поселков здесь не встречается. Любопытно, что в Бендерском и Измаильском уездах всякий прекрасно знает гагаузов и ни за что не смешает их с болгарам, но официально гагаузы не существуют, так как со дня их переселения из-за Дуная они зачислены болгарами, говорящими по-турецки, и числятся таковыми по настоящую минуту (прим. авт. – имеется в виду – на момент написания книги В. А. Мошковым)»<sup>9</sup>. Остается дополнить, что современные населенные пункты потомков задунайских переселенцев в Буджаке и в настоящее время удивляют числом жителей. Например, гагаузское село (98% населения гагаузы) Конгаз является самым большим селом в Европе. В нем проживает 13406 человек. Протяжённость его территории около 8 км<sup>10</sup>.

Из научной литературы и собственного опыта экспедиционных исследований в среде потомков задунайских переселенцев можно сделать однозначный вывод о тесных, не только исторических контактах болгар и гагаузов, но и о высокой степени доверия между этими двумя народами по отношению, прежде всего друг к другу. Так в экспедициях неоднократно приходилось слышать ответ на вопрос о том, какой народ является лучшим хозяином в округе (один из высших критериев эталонности у земледельческих народов). Важно отметить, что болгары при этом называют гагаузов, а гагаузы на первое место выдвигают болгар<sup>11</sup>. Но так было не всегда. Вероятно, первый этап освоения новых территорий выливался и в определенную конкуренцию и противостояние между этими очень близкими исторической судьбой и культурой народами, отличающимися наиболее ярко только своими языками. Говоря о конфликтах исследователь обратил внимание на две

*узии как этнотерриториального региона Республики Молдова. Специальность: 07.00.07 – этнография, этнология, антропология Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата исторических наук. Москва, 2008, с. 7.*

<sup>6</sup> J. Jurećec, *Das Fürstentum Bulgarien*. Wien. 1891.

<sup>7</sup> В. А. Мошков, *Гагаузы Бендерского уезда (Этногр. очерки и материалы)*, К.: Tipogr. Centrală, 2004, с. 6.

<sup>8</sup> Там же, с. 11-12.

<sup>9</sup> Там же, с. 10.

<sup>10</sup> М. Поляков, *Конгаз: чем живёт самое большое село Молдовы*, in: <https://locals.md/2019/kongaz-chem-zhivyot-samoe-bolshoe-selo-moldovy/> (дата обращения: 21.10.2020).

<sup>11</sup> В. П. Степанов, *Полевые дневники 1998; 2001–2005; 2006–2007 гг. о болгарских и гагаузских селах Буджака Республики Молдова и Украины*.

религиозных партии, оказывающих влияние на задунайских переселенцев – грекофильскую и болгарофильскую. По его утверждению гагаузы принадлежали к первой. Мошков о конфликтах только обмолвился, но и этого достаточно для понимания сложного времени освоения на новых местах проживания: «это видно, между прочим, из тех враждебных отношений, которые наблюдаются по настоящее время в Бессарабии между тамошними гагаузами и болгарами, а также из того, что в пределы России гагаузы, по крайней мере бендерские, прибыли в сопровождении греческого духовенства»<sup>12</sup>.

Исследователь называет существующие на то время гипотезы происхождения гагаузов. Он солидарен с точкой зрения Иречека об огузских корнях происхождения этого народа<sup>13</sup>. Часть современных исследователей также обращает внимание на роль огузов в этнической судьбе гагаузского народа, хотя в вопросе происхождения гагаузского этноса точка еще не поставлена, сохраняется немало спорных вопросов<sup>14</sup>. С точки зрения М. Н. Губогло предками гагаузов выступали средневековые народы: половцы, узызы, куманы и печенег<sup>15</sup>. Куманский след в этнической судьбе гагаузов подчеркивает Г. Атанасов<sup>16</sup>. С точки зрения И. Ф. Грека и А. В. Шабашова в этногенезе гагаузов были задействованы аспаруховы болгары (тюрки), часть которых не подверглась славянизации и осела в Добрудже, откуда с XVI в. начались миграции этого народа в тюркский Буджак<sup>17</sup>.

В. А. Мошков уделяет подробное внимание описанию гендерных и семейных отношений в среде гагаузов. Так, описывая детские игры, он подчеркивает, что уже в возрасте семи – восьми лет разнополые дети переставали играть вместе. «С этого же возраста девочке считается стыдно и неприлично играть с мальчиками. Если ее не удержат от этого вовремя старшие из ее родных, то пристыдит первый попавшийся прохожий»<sup>18</sup>. Причем, автор обращает внимание на значительно большую свободу самовыражения и самое главное, права на его проявление, свойственную мальчикам и жесткую регламентацию игрового (и повседневного) поведения у девочек, девушек.

В традиционно-бытовой культуре гагаузов четко прослеживается традиционное мужское доминирование над женщиной. Показателен в этом смысле пример, приводимый этнографом, имевший место у гагаузов во время трудных родов: муж должен был вымыть руки, после чего эту воду давали выпить жене: «„Может быть, говорят гагаузы, жена когда-нибудь противилась в чем-нибудь мужу, и за это Бог покарал ее“. Чтобы смыть с себя этот „великий грех“, необходимо принести в нем публичное покаяние, необходимо доказать свое раскаяние глубочайшей покорностью»<sup>19</sup>.

Собственно на протяжении всего жизненного цикла, описанного исследователем: от детства до семейных отношений – культурой народа подчеркивалось традиционное подчинение женщины – мужчине<sup>20</sup>. Исследователь подчеркивает регулярную практику мужей и свекров применять физическую силу в отношении жен и невесток. Причем они не имели права жаловаться на подобное отношение, которое в традиционной культуре народа считалось нормой.

<sup>12</sup> В. А. Мошков, *Гагаузы Бендерского уезда (Этногр. очерки и материалы)*, с. 7.

<sup>13</sup> Там же, с. 14.

<sup>14</sup> М. Н. Губогло, *Воображаемая вероятность. Новейшие размышления о происхождении гагаузов*. М., 2010, с. 249-250; М. Н. Губогло, *Огузы и гагаузы: воображаемые предки и реальные потомки*, in: *Origin of Turkmen People and Development of World Culture*. Asgabad, 2011, p. 425-426; В. А. Гордлевский, *Государство сельджукидов Малой Азии*. с. 185-186.

<sup>15</sup> М. Н. Губогло, *Гагаузы*, in: *Наука и жизнь*. М., 1967. № 10, с. 103.

<sup>16</sup> Г. Атанасов, *Добруджанское деспотство*, Велико Търново, 2009, с. 440-444.

<sup>17</sup> А. В. Шабашов, *Гагаузы: система терминов родства и происхождение народа*, Одесса, 2002; И. Ф. Грек, *Добруджанское деспотство Георгия Атанасова в моем и гагаузов восприятии*, in: *Добруджа. Сборник*. 32/2017. Регионален исторически музей-Силистра, с. 619-630.

<sup>18</sup> В. А. Мошков, *Гагаузы Бендерского уезда (Этногр. очерки и материалы)*, с. 30.

<sup>19</sup> Там же, с. 23.

<sup>20</sup> Там же, с. 129-130.

Одновременно с демонстративным подчеркиванием приниженного статуса женщины Мошков обратил внимание на одну, свойственную этому народу особенность: «... вот еще какая разница от нашего великороссийского простонародья. Наш крестьянин, насколько мне приходилось наблюдать, никогда не сдерживается в разговоре, сколько бы женщин ни находилось в комнате. Самые циничные сказки и песни рассказываются и поются совершенно свободно в обществе женщин, девушек и детей, как будто бы их вовсе и не было. У гагаузов этого нет; ни один мужчина не позволит себе в обществе женщин и детей никаких нескромных разговоров. А если он хочет рассказать нескромную сказку, то прежде всего осмотрится во все стороны, нет ли женщины, или не может ли она услышать его из соседней комнаты»<sup>21</sup>.

Аналогичное поведение, как пишет Мошков напоминающее нечто «библейское» относится к сложившейся у народа традиции не показываться сыновьям обнаженными перед отцами и наоборот большим грехом и позором считалось показаться голому родителю, перед мальчиками «в этом отношении мальчики почему-то совершенно приравняются к женщинам»<sup>22</sup>. Возможно, подобная манера поведения представляла собой традиционную форму избегания.

Обращает на себя внимание подробное изложение автором семейной обрядности гагаузов и связанной с ней соционормативной культуры. Из описания межпоколенных связей и иерархии взаимоотношений в семье и между родственниками становится видно, что у гагаузов получила распространение отцовские однолинейные и отцовских многолинейные семейные общины как проявление сложных форм семьи<sup>23</sup>.

Как подчеркивал Мошков «во главе всякой благоустроенной семьи непременно должен стоять какой-нибудь мужчина. Главой семейства считается дед с отцовской стороны. Если его нет в живых, то глава семейства – отец. А если и отец умер, то его заменяет старший брат. У гагаузов сыновья живут вместе с отцом в одном доме, который по обычному праву считается прямым наследником всего имущества отца. Для сына обязательно вместе с женьбой устраивать себе свой собственный дом. Но все это не мешает взрослым, женатым и отдельно живущим детям одного отца не только оказывать ему внешние признаки уважения, но подчиняться ему во всем, советоваться с ними до весьма почтенного возраста чувствовать над собой власть отца даже в случае полной материальной от него независимости»<sup>24</sup>.

Материал, собранный В. Машковым с сегодняшней научной точки зрения важен еще своей утраченной архаикой, которая представляет собой важную составляющую культурной памяти народа и одновременно, под влиянием времени обращает внимание на утрату отдельных своих проявлений, время которых осталось в прошлом<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> Там же, с. 131.

<sup>22</sup> Там же, с. 175.

<sup>23</sup> Подобный подход подтверждают исследования А. В. Шабашова. См.: А. В. Шабашов, *Гагаузы: система терминов родства и происхождение народа*, Одесса, 2002; Он же, А. В. Шабашов, Рец.: Квилинкова Е. Н. Гагаузы в этнокультурном пространстве Молдовы (Народная культура и этническое самосознание гагаузов сквозь призму связи времен). Кишинев, 2016, 732 с., in: Историческая Экспертиза. 2017. № 2, с. 209.

<sup>24</sup> В. А. Мошков, *Гагаузы Бендерского уезда (Этногр. очерки и материалы)*, с. 174.

<sup>25</sup> В качестве показательного примера можно привести изменение общественного статуса женщины-гагаузки, особенно в годы Советской власти (С. С. Курогло, М. Ф. Филимонова, *Прошлое и настоящее гагаузской женщины* / С. С. Курогло, М. Ф. Филимонова, Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1976, 76 с.; Е. Н. Квилинкова, *О регламентации положения женщины в обычном праве гагаузов*, in: [http://serin.su/publ/kvilinkova\\_e\\_n\\_o\\_reglamentacii\\_polozhenija\\_zhenshiny\\_v\\_obychnom\\_prave\\_gagauzov/1-1-0-24](http://serin.su/publ/kvilinkova_e_n_o_reglamentacii_polozhenija_zhenshiny_v_obychnom_prave_gagauzov/1-1-0-24) (дата обращения: 15.12.2020)), а, особенно, в постсоветский период, когда, особенно в экономически сложные 90-е годы, когда женщинам оказалось легче устроиться на работу в Турции, Греции и Италии и тем самым поддержать свои семьи. Активизация женского экономического статуса в семье, как, зачастую главного



Одним из подобных ушедших в прошлое проявлений выступает практика, зафиксированная ученым – формировать круглоголовость у новорожденного<sup>26</sup>, подход, свойственный широкой тюркской географии (и не только<sup>27</sup>), речь идет, внимания к форме головы у новорожденного. Известно, что внимание этому уделялось, в том числе, в традиционных культурах целого ряда тюркских народов<sup>28</sup>. Еще один пример архаики был зафиксирован исследователем в ходе изучения свадебной обрядности гагаузов: «окровавленное белье жениха и невесты не моют, а прячут и сохраняют в сундуках, потому что в нем впоследствии жених и невеста должны быть похоронены»<sup>29</sup>. Речь идет о белье после дефлорации.

Насыщенным архаикой можно назвать раздел, в котором В. А. Мошков рассматривает похоронно-поминальную обрядность изучаемого народа. Сравнение наработок автора в сравнении с результатами исследований современных этнологов<sup>30</sup>, свидетельствует о том, что многие элементы данного, наиболее архаичного комплекса из традиционно-культурного наследия, отличающегося своей консервативностью остались в прошлом. И без помощи В. Мошкова могли быть полностью утрачены из научного оборота. К ним следует, например, отнести бардовское сочинительство жития умершего, которое заучивалось близкими и перепевалось из уст в уста долгое время, после погребения и поминок<sup>31</sup>.

К огромному пласту народных знаний, практически стертых в памяти народа научно-техническим прогрессом, но сохраненных благодаря труду Валентина Александровича. Это целый блок народных верований, затрагивающих дохристианские (демонологиче-

---

кормильца, способствовал резкому повышению и общественного статуса гагаузской женщины. Яркий пример – беспрецедентная победа действующего главы Гагаузии Ирины Влах на выборах башкана в 2015 и 2019 гг.

Для полноты картины приведем пример из личных наблюдений. Один из авторов настоящей публикации (В. П. Степанов) в первой половине 2000-х годов читал курс лекций в Комратском государственном университете. Тогда же стал невольным свидетелем беседы мужчин-гагаузов, в которой один из собеседников предложил другому приобрести по сходной цене мотоблок. На что получил ответ, который не встретил бы понимания в среде глав гагаузских семейств во времена В. А. Мошкова «Нужно с женой посоветоваться...».

Были зафиксированы и просто анекдотичные прецеденты. Во время сбора этнографической информации в Гагаузии в 2012 г. одна из респондентов рассказала В. П. Степанову историю соседки, которая, будучи замужем и воспитывая двух детей, уехала на заработки в Турцию, где еще раз вышла замуж, но при этом поставила условие перед новым мужем, что он будет поддерживать ее детей в Гагаузии, а ее первому супругу купит автомобиль для перевозки грузов... (Материалы из личного архива В. П. Степанова).

Следует отметить, что форма финансового равноправия и даже доминирования женщины в обеспечении семьи, в современной Гагаузии приобрело достаточно распространенные формы. Важно подчеркнуть, что процессы экономического самоутверждения женщин Гагаузии в современности совпал с обретением государственной статустности гагаузской автономии.

<sup>26</sup> В. А. Мошков, *Гагаузы Бендерского уезда (Этногр. очерки и материалы)*, с. 30.

<sup>27</sup> М. А. Балабанова, *Модификация головы как невербальный код коммуникации в традиционных культурах народов мира*, in: <https://cyberleninka.ru/article/n/modifikatsiya-golovy-kak-neverbalnyy-kod-kommunikatsii-v-traditsionnyh-kulturah-narodov-mira/viewer> (дата обращения: 22.11.2020).

<sup>28</sup> Т. К. Ходжайов, *Обычай преднамеренной деформации головы в Средней Азии*, in: *Антропологические и этнографические сведения о населении Средней Азии*, Москва, 2000, с. 22-45.

<sup>29</sup> В. А. Мошков, *Гагаузы Бендерского уезда (Этногр. очерки и материалы)*, с. 122.

<sup>30</sup> Д. Е. Никогло, В. П. Степанов, *Похоронно-поминальная обрядность*, in: *Гагаузы. Серия «Народы и культуры»*. Москва: Наука, 2011, с. 393-413.

<sup>31</sup> В. А. Мошков, *Гагаузы Бендерского уезда (Этногр. очерки и материалы)*, с. 90-96.

ские представления:<sup>32</sup> в том числе о великанах: девах и топогезах)<sup>33</sup> и народное православие<sup>34</sup> сюда же можно отнести зафиксированные автором приметы, веру в сны, это знания в области народной медицины<sup>35</sup>, воззрения из области зоологии<sup>36</sup> и др. И все-таки, как сын своего времени, не смотря на большую симпатию к гагаузскому народу. В. А. Мошков разбираясь в их космогонических представлениях<sup>37</sup> использует в отношении него термин «нецивилизованный народ»<sup>38</sup>: «космографические и географические сведения у гагаузов,

<sup>32</sup> Там же, с. 205, 206, 211-213, 223, 313 и др.

<sup>33</sup> Там же, с. 277-281.

<sup>34</sup> Там же, с. 199, 200, 206, 223 и др.

<sup>35</sup> Там же, с. 213-215, 217.

<sup>36</sup> Там же, с. 261, 263.

<sup>37</sup> Там же, с. 254-259.

<sup>38</sup> В. А. Мошкову принадлежит концепция эволюции человеческого вида, в которой он допускает идеи, граничащие с расистскими (В. А. Супрун, *Проблемы экономической антропологии и учение о циклах В. А. Мошкова*, in: Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2017. Том 18. Выпуск 3, с. 166). Любопытно, что заняться проблемой происхождения человека Мошкова побудило гагаузоведение. Вот как он сам об этом пишет: «Десять лет тому назад, собирая этнографически материал от солдат Варшавского военного округа, я между прочим наткнулся на представителей маленького, до тех пор неизвестного мне, народца, живущего в Бендерском и Измаильском уездах Бессарабской области, которые называли себя гагаузами. Народец этот особенно заинтересовал меня потому, что природный его язык тюркский, а между тем он с незапамятных времен исповедует православие в противоположность всем другим тюркам, в огромном числе магометанам. Он был мало кому из этнографов известен даже по имени; что же касается его языка, верования, обрядов, обычаев, преданий, сказок, песен и проч., то обо всем этом почти ничего не было в нашей литературе, хотя о происхождении гагаузов существовали уже две гипотезы. По одной из этих гипотез, неизвестно кому принадлежащей, гагаузы считались потурченными болгарами, а по другой, высказанной Иречком, это был осколок когда-то большого народа половцев или куманов, кочевавших в 11-12-м веке в степях Южной России и исчезнувших почти бесследно после монгольского нашествия. Таким образом мне выпало на долю счастье исследовать гагаузов с филологической и этнографической точек зрения, познакомить с ними русскую публику. Само собою разумеется, что меня лично в вопросе этом интересовало всего больше происхождение гагаузов. Если бы, думал я, мне удалось доказать, что этот народец действительно представляет собою осколок половцев, то для нашей исторической науки открылась бы огромная и совершенно новая область сведений о таких временах нашего отечества, о которых до нас дошли только краткие летописные данные. Задача мне предстояла в высшей степени важная и интересная, а потому я долго обдумывал, как бы мне приступить к ней по возможности во всеоружии современной этнографической науки. Я решил, собравши от гагаузов возможно полный этнографический материал, сравнить его с материалом, собранным у других народов и в особенности с русским. Ясно, что в верованиях, обрядах и обычаях гагаузов должны были остаться следы близких сношений их со всеми народами, с которыми их сталкивала историческая судьба. Так я и сделал. В результате моих сравнительно-этнографических исследований действительно до некоторой степени выяснилась историческая физиология этого народца. Близость гагаузов к русскому народу и в особенности к малорусам была, вне всякого сомнения, не только обычаями и верованиями этого народца были тождественными с малороссийскими, но сходство доходило до того, что даже многие гагаузские песни оказались переводом малороссийских. Словом, в близости гагаузов к малороссам уже не было ни малейшего сомнения, но вместе с тем мне бросилось в глаза необыкновенное сходство гагаузского этнографического материала с материалом других народов, европейских и азиатских. Пока дело шло о вотяках, мордве, черемисах и татарах, удивляться было нечему, так как, подвигаясь из Азии в Европу, предки гагаузов легко могли столкнуться с этими народами в среднем течении Волги или на Урале. Точно так-

как у большинства современных нецивилизованных народов, представляются в виде смеси из осколков древних мифов, мифов позднейших и, наконец, обрывков современных сведений, подчерпнутых из школ»<sup>39</sup>.

Из самой цитаты становится видно, что исследователю известно наличие образовательных учреждений в среде гагаузов. Одновременно население Бессарабии в целом, и гагаузы, в частности выступали для русского ученого фронтальным пространством, причём земель, на момент включения края в состав России, не обладающим самостоятельным статусом. Напомним, что лишь 47% территорий, включенных в состав Российской империи, относились к Молдавскому княжеству, остальные – 53% входили в состав турецких райя и напрямую подчинялись османскому султану.

Кроме того, гагаузы, даже для ученых того времени, равно как и молдаване, представляли собой своего рода экзотику и по восприятию не сильно отличались, например, от народов Севера или Сибири.

Малочисленность и длительные преследования сформировали у гагаузского народа сильную социализацию, которая резонировала на всех сторонах повседневной культуры. Многочисленные архаичные элементы культуры, канувшие в лету, но зафиксированные ученым, перемежаются живучими народными представлениями о добром и дурном, о нормах поведения. Обращает на себя внимание страх перед общественным мнением, в подробностях описанный автором, на примерах его современников – «общественное мнение является для них таким деспотом, таким страшилищем, перед которым трепещут не только люди беднее или среднего достатка, но даже деревенские богачи. В Бендерском уезде есть много богачей гагаузов, у которых состояние перевалило за сотню тысячи которые между тем не могут расстаться с лаптями и онучами только из боязни общественного мнения»<sup>40</sup>.

Находясь в экспедиции в одном из гагаузских сел Комратского района, авторы настоящей публикации столкнулись с аналогичным проявлением боязни общественного мнения. Оказавшись в гостях у зажиточного хозяина, как сейчас принято говорить – «сельского лидера» члены экспедиции были суетливо приглашены хозяином в обширный погреб, чтобы люди не увидели, что он устроил застолье в рабочее время, – «потом разговоров не оберешься..!»<sup>41</sup>.

Важность исследования В. А. Мошкова приобретает дополнительный вес еще и потому, что автор не просто фиксирует и передает тот или иной обряд или явление из народной жизни, а пытается дать им объяснение. Вот и в вопросе об общественном мнении исследователь попытался найти ответ подобному поведению, обратив внимание на преследуемость гагаузов в Османской империи, но «если в оное время громы и молнии гагаузского общественного мнения были направлены на сохранение их обособленности

же можно было себе объяснить сходство их с кавказскими народцами, так как есть предположение, что кавказский народец кумыки – прямые потомки куман или половцев. Когда же в собранном мною этнографическом материале оказалась близость с эстами, латышами, литовцами, шведами, немцами, шотландцами, испанцами и другими народами западной Европы, то я уже окончательно стал в тупик. Однако, чем дальше продолжались мои исследования, тем удивление мое возрастало все более и более. В моем гагаузском материале оказалось сходство не только с верованиями азиатских и европейских народов, но и африканских, австралийских и американских. Словом, я против своего первоначального намерения, почти против воли, был вовлечен в исследование так называемых международных верований и обычаев» (В. А. Мошков, *Происхождение человека. Вместо предисловия. Неразрешенная загадка этнографии* (Доклад, прочитанный в Обществе истории, филологии и права при Императорском Варшавском Университете 4 Мая 1903 г.) в кн.: В. А. Мошков. *2062 Исторические пророчества о будущем России*, «Торговый Дом Ленинград», 1907–1910, с. 136–137.).

<sup>39</sup> В. А. Мошков, *Гагаузы Бендерского уезда (Этногр. очерки и материалы)*, с. 254.

<sup>40</sup> Там же, с. 188.

<sup>41</sup> Экспедиционные дневники В. П. Степанова за 2012 г. (из личного архива автора).

в среде турок и чистоты их православной веры, то теперь они не имеют другого объекта, кроме новшеств последнего времени»<sup>42</sup>. Важно обратить внимание на широту научного кругозора исследователя. Об этом свидетельствуют «подвалы» (примечания) к каждому из разделов книги. Там культура гагаузов сравнивается с традиционно-бытовыми особенностями проживающих по соседству болгар, молдаван, русинов, украинцев. Одновременно исследователь проводит определенные параллели с русским и белорусским народами, с тюрками и с этническими сообществами Европы.

Исследования в области фольклористики и этнографии следуют об руку друг с другом. Лишний раз это продемонстрировал в своих изысканиях и русский генерал. Именно В. А. Мошкову современные гагаузоведы<sup>43</sup> отдают пальму первенства в освещении устного народного творчества гагаузов религиозной направленности<sup>44</sup>. Как подчеркнул в своем исследовании авторитетный фольклорист В. И. Сырф «После В. А. Мошкова практически никто не занимался сбором и изучением гагаузских народных нарративов религиозного содержания, хотя они продолжали широко бытовать среди местного населения»<sup>45</sup>.

Имея прекрасное музыкальное образование В. А. Мошков уделял серьезное внимание музыкальному наследию гагаузов, их танцевальной культуре. Наряду с этим он обратил внимание на роль и значение музыкальной культуры в жизни народа: «при близком знакомстве с инструментальной музыкой гагаузов невольно приходишь к заключению, что этот народ очень музыкальный. Самое слово, употребляемое ими для обозначения мелодии, – „хава” – носит на себе какой-то поэтический оттенок, так как „хава” значит воздух»<sup>46</sup>. Одновременно автор не стесняется высказывать и свои критические комментарии, например, на предмет песенного исполнения. При этом становится совершенно понятно, что он высказывает только свою собственную точку зрения на этот предмет: «слушая пение этого народа и ничего не зная об его способности к инструментальной музыке, можно подумать, что он самый бездарный в музыкальном отношении. Особенно заметно это, если побывать в гагаузской церкви и во время праздничного богослужения»<sup>47</sup>.

Столь скептическое отношение к песенной культуре народа, тем не менее, не мешало автору провести серьезную собирательскую работу, что позволило зафиксировать «образцы гагаузских сказок, песен, пословиц, поговорок и загадок по системе академика В. В. Радлова, который активно поддерживал этнографические штудии своего коллеги»<sup>48</sup>.

Исследователь охватил своим профессиональным вниманием целый спектр материальной культуры гагаузов: устройство усадьбы, традиционная народная кухня, одежда и ее изготовление, основные занятия (хлебопашество, огородничество, виноделие и садоводство и, наконец, скотоводство). В этом списке остается только назвать вспомогательные ремесла, к которым прибегали гагаузы.

Сегодня гагаузский народ воспитал целую плеяду исследователей гагаузоведов, которые достойно несут знамя объективности в научном мире и в популяризации народной культуры, но такие личности как В. А. Мошков, П. Е. Задерацкий, не принадлежащие к этому малочисленному народу, но искренне ему симпатизирующие и желающие добра, привнесли незаменимый вклад в сохранение культурного наследия этого народа. Про-

<sup>42</sup> В. А. Мошков, *Гагаузы Бендерского уезда (Этногр. очерки и материалы)*, с. 190.

<sup>43</sup> В. И. Сырф, *Легенда как вид устного народно-поэтического творчества гагаузов*, in: *Фольклор и этнография: К девяностолетию со дня рождения К. В. Чистова: Сборник научных статей* / Отв. ред. А. К. Байбурин, Т. Б. Щепанская. СПб.: МАЭ РАН, 2011, с. 213.

<sup>44</sup> В. Мошков, *Наречия бессарабских гагаузов*, in: *Образцы народной литературы тюркских племен*, изд. В. Радловым. СПб., 1904. Ч. 10, с. 1-27.

<sup>45</sup> В. И. Сырф, *Легенда как вид устного народно-поэтического творчества гагаузов*, с. 215.

<sup>46</sup> В. А. Мошков, *Гагаузы Бендерского уезда (Этногр. очерки и материалы)*, с. 87.

<sup>47</sup> Там же, с. 88.

<sup>48</sup> А. М. Решетов, В. А. Мошков как ученый (к 150-летию со дня рождения) / Мошков В. А. *Гагаузы Бендерского уезда (Этногр. очерки и материалы)*. К.: Tipogr. Centrală, 2004, с. 455.

демонстрировав человеколюбие и человечность, те качества, которые культивируют и сами гагаузы. «значение слова, которым гагаузы обозначают понятие гостеприимства, не совсем соответствует нашему. Оно, если хотите, даже шире нашего. У нас дело идет о „госте”, т. е. о понятии частном, так как под гостем никто не понимает каждого человека, а у гагаузов гостеприимство называется „адамлык”, т. е. происходит от слова „адам” человек в самом широком смысле этого слова, без различия его положения, национальности, языка, цвета кожи и т. д. в буквальном переводе на русский язык слова „адамлык” оно звучало бы чем-то вроде „человечности”» – подчеркнул в своем исследовании русский генерал, страстный исследователь-гагаузовед В. А. Мошков.

Генерал Мошков чрезвычайно многогранен в своем творчестве. Еще одна сторона его личности, обычно оставляемая «за кадром» – это, не много – не мало, попытка разгадать ход закономерности исторического развития. Ему принадлежит концепция цикличности истории. Эту теорию он представил в своем труде «Исторические пророчества о будущем России»<sup>49</sup> доведя свои предсказания до 2062 г.

Собственно, тема предсказаний не является предметом нашего анализа в данной публикации. Но раз уж было упомянуто об этой стороне творчества В. А. Мошкова, думается не лишним будет удовлетворить любопытство уважаемого читателя, представив картину современной России, рисуемую русским генералом: «Между. 2000 годом и 2012 надо ожидать периода полной анархии, соответственной блаженной памяти «Смутному времени», которым и закончится текущий исторический цикл.

Так как вслед затем наступит Золотой век и его худшая половина, то настоящего подъема при нормальном течении общественной болезни не будет до 2062 г. Но если болезнь примет ненормальное течение, то подъем будет в течение около пятнадцати лет после 1977 г. Но не дай Бог такого несвоевременного подъема, потому что он предвещал бы нам почти сплошной упадок в течение всего следующего цикла, и, следовательно, России угрожала бы судьба древней Римской империи.

Участь, которая предстоит русскому народу в ближайшем будущем, конечно, печальна и при наших современных знаниях совершенно неустраима, а потому лучше бы было совершенно не знать ее»<sup>50</sup>.

После ухода в отставку В. А. Мошков продолжал заниматься наукой, проживая в Варшаве, откуда, в силу политической нестабильности уехал в Болгарию. Его уход из жизни продолжает сохранять определенный ореол таинственности. В. А. Мошков ушел в вечность 19 ноября 1922 года, но в памяти благодарного гагаузского народа его труды продолжают жить.

В. А. Мошкова можно назвать примером феномена гагаузской пассионарности (по Л. Н. Гумелеву). Не будучи сам гагаузом, он выступил мощным мобилизатором и популяризатором гагаузской идентичности. Благодаря перу ученого о малочисленном народе, проживающем в Буджаке узнали научные, а затем и широкие круги общественности. Не случайно столь трепетное отношение к этой личности сохраняется и сегодня, причем не только в сообществе исследователей, но и среди простых жителей Гагаузии<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> В. А. Мошков, *2062 Исторические пророчества о будущем России*, «Торговый Дом Ленинград», 1907–1910; Он же, *Новая теория происхождения человека и его вырождения, составленная по данным зоологии, геологии, археологии, антропологии, этнографии, истории и статистики*. Т. 1. Происхождение человека. Варшава, 1907, 239 с.; Он же, *Механика вырождения*. 1912 г. начало «железного века» в России, Варшава, 1910, 192 с.

<sup>50</sup> Там же, с. 134.

<sup>51</sup> М. Дерменжи, *Открывший миру гагаузов...*, <https://vestigagauzii.md/index.php/novosti/kultura/590-otkryvshij-miru-gagauzov> (дата обращения: 02.10.2020); Он же, *Рассказ о В. А. Мошкове, русском генерале, основоположнике гагаузоведения*, in: <https://vestigagauzii.md/index.php/novosti/kultura/590-otkryvshij-miru-gagauzov> (дата обращения: 17.10.2020).

**Zinaida BRÎNZILĂ-COȘLEȚ**

lector universitar, doctorand, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice  
University lector, PhD student, Academy of Music, Theater and Fine Arts  
E-mail: zinaida.brinzila@gmail.com

**REPERTORIUL ORCHESTREI FLUIERAȘ – FACTOR DEFINITORIU  
ÎN ACTIVITATEA LUI SERGHEI LUNCHEVICI ÎN CALITATE DE DIRIJOR  
ȘI CONDUCĂTOR ARTISTIC AL COLECTIVULUI**  
*The repertoire of Fluieraș Orchestra – a defining factor in Serghei Lunchevici’s work  
as conductor and artistic director of the ensemble*

**Summary.** Marked by a climate of abusive ideologization, the period in which Serghei Lunchevici lived and worked, was one of gradual dislocation of Romanian culture, institutionally and ideologically, and replacement of national values with works, ideas, themes, press, artistic literature and structures adapted to the Soviet models. As for the repertoire of the *Fluieraș* Folk Music Orchestra, reviewing it from the point of view of the above criteria underlines the fact that the conductor S. Lunchevici, a good expert in local folk music and the same time with extensive academic studies, opted for a variety of works in terms of origin, genre, form, structure, language, social function, impact on the audience, etc. Beyond the censorship enforced by the regime, which imposed the inclusion of ideological and propagandistic works into the repertoire of the *Fluieraș* Orchestra, S. Lunchevici dug into the depths of the local folkloric musical heritage, capitalizing on and giving stage life to priceless musical masterpieces.

**Keywords:** Serghei Lunchevici, repertoire, *Fluieraș* Folk Music Orchestra, conductor, artistic director.

Definit ca „totalitatea operelor de artă (piese, compoziții muzicale etc.) incluse în programul unui colectiv artistic”, ca „suma lucrărilor muzicale executate de un solist sau de un ansamblu” [DEX] repertoriul rămâne un element-cheie, un factor definitoriu în asigurarea succesului unui solist sau al unei orchestre. „Pentru sistematizarea repertoriului muzical al unui popor, al unei etnii sau regiuni, savanții apelează, de regulă, la trei criterii fundamentale: 1) originea, 2) funcția socială; 3) organizarea internă a creațiilor (conținut, structură, formă, limbaj, stil)” – subliniază etnomuzicologul Vasile Chiseliță<sup>1</sup>. Un alt muzicolog, profesor universitar, Ciprian Para, susține că „în alegerea partiturilor ce urmează a fi abordate, mai apoi redată într-un viitor concert, funcționează două criterii: unul ar fi cel subiectiv, dictat de stadiul cultural, talentul și gustul artistic al interpretului la moment, apropiate și cercetate în profunzime, celălalt, pragmatic, în care intră anumite titluri cerute de impresar sau de juri (pentru concursuri, festivaluri naționale și internaționale), care, nu întotdeauna, satisfac preferințele subiective ale dirijorului”<sup>2</sup>. Evident, în constituirea unui repertoriu se mai ține cont și de aspectele politicii culturale, de managementul instituțiilor de spectacol, ce promovează anumite lucrări cerute de piață, de consumatorii de artă. În perioada totalitarismului socialist, repertoriul unui ansamblu depindea și de cenzura destul de drastică, de ideologia regimului care impunea includerea în repertoriu a lucrărilor de autor în care erau elogiate realizările partidului comunist, prietenia dintre popoare, avantajele colectivizării, ale vieții noi etc.

<sup>1</sup> Vasile Chiseliță, *Partitura ca factor al profesionalizării și academizării muzicii tradiționale: genuri în repertoriul orchestrei populare Folclor*, in: *Arta*, 2017, nr. 2, p. 29-36.

<sup>2</sup> Ciprian Para, *Concepția interpretării în demersul dirijoral*, ed. a II-a. Cluj-Napoca: Media Musica, 2015, p. 9.

Serghei Lunchevici, prim-dirijor și director artistic al orchestrei de muzică populară *Fluieraș*, care pe parcursul a mai multor decenii a îndeplinit cea mai importantă funcție și anume cea de ambasador al Moldovei și a întregii URSS servind ca mesager al păcii și prietenia reușit, chiar din primii ani ai activității sale să restructureze formația. A fost deschizătorul unei noi direcții artistice în ceea ce privește, în primul rând, stilul inconfundabil al ansamblului, remarcat prin îndepărtarea de sentimentele uzate (atestată atât la nivel de interpretare, cât și la cel de dirijare), renunțarea la inteligibilitatea limitativă, intervenția inovativă, sugestivitatea polivalentă, obținută de el grație fanteziei nelimitate și jocului imaginației.

Activitatea creatoare de lungă durată a lui Serghei Lunchevici și-a atins punctul culminant și a evoluat în condițiile dictate de principiile ideologiei sovietice, ale cărei politici culturale s-au subordonat orientărilor doctrinare ale Comitetului Central al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice.

Cât privește repertoriul orchestrei de muzică populară *Fluieraș*, o trecere în revistă a acestuia, din perspectiva criteriilor indicate mai sus, scoate în evidență faptul că dirijorul S. Lunchevici, bun cunoscător al folclorului muzical autohton, și în același timp, cu studii academice destul de profunde, a optat pentru o diversitate de lucrări ca origine, gen, formă, structură, limbaj, funcție socială, impact asupra publicului etc.

Abordarea problemei privind repertoriul orchestrei *Fluieraș* impune câteva precizări, care ar justifica, după părerea noastră, includerea în programele de concert a unui număr destul de mare, în special, de piese vocale, parțial orchestrale de factură propagandistică. Este vorba despre cenzura drastică ce exista în perioada în care a activat S. Lunchevici în calitate de prim-dirijor și de conducător artistic. Or influența organelor puterii de Stat în alegerea repertoriului de concert al unui interpret, al orchestrei, al ansamblului de estradă etc, era enormă. Înseși relațiile lui S. Lunchevici cu reprezentanții puterii erau destul de complicate, din cauza că el opta pentru libertate deplină în alcătuirea repertoriului. Orice program de concert era admis pentru a fi prezentat publicului după analize minuțioase în cadrul ședințelor comisiilor de cenzură de diferite trepte. „Pe atunci erau o mulțime de consilii, cu foarte mulți cinovnici, care nu știau ce este muzica, judecând-o din punct de vedere ideologic, fără a pătrunde în esență, fără a asculta până la capăt piesa”<sup>3</sup>, sublinia Artista Poporului, Cavaler al Ordinului Republicii, Zinaida Julea care a activat în orchestra *Fluieraș* pe parcursul a 24 de ani. În aceeași ordine de idei, rapsodul neamului Nicolae Sulac, referindu-se la impactul cenzurii asupra artistului, afirma: „Tocmai aici vine vorba despre tot felul de funcționari, care îmi formau sau să zic mai bine, îmi deformau repertoriul și talentul. Fiindcă toți, de la paznicul Filarmonicii până la ministru, mă tot învățau ce să cânt și ce nu. Mai cu seamă mă dădăceau așa-numitele consilii artistice. Ce să mai vorbesc de cântecele mele, mai toate categorisite drept simpliste? În schimb, îmi vârau pe gât texte primitive și săltărețe, pe gustul lor. Dacă mă plângeam ministrului, dumnealui îmi răspundea: „Ei sunt specialiști, Nicolae, trebuie să-i ascuți”. Atâta osârdie, ca să mă facă băiat cuminte și zero-artist”<sup>4</sup>.

Așa-numitele consilii artistice aveau criterii bine definite de evaluare a repertoriului, de la care niciun artist, nici o piesă nu puteau face abatere. În primul rând, „conținutul” numerelor concertistice trebuia să corespundă principiilor ideologico-politice ale partidului comunist aflat la putere. Toate concertele consacrate evenimentelor importante de partid erau în consonanță cu ideologia acestuia. Într-un interviu de-al său, solista Z. Julea relatează următoarele: „Era în ajunul *Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist* din RSSM. Cu această ocazie, se pregătea un program artistic festiv. Serghei Lunchevici îmi zice că Secția Cultură a Comitetului Central a aprobat programul muzical, în care vor cânta Maria Bieșu, Nicolae Sulac și eu, ca reprezentantă a tinerei generații (aveam 16 ani). Fericită, îl întreb ce voi cânta. Lunchevici îmi răspunde că cei de la conducere au decis în favoarea cântecului *Поклонитесь хлебу русскому* (*Închinați-vă pâinii rusești*)

<sup>3</sup> Ion Proca, *Vioara ca dezlegare la pește și vânatoare*, Chișinău: Notograf Prim, 2012, p. 183.

<sup>4</sup> Nicolae Sulac...*în amintiri, cronici și imagini*, Responsabil A. Rusu, Chișinău: Baștina Radog, 2006, p. 150-151.

de Boris Ivanov. La refuzul meu, S. Lunchevici m-a dus la directorul Filarmonicii, spunându-i că Julea nu vrea să interpreteze cântecul, atenționându-mă, totodată, că trebuie să-mi dau seama cu cine și ce vorbesc. Hotărâtă, am replicat că nu vreau să mă închin pâinii rusești, că noi o avem pe-a noastră. Ca urmare, am fost scoasă din spectacol, cei din minister fiind anunțați că sunt bolnavă și nu voi putea cânta<sup>5</sup>.

Pentru ca să fie aprobate și câteva cântece populare autentice, artistul era impus să interpreteze cântece ideologice, idee desprinsă și dintr-o afirmație a lui N. Sulac: „Mi se puneau condiții: dacă ai să cânti atâtea și atâtea *ceastușki* despre tractoriști, mulgătoare, tutunari, atunci, poftim, poți cânta și un cântec ceva mai liric<sup>6</sup>.”

Orice abatere de la programul de concert aprobat de consilii era sancționată dur. Despre un atare caz, maestrul S. Lunchevici își amintea următoarele: „Am pornit într-un turneu internațional în Brazilia cu ansamblul *Joc* (am fost rugat să-l înlocuiesc pe conducătorul tarafului, care se îmbolnăvise). Timp de două săptămâni am studiat repertoriul programului: 14 lucrări. În Brazilia, tocmai venise la putere hunta militară, care l-a înlăturat de la președinție pe liberalul Kubicec, un adversar al comunismului. În orașul Manous, dansatorii ansamblului *Joc* au terminat concertul cu dansul *Samba*, iar publicul înduișat a început să cânte *Подмосковные вечера*<sup>7</sup>. Eu, dorind să fiu solidar cu publicul, am ridicat bagheta și orchestra a prelungit melodia. A doua zi presa locală a scris că spectatorii au cântat *Internaționala*, iar noi, în scurt timp, am fost izgoniți din țară ca persoane non-grata. La revenire, tot ansamblul, 63 de artiști, *in corpore*, a fost invitat de Ekaterina Furțeva, ministrul culturii al URSS pentru a da explicații<sup>8</sup>.”

Un alt criteriu impus de cenzură se referea la numele autorilor de piese muzicale. În repertoriul orchestrei puteau fi incluse doar creații ale membrilor Uniunii Compozitorilor. „Dacă un cântec răsuna mai frumos, mai românește, atunci nu era aprobat, pentru, că ziceau că-i de peste Prut, că nu-i de al nostru. /.../ Dacă un cântăreț spunea că textul și melodia îi aparțin, atunci piesa avea aceeași soartă. Motivul invocat era că totul trebuia să fie luat de la țară. Au fost și-n cazul meu cântece care nu au corespuns exigențelor. În muzica ușoară, am o piesă foarte frumoasă, *E trist poetu-n fața mării*. Nu a fost aprobată de comisie, pentru că am spus că melodia îmi aparține, iar eu nu eram membru al Uniunii Compozitorilor. Atunci am făcut o înțelegere cu maestrul Gheorghe Mustea, care a afirmat pentru membrii Consiliului Artistic că această compoziție îi aparține și atunci ea a trecut cenzura<sup>9</sup>, susținea Z. Julea într-un interviu<sup>10</sup>. Este și cazul lui N. Sulac, căruia i-a fost interzis să interpreteze în spectacole cântece semnate de el, din simplul motiv că nu era membru al *Uniunii Compozitorilor*. Cu multă durere în suflet, artistul menționa: „Am și cântece compuse de mine în stil popular. Dar îmi vine foarte greu să strecor câte unul în fața spectatorilor: le pun opreliști consiliile artistice. Ba melodia e prea jalnică, ba cuvintele nu-s pe gust, ba-i învechită ideea. Și-i vorba deseori de cântece cântate din moși-strămoși, aprobate de istorie...”<sup>10</sup>. Chiar și cântecele vechi, bătrânești, datând din vremuri străvechi, erau interzise de către cinovnici, acestea fiind considerate dăunătoare în plan ideologic. Spusele trompetistului Gh. Usaci, membru al orchestrei *Fluieraș* justifică această afirmație: „În acei ani, N. Sulac și-a descătușat cu adevărat talentul. Dar să aduci în acei ani în scenă cântecul folcloric autentic însemna să lupți cu ideologia timpului. Mai tinerii de azi nici nu-și pot imagina că, interpretând *Dor de mamă*, artistul era învinuit că tânjește după Patria-mamă, interpretând *Murgule, murguțul meu*, era învinuit că instigă la mișcarea haiducească, iar cântând balada *Miorița*, chipurile, plânge, bocește, iar noi „construim comunismul” și, eram atât de „fericiți”. „Нельзя!” era verdictul<sup>11</sup>.”

<sup>5</sup> Zinaida Julea, *Un virus din cauza pâinii rusești*, in: N. Roibu, *Cei care sunt*. Chișinău, 2000, p. 105-106.

<sup>6</sup> Nicolae Sulac, *...în amintiri, cronici și imagini*, p. 152.

<sup>7</sup> Cel mai cunoscut cântec de masă din perioada sovietică a lui Vasili Soloviov-Sedoi.

<sup>8</sup> Ion Proca, *Vioara ca dezlegare la pește și vânătoare*, p. 105.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 183-184.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 116.



Sub incidența cenzurii au căzut și o serie de specii folclorice: balada, doina, cântecul de dor, bocetul, care, totdeauna, au făcut parte din patrimoniul cultural românesc. Însăși noțiunea de folclor muzical autentic a fost denaturată de-a lungul câtorva decenii. Cortina de fier a regimului comunist a blocat toate legăturile cu România, unde folcloristica, etnomuzicologia aveau ca obiect de cercetare conceptele *dor*, *doină*, *colind*, prin care, la UNESCO, ne definim ca specific național. Având în vedere această stare de lucruri din Moldova, este lesne de înțeles, pe de o parte, includerea în repertoriul orchestrei a pieselor angajate, prolitcultiste, pe de altă parte, strădaniile conducătorului artistic de a ține piept, în măsura posibilităților, acestui atac al cenzurii. Amintindu-și de acele vremuri, care și-au lăsat amprenta asupra artiștilor, N. Sulac consemna: „...unii, care astăzi poartă la reverul hainei tricoul, pe atunci, în cadrul consiliului, strigau să nu-mi permită să cânt *Miorița*, fiindcă această baladă cheamă lumea la răscoală. Iar când cântam *Dor de mamă*, ei se întrebau: „Ce are el în vedere, pe care mamă o plânge?”. Parcă nu știau de ce „mamă” ne-am despărțit în '40. Pe aceea o plângeam...Ei bine, ziceam eu, oameni buni, țineți cont de măiestria interpretării: eu pun suflet în aceste cântece, nu umblu cu lozinci. Știam eu ce știam”<sup>12</sup>.

După 25 de ani de la dispariția lui S. Lunchevici, evaluând activitatea acestui mare și inegalabil artist, desfășurată în condițiile regimului totalitar, ale cenzurii, ale activității comisiilor de partid pentru repertoriu, considerăm că el a reușit totuși, de-a lungul a circa 40 de ani, să includă, în programele de concert balade, cântece de dor, doine, cântece de leagăn. Anume acestea alcătuiau nucleul repertoriului solistic al maestrului S. Lunchevici: *Balada* de C. Porumbescu, *Cântec de leagăn*, prelucrare de I. Burdin, *Jalea țiganului* ș.a. Cât privește interpretarea de către S. Lunchevici a piesei *Jalea țiganului*, Nina Ionașco, soția regretatului artist, consemna: „Noi, ceilalți, știam că, dacă Serghei Lunchevici cânta *Jalea țiganului*, lacrima Soroca, iar dacă interpreta un preludiu din creația lui Debussy, se umplea Franța cu lacrimi”<sup>13</sup>.

Comentând de pe pozițiile ideologiei politice modul în care S. Lunchevici interpreta renumita *Baladă* pentru vioară a lui C. Porumbescu, jurnalista L. Doroș afirma: „Melodiile populare, cu intonații de doină și horă, se rânduiesc una după alta. În interpretarea lui Lunchevici, ea e o piesă pătimașă, cu un acut conflict social, plină de demnitate artistică și de un nobil temperament. Într-o pornire emoțională, de o forță enormă, răsună tema tragediei talentului din popor. Și, totodată, fericirea ultimei lupte, fericirea biruinței morale asupra respingătoarei lumi a bogătașilor. Probabil că în *Baladă*, ca nicăieri în altă lucrare, îl vedem pe Lunchevici în toate ipostazele sale: și ca muzician virtuoz, și ca artist-filozof. Ca pe un adevărat lăutar”<sup>14</sup>. În opinia noastră, afirmația L. Doroș accentuează un alt aspect destul de trist din perioada sovietică: supunerea criticii muzicale, de rând cu cea literară a celorlași exigențe ideologice. Or a interpreta *Balada* lui Porumbescu, implicit, modul de interpretare a acesteia de către Lunchevici din perspectiva *unui acut conflict social*, a *fericirii ultimei lupte*, a biruinței morale asupra respingătoarei lumi a bogătașilor înseamnă fie o subordonare totală ideologiei, fie o necunoaștere a esenței acestei capodopere, chiar și sub aspectul stărilor trăite și codificate de compozitor în piesă.

Dificultățile cu care se poate confrunta conducătorul orchestrei de muzică populară în procesul de alcătuire a repertoriului sunt multiple. G. Ciaicovschi-Mereșanu explica în felul următor una dintre aceste probleme: „Facem comparație cu posibilitățile unor colective artistice – orchestre simfonice, capele corale, ansambluri de cameră ș.a. Literatura muzicală pentru asemenea colective dispune de nenumărate lucrări, create de compozitori în decurs de multe veacuri. Orice dirijor se poate adresa acestei bogate și variate literaturi, pentru a alcătui un program de concert /.../. Or, dirijorul unei orchestre populare contemporane trebuie să țină seama că, înainte de a include o melodie populară în repertoriul activ al orchestrei, ea trebuie prelucrată, armonizată, orchestrată. Pe lângă acestea, materialul propus pentru interpretare trebuie să fie studiat și învățat pe din afară de către membrii unui ansamblu de muzică populară căci așa cere tradiția.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>13</sup> Discuție cu Nina Ionașco.

<sup>14</sup> Ion Proca, *Vioara ca dezlegare la pește și vânatoare*, p. 125.

Executarea unei bucăți de muzică populară pe note, în timpul concertului, este exclusă și în zilele noastre”<sup>15</sup>.

Pentru a înțelege și mai bine condițiile în care a activat S. Lunchevici, relațiile lui, așa cum menționam mai sus, destul de tensionate cu cei de la conducere, cauzate de cenzură în alcătuirea repertoriului, vom aduce în continuare câteva date privind atitudinea guvernanților față de acest genial artist. Dincolo de toate distincțiile de Stat care i s-au conferit pe parcurs, cea mai mare fiind *Cavaler al Ordinului Republicii*, S. Lunchevici, nu a fost un alintat al autorităților. În acest sens, după mai mulți ani de la trecerea în neființă a soțului, Nina Ionașco-Lunchevici mărturisea: „Serghei a cucerit jumătate de glob cu frumoasa orchestră, dar nu a încropit niciun ban de o mașină. În timpul studenției, a locuit în cămin. Căsătorindu-ne, am locuit mai mulți ani de asemenea în cămin. Fiica sa era în prag de școală. Serghei era deja *Artist al poporului* și noi nu aveam cuibul nostru. Dar s-a produs o întâmplare: de *Ziua Miliției Sovietice*, care se sărbătorea cu mare pompă, orchestra *Fluieraș* a fost inclusă în spectacolul de la Moscova. După concert, ministrul de interne al URSS, Șciolokov, îi telefonează lui I. Bodiul și-l întreabă: „Cum așa, la voi nici artiștii poporului n-au acoperiș deasupra capului?”. În 24 de ore ni s-a pus la dispoziție un apartament cu patru camere. Mai să ne ieșim din minți de bucurie. În toată viața lui, s-a odihnit ca lumea de două ori: zece zile la mare și cinci – la Holercani”<sup>16</sup>.

Putem afirma că perioada în care a trăit și a activat Serghei Lunchevici, caracterizată de un climat de ideologizare abuzivă, a fost una de dislocare treptată a culturii române, sub aspect instituțional și ideologic și de înlocuire a valorilor naționale cu lucrări, idei, teme, presă, literatură artistică și structuri transplantate cu modele sovietice. Ruptă abuziv de contextul culturii române, care, la rândul ei, a cunoscut de asemenea o fază proletcultistă, cultura din Basarabia a trebuit să fie pe cont propriu, cenzura ideologică constituind un instrument de control, ale cărei prerogative s-au extins asupra tuturor domeniilor de creație și de activitate culturală. Dincolo de cenzura instituită de regim, care a impus includerea în repertoriul orchestrei *Fluieraș* a unor piese cu caracter ideologico-propagandistic, S. Lunchevici a săpat în adâncurile zestrei folclorice muzicale autohtone, valorificând și dând viață scenică unor inestimabile capodopere muzicale. Ducând o luptă aprigă împotriva comisiilor de partid, S. Lunchevici a inclus în programele de concert și genurile de folclor autentic care alcătuiesc nucleul patrimoniului național autohton precum balada, doina, cântecul de jale, cântecul de dor, în perioada respectivă fiind respinse de cenzură.

<sup>15</sup> Gleb Ciaicovschi-Mereșanu, *Serghei Lunchevici*, Chișinău: Literatura artistică, 1982, p. 73-74.

<sup>16</sup> Mitrofan Vătavu, *Serghei Lunchevici cel celebru și necunoscut*, in: Moldova, 1996, nr. 1-2, p. 16.

**Наталья ДЖАЛИЛОВА**

старший преподаватель, Государственный университет «Мунзур»

г. Тунджели, Турция

докторант АМТИИ

**Natalia DJALILOVA**

Senior Lecturer, State University «Munzur», Tunceli, Turkey

PhD student, Academy of Music, Theater and Fine Arts

E-mail: natadja2002@yahoo.com

## ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТРИО

### «ИНО-1» ВЛАДИМИРА РОТАРУ

#### *Dramatic and performing features of the INO-1 Trio by Vladimir Rotaru*

**Summary.** In this article, the emphasis is placed on the dramatic and performing features of the Trio INO-1, which were first presented in the musicology of the Republic of Moldova.

Vladimir Alexandrovich Rotaru (1931–2007) – a well-known composer in Moldova, conductor, laureate of the State Prize of Moldova, Honored Art Worker of the Republic of Moldova, Professor of the Academy of Music, Theater and Fine Arts. Being a versatile creative person, V. Rotaru showed himself not only as a brilliant composer, but also as a performer and as a teacher.

V. Rotaru's works are actively included in the concert pedagogical repertoire. V. Rotaru is a brightly national composer; the style of his writing represents the direction of neo-folklorism. The composer's creative heritage consists of many musical genres: symphonic music, chamber instrumental and chamber vocal, concert music. At the turn of the 20th and 21st centuries, an original cycle of three piano trios was composed, under the general title «INO». It encodes the abbreviation of the first letters of the three performers to whom the author has dedicated the cycle. These are Inna Saulova, Nadezhda Kozlova and Olga Yukhno, colleagues in the Department of the Chamber Ensemble, who became the first performers of the entire cycle.

**Keywords:** composer Vladimir Rotaru, neo-folklorism, piano Trio INO-1, chamber ensemble, piano, violin, cello, contrast-composite form.

Трио *ИНО-1* Владимира Ротару сочинено в одночастной контрастно-составной форме, состоящей из двух разделов, обрамлённых прологом и эпилогом, что вносит элементы репризности. Первый раздел написан в вариационной форме, второй – в трех-пятичастной. По структуре форма *Трио* приближена к молдавской дойне, в которой первая часть, по фольклорной традиции, медленная и скорбная, вторая – быстрая. Также с дойной *Трио* роднит мелизматика, *tempo rubato* и принцип импровизационности.

Открывается *Трио* сольным прологом скрипки (*Lento e molto rubato*). Нетактированная монодия скрипки настраивает слушателя на общий эмоциональный тон, полный скорби и глубокого философского размышления. Очень медленный темп этого монолога, его характер и свободная, импровизационная ритмика в сочетании с тембром скрипки, позволяют провести параллели с сольными монологами в творчестве Д. Шостаковича, в котором они особенно обозначились начиная с *Четвертой симфонии* (побочной партии первой части), и в дальнейшем в *Пятой, Шестой симфониях, в Первом концерте для скрипки и симфонического оркестра* и др.

В целом, в прологе композитор продлевает традицию протяженных философских монологов, обогащая музыкальный материал элементами фольклорного начала. Созданию образа напряженной медитативности и свободному мелодическому движению способ-

ствуует использование широких интервалов, восходящих и нисходящих больших диссонантных скачков – увеличенной и уменьшенной кварт, увеличенной квинты, сексты, октавы, уменьшенной октавы, увеличенной ноны, а также тональность *ля минор*, которая представляет собой смешение лидийского и мелодического миноров. Например, начинается пролог с увеличенной кварты, которая образуется форшлагом *ля* к тону *ре#* и сразу после нее следует уменьшенная кварта *ре#-соль*. Использование композитором этих ладовых интонаций привносит суровый оттенок в характер музыки.

Теперь обратимся к вопросам интерпретации *Трио*, представляющимися крайне важными для исполнителей, как об этом пишет исследователь И. Горбушина: «В процессе реализации композиторского замысла, зафиксированного в авторском тексте, во время исполнения перед участниками ансамбля встает вопрос о трактовке произведения, поскольку нотный текст подвергается творческому прочтению и, соответственно (следовательно), модификации. На этой основе возникает специальная проблема исполнительской интерпретации композиторского фортепианного текста, которая включает в себя целый ряд вопросов, в частности: как нужно исполнять то или иное произведение, почему именно так, каков исполнительский потенциал элементов нотного текста, где границы его толкования и т.д.»<sup>1</sup>. Трактовка композиторского текста исполнителями имеет решающее значение для концертно-исполнительской реализации произведения в целом, так как именно в процессе непосредственно исполнения авторского текста музыкантами он оживает для слушателя.

Право каждого музыканта индивидуально передать сочинение, придать ему свое видение, но смысл произведения, его основная идея должны безусловно подчиняться авторскому замыслу. О главенстве автора и его воли писал известный русский композитор и пианист А. Г. Рубинштейн: «...сочинение – это закон, а виртуоз – исполнительная власть...»<sup>2</sup>. Борясь с исполнительским произволом на эстраде, он не раз возвращался к идее более точного воспроизведения замысла композитора. И. Гофман, знаменитый пианист-виртуоз, вспоминает о своих уроках у мастера, говоря, что он «всегда заставлял меня приносить с собой ноты, настаивая на том, чтобы я играл все в точности так, как написано!»<sup>3</sup>. «Мыслящему художнику, – писал Рубинштейн, – предоставляется свобода в понимании исполняемого, потому что для него есть одно обязательное – это идея, лежащая в основании произведения. Познать эту идею, почувствовать ее, или осветить разумом, вот что является первой задачей исполнителя»<sup>4</sup>.

Поэтому так важно при первичном прочтении нотного текста внимательно всматриваться во все ремарки композитора, при помощи которых он может донести свои пожелания. Музыкальный текст произведения содержит в себе многообразие исполнительских указаний, они несомненно выступают объективной основой трактовки музыкального текста. И самые, казалось бы, незначительные пометки автора могут иметь решающее значение для верной интерпретации произведения. Особенно ценными в этом свете представляются записи в нотах, сделанные исполнителями перед первым исполнением в результате работы с автором. Именно такой автограф используется в этой исследовательской работе.

Также, во время работы над произведением исполнителям следует учитывать мнения всех участников ансамбля, так как «обязательным фактором для приближения к истинной интерпретации музыкального произведения должно быть общее для участников ансамбля ощущение отклонений в «дыхании» музыкальной ткани.»<sup>5</sup>. Чувство ансамбля появля-

<sup>1</sup> И. Горбушина, *Исполнительская интерпретация фортепианного произведения: белорусский контекст*, Минск: Беларуская навука, 2018, с. 7.

<sup>2</sup> А. Рубинштейн, *Избранные письма*, Москва: Музгиз, 1954, с. 76.

<sup>3</sup> И. Гофман, *Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре*, Москва: Музыка, 1961, с. 70.

<sup>4</sup> А. Рубинштейн, *Программы концертов А. Г. Рубинштейна*, СПб., 1886, с. 18.

<sup>5</sup> М. Коваленко, *К вопросу о музыкальном времени в ансамблевом исполнительстве*, in: Вопросы инструментального исполнительства. Саратов, Саратовская государственная консер-

ется в результате совместных репетиций и обсуждения произведения, и такой коллегиальный подход является исключительно важным для создания цельного и верно найденного образа при исполнении произведения. Всё написанное композитором в партитуре даёт ключ к его пониманию, которое должно быть единым у всех участников ансамбля, сюда относятся техническая и динамическая согласованность, единство интонации и штрихов.

Однако, как раз творческое преломление нотного текста конкретными исполнителями и придает интерпретации ее индивидуальное отличие, которое может быть очень значительным, порой даже далеким от общепринятых канонов. И то, насколько убедительно прозвучит сочинение, определяет и возможные отступления от существующих норм исполнения. Согласимся в этом с И. Горбушиной, которая считает, что «аргументация исполнительской интерпретации произведения как важнейшего фактора исполнительства, предполагает творческий подход музыканта к композиторскому тексту. Композиторский текст содержит определенные параметры – динамику, темп, агогику, артикуляцию и пр., – которые не имеют точной меры, т. е. аппроксимативны, что и обуславливает их творческую интерпретацию во время концертного исполнения»<sup>6</sup>.

В начале работы над *Трио* исполнителям в первую очередь следует обратить внимание на авторскую ремарку *Lento e molto rubato*. Сольный речитатив скрипки необходимо сыграть выразительно и темпово свободно, используя для создания тембра указанное автором *sul ponticello*. Также композитор предлагает исполнителю применение сурдины, для большего эффекта затаенности, и вместе с тем трагичности. Развертывая повествование, нужно соблюдать метроритм и выдержать паузы. Также при исполнении пролога скрипачу желательно продумать правильное распределение смычка, так как характер *rubato* создается за счет изменения его скорости, влияющей на звук, и незначительных динамических отклонений.

Две первые музыкальные фразы следует выстроить с неким нарастанием относительно друг друга, чтобы они привели к целой ноте до под фермой, являющейся смысловой точкой этого небольшого отрезка. Пауза между ними является естественным взятием дыхания для продолжения мелодической линии. Фраза после ферматы снова прерывается, и после короткого дыхания кульминация пролога приходится на половинную ноту соль второй октавы, после нее следует небольшое завершение. И особое внимание нужно уделить паузе под фермой между прологом и первым разделом. Звучание скрипки после чистой квинты *pizzicato*, завершающей пролог, должно полностью раствориться в пространстве.

Пример 1.

ватория имени Л. В. Собинова Центр комплексных художественных исследований, 2019, с. 390-398, с. 395

<sup>6</sup> И. Горбушина, *Исполнительская интерпретация фортепианного произведения: белорусский контекст*, Минск: Беларуская навука, 2018, с. 4.

### Первый раздел

Вариационная форма первого раздела состоит из темы и двух вариаций.

Содержание музыки первого раздела философски очень наполненное, оно продолжает характер пролога. Образный строй здесь приближается к жанру сарабанды благодаря медленному темпу *Lento*, размеру 3/4 и широким крупным длительностям, таким как четверти, половинные, половинные с точкой. В. А. Ротару как всегда очень гармонично сочетает новые приемы композиторской техники, например, нетактированность, диссонантную интервалику, хроматизмы с традиционными фактурой и темпом, соединяя таким образом классические традиции и элементы современного письма.

Первый раздел начинается со **вступления**, которое создает образный фон, где формируются ритм и темп последующих вариаций и происходит постепенное углубление трагически-философского содержания, заданного прологом. Здесь, с появлением размера 3/4, возникает ощущение медленного шествия. Также необходимо отметить появление оригинальной фактуры с аскетичным двухголосием в басовом регистре у фортепиано, верхний голос которого дублируется пунктиром в партии виолончели. Его верхние звуки создают свою, рождающуюся из мелодики пролога, тему – *ми-фа-до-ре-соль-фа#-до*, образующую вместе с остигнутым басом скрытое двухголосие:

Пример 2.

В 4 т. вступления формируется огромный регистровый разрыв в партии фортепиано: на дляншемся басу ля в субконтр-октаве, появляется септима си-ля в четвертой октаве, на последней восьмой такта. Композитор расцвечивает суровое двухголосие колористическим двузвучным бликом в партии фортепиано, отстоящим от баса на шесть октав. Длющийся недолго по времени и находящийся в очень высоком регистре, светлый как луч, блик вносит важный контраст, оживляя медленный ход движения. Отметим преимущественно диссонантную интервалику этих двузвучий, поскольку в дальнейшем проведении темы они состоят из септим, постепенно увеличиваясь по продолжительности от восьмой длительности до половинной. Данный блик возникает в каждом четвертом такте на разных его долях.

Восьмитактовый синкопированный блок, из которого формируется в басу партия рояля во вступлении, будет абсолютно неизменно повторяться на протяжении сорока тактов, до окончания первой вариации. При этом фактура в партии рояля неотделима от тонического остигнутого звука ля, который присутствует во всех интервалах половинными длительностями.

При исполнении вступления следует учесть, что после заключительного интервала *pizzicato* скрипки нельзя допустить неожиданно громкого вступления фортепиано и виолончели. Чтобы предотвратить резкий и, возможно, громкий звук при взятии ноты ля

левой рукой в субконтроктаве, который может разрушить всю атмосферу, ранее созданную в прологе скрипкой, пианисту желательно сыграть его возможно мягче, но достаточно гулко и полнозвучно, чтобы он длился четыре такта, как указано автором. Поскольку вступление начинается в динамике *piano*, и его образная сфера (вступления) предполагает некую отстраненность, здесь допустимо кратковременное использование левой педали. Затем её требуется снять в паузе перед интервалом в правой руке, чтобы он высветлился на фоне глубокого баса левой руки и прозвучал темброво контрастно и достаточно ярко. Чтобы подчеркнуть пространство между отстоящим далеко басом и высокими нотами в интервалах правой руки, целесообразно выделить их верхние звуки.

В партии левой руки помимо баса, является уместным обратить внимание на верхние ноты интервалов, образующих, как уже было сказано, свой мотив, продублированный в партии виолончели. Также на себя обращают внимание низкие октавы в басу, залигованные «ля», находящиеся на пределе регистровых возможностей инструмента. Эти, несущие существенное значение для тембровой окраски басы, имеет смысл исполнить с использованием средней педали, которая поможет исполнителю продлить басы до 4-х тактов, указанных композитором. Как второй способ исполнительской реализации можно предложить исполнение этого фрагмента посредством распределения между двумя руками, чтобы обеспечить длительное звучание баса и чистоту звука между сменяющимися гармониями. При таком способе исполнения возможно использование левой педали. И, безусловно, заслуживает внимания вариант обращения пианиста к правой педали, которая создаст ощущение ирреальности и придаст образу дополнительные тембровые краски. О педаль и умелом её использовании написано достаточно много, однако универсального рецепта применения исполнителю не может дать никто. Пожалуй, как ничто иное, педаль определяется исключительно слухом и эстетическим чутьем пианиста. Широко известно мнение педагогов, что «педаль нельзя научить». Её применение определяется совокупностью разных факторов, и такие из них, как акустика зала, его размеры, наличие в нем публики или ее отсутствие, особенности рояля, немного громче или тише сыгранные мелодия или аккомпанемент и другие, являются решающими для пианиста в каждом конкретном выступлении. Многое учесть не представляется возможным, и требуется непосредственная коррекция педализации. Поэтому обозначения, оставленные в нотах композиторами или редакторами, дают лишь самое общее представление, более точные указания порой противоречат условиям, в которых звучит произведение. Исходя из этого пианист, педализуя, руководствуется принятыми требованиями стилистики сочинения и собственным слухом.

Педаль во многом определяет «звук» пианиста, его красоту и индивидуальность, так как именно эта «душа рояля», по словам Рубинштейна, оживляет его звук, придавая ему певучесть и связность. Она помогает преодолеть присущую инструменту молоточковость и ударность. «Педаль – пишет Г. Коган – неизмеримо обогащает красочную палитру, а тем самым и выразительные возможности пианиста, оказывает значительное, подчас решающее влияние на колорит звучания, на интонацию и оттенки исполнения. Искусный пианист должен умело пользоваться всем богатством красок (фортепианной звучности, применяя для этого самые разные способы и приемы: педаль (правую) полную, половинную, четвертную, тремолирующую или вибрирующую, ритмическую и гармоническую, одновременную и запаздывающую, совместное действие обеих педалей (правой и левой), одну левую педаль (придающую звучанию особый «теневой» или «графический» колорит), противопоставление педального и беспедального звучания и т. д.»<sup>7</sup>. В приведенном отрывке Г. Коган показывает почти всю основную палитру применения педалей, разнообразие их применения и сочетания варьируется до бесконечности. Однако из него можно сделать вывод о несомненной значимости и, одновременно, сложности педализации. Поскольку

<sup>7</sup> Г. Коган, *Работа пианиста, Третье дополненное издание*. Москва: Издательство «Музыка», 1979, с. 66-67.

весь первый раздел написан в медленном темпе, роль педали является крайне значимой. На ней проводится линия баса, являющегося звуковой подушкой для струнного ансамбля.

Двухголосную музыкальную ткань в левой руке пианисту немаловажно объединить в единую логическую и интонационную цепь.

В партии виолончели, вступающей вместе с фортепиано, не следует допустить, чтобы обозначенные паузы прервали общее движение музыкальной мысли, для чего необходимо её тщательно выстроить темброво, фразировочно и динамически. Рекомендуется первое совместное проведение сыграть более приглушённым звуком, второе – с постепенным небольшим *crescendo*, которое подготовит вступление скрипки с экспозицией темы.

После вступления с 9 такта звучит тема вариаций у скрипки, звучащая в сопровождении фортепиано и виолончели, повторяя интонационно материал пролога, однако уже без штриха *sul ponticello*, в динамическом нюансе *piano* и с добавлением размера три четверти. Написана тема в форме периода, состоящего из двух предложений по восемь тактов. Она излагается в импровизационной манере, в ней нет динамических контрастов. Мерное движение осуществляется посредством остинатных фигур сопровождения. Здесь, с появлением скрипки, интересно отметить, как композитор в дальнейшем использует этот максимально широкий разрыв регистрового диапазона рояля, начавшийся во вступлении: он как бы акустически обнимает струнные, которые оказываются посередине его низких басов и высоких интервалов в правой руке, создающих вместе трагическую атмосферу. Ее усиливает также остинатное сопровождение и звучащий на его мерном фоне сумрачный и внутренне напряженный напев скрипки.

Насыщение композитором фортепианной фактуры интервалами и более мелкими длительностями, а также, двойными нотами в партии виолончели, подводит тему к началу первой вариации, обозначенной ремаркой *espressivo*. Она начинается в 25 т., построена, как и тема, в форме 16-ти тактового периода. При проведении темы в первой вариации автор обогащает фактуру, музыкальный материал интонационно и ритмически. Монолог скрипки наполняется активными ритмическими формулами, такими как триоли, синкопы, шестнадцатые, отчего тема вариаций становится более подвижной. Автор вводит в фактуру скрипичной партии двухголосие, в котором распознаются звуки темы.

Пример 3.

Фортепианное изложение постепенно уплотняется аккордовыми структурами, достигающими до пятиголосия, развиваясь на продолжающем звучать восьмитактовом блоке. Аккомпанемент двойными нотами в партии виолончели, начавшийся с проведения темы, переходит из штриха *arco* в *pizzicato*, дополняя изменения в характере музыки. В партии скрипки композитор продолжил использовать интонации смешанного лада (мелодического и лидийского) ля минор и широкие интервалы – септимы и октавы. В кульминации данной вариации обращает на себя внимание необычно широкий интервал у скрипача – квартдецима ля-соль, где верхняя нота – соль третьей октавы является практически регистровым пределом инструмента. Развитие музыкального материала первой вариации включает две волны: кульминация первой приходится на такт 32, кульминация второй – на такт 39.

Относительно статичная партия фортепиано поддерживает развертывание образа динамически, обеспечивая непрерывное нарастание звуковых волн. При исполнении вари-



ации необходимо выдерживать синкопированные длительности, не ускоряя движение, а при построении фраз обратить внимание на паузы, не сокращая их, но вместе с тем рассматривая как возможность взять дыхание для последующего развития движения. Это особенно касается партии виолончели. Исполнителям партии скрипки и виолончели следует дополнительно обратить внимание на *crescendo*, которое необходимо выдержать на протяжении вариации. Его требуется рассчитать так, чтобы *pizzicato* в такте 40 звучало на *f*, т.к. следующий такт должен прозвучать контрастно на *subito piano*. Для пианиста в этом отрезке важно подчеркивать первую долю, с одной стороны – объединяя и уравнивая ансамбль метроритмически, с другой – для контраста обилию синкоп в партии скрипки. Яркие кульминационные аккорды рояля в заключении вариации в т.40 должны успеть отзвучать, звуку требуется дать возможность рассеяться. Для этого разумно сделать небольшую цезуру, во время которой обертоны отзвучат полностью, их отзвук усиливается интервалами в штрихе *pizzicato* у струнных. Пианисту при исполнении аккордов желательно не повторить распространенной ошибки в педализации, и снять педаль несколько позже рук, избежав характерного педального «хлопка», подобного выстрелу пробки от шампанского, как пишет Н. Голубовская в своей известной работе<sup>8</sup>.

Следующая за первой вариацией небольшая пятитактовая *связка* (т.т. 41-45), написанная в *фа миноре*, начинается на *subito piano*; тематический материал подается сначала в октавном унисоне виолончели и фортепиано, затем в унисоне скрипки и фортепиано в приму на фоне глубоких диссонантных аккордов в партии фортепиано. Материал *связки* оканчивается модуляцией в *до мажор*, обозначающей переход ко второй вариации.

Аккорд в партии фортепиано (т. 41) представляет известную трудность для исполнения, поэтому рассмотрим способы возможных действий: если позволяет величина и растяжка рук, можно использовать первый палец левой руки для одновременного взятия малой секунды *соль-ля-бемоль*, это освободит правую руку и сделает возможным более свободное исполнение ее партии. Более надежным, однако, представляется второй вариант, с использованием средней педали при взятии аккорда и дальнейшей смене правой педали при исполнении мотива в партии правой руки. Также можно сыграть это место, взяв *ля-бемоль* первым пальцем правой руки и, грамотно применив только правую педаль, аккуратно подменить ее по мере необходимости, руководствуясь слуховыми ощущениями. В ансамблевом отношении советуем внимательно отнестись к восьмой доле после четверти с точкой, она придает движение несколько статичной музыке *связки* и должна быть одинаковой длительности у всех участников ансамбля, начиная с пианиста и заканчивая скрипкой соответственно.

В такте 45 обратим внимание на цезуру, имеющую значение для исполнителей, т.к. она важна для разделения музыкального материала и обозначает конец одной и переход к другой вариации, формируя собой изменение характера.

В 46 такте начинается вторая вариация в основной тональности *ля минор*, с контрастной полифонией струнных и активными фигурациями фортепиано с возобновляющимся подчеркиванием тонической остинатной гармонии в басу.

Ее отличает тембровое преобразование темы: автор теперь поместил ее в более глубокий виолончельный регистр. В то же время в партии скрипки появляется новая экспрессивная тема, образующая контрастную полифонию с основной темой вариаций у виолончели, поэтому рекомендуется ее исполнять на *piano*, давая возможность виолончели выделить главную тему. Однако тему затронули не только тембровые, но и фактурные трансформации. Происходит дальнейшая драматизация музыкального образа при помощи более низкого регистра инструмента и большого тесситурного разрыва с темой скрипки. Монолог скрипки из пролога в этой вариации превращается в диалог виолончели и скрипки. Одновременно активизируется фактура в партии фортепиано. Предшествующие

<sup>8</sup> Н. Голубовская, *О музыкальном исполнительстве*, Сост. Е. Бронфин. Ленинград: Музыка, 1985, с. 89

аккорды из предыдущих проведений темы трансформировались в более подвижные фигурации восьмыми, интервально расширяющимися от секунды до септимы.

Эти фигурации восьмыми впоследствии сохраняются на тоническом органном пункте до конца вариации, дополняясь приемом двухголосия.

В данном эпизоде пианисту необходимо динамически помогать скрипке, которая выходит на ведущую линию. Очень низкий, глубокий регистр грозно повторяющихся октав рояля усиливает ощущение трагизма и мрачности. В остинатных восьмых пианисту было бы уместно выделить скрытое двухголосие. Темброво они должны звучать несколько отстраненно, безобертоново, имитируя выхолощенный штрих скрипки, на фоне глубокого наполненного басового сопровождения в партии левой руки пианиста. Тема скрипки исполняется кантиленно, здесь особую значимость приобретает интонирование, так как при чистом интонировании усиливается отзвук обертонов и это придаст более звонкий оттенок скрипке, играющей с сурдиной. Чтобы усилить контраст между темами виолончели и скрипки, автор оставил ремарку *sul ponticello* в партии скрипки, вновь играющей у подставки, что привносит несколько мистический оттенок.

С такта 49 до такта 54 следует сделать *crescendo*, где после очередной вершины начинается новый виток развития. Дублированные ноты в обеих руках усиливают возрастающее беспокойство. Скрытое двухголосие в партии правой руки способствует постепенному нарастанию напряжения; ползущие секундовые интервалы в подголосках создают здесь дополнительное ощущение тревожности. Общее движение ансамбля во время исполнения второй вариации следует выстроить так, чтоб в ней не терялся пульс до начала второй связки и завершающей ее цезуры. В момент звучания второй связки развитие музыкального материала вновь обрывается. Вторая связка начинается в 62 такте и длится пять тактов. При всем мелодическом сходстве с первой связкой в ней существует несколько отличий: здесь нет точного унисона фортепиано и струнных, автор не передает ее мотив от одного инструмента к другому, как это было в первом случае, однако здесь появляется подголосок у виолончели. Меняется также соотношение тональных планов: в первой связке это были *фа минор* и *до мажор*, а во второй тематический материал развивается от *ре минора* к *ля минору*.

Исполнителям следует обратить внимание на музыкальную ткань в месте соединения вариации и связки. Здесь развитие музыкального материала вариации вновь обрывается и начало связки удобнее выполнить через короткий люфт, который позволит отзвучать *pizzicato* скрипки и обертонам в аккордах фортепиано, а также выполнить нюанс *sub. piano*. Начав исполнение на *piano*, целесообразно сделать небольшое фразировочное *crescendo* на протяжении связки и, неожиданно смягчив его, сыграть последний аккорд. После него композитор обозначил цезуру, подчеркнув завершение первого раздела и переход ко второму. Представляем схему структуры первого раздела:

Схема 1.

Пролог	Вступле- ние	Тема 1-24 т.т.	I вар. 25-41 т.т.	Связка 42-46 т.т.	II вар. 46-61 т.т.	Связка 62- 66 т.т.
Нетактиро- ван	8 т.	24 т.	16 т.	5 т.	16 т.	5 т.
a-moll	a-moll	a-moll	a-moll	f-moll→ C-dur	a-moll	d-moll→ a-moll

С 67 т. начинается **второй** раздел, приближающийся к жанру стремительной пляски с оживленной ритмикой и острыми гармоническими оборотами. Напомним структуру второго раздела – трех-пятичастная репризная форма с варьированной репризой:

Схема 2.

Вступление	a	b	a <sup>1</sup>	c	a <sup>2</sup>	Эпилог
67-70 т.т.	71-88 т.т.	Кульм. зона 89-96 т.т.	97-105 т.т.	106-110 т.т.	111-119 т.т.	Нетактирован
4 т.	18 т.	8 т.	9 т.	5 т.	8 т.	-
d-moll	d-moll	g-moll	d-moll	g-moll	d-moll	

Во втором разделе резко меняется образная сфера музыки. Если первый раздел наполнен философски сосредоточенным психологизмом, то характер второго можно определить как некую галопирующую стремительную пляску со зловецим оттенком. Ее активный, подвижный характер проявляется с первых тактов вступления в исполнении фортепиано и виолончели, в котором нюанс *piano* придает образу ощущение скрытой угрозы. Далее на *tr* звучит основная тема раздела в партии скрипки. Ее интонации можно охарактеризовать как иронично-саркастические; на фоне синкоп виолончели образ скрытой угрозы постепенно трансформируется в мрачный шабаш. Настороженное и приглушенное сопровождение рояля усиливает атмосферу сумрака линией глубокого баса. Множество чистых квинт и кварт в аккомпанементе фортепиано и виолончели рождает ощущение пустоты и безнадежности. При втором проведении темы в разделе *a* в партии рояля рождается мотив, вступающий в спор с основной темой у скрипки. Его острые, колкие восьмые и шестнадцатые на *staccato*, а также хроматические интонации придают музыке выпуклость и обостряют конфликт.

Это противостояние по нарастающей продолжается весь эпизод *a* и переходит в кульминационный эпизод *b*. Его можно определить как промежуточную кульминацию победы злых сил. Ансамбль струнных играет в двухоктавный унисон тему, полную ползущих вверх хроматизмов. Драматизм кульминации придают глубокие басы рояля в очень низком регистре контроктавы и синкопированные аккорды с острыми секундовыми включениями. Она состоит из двух волн, которые стремительно взлетают вверх и неожиданно эффектно обрываются. Множество синкоп, прихотливый ритм в теме струнников в сочетании с тянущими хроматическими интонациями на фоне мощных и вместе с тем порывистых аккордов рояля создают полную иллюзию разгула враждебной стихии.

Следующий за взрывной кульминацией эпизод *a1* неожиданно начинается на *sub. piano*. Он как будто возвращает нас к началу раздела, но происходит несколько важных фактурных трансформаций, меняющих смысловую нагрузку: тему в нем автор поручает виолончели, ее синкопы переходят в партию рояля, в которой остался колючий мотив из второго проведения темы, а в партии скрипки появляются свистящие флажолеты, наводящие жуть на слушателей. Тема звучит глухо и мрачно в низком виолончельном регистре, флажолеты создают ощущение полной безысходности, а синкопы в партии рояля добавляют тревожности. Отсутствие первой доли в аккомпанементе придает теме ощущение метрической неустойчивости.

Тяжеловесное и более драматичное звучание темы приводит к эпизоду *c*. Он воспринимается как окончательная торжествующая победа злого начала. После ритмической сбивки в завершении темы предыдущего эпизода *a1*, основная кульминация второго раздела начинается неожиданно и воздействует на слушателей еще более остро. Фактурно и полиритмически насыщенная, она обрушивается внезапно, как звуковая лавина.

Изменения в этом эпизоде затронули и ритм, и фактуру: у струнного ансамбля появляются двойные ноты, звучащие на *f* в штрихе *marcato*. В партии рояля фактура уплотняется трех- и четырехголосными аккордовыми структурами. Происходит ряд ритмических изменений – в партию рояля возвращается первая доля в басу. В это же время унисон скрипки и виолончели исполняется безостановочными четкими восьмыми. Их моноритмика не совпадает с синкопированными аккордами у фортепиано. Соло рояля на *ff* противо-

поставляется партиям струнных. Стремительно развиваясь, драматически нарастающая музыкальная волна приводит к основной кульминации раздела.

В кульминации превалирует негативная образность с многочисленными хроматизмами и диссонансами в структуре аккордов у фортепиано. Реприза претерпела несколько изменений: в партии фортепиано происходит сужение регистров, разрежение аккордов.

Закрывающий *Трио* траурный эпилог без изменений повторяет пролог и снова возвращает нас к образу философских размышлений о трагичности жизни.

Что касается исполнительского аспекта, то основной задачей участников ансамбля при создании характера вступления становится четкая ритмическая пульсация. Виолончель своими синкопированными интервалами задает темп второго раздела, они образуют особую нервность, их ритмическая точность очень важна для формирования нового образа, контрастного музыке первого раздела. Прерывистые синкопы в партии виолончели нельзя ускорять ни в коем случае, иначе разрушится метроритм и в дальнейшем будет трудно сохранить ансамбль при вступлении скрипки. В ее теме, развивающейся несколькими волнами, желательно избежать однообразия, выстраивая ее развитие и динамически, и темброво; повторяющиеся мелодические фразы не должны останавливать общего хода музыкальной мысли. Здесь следует обратить внимание на мелкие длительности; крайне важна четкая артикуляция, которая позволит услышать все ноты. Для более точного интонирования хроматизмов советуем правильно распределить акценты, соблюдая метроритм. На партию скрипки ложится основная мелодическая нагрузка. Задачей виолончелиста становится строго соблюдать метроритм, а пианисту с такта 71 важным является выстраивание динамической линии. Звонящие интервалы в партии рояля следует исполнять собранным звуком, не затягивая их. Очень важна опора на первую долю в басу партии рояля, она даст ощущение времени прежде всего виолончели, где ее нет достаточно продолжительное время. Тема скрипки исполняется без сурдины, отчего звучание инструмента становится более наполненным и открытым. В соответствии с образным строем и фортепианное изложение приобретает здесь иные очертания: глубокие интервалы в басу (квинты и сексты), преимущественно кварты и квинты в высоком регистре.

В такте 71 и далее пианисту, несмотря на диссонирующие гармонии, педаль менять не следует, образующиеся звуковые наложения здесь очень уместны и в сочетании с партией струнных усилят образ надвигающейся опасности и зловещей напряженности.

Вообще, затрагивая вновь тему педали и педальных звучностей, хочется привести ставшее классическим изречение Г. Когана о том, что «...педализация зависит не только от стиля исполняемой музыки, характера данного, произведения или эпизода и предварительного замысла исполнителя, но и от условий, не могущих быть учтенными заранее и возникающих лишь в самый момент исполнения»<sup>9</sup>.

В такте 79 необходимо обратить внимание на синкопированный аккорд, который желательно не затягивать, он создаст ощущение острой ритмической сбивки и акцентированности, своеобразной неожиданной остановки движения. Важная четвертная пауза после короткого аккорда позволит услышать вступление скрипки, поэтому аккорд следует вовремя снять, не только рукой, но и не забыв снять его с педали, подчеркнув начало новой фразы.

В такте 80 и далее жёсткие, колкие *staccato* в партии рояля должны звучать ярко и предельно остро, в противовес партии скрипки, образуя диалогичное противопоставление. В подвижном темпе требуется играть очень активными и собранными пальцами, и даже в такте 87 постараться сыграть штрихом *non legato* шестнадцатые. В такте 88, чтобы выполнить написанное автором *crescendo* и тремоло, нужно сначала взять аккорд, затем из динамического нюанса *piano* начать тремолирование, не меняя педали, что позволит создать значительно больший объем звука.

<sup>9</sup> Г. Коган, *Работа пианиста, Третье дополненное издание*, Москва: Музыка, 1979, с. 68.

Кульминация в 89 такте – это *tutti*, унисон скрипки и виолончели, здесь безусловно важно упомянуть об интонационной близости струнной группы. В партии фортепиано главным является бас и секунды в аккордах правой руки. Также можно порекомендовать пианисту сделать постепенное *crescendo* к 92 такту. Его предлагаем начать в нюансе *mf*, несколько прибавив звук, несмотря на указанное *f* в 89 такте. Этот приём позволит сделать *crescendo* более выпуклым, одновременно сохранив динамические ресурсы для развития в более мощной второй волне, начинающейся в 93 такте. Короткие 4-х тактовые реплики с *crescendo* необходимо организовать динамически последовательно, чтобы *ff* звучало оправданно и подготовлено, так как после этого туттийного изложения в такте 97 снова происходит удивительный контраст в динамике *subito piano*. Предвосхищающие его паузы должны отзываться у всех участников ансамбля. Эти неожиданные динамические противопоставления должны быть строго соблюдены.

В 89 такте на фоне унисона струнных регистровый разрыв в партии фортепиано увеличивает масштаб звучания и обертоновой наполненности. Здесь пианисту, несмотря на то, что аккордовая фактура к этому располагает, исключительно важно удержаться от использования в нюансе *f* всего звукового потенциала инструмента, так как в дальнейшем потребуются сделать яркое *crescendo*, чтобы оттенить *subito piano* в 96-97 тактах. Решительные аккорды в тактах 86-95 исполняются очень плотным звуком, обращая внимание на упругий 5-й палец, в мелодической линии которого происходит развитие. В такте 96 следует снять педальный гул в восьмых паузах, это позволит в дальнейшем лучше услышать *subito piano*. Чтобы оно получилось контрастнее, новый материал эпизода a1 можно сыграть с употреблением левой педали (*tre corda*); её применение придаст оригинальный тембровый оттенок, а также позволит лучше прослушать тему, звучащую теперь в исполнении виолончели, где она окрашивается новыми тонами в низком виолончельном регистре. Здесь начинается диалог виолончели и фортепиано, в партию которого передаются синкопы из партии виолончели. Короткие отрывистые мотивы на *staccato* в верхнем голосе как бы спорят с основной темой.

Начинающаяся новая волна, в которой все более зло и жестко звучат переключки инструментов, требует продуманного распределения звучности всего ансамбля таким образом, чтобы привести в такте 105 к очередной вершине. По мере продвижения к кульминации музыка динамически накаляется, фортепианное изложение усложняется. Отметим, что перед тактом 106 уместен небольшой люфт, который позволит яснее обозначить второй виток кульминации и подчеркнуть укороченную двухчетвертную сбивку.

Скрипачу в начале эпизода важно убедительно прозвучать на струне соль и тщательно выстроить интонацию с виолончелистом. Кроме этого, в двойных нотах струнным желательно добиться абсолютно идентичного штриха.

Пианисту в тактах 106-107 педаль менять не рекомендуется, поскольку она не создает ненужных наслоений, более того, если ее сменить, фактура, оставшаяся без басовой поддержки, сильно обесцветится.

Далее в т. 106, на фоне маркированного движения струнных, на *ff* звучит соло рояля. Пианисту здесь рекомендуем обратить внимание на сложность ритмической фактуры в синкопированной теме. Вместе с этим расширяется регистровый диапазон, который охватывает в 109 такте расстояние между пятью октавами, большой и четвертой. Интересно рассмотреть аккорды в левой руке. Проходящий в верхнем голосе хроматический подголосок сливается в унисоне со струнной группой, в которой он проводится восьмыми. Глубоко и вместе с тем цепко следует взять аккорд на первой доле в партии левой руки, он должен прозвучать возможно дольше. В такте 106 на указанной динамике *ff* начинается кульминационная зона, которая развивается на нарастающем *crescendo* до 111. Чтобы сделать ее более выразительной, можно предложить разделить исполнение на две небольших волны и в такте 108 несколько убавить звучность для более убедительного нарастания в такте 110. Цезура после *sf* позволит оттенить и сделать более ярким контраст между ним и

*subito piano* в следующем такте. На фоне угасающего аккорда рояля в последний раз начинается тема у скрипки. Она исполняется с сурдиной, таким образом автор темброво соединил последнее проведение темы и эпилог. Напомним, пролог также звучит с сурдиной, что придает всему произведению в целом законченность и большую цельность. Тема звучит на фоне аккомпанемента рояля в динамике *pp* и синкопированных интервалов виолончели в штрихе *pizzicato*.

В такте 110 пианисту представляется возможным предложить два варианта исполнения. Если строго придерживаться единой метроритмической пульсации, требуется сделать *subito piano* аккорда, для чего сначала нужно взять его на *sf*, затем перехватить педаль. При полуснятии рук с клавиатуры демпфера поглотят часть звука и останется необходимое звучание аккорда на *piano*. Так выглядит традиционное исполнение динамического приема *sf* на одном аккорде, который так часто употребляет в своих сонатах Л. В. Бетховен, начиная с *Первой*. (Л. Бетховен, *Соната оп. 2 № 1, Adagio*). См. пример.

Пример 4.



При этом способе исполнения цезура будет совсем небольшой, что позволит избежать значительных темповых отклонений. Однако, возможен вариант с более широким применением указанной цезуры. Несколько удлинив ее, появляется возможность дать аккорду в партии фортепиано отзвучать настолько, чтобы стали слышны квинты *pizzicato* в партии виолончели, которой, несомненно, сложно в этом регистре и с использованием данного штриха соперничать с полновесной аккордовой звучностью рояля в динамическом указании *ff*.

Пример 5.



В 112 такте и далее интервалы в партии рояля исполняются собранным звуком, но очень тихо, они отмечены авторским указанием *pp*. Чтобы создать скрипке, играющей не полным звуком с сурдиной, более оттеняющий её фон, можно использовать левую педаль для более приглушенного тембра и постепенного угасания звука. Начиная с 116-го такта начинается постепенное торможение движения, выписанное автором. Интересно, что

примененный здесь В. А. Ротару композиторский прием с потерянной долей можно найти в фортепианном цикле М. Мусоргского *Картинки с выставки*, где он применяется в пьесе *Старинный замок* для имитации постепенного затихания тамбурина, звуки которого уносит ветер. В этих тактах, завершающих *Трио*, ансамблистам нужно хорошо слушать друг друга, поскольку сам момент постепенного замедления требует концентрации внимания и более точного взаимодействия в ансамбле. Дополнительного *ritenuto* делать не рекомендуется, однако, в последнем такте возможны как вариант исполнения со *stentando* на последнем аккорде, так и совсем небольшое *ritardando* перед ним.

Пример 6.

The image shows a handwritten musical score for a Trio section. It consists of two staves: Violin (V.) and Cello (C.). The Violin part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Cello part is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as 'dim.' and 'be.' (breve). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final chord marked with a breve.

В т. 120 начинается *эпilog*, написанный на материале вступления. Снова автор вводит слушателя в мир личных психологических переживаний. Эмоционально наполненный скрытым трагизмом, он завершает *Трио*.

Музыкальный материал пролога и эпилога различается только последним интервалом в партии скрипки, где в начале *ля* – нижний звук квинты, (*ля-ми*), а в конце – верхний (*ре-ля*). В прологе оба звука относятся к тоническому трезвучию, а в эпилоге это звуки субдоминантовой гармонии, *ре минора*. Решение автора окончить *Трио* не основными ступенями *ля минора* является очень неожиданным.

Исполнительский анализ *Трио* еще раз подтверждает мысль о глубоком знании композитором инструментов ансамбля. Особо отметим использование В. А. Ротару всех выразительных возможностей рояля, не только тембровых, динамических, но и таких узкоспецифических, как использование, например, средней педали в сочетании с правой, или применение левой педали рояля в сочетании с засурдиненным тембром скрипки, что добавляет красок в образный строй произведения.

В пианистическом отношении *Трио* представляет собой широкий охват технических средств: здесь присутствует и мелкая пальцевая техника (эпизоды а, с), и аккордовая (эпизод б, кульминационная зона), и скачки в быстром темпе в кульминации. Подчеркнем основательное проникновение композитора в природу инструмента – пианисту не приходится прибегать к изменению авторского изложения – например, перераспределению рук, или более удобной смене позиций, к чему часто прибегают исполнители, чтобы улучшить звучание или облегчить исполнение.

Чрезвычайно важен тот факт, что работа над премьерным исполнением произведения велась с использованием авторской партитуры, рукописные ремарки создавались при совместной работе композитора с первыми исполнителями – Ольгой Юхно, Надеждой Козловой и Инной Сауловой, в нотной библиотеке которой сохранилась партитура данного *Трио*. Участники ансамбля работали над музыкальным текстом вместе В. Ротару, получая ценные разъяснения касательно замысла произведения, различных нюансов, штрихов, что нашло отражение в используемой партитуре.

В заключении сформулируем следующие выводы:

1. Композитор обратился к оригинальной структуре одночастной контрастно-составной формы, первый раздел которой привлекает философскими размышлениями в традиции глубоких инструментальных монологов Д. Шостаковича, опорой на интонационные и ладовые признаки молдавского фольклора, своей вариационностью, мелизматикой и импровизационностью. Во втором разделе происходит контрастное чередование эпизодов с разнообразной эмоциональной палитрой. Важной смысловой нагрузкой обладает пролог, повторяющийся в финале в роли эпилога и придающий сочинению черты репризности и завершенности.

2. Драматургия *Трио* имеет свои особенности, которые проявляются в эмоциональной направленности от траурных образов в начале до экспрессивно-зловещих и драматичных во втором разделе.

3. Палитра исполнительских особенностей данного произведения предполагает высокий уровень ансамблевой техники каждого исполнителя, а также умение подчинить возможности своего инструмента раскрытию авторского содержательного замысла.

4. Несмотря на небольшой объем произведения, его образное богатство, содержательность музыки, многогранный арсенал разнотембровых средств выразительности привлечёт внимание к *Трио* как педагогов, так и исполнителей. Учитывая тот факт, что интерес музыкантов и слушателей к камерно-инструментальному жанру постоянно растет, нет сомнений, что *Трио ИНО-1* будет долгие годы востребовано как в педагогической, так и в исполнительской практике в нашей стране и за рубежом.



**Наталья БЛЫНДУ**

докторант, Академия музыки, театра и изобразительных искусств

PhD student, Academy of Music, Theater and Fine Arts

E-mail: nataliacons1290@mail.ru

**АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ О ХОРОВОЙ КАПЕЛЛЕ ДОЙНА  
КАК ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ОСНОВА ДЛЯ ВОССОЗДАНИЯ ИСТОРИИ  
ТВОРЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА**

*Archival materials about the «Doina» Coral Chapel as a documentary basis  
for recreating the history of the performing collective*

**Summary.** Studying the history of the *Doina* Choir Chapel as the main representative of choral performance on the stage of the National Philharmonic of the Republic of Moldova, it is necessary to analyze all the surviving documents, and then synthesize the generalized data into one historically verified discourse.

The point is to create a visible, visual picture of the activities of the team and its results. It represents the creativity of the collective, regulated by the state, its performing activity, embodied in the concrete facts of performances and concerts. Each of them is a documented authentic cultural and historical event, both in the life of the collective itself and in the general socio-cultural context of the life of the country.

In order to implement the principle of historical conscientiousness and restore true objectivity, it is necessary to identify the connection between these events, to trace the chronological framework and historical stages in the development of the chapel as a performing collective. This goal can be achieved only through the dissection and careful examination of the everyday environment, the analysis of the daily life of each individual artist and the entire collective as a whole.

The research strategy to recreate the history of *Doina's* Coral Chapel, the main representative of choral creativity on the stage of the National Philharmonic of the Republic of Moldova, should, first of all, consist in the collection, systematization, decoding and interpretation of archival documents, historical evidence and normative acts covering all areas of activity of the Chapel.

Keywords: *Doina* choral chapel, archival documents, National Philharmonic, history, normative acts, performing collective, concert, art, choral music.

В настоящей статье речь пойдёт о том, как архивные документы раскрывают исследователю сложную и многоуровневую взаимосвязь творчества и повседневности в истории Государственной хоровой капелле *Дойна*.

Изучая историю хоровой капеллы *Дойна* как главного представителя хорового исполнительства на сцене Национальной филармонии Республики Молдова, необходимо проанализировать все сохранившиеся документы, а затем синтезировать обобщённые данные в один исторически выверенный дискурс. Его смысловым ядром является Макроуровень – это видимая, наглядная картина деятельности коллектива и её результатов. Он представляет собой регламентированное государством творчество коллектива, его исполнительскую деятельность, воплощенную в конкретных фактах выступлений и концертов, каждое из которых является документально зафиксированным подлинным культурно-историческим событием, как в жизни самого коллектива, так и в общем социо-культурном контексте жизни страны. Чтобы в полной мере реализовать принцип исторической добросовестности и восстановить подлинную объективность, необходимо

выявить связь между этими событиями, проследить динамику творческих результатов, установить и обозначить хронологические рамки и исторические этапы развития капеллы как исполнительского коллектива. Осуществить это возможно только благодаря вскрытию и тщательному рассмотрению бытовой среды, анализу повседневной жизни каждого отдельно взятого артиста и всего коллектива в целом.

Для того, что бы точнее и объективнее определить смысловое ядро (Макроуровень), необходим тщательный анализ и систематизация обеспечивающей его эмпирики повседневности, или микроуровня. Что представляет собой повседневность хорового коллектива? Это быт, распорядок дня и график работы, социальные роли работников и культурные взаимодействия с другими общественными организациями и коллегами, связь с государством, реалии исторической конъюнктуры, кадровые и финансовые аспекты, система административных взысканий и поощрений. Иными словами, все то, что охарактеризовало бы повседневность любой профессиональной социальной группы, коллектива или организации, но с учётом сферы деятельности составляющих её субъектов.

Исходя из вышеизложенной логики, исследовательская стратегия по воссозданию истории Хоровой Капеллы *Дойна* – главного представителя хорового творчества на сцене Национальной Филармонии Республики Молдова, должна, в первую очередь, состоять в сборе, систематизации, расшифровке и интерпретации архивных документов, исторических свидетельств и нормативных актов, освещающих все сферы деятельности исследуемого коллектива. Предварительный мониторинг архивных ресурсов Республики Молдова позволяет определить основные площадки, содержащие интересующие нас документы. Приведём их обзорный перечень:

### **1. Отдел личных фондов Центрального государственного архива МССР (AOSP RM, ANRM)**

Здесь сосредоточены документальные материалы Управления по делам искусств при Совете Министров Молдавской ССР, документы по личному составу, приказы, инструкции, директивные письма Управления, годовые отчеты Государственной филармонии. Немаловажными источниками для раскрытия творческой деятельности и развития *Дойна* как исполнительского коллектива являются также, хранящиеся здесь, афиши и программы Молдавской Государственной Филармонии; деловая переписка о творческой деятельности Филармонии (телеграммы, договоры с композиторами); материалы о репертуаре и гастрольно-концертной деятельности творческих коллективов Филармонии и др.

### **2. Архив Дирекции *Moldova-Concert***

Особый интерес представляют книги приказов по коллективу *Дойна* (в доступе материалы за 1943–1990 гг), регламентирующих инвентаризацию имущества, организационные и административные вопросы, учет военнообязанных работников, организация гастролей, требования к перевозке артистов и имущества (поезда, вагоны, транспортировка имущества), утверждение штатных расписаний, установление категорий для творческих работников, штатные оклады, назначения и увольнения, отпуска и командировки, административные предупреждения, выговоры за нарушения трудовой и творческой дисциплины, установление системы подчинения – назначения ответственных по творческим и административным вопросам, ведомости на заработную плату работникам коллектива, лицевые счета рабочих, личные дела уволенных, списки работников коллектива, их характеристики, автобиографии и заявления артистов.

### **3. Национальная Библиотека Республики Молдова.**

Здесь хранятся подшивки советской столичной и республиканской прессы, в которой широко освещены концертная деятельность Хоровой Капеллы *Дойна*: отзывы, рецензии, репортажи, интервью (напр.: в газете *Советская Молдавия*).

На основании научной обработки архивных и иных исторических документов, хранящихся, в том числе, в вышеперечисленных хранилищах, исследование в целом ставит перед собой следующие задачи:

1) Воссоздание хронологической летописи коллектива с момента его учреждения по сегодняшний день, в которой помимо фактологической достоверности должна быть отражена также её непрерывность и преемственность. К этой задаче, в первую очередь, относятся исследования механизмов системы управления, типа руководства и администрирования, социально-политического и общекультурного контекста, географии местонахождения, перемещения и гастролей коллектива и т. д.

2) Выделение и определение исторических этапов становления и деятельности коллектива, их особенностей и отличий их друг от друга, установление хронологических границ каждого этапа.

3) Качественное и содержательное изучение стадий творческого пути коллектива на основе анализа афиш, концертных программ, формирования репертуарной политики.

4) Фактологическая идентификация статуса коллектива, его состава, структуры, внутреннего механизма функционирования, административной принадлежности работников, продвижение их по служебной/карьерной лестнице и т.д. в определенный исторический момент.

5) Изучение влияния смены политических, социальных и культурных условий на трансформацию исполнительской практики и профессиональную подготовку артистов капеллы на основе сравнительного анализа репертуара и гастрольной деятельности.

Изложенные выше задачи прямым образом коррелируют с тем обстоятельством, что в последние десятилетия в Республике Молдова обращает на себя внимание стабильно невысокий уровень общественного интереса к исполнительскому творчеству художественных академических коллективов, вызванный неосведомленностью населения о содержании и ценности их творчества. Одна из самых утонченных и эстетически совершенных форм исполнительского искусства, коренящаяся в архетипических глубинах народного самовыражения, всё более отчуждается от массовой аудитории, оставляя её наедине с расчеловечающими тенденциями цифровой цивилизации. Это обстоятельство придаёт исследуемой теме сугубую актуальность, которая помимо социального и культурного аспектов, несёт в себе так же и антропологическое измерение. Очевидно, что вопросы поддержки и популяризации академического хорового искусства должны находиться сегодня в фокусе внимания как культурной элиты, так и всех видов медиа и активной части гражданского общества.

Изучение трудов и публикаций, посвященных различным аспектам деятельности хоровой капеллы *Дойна*, показывает наличие в них ряда недостаточно исследованных проблем. В первую очередь это касается отсутствия общей подробной истории коллектива, а так же вопросов, связанных с разработкой методологии исследования.

Приведём основные из них:

- Каковы возможности реконструкции творческого процесса посредством формально-языка архивных документов, отражающих повседневные практики работников данного исполнительского коллектива в конкретной исторической и социальной конъюнктуре?

- Каковы особенности описания на научном языке различных процессов, разворачивающихся в отечественной культуре на протяжении 20-го века?

- и, наконец, каковы место и роль капеллы *Дойна* в этой культуре?

Посредством расшифровки, анализа и интерпретации документов мы предполагаем воссоздать непрерывную ткань повседневной жизни хоровой капеллы *Дойна* и зафиксировать каналы ее трансформации в творческие результаты, реализованные в виде концертов, выступлений, исполняемого репертуара, а также реакции на них государственных структур, профессиональной среды и широких кругов общественности в виде рецензий, поощрений, пожеланий и т.д. Таким образом, нам необходимо определить, каким именно образом повседневная жизнь исполнительского коллектива трансформируется в творческие достижения.

Поиск ответов на эти вопросы приведет к углублению понимания природы творческого исполнительского процесса и его эволюции на примере истории хоровой капеллы *Дойна*, остающейся на сегодняшний день недостаточно изученным сегментом национального культурного наследия.

Для исследования истории исполнительского коллектива приоритетными источниками изучения и анализа становятся не столько отдельно взятые документы или опись, сколько собрания документов, то есть, все наличные архивные фонды в их взаимодополняемости.

Для создания творческого облика хоровой капеллы *Дойна* в социокультурном пространстве МССР на протяжении 20-го века, необходимо определить хронологическую последовательность существования этого коллектива в различных статусах, зависящих от меняющейся государственной культурной политики.

Например, первичную схему хронологии истории капеллы мы обнаруживаем в предисловии к описи документальных материалов Молдавской Государственной Филармонии (Фонд №3241):

«В 1928 году в г. Балте была создана «Молдавская музыкальная капелла». На основе этого коллектива в 1930 году в Тирасполе – столице МАССР – был создан профессиональный симфонический оркестр. В этом же году в Тирасполе была организована *Хоровая студия*, в состав которой отбирались лучшие певцы из самодеятельных кружков. В 1935 году студия стала именоваться Молдавская Государственная Хоровая Капелла *Дойна*.

После воссоединения Бессарабии с Советским Союзом в 1940 году решением Правительства МССР была создана сеть музыкальных учреждений, в том числе и филармония. В ее состав вошли: симфонический оркестр, хоровая капелла *Дойна* с танцевальной группой и эстрадный сектор, включающий мужской вокальный квартет, солистов, певцов, инструменталистов, чтецов и др.

Во время второй мировой войны многие работники искусств ушли в ряды Советской Армии, другие эвакуировались.

Чтобы сохранить молдавские национальные исполнительские силы, правительство МССР приняло решение об образовании ансамбля песни и танца, который объединял музыкантов, певцов и танцоров. С 1942 года ансамбль получил название *Дойна*, начал свою деятельность в г. Коканда Узбекской ССР и разъезжал с концертами по всей стране.

После освобождения Молдавии приказом № 274 Комитета по делам Искусств при СНК от 2 июня 1944 года в целях восстановления учреждений искусств в освобожденных от немецких оккупантов районах МССР и развертывания их работы, Управление по делам искусств СНК МССР разрешалось возобновить деятельность учреждений искусств в III и IV кварталах 1944 года, в том числе и филармония, с отнесением ее ко II тарифной группе.

Молдавская Государственная филармония возобновила свою деятельность в Кишиневе с 15 сентября 1945 года.

Приказом №60 Управления по делам искусств при СНК МССР от 14 октября 1944 года вокальный квартет *Дойна* был выделен в отдельную единицу Филармонии во главе с заслуженным артистом т. Борщ.

При ансамбле песни и пляски *Дойна* была организована студия с контингентом учащихся 20 человек (на основании приказа №656 Комитета по делам искусств при СНК МССР от 1 декабря 1944 года). Этим же приказом Молдгосфилармония и симфонический оркестр были отнесен к I тарифной группе.

Постановлением № 378 о восстановлении учреждений искусств на территории МССР от 3 декабря 1944 года в состав Молдгосфилармонии были включены следующие коллективы: симфонический оркестр, ансамбль песни и пляски *Дойна*, джаз-оркестр, 2-3 концертно-эстрадные бригады.

Решением Совнаркома и бюро ЦК КП Молдавии за №784 от 13 августа 1945 года ансамбль песни и пляски *Дойна* в целях обеспечения творческого роста был разделен на два коллектива: академическую капеллу *Дойна* и ансамбль народного танца.

Согласно докладной записке секретарю ЦК КП Молдавии от 21 сентября 1945 года, филармония осуществляла руководство следующими коллективами: симфонический оркестр, хоровая капелла *Дойна*, ансамбль танца, оркестр *Тараф*, духовой оркестр, эстрадные бригады, бендерский ансамбль песни и танца, летний театр *Победа*, джаз-оркестр.

Все музыкальные коллективы являлись самостоятельными, хозрасчетными единицами с открытыми отдельными счетами в Госбанке.

При хоровой капелле *Дойна* была разрешена танцевальная группа в 10 исполнительских единиц приказом №184 Управления по делам искусств при СМ МССР от 7 июня 1948 года.

В связи с нерентабельностью *Вокальный квартет* Молдгосфилармонии был расформирован в июне месяце 1948 года. Исполнители его переведены на разовую оплату и от должностей солистов капеллы *Дойна* освобождены.

До 1953 года Молдгосфилармония находилась в ведении Управления по делам искусств при СМ МССР. В связи с образованием Министерства Культуры, в 1954 году филармония вошла в состав подведомственных организаций Министерства культуры МССР

При филармонии постоянно функционировали небольшие эстрадные бригады.

Особое место занимал вокальный мужской квартет (состоящий из артистов хоровой капеллы), созданный композитором Г. Борщ еще в 1936 году.

С 1947 года филармония стала вести музыкально-лекционную работу. С 1951 года в симфонических концертах стали практиковаться вступительные пояснения, содержащие краткую характеристику исполненной программы.

В 1955 году филармония организовала Университет музыкальной культуры. В 1956–1957 годах развернулась музыкально-лекционная работа в Бельцах. Работа музыкального лектория расширилась и упорядочилась. Была образована небольшая камерно-лекторская группа, в составе которой лектор, пианист-концертмейстер, несколько вокалистов и инструменталистов. Такая группа очень удобна для обслуживания районов республики.

Состав Молдгосфилармонии за 1957 год:

Симфонический оркестр

Хоровая капелла *Дойна*

Ансамбль народного танца

Оркестр народных инструментов

Эстрадный оркестр

Аппарат филармонии».

Как мы видим, в приведённом документе зафиксирована не только хронология событий, связанных с Капеллой *Дойна* за определенный период времени, но так же осуществлено сегментирование этой хронологии на конкретные этапы. Технология этого сегментирования обусловлена каноном советского формального делопроизводства, базирующегося на принципе главенства ведомственной вертикали, находящей своё воплощение главным образом в регламентирующих и нормативных актах государственной власти. Логика и воля власти являются доминирующим фактором, определяющим все стороны жизни творческого коллектива, начиная с идеи о его учреждении, и заканчивая решениями о его структуре, кадровом составе и жанровой специфике творческой деятельности. Обобщение текста документа и «перевод» его с канцелярского языка на язык исторического исследования позволяют обнаружить фактические государственные рычаги формирования и регулирования деятельности исполнительского коллектива, и, благодаря этому, зафиксировать важнейшие особенности его исторического бытия: уровень принятия решения о создании коллектива, ситуативную обусловленность присвоения ему нового титула или статуса в рамках организации-учредителя, мотивы реорганизации, смены исполнительского состава и иных последствий административных решений власти.

Однако, необходимо отметить, что одной вертикали для объективной реконструкции любого реального исторического процесса явно недостаточно. Очевидно, что любая

работающая структура, в том числе и творческий коллектив, представляет собой, во-первых, череду нисходящих социальных ступеней этой вертикали, во-вторых, горизонтальные поля взаимодействий между равно-статусными партнёрами и контрагентами на каждой из этих ступеней и, в третьих, плотную сферу повседневных жизненных, социальных и профессиональных практик, реализуемых конкретными людьми, действующих в рамках этой структуры. В связи с этим, естественно предположить, что для дальнейшей объективной реконструкции истории исследуемого коллектива, архивные документы и иные источники по теме должны быть систематизированы согласно иной, концептуальной классификации, нежели той, которую мы обнаруживаем в сохраненных архивах и которая соответствует принципу формального советского делопроизводства.

Исходя из представления о структуре творческого коллектива, разворачивающего свою деятельность во времени и в конкретно-историческом социальном и культурном контексте, а также руководствуясь исследовательскими задачами, предлагаем следующую концептуальную систему классификации архивных документов по теме, независимо от мест их архивного хранения:

1. **Документация вертикального регламентирования**, отражающая строго иерархическую структуру функционирования коллектива в рамках государственной системы и административного подчинения на всех уровнях.

2. **Документация отраслевого (сфера культуры) взаимодействия**, отражающая сетевую структуру горизонтальных связей на различных уровнях профессиональных, административных и хозяйственных решений и взаимодействий, обеспечивающих непосредственно творческую деятельность коллектива.

3. **Документация текущего внутреннего пользования**, отражающая все виды повседневных практик в их эмпирической конкретике.

Классифицируя материалы согласно предложенной концептуальной системе, мы предполагаем создать «архив идентичности», организованный вокруг конкретной истории конкретного исполнительского коллектива (хоровой капеллы *Дойна*), обеспечивающий фактологический ресурс реконструкции её истории в онтологической полноте. Документация вертикального регламентирования носит исключительно иерархический характер взаимоотношений. Это сфера производства культуры, регулирующая культурные процессы на государственном уровне. Нормативные акты, которые инициируются вышестоящими инстанциями и спускаются на места, выражают четко сформулированную государственную волю относительно всех сфер деятельности исполнительского коллектива: сам факт его существования, инициирование его учреждения, определение его творческой направленности, планирование, репертуарную политику, социальные, просветительские и культурные задачи. Правоустанавливающей инстанцией и гарантом для любого из этих документов выступает государство. Государство ставит цели и само устанавливает принципы и методы достижения этих целей. Циркуляция документов происходит между неравными субъектами. Поскольку законы административной иерархии не предполагали непосредственной коммуникации между низшей и высшей инстанциями, в этот процесс были включены многочисленные посредники. Принятая к производству (зарегистрированная) бумага требовала дополнительных сведений (переписка по нисходящей) или инструкций, подтверждений, разрешений (переписка по восходящей).

Художественный руководитель любого творческого коллектива является наемным исполнителем, отвечающим за осуществление культурной политики государства. Он принимает непосредственные административные, кадровые, хозяйственные решения. Директивные документы, полученные сверху, он использует в качестве основания для непосредственных решений и приказов на уровне своей компетенции. В обратном направлении (снизу вверх) коммуникация носит отчетный характер. Администрацией исполнительских коллективов и культурных учреждений представляются отчеты по выполнению, докладные записки, рапорты.

«Культурное строительство» страны обеспечивалось изъявлением государственной воли посредством распоряжений, декретов, указаний Управления по делам искусств при Совете министров МССР. Описание Фонда № 3047 Отдела Фондов Литературы и Искусства гласит:

«В 1940 г с образованием Молдавской социалистической республики при Совете народных комиссаров был образован ряд управлений, в том числе – управление по делам искусств.

На время войны Управление по делам искусств прекратило свою деятельность и возобновило вновь в мае 1944 года, после освобождения Молдавии. <...>

В марте 1946 года в связи с преобразованием Совета Народных Комиссаров в Совет Министров Молдавской ССР Управление по делам искусств перешло в подчинение СМ МССР (Ведомости Верховного Совета СССР; 1946 г. №10).

С образованием Министерства культуры МССР (Постановление №460) 27 мая 1953 года Управление по делам искусств было передано Министерству культуры и переименовано в Главное Управление по делам искусств.

Структура Управления по делам искусств в 1944 году была следующей:

Аппарат Управления по делам искусств.

Отдел театров.

Отдел музыкальных учреждений.

1. Отдел по контролю за зрелищами и репертуаром.

2. Отдел кадров.

3. Планово-финансовый отдел.

4. Бухгалтерия.

5. Отдел художественной самостоятельности.

В ведении Управления по делам искусств в 1944 году находились театры: Государственный Молдавский музыкально-драматический театр и Государственный театр русской драмы Молдавской ССР; концертные организации: Молдавская Государственная филармония (хоровая капелла *Дойна* входит в ее состав – прим. автора) и Республиканский дом Народного Творчества; учебные заведения: Молдавская Государственная Консерватория и музыкальная десятилетка, художественное училище.

На управление по делам искусств при СНК Молдавской ССР были возложены следующие функции:

А) руководство всеми видами искусства на территории Молдавской ССР, непосредственное управление художественными предприятиями в учреждениях республиканского подчинения; утверждение репертуаров театров, конкретных учреждений, художественно-зрелищных предприятий местного подчинения, приобретение художественных, драматических и музыкальных произведений для пополнения фонда государственных музеев, театров и музыкальных учреждений, обеспечение государственной охраны памятников истории и искусства;

Б) координация работы профсоюзных и общественных организаций в области художественной самодеятельности и народного творчества, оказание содействия в развитие художественной самодеятельности и народного творчества;

В) проведение в установленном порядке конкурсов на лучшие произведения всех видов искусства и драматургии; утверждение соответствующих премий и т.д.» (Фонд № 3047).

В этом же фонде находятся документы по личному составу за 1944–1953 год, в том числе и составу коллективов Молдавской Государственной филармонии.

На основании архивных материалов Фонда №3047 создается рельефное представление о культурной политике, о тенденциях развития искусства и творчества в советских республиках, о идеологических и политических целях, которые должны были быть реализованы подведомственными культурными учреждениями. При изучении распоряжений, касающихся Молдавской Государственной филармонии и непосредственно деятельности

хоровой капеллы *Дойна*, выкристаллизовывается стратегия большого советского проекта по «строительству культуры». Общественные культурные мероприятия: концерты, публичные лекции–концерты, музыкальные лектории для колхозников, – прописывались до мельчайших деталей, включая план проведения мероприятия, репертуара, текстов вступительных речей, утвержденных моделей концертных абонементов и т.д.

Основной управленческий фактор культурной жизни страны – это коллективная бюрократия и различные группы внутри нее. В процессе сбора необходимых материалов, касающихся непосредственно хоровой капеллы *Дойна*, тщательному анализу принадлежат все официальные документы, где упоминается капелла, или хоровое искусство. Для реконструкции истории исполнительского коллектива важны концепции, стратегии, планы, законы и иное ведомственное нормотворчество, так как это те правила, по которым живет вся система культуры.

В качестве примера такого рода документов приводится приказ № 656 Комитета по делам искусств при СНК СССР от 1 декабря 1944 года:

«Параграф 1

Во изменении приказа Комитета по Делах Искусств при СНК СССР от 2 июня 1944 года № 274 отнести к первой тарифной группе:

1. Молдавскую республиканскую филармонию.
1. Симфонический оркестр
2. Хоровую капеллу *Дойна*
3. Ансамбль народного танца
4. Оркестр народных инструментов

Параграф 2

Организовать со 2 января 1945 года при Молдавском Музыкально-драматическом театре студию с контингентом учащихся в 25 человек и при Молдавском Ансамбле песни и пляски *Дойна* студию с контингентом учащихся в 20 человек.

Председатель Комитета по делам искусств при СНК СССР – М. Храпченко»

Следствием данных постановлений становится приказ №8 от 24 декабря 1945 года (из книги приказов хоровой и хореографической студии при хоровой капелле *Дойна*, Молдавской государственной филармонии:

«Зачислить студенткой хоровой студии с 1 декабря 1945 года т. Козикову Е. Я. с месячным испытательным сроком.

Директор (Молдгосфилармонии) – Зельцер».

Аналогичные примеры сопоставления документов разного рода и уровня воздействия обнаруживаются практически на каждый день, интенсивность документирования варьирует в разные периоды в зависимости от социальной и культурной повестки.

Становится очевидным, что детальное, порой даже обсессивное документирование всех деталей творческого процесса исполнительских коллективов отражает столь же детальное присутствие государства в каждом атоме реальности и тотальный контроль.

Следующий тип документации отражает отраслевые взаимодействия творческих коллективов на уровне их художественных руководителей с иными субъектами творческого процесса (руководители других творческих коллективов и культурных организаций, композиторы, поэты), которые сопоставимы между собой по статусу. Такого рода взаимодействие осуществляется по-горизонтали. Имеют место документы совещательного или полемического характера, деловая переписка, договоренности о совместных проектах и предоставляемых услугах в творческой сфере. Этот тип документации отличают элементы личного взаимодействия. Согласование и обсуждение творческих планов и административных распоряжений, являющихся по своей природе социальным процессом, формируют плодородную почву для развития творческого потенциала исполнительского коллектива и повышения уровня профессионализма. Многочисленные примеры демонстрируют, что художественным руководителям и администраторам капеллы приходи-



лось вести грамотную и довольно сложную переписку со всевозможными учреждениями и ведомствами в целях обеспечения артистов капеллы всем необходимым (инвентарь, нотный материал), пополнения и усовершенствования репертуара, координации гастрольных перемещений, изготовления костюмов и декораций, и т.д.

Основной корпус материалов, представляющих взаимодействия и взаимоотношения руководства хоровой капеллы *Дойна* со своим культурным окружением относительно творческих и административных вопросов наиболее полно и живо раскрывает перед исследователем подвижную ткань коллективного творческого бытия.

Эти материалы представлены в описях фонда № 3241, из Отдела личных фондов Центрального Государственного архива МССР. Документальные материалы Молдавской Государственной Филармонии сохранились частично с 1942 года, но более полно с 1944 года.

Первая опись содержит материалы делопроизводства, имеющие научно-историческую ценность; вторая опись – материалы по личному составу (приказы, ведомости по зарплате, списки работников); третья опись – личные дела.

Особый научно-исторический интерес представляют собой следующие документы (приводятся примеры описей разных лет):

- Договоры с композиторами и писателями и Всесоюзным Гастрольным концертным объединением (1942);
- переписке о творческой деятельности филармонии (1944);
- материалы (договоры, акты, отчеты и др.) концертной деятельности ансамбля *Дойна* (1944).

В материалах зафиксирована репертуарная политика, госзаказы, запросы Управления по делам искусств, соглашения с композиторами и поэтами и их ценовые эквиваленты. Анализ такого рода документов выявляет частоту заказов нового репертуара, эволюцию репертуарной тематики и, как следствие, уровень подготовки, профессиональный рост и повышение квалификации и качества исполнения артистов хоровой капеллы *Дойна*.

Вышеуказанные и приведенные впоследствии примеры являются типичными для всего задокументированного периода активности филармонических коллективов (вплоть до 1990 года), в описях изучаемых фондов фигурируют те же типы документов и названия, с небольшими корректировками. Данный факт сообщает исследователю об относительной стабильности в культурной политике СССР, как об особой характеристике советского периода деятельности и творчества хоровой капеллы *Дойна*.

Анализ планов работы Молдгосфилармонии и планов концертов на каждый год позволяют смоделировать эволюционную шкалу творческой деятельности исследуемого коллектива и определить ключевые моменты, локализовать количественные и качественные изменения в исполняемых программах. В дальнейшем, эти показатели по-способствуют определению факторов, причин и роли личностей дирижеров, художественных руководителей в реализации творческого роста коллектива (или спада).

### **Библиография:**

П. Рикёр, *Память, история, забвение* / Пер. с фр. И. И. Блауберг, И. С. Вдовина и О. И. Мачульской. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2004, с. 234.

D. M. Levy, *Scrolling Forward: Making Sense of Documents in the Digital Age*, N. Y.: Arcade Publishing, 2003, p. 29.

Arhiva Organizațiilor Social-Politice a Republicii Moldova, F. 3241, inv. 1, 2, 3.

*Îndrumător al Arhivei Naționale a Republicii Moldova* (Partea a 2-a, 1918 – începutul secolului XXI, ediția a 2-a, revăzută și completată), Chișinău, 2012, 334 p.

*Основные правила работы государственных архивов СССР*, Москва, 1984 г., 240 с.

Arhiva Națională a Republicii Moldova. F. 3047, inv. 1.

**Svetlana (Lumița) ILVIȚCHI**

doctor în arhitectură, profesor universitar

Universitatea de Stat pentru Amenajarea Teritoriului, Moscova

Doctor of Architecture, University professor

State University of Land Management, Moscow

E-mail: [ilvitskaya@mail.ru](mailto:ilvitskaya@mail.ru)

**OMAGIU LA 90 DE ANI PROFESORULUI UNIVERSITAR ȘI SAVANTULUI  
GENETICIAN VALERIU MOVILEANU-ILVIȚCHI DE LA FACULTATEA  
DE BIOLOGIE A UNIVERSITĂȚII DE STAT DIN CHIȘINĂU**

*Homage to the 90th anniversary of professor Emeritus and renowned geneticist  
Movileanu-Ilvițchi Valeriu from the Faculty of Biology of the State University of Chisinau*

**Summary.** I do not let go of our Romanian language – worship professor emeritus and scholar renowned geneticist Movileanu-Ilvițchi Valeriu Anatol from the Faculty of Biology of the State University of Chisinau (USM), with great piety to the writer and poet, Vice-Marshal of the Assembly of the Nobles of Moldova Count Valeriu Movileanu-Ilvițchi.

**Keywords:** professor emeritus, geneticist, Faculty of Biology of the State University of Chisinau.

Profesorul universitar doctor în biologie Valeriu Anatol Movileanu-Ilvițchi este bine cunoscut nu doar în cercurile științifice din Republica Moldova, dar și în străinătate. Timp mai mult de 40 de ani de activitate profesională, el s-a manifestat în calitate de profesor, om de știință, fiind exponent al Școlii Naționale de Genetică. Pe parcursul multor decenii, începând cu anul 1963, la Universitatea de Stat din Chișinău (actualmente Universitatea de Stat din Moldova), Facultatea de Biologie, profesorul și geneticianul renumit Movileanu-Ilvițchi Valeriu Anatol a pregătit mai multe generații de specialiști în domeniul biologiei și geneticii, discipolii lui activând în domeniul profesional în diferite raioane ale Republicii Moldova și peste hotare – România, Germania, Polonia, Rusia, Vietnam ș.a.

Valeriu Movileanu-Ilvițchi provine dintr-o familie de nobili și intelectuali Movileanu-Ilvițchi – învățători și preoți rurali din nordul Basarabiei, născut în satul Unțeni de pe malul Prutului. Anii de copilărie și studii au trecut în perioada interbelică și în timpul războiului, învățând la Liceul Teoretic „Ion Creangă” de băieți din Bălți, unde și locuia familia. Din pereții acestui liceu au luat zborul personalități remarcabile, intelectuali renumiți ai Basarabiei. Printre ei pot Nicolae Testemițanu, Valentin Mândăcanu, frații Valentin și Victor Belousoff, Victor Ghețeu, S. Grossu, A. Budișteanu, N. Botnariuc și zeci de oameni de știință și cultură. Înzestrat cu har, deopotrivă cu biologia și genetica, a fost preocupat de literatura română, a citit toată viața literatura clasică românească, a început să scrie poezii și proză încă din anul 1943, fiind în clasa a treia de liceu, mai târziu a colecționat o bogată bibliotecă.

Fiind unul dintre cei mai buni elevi ai Liceului și având aptitudini în domeniul filologiei, limbilor și biologiei, a devenit student și doctorand la Universitatea Agrară din Chișinău (astăzi Universitatea Agrară de Stat) – una din cele mai vechi instituții superioare din Basarabia, unde pregătirea teoretică și practică a absolvenților în preajma anilor rămânea fundamentală. O tradiție stabilă a Universității erau legăturile strânse cu gospodăriile și instituțiile agrare din Moldova. Studenții universității, având un înalt nivel de cunoștințe, ca urmare a unui concurs riguros, erau trimiși la practica de vară în diferite raioane din RSSM. În anul 1950, Valeriu Ilvițchi a fost repartizat și numit specialist agrar în satul Moara Nouă (Maramonovka) pe atunci în raionul Tîrnova pentru amenajarea terenului agricol din patru gospodării colective din satele apropiate.

Împreună cu soția sa, profesorul universitar Olga Ilvițchi, și-a consacrat toată viața procesului pregătirii și educării viitorilor specialiști. Olga Ilvițchi, de profesie geodezist, și-a început activitatea la Bălți, unde s-a ocupat de amenajarea teritoriului agricol din satele raionului, având un șir de deplasări pe parcursul anului.

Mai târziu soții Valeriu și Olga Ilvițchi au ocupat postul de pedagogi în Colegiul de viticultură, aflat pe atunci în satul Saharna din raionul Rezina. Aici au predat: limba și literatura română, biologia și genetica, ameliorarea în agricultură, geodezia, matematica, fizica. Colegiul era așezat într-un frumos ansamblu arhitectural de pe malul Nistrului, în fosta moșie a familiei unui boier basarabian, proiectat și construit de meritul nostru pământean talentatul arhitect A. Șciusev la începutul secolului al XX-lea. În satul Saharna s-a născut subsemnata, devenind ulterior arhitect și doctor habilitat în arhitectură, laureat al Fundației SOROS, autor al monografiei *Mănăstirile și schiturile din Basarabia*. Colegiul din Saharna a fost un centru renumit de învățământ și educație inclusiv și pentru limba română, în care lucrau pedagogii de înalt profesionalism. Profesorul Valeriu Ilvițchi învăța studenții să vorbească frumos și corect limba literară română, mulți dintre absolvenții colegiului din Saharna ajungând să fie pedagogi la instituțiile superioare de învățământ.

Transferându-se cu activitatea la Chișinău, Olga Ilvițchi a ocupat postul de șef al secției de arhitectură și cadastru la Primăria orașului, lucrând alături de mari maștri din arhitectură – Robert Kurt, Victor Smirnov, F. Naumov, A. Kolotovkin ș.a. Aici a desfășurat o vastă activitate, ocupându-se de amenajarea teritoriului municipiului (teritoriul lacului Ghidighici, Valea Morilor ș.a.). La jumătatea anilor 1960, pe baza Universității de Stat din Chișinău a fost organizată o nouă instituție superioară – Institutul Politehnic (azi Universitatea Tehnică a Moldovei). Primul rector al institutului a fost renumitul savant, academicianul S. Rădăuțan, care a invitat-o pe Olga Ilvițchi să ocupe postul de lector la noua catedră de geodezie inginerească, unde domnia sa a lucrat timp de patru decenii. A predat și ținut prelegeri în limba rusă și română la asemenea discipline precum geodezia la ingineri-constructori și arhitecți, construcția drumurilor de automobile. Olga Ilvițchi a fost prima și unica profesoară la acea vreme, care a ținut prelegeri la geodezie în limba română, a elaborat și primele manuale, materiale didactice. A creat o adevărată școală pentru studierea refracției în aparatura geodezică în construcțiile primelor blocuri cu multe etaje pe bulevardul Negruzzi din Chișinău, în sedimentarea edificiilor la stațiunea electrică Cuciurgan, pentru prima dată a aplicat calculele matematice în geodezie.

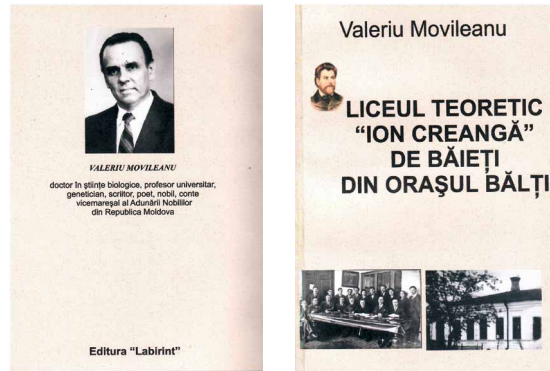
Interesele profesionale ale domnului Valeriu Ilvițchi au variat de la problemele teoretice ale dezvoltării științei biologice și genetice și marele probleme practice de amenajare agricolă a teritoriilor în raioanele țării, până la activitatea pedagogică în calitate de profesor, șef de catedră și decan la Facultatea de Biologie a Universității de Stat din Moldova.

Profesorul Valeriu Movileanu-Ilvițchi a desfășurat mai multe lucrări practice pe câmpiile stațiunii biologice a USM. A fost șeful lucrărilor de cercetare a porumbului (ZEA MAYS), a elaborat metoda de prelucrare pre-semănătoare a semințelor de porumb, care include efectele asupra semințelor de oxigen sub presiune, caracterizată prin faptul că pentru a accelera germinarea semințelor, ele sunt umezite înainte de expunerea la semințe de oxigen. Acest subiect a constituit și tema științifică a tezei de doctorat, pe care a susținut-o la Institutul Agrar din Moscova. A efectuat mai multe cercetări științifice în domeniul geneticii plantelor, a mutagenzei induse. În Republica Moldova profesorul Valeriu Movileanu-Ilvițchi este fondator al două direcții noi de cercetare în mutagenza indusă – antimutagenza și mutagenza dirijată.

Valeriu Movileanu-Ilvițchi este autor al peste 200 de lucrări științifice publicate, manuale, monografii, lucrări literare, cca 80 de invenții brevetate referitoare la antimutagenza și mutagenza dirijată. O parte semnificativă a invențiilor sale este aplicată în Republica Moldova, Federația Rusă, Ucraina, România, în domeniul sănătății, agriculturii, industriei alimentare.

Sub conducerea sa, au fost dezvoltate și susținute mai multe teze de doctorat. Domnul Valeriu Movileanu-Ilvițchi a pregătit un număr mare de profesioniști în domeniul biologiei și geneticii. În calitate de pedagog a transmis studenților cunoștințe teoretice și practice fundamentale,

subliniind: „important e să cunoști specialitatea la perfecție”. Studenților le plăcea practica de vară la biologie și genetică sub conducerea profesorului Valeriu Movileanu-Ilvițchi în diferite orașe (Kiev, Odessa, Sankt-Petersburg, Bacu), ceea ce permitea aplicarea cunoștințelor în specialitatea aleasă imediat după absolvirea universității. Printre colegii și discipolii profesorului Valeriu Movileanu-Ilvițchi astăzi se numără academicianul Valeriu Rudic, Vasile Stegărescu, absolventul USM, doctor în biologie, director al Institutului de Ecologie și Geografie; Elena Savca, doctor în biologie și mulți alți care păstrează vie memoria profesorului lor universitar.



#### Bibliografie selectivă:

Valeriu Movileanu, *Liceul teoretic „Ion Creangă» de băieți din Bălți*. Alma mater, 100 ani de la fondare, Chișinău: Labirint, 2008.

Arhiva Națională a Republicii Moldova, Fondurile 730 și 1862.

Ильвицкий Валерий Анатольевич, Матковский Константин Леонидович. Способ предпосевной обработки семян кукурузы, включающий воздействие на семена кислородом под давлением, in: <https://findpatent.ru/patent/109/1097219.html>

Valeriu Movileanu, Teodor Gătu, *Liceul „Ion Creangă” din Bălți*, in: *Literatura și arta*, nr. 46 (2518), noiembrie 1993.

Valentin Mândăcanu, *Ecouri bălțene* (10), in: *Țara* 16,02.1999, nr. 13 (620).

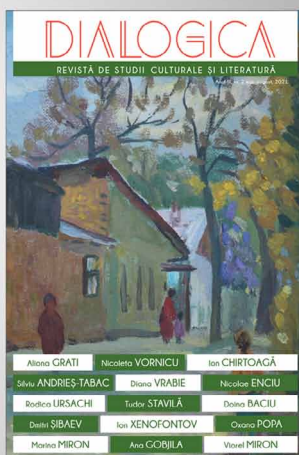
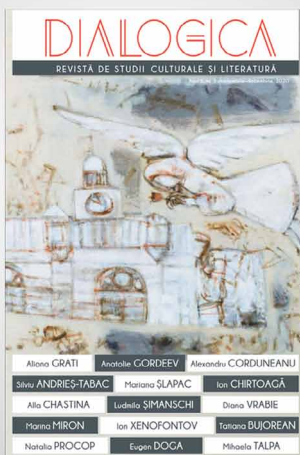
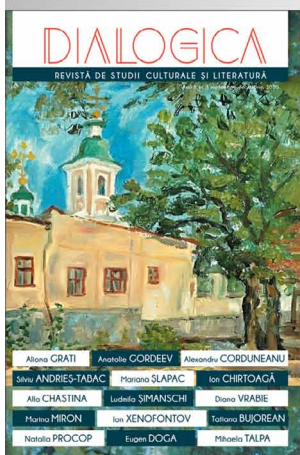
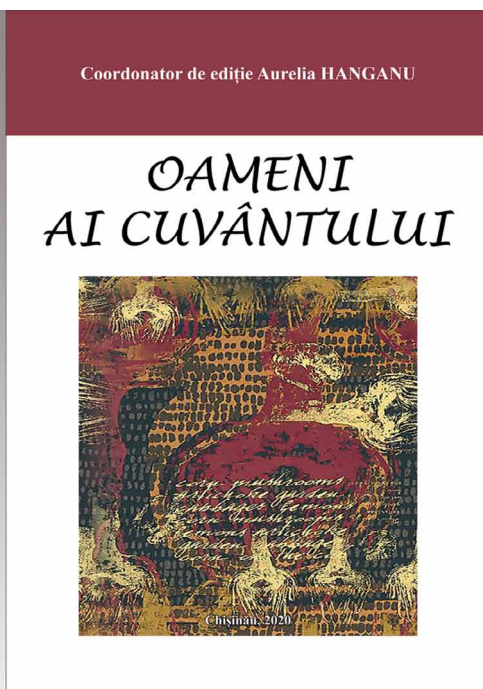
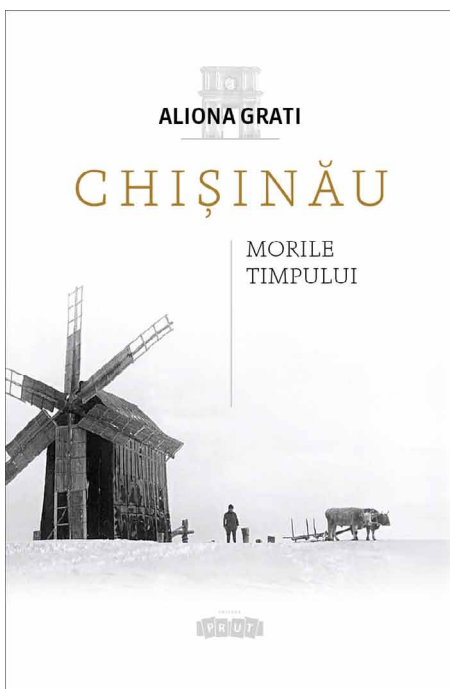
Valeriu Movileanu, *Scrieri literare. Destinul virajat al Basarabiei*, Chișinău: Labirint, 2003.

Valeriu Movileanu, *Poezii lirice și patriotice. Virajări basarabene*, Chișinău: Labirint, 2006.

Luminița Ilvițchi, *Mănăstirile și schiturile din Basarabia*, Chișinău: Museum, 1999.

## SECȚIUNEA

### *Studii filologice și literare*



**Elisaveta IOVU**

doctor în filologie, cercetător științific

Universitatea de Stat din Moldova

I. P. Liceul Teoretic „Mihai Eminescu”, Strășeni

Doctor in Philology, scientific researcher

State University of Moldova

P. I. Theoretical High School „Mihai Eminescu”, Strasen

E-mail: iovuelisaveta85@gmail.com

## **IMAGINEA ORAȘULUI CAHUL ÎN ÎNSEMNĂRILE DE CĂLĂTORIE STRĂINE: SCHEIA DIN ȚINUTUL CĂRLIGĂTURA<sup>1</sup>**

### ***The image of the city of Cahul in foreign travel notes: Scheia from Cărligătura's land***

**Summary.** Through the methodological grid of imagology we intend to analyze the testimonies left by foreign travelers / visitors and to present based on them a first image of the place / territory where the city of Cahul is today. At the beginning came different scholars, hierodeacons, bishops, merchants of different nationalities, each with their own purposes, some spreading catholicism, others engaged in business, some of them were just passing through this piece of land. Therefore, some have left several testimonies, others only vague data about this place. Using historical sources, the given territory also had other names, such as: Scheia and Frumoasa. In this article we intend to present a first image of the city directly represented by the name of Scheia village from Cărligătura's Land. Positive images are reviewed, such as: safe place, without dangers, „fair on the Siret river”, „village with three churches”, but also negative ones: poor, deserted, sparsely populated, with barren lands, etc. The accumulated set of images about this territory contributes to the imagological patrimony of the moldavian and of Moldova in general.

**Keywords:** Imagotype, imagotypic text, the other, Scheia, Cărligătura's Land, the battle of Cahul.

Călătoria a fost practică încă din cele mai vechi timpuri și era efectuată în diferite scopuri. În dependență de premisele istorice, scopurile și interesele călătorilor variau de la o epocă la alta. Datorită faptului că pe glob au existat multe locuri, popoare „străine”, care au trezit interesul pentru vizitare și descoperire, astăzi găsim un șir de surse care pot servi în calitate de mărturii ale timpului, dar care scot în evidență un șir de imagotipuri (imagini, stereotipuri, clișee, prejudecăți) despre oameni și locuri străine călătorilor.

Substanța și calitatea acestor texte imagotipice depind în mare parte de împrejurarea în care se află călătorul/ autorul. „Faptul că străinul place sau nu observatorului sub raportul particularităților sale fizice, dacă el îl atrage ori nu pe călător constituie în multe cazuri, dacă nu în toate, o decizie prealabilă mai mult sau mai puțin conștientă, instinctivă, pentru întreaga atitudine față de cel dintâi”<sup>2</sup>. Observatorii vor să vadă la străin ceea ce-i diferit de el, de poporul lui, iar unele lucruri ce-i par familiare le trece cu vederea. Pe deasupra, textele imagotipice (însemnările, notele și jurnalele de călătorie, rapoarte, scrisori etc.) sunt influențate de faptul dacă experiențele călătorilor/ autori sunt directe sau indirecte, vin după contactul îndelungat, direct al

<sup>1</sup> Studiul este realizat în cadrul Programului de Stat 20.80009.16.06.19. A „Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii”, USM.

<sup>2</sup> Klaus Heitman, *Imaginea românilor în spațiul lingvistic german, 1775–1918*. Un studiu imagologic, București: Univers, 1995, p. 90.

acestui cu poporul străin sau doar prezintă informații aflate mai mult din auzite, instituindu-se astfel un contact indirect dintre culturile/ națiunile vizate.

Pământul dintre Prut și Nistru nu a fost o atracție turistică, însă, pe acest teritoriu încep să-și facă apariția primii călători străini după anul 1359, anul când se consideră că a apărut Moldova, conform surselor din *Cronicle slavo-române din secolele V–XI*. De fapt izvoarele istorice ne mai spun că pe aceste teritorii au venit străini și mai înainte, prin anii 1250–1260, când se încerca o propagare a catolicismului roman în teritoriile ocupate de Tătari, însă ei nu ne-au lăsat mărturii esențiale care ar fi putut contribui cu imagotipuri ale vremii despre Noi și poporul nostru. Nicolae Iorga se întreabă la un moment dat: „de ce înainte de 1389 nu-s călători care să fi străbătut țara noastră și să fi lăsat o descriere a acestei țeri?”<sup>3</sup>. Istoricul român concretizează importanța cunoașterii imaginii celuilalt, iar mărturiile timpului înserate de diverși călători/ autori despre țările române sunt de „un folos extraordinar” pentru imaginea noastră de ansamblu ca popor în ochii occidentalilor. Primele documente despre Țara Românească apar, după cum observă istoricul în limba latină și mai târziu în slavonă, sub influența vecinilor de dincolo de Dunăre, Bulgari și Sârbi, dar mai ales Sârbi, care apar abia de prin anii 1370, iar în ce privește Moldova, documentele, afară de anume legături cu străinătatea, sunt încă mai recente<sup>4</sup>.

La început veneau diferiți cărturari, ierodiaconi, episcopi, medici, negustori de diferite naționalități, cum ar fi: greci, ruși, polonezi, ungari, germani etc., fiecare în parte având scopurile lor, unii propagau / răspândeau catolicismul pe toate căile posibile, alții se ocupau cu negoțul, o parte din ei erau doar în trecere pe această bucățică de pământ. Prin urmare, unii au lăsat mai multe mărturii, alții doar niște date vagi despre aceste locuri despre care vom vorbi în continuare. De aceea, prin grila metodologică a imagologiei intenționăm să analizăm aceste mărturii lăsate de călători/ vizitatori străini și să prezentăm în baza lor o primă imagine a locului/ teritoriului unde se află astăzi orașul Cahul.

Sudul Basarabiei reprezenta în însemnările călătorilor un ținut mai puțin important, intrând în Ținutul Cărligătura, care avea doar câteva orașe, sate de o importanță poate mai mare, decât regiunea unde se află astăzi orașul Cahul. Acest ținut, care făcea parte din Țara de Jos, avea centrul administrativ la Târgu Frumos, așezare denumirea căreia își găsește reflectare în majoritatea textelor imagotipice ale călătorilor care au vizitat partea de sud a țării. Târgu Frumos denumit și „Târgul Frumos al Cărligăturii”, un „târgușor destul de frumos” (după cum îl descria Dimitrie Cantemir) în care se afla un palat domnesc din piatră. Localitatea era plasată la punctul de întâlnire a cinci ținuturi, în drumul poștelor domnești și pe traseul mai multor drumuri comerciale, de aceea el este menționat și descris de mai mulți călători străini. Instituit la începutul secolului al XV-lea, Ținutul Cărligătura a fost desființat în urma reformei administrative a Principatului Moldova, teritoriul său fiind împărțit între ținuturile alăturate, Iașilor și Romanului, prin anul 1834<sup>5</sup>.

Din considerentul că acest ținut era acoperit în mare parte cu păduri seculare, se spune că era „fabulos” și reprezenta o „perla a coroanei”<sup>6</sup>. Însă, călătorii nu par prea entuziasmați de frumusețea naturii din jur. Unii doar menționează denumirea ținutului, alții trec câteva date vagi despre acesta. De exemplu, *Din scrisorile lui Coloman Mikes, trimisul lui Gheorghe Rakoczy al II-lea la Gheorghe Ștefan, Domnul Moldovei, către Principele Transilvaniei*, Iași, la 1 iunie 1655, apare doar denumirea de Ținutul Cărligătura. Aflându-se într-o perioadă când se duceau lupte continue, Coloman Mikes precizează doar că o parte din oștile sale sunt și din ținutul respectiv, fără să specifice careva informații, care ne-ar putea ajuta să creăm acest patrimoniu al imaginilor despre celălalt. Coloman Mikes spune: „aici, împreună cu voievodul nu sunt până acum alte oști

<sup>3</sup> Nicolae Iorga, *Istoria Românilor prin călători*, vol. I. București: Editura Casei Școalelor, 1928, p. 9.

<sup>4</sup> Nicolae Iorga. *Istoria Românilor prin călători*, p. 5.

<sup>5</sup> Cezar Pădurariu, *Istoria administrativă a Moldovei. Cărligătura, ținutul fabulos din mijlocul teritoriilor stăpânite de Ștefan cel Mare*, in: *Adevărul.ro*, 2013. Disponibil online: [https://adevarul.ro/locale/iasi/carligatura-istoria-administrativa-1\\_51a3071cc7b855ff562d9cfb/index.html](https://adevarul.ro/locale/iasi/carligatura-istoria-administrativa-1_51a3071cc7b855ff562d9cfb/index.html)

<sup>6</sup> Cezar Pădurariu, *Istoria administrativă a Moldovei. Cărligătura, ținutul fabulos din mijlocul teritoriilor stăpânite de Ștefan cel Mare*, in: *Adevărul.ro*, 2013.

decât lefegii și oștile din ocolul Ștefănești al ținutului Iași și cele din ținutul Cărligătura, cam vreo 3000 de oameni”<sup>7</sup>.

Din relatările lui Ioan Grinski (1677–1678), aflăm că teritoriul Moldovei (mai ales cel de sud) se afla într-o sărăcie fără margini. Solia acestuia, trimisă de poloni la Poartă pentru ratificarea păcii de la Zuravna din 16 octombrie 1676, a intrat și-n Moldova. Solia se compunea din 400 de persoane (în cartea lui Dimitrie Cantemir *Istoria Imperiului Otoman* apare cifra de 700) și 650 de cai. Fiind o solie atât de mare, iar țara foarte săracă nu au putut-o aproviziona la primul popas, din considerentul că Moldova la etapa dată era încă călcată în picioare de la ocuparea Cameniței de către turci (1672). Se spunea că boierii moldoveni, care aduceau provizii pentru solie, erau bătuți de aga ienicerilor Ibraim Zagargi pașa, datorită faptului că proviziile lor nu ajungeau pentru întreaga solie, unde mai pui că numărul era mai mare, că s-au mai adăugat câțiva care trebuiau să însoțească această solie pe teritoriul Moldovei.

Secretarul soliei lui Ioan Gninski, Pan Michal Floryan Rzewuski, starostele de Helm, era acel care înregistra în jurnal toate informațiile importante din punctul lor de vedere. Pe lângă cifrele și informațiile despre exploatarea otomană asupra țărilor române, aflate de la moldoveni, a menționat și anumite fapte interesante subiectului abordat, cum ar fi construcția caselor din vălătuci sau faptul că populația era deasă și bogată anume în partea de sud a țării. Starostele de Helm comunică în jurnal următoarele: „4 iulie. Două ceasuri de drum pe dealuri; am trecut apoi Prutul pe două poduri între trestii, loc rău pentru trecere, caii au trecut prin vad, bagajele pe plute cu multă teamă și în urmă trăsurile. 5 iulie. Ne-am luat rămas bun de la pristavii moldoveni, și ne-am socotit pentru caii care ni s-au furat în diferite locuri (plin de necaz autorul acuză toată țara pentru aceste neajunsuri; dar ceva mai înainte fusese vorba de furturile săvârșite de un armean și un soldat polon prizonier, în paguba lui Ibraim Zagardzi pașa); [...] Întreg acest drum de la Iași până aici e destul de pustiu și ar fi fost și lipsă de apă dacă nu ar fi Prutul, totuși din când în când vedeam câte un sat, dar abia aici în țara care este sub turci [...], căsuțele sunt de vălătuci, acoperite cu paie, cu colțurile rotunjite, foarte joase, clădite din împletituri lipite cu lut. Dar populația e deasă și are turme bogate”<sup>8</sup>.

În 1739 vine pe teritoriul Moldovei un negustor rus, puțin cult, care descrie ceea ce era important pentru el, și anume viața economică a târgurilor moldovenești. Acesta prin lucrarea *Date autentice despre Principatul Moldovei, situația lui internă, despre produsele și fertilitatea lui, despre județe și altele*, propune o imagine a mai multor localități/ orașe/ județe și despre ceea ce este specific lor. Despre ținutul care ne interesează pe noi, negustorul trece doar în revistă Târgul Frumos al ținutului, fără să se refere și la satele/ localitățile din jurul lui. Negustorul menționează în jurnal: „17. Cărligătura, are un singur târg: Târgul Frumos”<sup>9</sup>. Prin urmare, Cărligătura reprezintă un ținut (județ cum îl menționează negustorul rus) și apare și în alte scrieri apărute în Rusia în perioada anului 1770. De exemplu, în *Traducere dintr-o scriere geografică, tipărită în Rosiea la anul 1770 despre Moldova*, este menționat și Ținutul Cărligăturai: „întru care este un oraș mic anume Târgul Frumos, ce hotărește cu ținutul Iașilor, despre mează noapte”<sup>10</sup>.

Baltazar Hacquet (? – 1815), medic și naturalist de origine bretonă, întreprinde două călătorii în țările române, prima în iulie 1788, iar în cea de a doua în 1789, care trece nemijlocit și prin ținuturile Moldovei de Sud, mai ales pe la Roman și Târgu Frumos, trecute cu brio în notele sale de călătorie. Din redarea călătoriei sale, observăm că nu menționează decât Ținutul Cărligătura și orașul cel mai vestit de aici, Târgu Frumos, localitate vecină cu cea a Cahulului de astăzi. Baltazar Hacquet observă o diferență mare dintre partea de Sus și cea de Jos a Moldovei, situând la

<sup>7</sup> M. Holban, A.-D. Bulgaru, P. Cernovodeanu, *Călători străini despre țările române*, Volumul V. București: Editura Științifică, 1974, p. 519.

<sup>8</sup> M. Holban, A.-D. Bulgaru, P. Cernovodeanu, *Călători străini despre țările române*, Volumul VII. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1980, p. 358-359.

<sup>9</sup> Gheorghe G. Bezviconi, *Călători ruși în Moldova și Muntenia*, București: Institutul de Istorie Națională, 1947, p. 105.

<sup>10</sup> Gheorghe G. Bezviconi, *Călători ruși în Moldova și Muntenia*, p. 1010.



un nivel superior locuitorii și ținuturile din partea de nord și la un nivel inferior pentru cei din sudul țării. Din punctul său de vedere, partea de sus este mai populată, având un aspect plăcut și sănătos, iar cea de jos este mai sărăcăcioasă și are un pământ nu prea bun pentru recoltă. Călătorul menționează în jurnalul său: „la trecerea Siretului, nu departe de Târgu Frumos, am părăsit teritoriul Moldovei de Sus intrând în acel al Moldovei de Jos. Toată Moldova de Sus: acea fâșie, care este dincolo de râul Siret, este partea cea mai plăcută, mai bună, mai sănătoasă și mai bine populată a întregii țări... Târgu Frumos este alcătuit din două sute de barăci nenorocite de lemn adunate împreună. Câțiva greci scot cât pot mai mult dintr-un biet negoț al lor. Am ajuns în Ținutul Cârlișău al cărui pământ nu este din cele mai bune din Moldova, din cauza multelor mlaștini ce se întind până peste Iași”<sup>11</sup>.

Despre Ținutul Cârlișău menționează și vestitul medic Andreas Wolf (1741–1812), care în luna decembrie 1788, efectuează o călătorie în Moldova, pentru a o trata pe fiica domnitorului Constantin Moruzi, Sultana. Acesta este invitat de mai multe ori pentru a trata și alte oficialități de stat/ persoane importante, cum ar fi baronul von Brukenthal, episcopul Inochentie a Hușilor sau mitropolitul Leon Gheuca. Wolf vorbește despre Ținutul Cârlișău în „Contribuții la o descriere statistico-istorică a Principatului Moldovei” (1805). Călătorul observă că în acest ținut au fost încartiruiți rușii, sub comanda contelui Rumeanțev, precum în cel al Romanului, austriei, sub comanda prințului Coburg. De asemenea, mai trece în revistă și despre faptul că în acest teritoriu nu era o situație plăcută și armonioasă pentru trai: „familii întregi apucă toiagul pribegiei, își întorc fața de la patria lor și pribegesc în speranța unei soarte mai bune în țările vecine, mai ales în țara tătarilor care nu e prea de parte, [...] Și lucrul acesta se face atât de fățiș, încât familiile hotărâte să emigreze o spun pe față: «Vrem mai bine să servim tătarilor, sau chiar turcilor decât unuia din robii lor creștini»”<sup>12</sup>.

Liprandi, fiul directorului general al fabricilor, originar din Piemont, care era „unul din agenții cei mai fini ai Rusiei”<sup>13</sup>, înfăptuiește o călătorie în Moldova în 1827. Pe lângă informația pe care o trimite rușilor referitor la trupele turcești din teritoriu, se mai scurgea și unele aspecte în ceea ce privește viața social-politică a statului. Liprandi trece în revistă toate cele 16 ținuturi ale Principatului Moldovei, situându-l în partea centrală pe ținutul Cârlișău. Acesta se expune la general despre principat că nu prea are bani, dar și faptul că în anul acela nici recolta n-a fost tocmai așa de bogată, mai ales în partea de sud a țării. Însă acestuia pare să-i placă faptul că aici poți circula liber, fără probleme, prin toată țara, acest loc fiind unul sigur pentru străinii veniți de departe. Într-o scrisoare călătorul rus mărturisește următoarele „12. Dacă aș avea pașaport, aș putea sub pretextul unei viligiaturi, să ajung foarte ușor în Moldova sau chiar în Valahia. După starea de lucruri de acolo, eu nu cred în vreun pericol, mai ales că o parte din funcționarii basarabeni își petrec acolo vacanța. Acest mijloc mi-ar permite să am informații precise și amănunțite”<sup>14</sup>.

Polcovnicul rus Ivan Botianov, consilier și kameriunker împăratesc a întocmit în 1846 un memoriu asupra principatelor dunărene. Îndeplinind funcția de secretar și dragoman la Ambasada rusă din Constantinopol, a găsit de cuviință să se documenteze temeinic asupra principatelor române, însă memoriul său nu a fost publicat, rămânând printre hârtiile lui Liprandi și fiind inventariată împreună cu scrierile lui la Arhiva Istorică Centrală de Stat din Sankt-Petersburg. Pe lângă descrierea fizică a Țării Românești și Moldovei, populația lor, limba și literatura română, călătorul vorbește și despre împărțirea ei administrativă, trecând în revistă și Ținutul Cârlișău. Despre acesta menționează date importante din vremea aceea, cum ar fi: care este întinderea lui, câți locuitori are și care este gradul său de populație, fertilitatea solului, importanța comerțului

<sup>11</sup> M. Holban, A.-D. Bulgaru, P. Cernovodeanu, *Călători străini despre țările române*, Volumul X, partea II. București: Editura Academiei Române, 2001, p. 51 (842).

<sup>12</sup> M. Holban, A.-D. Bulgaru, P. Cernovodeanu, *Călători străini despre țările române*, Volumul X, partea II, 2001, p. 465 (1256).

<sup>13</sup> Nicolae Iorga, *Istoria Românilor prin călători*, vol. III. București: Editura Casei Școalelor, 1929, p. 241.

<sup>14</sup> M. Holban, A.-D. Bulgaru, P. Cernovodeanu, *Călători străini despre țările române*, Volumul II. București: Editura Științifică, 1970, p. 261.

intern și extern și nu în ultimul rând care este venitul guvernământului pentru acest teritoriu. Din cele prezentate de Botianov ținutul nu era chiar unul sărăcăcios cum menționau predecesorii săi, bucurându-se de o întindere mare și având un comerț cât de cât dezvoltat.

Din cele prezentate mai sus, observăm că unii călători trec în revistă pe alocuri doar denumirea de ținut, alții, însă, vorbesc și despre *Scheia* (în unele surse *Scheea* sau *Schkeva*), care a fost întemeiat în 1502, așezare situată în Ținutul Cărligătura și care se consideră că este locul unde astăzi se află orașul Cahul. Denumirea de *Scheia* este foarte veche de altfel și reproduce antroponimul Șcheau, iar acest antroponim semnifică la origini „sclav”, „bulgar”, „sârb”. Prin urmare, localitatea Scheia era un sat/ moșie a unor oameni care aveau în calitate de conducător un vătăman cu numele de Șcheau.

Denumirea de Scheia apare în diferite documente istorice vechi și practic nu era un loc ademenitor cum este astăzi orașul Cahul. Astăzi localitatea prin Valea Mărănzii, Valea Cotihăniei și Frumoasa, cu râurile și râulețele lor pitorești ar putea fermeca orice străin care pășește pe acest teritoriu. Gama cromatică a locului în timpul cald al anului poate fi ademenitoare pentru cei veniți de departe. După cum vom vedea în continuare, din însemnările călătorilor străini, acest loc, în trecut, nu se bucură de o imagine prea strălucită, fiind doar un sat sărăcăcios și pustiu.

Ioan Belsius, un agent imperial ungar, a venit în Moldova, în perioada aprilie – iulie 1562, pentru a transmite informații/ rapoarte curții de la Praga. Belsius scrie într-o scrisoare/ raport lui Ferdinand I despre aceste locuri, însă nimic mai mult din care am putea observa o imagine pozitivă sau negativă din partea călătorului străin. Acest raport reprezintă niște note zilnice ale autorului, expunând itinerariul Despotului și întâlnirea cu un trimis al turcilor. Belsius menționează faptul că a trecut doar prin acest loc, dându-i calificativul de târg: „în ziua de 10 aprilie a plecat Despot din Hârlău la Târgul Frumos (Zeplak) (la două mile depărtare) unde a sosit trimisul turcului, apoi la Scheia (Schkeva), târg la râul Siret”<sup>15</sup>.

De asemenea despre aceste locuri aflăm și din *Relațiune asupra Moldovei făcută de Părintele Paolo Bonici, Franciscan, care a locuit acolo mai bine de 9 ani*, înregistrată în 1632. Părintele trece în revistă faptul că satul Scheia este de o mărime identică cu localitatea din apropiere, adică Târgul Frumos, care se bucura la acele timpuri de o imagine mai bună decât satele din împrejurimi. Călătorul observă mărimea localității care avea pe atunci în jur de o sută de case. Acesta menționează: „de la Iași, pentru a merge la Roman, trebuie de la jumătatea drumului spre Cotnar, adică de la Podul de Piatră al Iloaei să cotești spre Târgul Frumos. De la Iași până la Târgul Frumos sunt 25 de mile și acest oraș poate avea cam 100 case. De la Târgul Frumos se trece prin Scheia, care este cam de aceeași mărime. De la Scheia se trece prin sate de unguri și după aceea se ajunge la Roman; în totul trebuie să fie de la Târgul Frumos 15 mile”<sup>16</sup>.

Din scrisorile lui Coloman Mikes, din 1 iunie 1655, mai aflăm că pe acest teritoriu în acea perioadă era un timp ploios, nefavorabil care să le permită trupelor să se deplaseze dintr-un loc în altul. Acesta menționează în raport și faptul că trupele au trecut în data de 9 iunie și prin satul Scheia, numai că la el apare denumirea Schei. Coloman Mikes scrie într-o scrisoare către domnitor: „din cauza timpului neprielnic și a ploilor, neputând să ajungem aici mai înainte, am fost azi la voievod și acesta înțelegând voința Măriei Tale, promite că va purcede, fără nici o abatere, potrivit poruncilor ce mi le-a dat Măria Ta: își va orându-i în așa fel drumul, ca la 8 iunie neapărat să fim cu toate oștile lui la Focșani. [...] Pornim de aici, din mila lui Dumnezeu, la 7 ale lunii și voievodul a hotărât să-și continue drumul astfel: de aici la 7 iunie la Podul Iloaiei, la 8 la Târgul Frumos, la 9 – la Schei, la 10 – la Roman, la 12 – la Bacău, la 13 – la Răcăciuni, și de acolo are de gând să plece acolo unde o să fie ridicată o mănăstire”<sup>17</sup>. Coloman Mikes mai strecoară prin-

<sup>15</sup> M. Holban, A.-D. Bulgaru, P. Cernovodeanu, *Călători străini despre țările române*, Volumul II. București: Editura Științifică, 1970, p. 139.

<sup>16</sup> M. Holban, A.-D. Bulgaru, P. Cernovodeanu, *Călători străini despre țările române*, Volumul V. București: Editura Științifică, 1974, p. 22.

<sup>17</sup> M. Holban, A.-D. Bulgaru, P. Cernovodeanu, *Călători străini despre țările române*, Volumul V, 1974, p. 516.

tre informațiile lui importante la acea vreme și unele aspecte care prezintă cum vedeau străinii aceste locuri, spunând la un moment dat că drumurile pe care mergeau trupele, erau în anumite locuri mai largi și în altele mai înguste și unde erau mai înguste, acolo puteau reprezenta un pericol pentru Domnitor, dacă nu erau păzite din timp<sup>18</sup>.

Călătoria prin Moldova în Ucraina a domnului sol Gotthard Welling (însoțit de pomerani-anul Conrad Iacob Hildebrandt, autorul jurnalului de călătorie, polonezul Adolf Haxelberger, francezul Benjamin Noel, prusianul Michael N, suedezii Gudmund Bohm și Andreas N), expune un pic mai multe detalii despre ceea ce a văzut/ întâlnit în cale, însă se limitează doar la orașele mai mari din jurul localității Scheia, cum ar fi Roman sau Târgul Frumos și mai puțin despre satele din apropierea lor. Ceea ce i s-a părut interesant și amuzant pe aceste teritorii este o întâmplare, care merită să fie expusă din punctul nostru de vedere. Gotthard Welling povestește momentul când a intrat într-un oraș cu clădiri destul de bune de pe malul râului Moldova, a văzut un moldovean cu familia sa și momentul dat a fost foarte amuzant pentru călător: „ne-am încrucișat în cale cu un moldovean pe o sanie pe care se găsea soția sa și un copil mic. Când a voit omul să părăsească albia înghețată a râului și să urce pe malul înalt, nevasta împreună cu copilul au fost aruncați din sanie căzând deandaratele și dând prilej de râs”<sup>19</sup>.

O descriere a acestui loc pustiu și sărăcăcios ne-o propune ieromonahul Ipolit Vișenski, care face o călătorie de la Cernigov la Ierusalim în perioada 1707–1708 și care face opriri și prin țările Românești (Moldova și Muntenia). Pășind pe teritoriul moldovenesc la 19 noiembrie 1707, ieromonahul ajunge la Târgul Frumos și Scheia la 10 decembrie aceluiași an. Ieromonahul rus prin călătoria sa la Constantinopol și Ierusalim a făcut popas prin țările românești, tocmai pe timpul domniei lui Mihai Racoviță și Constantin Brâncoveanu. Ospitalitatea românului n-are margini și ieromonahul, pe lângă faptul că a fost primit bine, i s-au acordat și ajutoare, iar carele domnești, puse la dispoziție de domnitor, l-au transportat la Constantinopol. Într-un pasaj din reportajul acestuia aflăm că Scheia nu era decât un loc pustiu: „Din Iași, caravana s-a dus drept la Galați, iar noi înșine, am plecat, cu ajutorul lui Dumnezeu, eu Ipolit, conducătorul, o slugă și tâlmaciul, pe drumul Bucureștiului, la 9 decembrie. A doua zi am ajuns la orașelul numit Târgul Frumos; o biserică acoperită cu paie, șapte case, iar cetățuia pustie. De acolo se întinde Țara Voloscă (Moldovenească), la stânga – până la Galați, la dreapta – până la Țara Tătărească, spre Bugeac. Luând căruțele în acel târgușor, am trecut pe lângă satul pustiu Scheea, și stau acolo trei biserici pustii și să le repare n-are cine”<sup>20</sup>.

Denumirea de Scheia a localității este ulterior schimbată pentru *Frumoasa*, datorită unei vâlcii cu același nume de pe acest teritoriu. Acest reper topografic apare în documentele istorice încă din secolul XVIII-lea, însă acestui loc i se atribuie la 18 decembrie 1835 statutul de oraș cu denumirea de Cahul. De atunci viața acestui loc s-a schimbat radical, devenind unul dintre principalele puncte administrative ale țării. Până a denumi un oraș, Cahul apare în notele și însemnările călătorilor străini cu specificul de râu, lac sau cel mai adesea în sintagma „bătălia de la Cahul”.

O atestare a denumirii de Cahul este prezentă la Anatole Demidov în 1837, care întreprinde o expediție de studii/ o călătorie științifică, cu un grup de cărturari, în Sudul Rusiei și Principatele Dunărene. Lucrarea este scrisă în limba franceză și scoate în evidență faptul că partea de sud a țării este un loc mlăștinos cu ape și nisip, cu râuri și lacuri multe, printre care și lacul Cahul. Călătorul înregistrează în jurnal următoarele aspecte: „Siret coboară din munții care adăpostesc Moldova spre vest și își vor îmbina apele cu Bârlad, care la rândul său, se unește cu Dunărea, între Brahiloff și Galatz. În acest loc, marile ramuri ale râului Germaniei, gurile Prutului, lacurile

<sup>18</sup> M. Holban, A.-D. Bulgaru, P. Cernovodeanu, *Călători străini despre țările române*, Volumul V. București: Editura Științifică, 1974, p. 518.

<sup>19</sup> M. Holban, A.-D. Bulgaru, P. Cernovodeanu, *Călători străini despre țările române*, Volumul V. 1974, p. 596.

<sup>20</sup> M. Holban, A.-D. Bulgaru, P. Cernovodeanu, *Călători străini despre țările române*, Volumul VIII. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1983, p. 246.

Cahul și Ialpuș, nu mai formează întreaga regiune până la Marea Neagră, ci o mlaștină imensă, intercalată cu o sută de râuri: aceste paralele coboară invariabil din nord pentru a se pierde în acest labirint de apă, pajiști și nisip, ceea ce face atât de dificilă navigarea pe Dunărea de Jos, de la Galatz până la mare<sup>21</sup>.

La Martin Gruneweg, care a călătorit în țările românești și a lăsat o moștenire pentru diferite discipline ale timpului (etnografie, istoria arhitecturii, a comerțului, geografia istorică etc.), denumirea de Cahul apare în ipostaza de lac. Călătorul menționează următoarele: „de la Iași drumul se îndrepta din nou spre Prut, pe care îl traversa la Țuțora și continua de-a lungul malului stâng al râului până la Chigheci, unde traversa un deal și ajungea în valea Ialpușului, pe care o străbătea până la vărsarea în lacul cu același nume. De acolo drumul traversa câmpia dintre lacurile Ialpuș și Cahul, până pe malul Dunării în fața Isacei”<sup>22</sup>.

Specificul de lac îl găsim și la Francesco Nardi, prelat venețian, teolog catolic, profesor la Universitatea din Padova, care în toamna anului 1852 a pornit într-o călătorie spre Constantinopol, trecând inevitabil și pe teritoriul românesc, pe care îl descrie, astfel demonstrându-și calitățile lui de scriitor, de observator fin. Francesco Nardi în *Amintiri despre o călătorie în Orient* (1866) expune următoarele: „dimineața am pornit la drum. Casele risipite ale orașului animat, bogat, dar nu atât de frumos le-am lăsat în urmă și au dispărut cu totul din vedere. În curând am văzut la stânga gura faimosului Prut, care scâldea cele două imperii, la vărsarea căruia de un secol și jumătate poftea Rusia. Mai târziu ne-au apărut zidurile fortului rus Reni, cheia Basarabiei, apoi câmpiile nelimitate pe care primăvara se formează două lacuri Cahul și Ialpuș, care vara târziu dispar”<sup>23</sup>.

Sintagma „lupta de la Cahul” se perindă în lucrările unor călători străini, cum ar fi Gustav Orraeus, Kajetan Chrzanowski sau Johann Martin Minderer. Gustav Orraeus (1739–1811), fiul unui predicator finlandez, era medic general al armatei comandate de Rumeanțev în campania împotriva turcilor. Ca medic trebuia să analizeze și să combată epidemia ciumei, care a bătut în Moldova cu o violență nemaicunoscută până atunci și care s-a răspândit apoi și mai departe, ajungând în 1771 la Moscova. Lucrea sa a apărut în 1784 la Petersburg, scrisă mai întâi în limba latină, menționează pe alocuri și despre Cahul, însă doar ca o victorie și nu ca o localitate cum este astăzi: „e vrednic de luare aminte că nu s-a ivit în armată, în tot cursul acelei veri, nici un caz de ciumă caracteristic, deși după vestitele mari victorii de la Larga și Cahul, când au fost capturate imensele tabere ale dușmanului, împreună cu grămădiri nesfârșite de efecte, prăzile se aflau ușor în mâinile fiecăruia dintre soldații noștri. Prizonierii au afirmat și ei, ca lucru sigur, că ciuma s-a ivit în tabăra turcilor pe când treceau Dunărea, și nu a încetat decât puține zile înainte de lupta de la Cahul”<sup>24</sup>.

Germanul Johann Martin Minderer (? – 1812), fiind de asemenea în slujba lui Rumeanțev, scrie și el un tratat despre manifestarea, simptomele și propagarea ciumei în timpul campaniei ruso-turce din 1769–1774. Acesta menționează următoarele: „după lupta victorioasă de la Cahul, armata a rămas mai multe săptămâni, până în toamnă, în același campament. Liniștea, căldura intensă a verii, urmată repede de nopți reci, abundența alimentelor, mai ales, prea multă carne, au influențat sănătatea noastră și, drept urmare, a fost iarăși dizenterie și febră putridă”<sup>25</sup>.

De asemenea, Heinrich von Reimers (1768–1805), tânăr diplomat estonian, care face parte din solia extraordinară pe care Ecaterina a II-a, țarina Rusiei, o trimite, sub conducerea generalului Kutuzov, la Constantinopol în 1793. Solia a trecut nemijlocit prin Țara Românească și Moldova. În cursul călătoriei diplomatul a înregistrat în notele sale ceea ce considera important.

<sup>21</sup> Gheorghe G. Bezviconi, *Călători ruși în Moldova și Muntenia*, București: Institutul de Istorie Națională, 1947, p. 331.

<sup>22</sup> Ștefan Andreescu, *Călători străini despre țările române*, Supliment I. București: Editura Academiei Române, 2011, p. 66.

<sup>23</sup> M. Holban, A.-D. Bulgaru, P. Cernovodeanu, *Călători străini despre țările române*, Volumul X, partea I. București: Editura Academiei Române, 2000, p. 24.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 84.

Astfel apare lucrarea, redactată în formă epistolară, în care în partea întâi descrie drumul la Constantinopol (cu opriri timp de două luni prin țările române, *Scrisorile VII-XII*), în a doua impresiile din Constantinopol și în a treia întoarcerea pe Marea Neagră și prin Crimeea la St. Petersburg. Autorul menționează în manuscrisul său următoarele: „Până în zare vedeai Prutul și micul râu Jijia (după hartă Zila), care se varsă în el, făcând nenumărate cotituri și șerpuind printre câmpii minunate și copaci înalți. Regiunea aceasta este atât de atrăgătoare încât feldmareșalul conte Rumeanțev, învingătorul de la Cahul, în timpul ultimului război cu turcii, și-a construit, în valea aceasta, chiar lângă apă, o casă frumoasă, unde apoi a și locuit”<sup>26</sup>.

Kajetan Chrzanowski (? – 1793) activând între 1785 și 1790 și în 1792–1793, în calitate de consilier de Legație și ca însărcinat de afaceri al Poloniei la Constantinopol, efectuează o călătorie și prin Moldova. În lucrarea *Călătoria prin Moldova* menționează și el despre bătălia de la Cahul: „treceam un pod sau dig de piatră deasupra mlaștinilor formate de lacul Karasu spre Marea Neagră. Această trecere, având din spate pavăza dealurilor, ar fi putut fi apărată de un mic număr de oameni bine înarmați, însă se vede că după luptele de la Babadag și Cahul teama a făcut pe musulmani să fugă până în Munții Balcani”<sup>27</sup>.

Imaginile pe care le identificăm în mărturiile călătoriilor străini scot în evidență un șir de aspecte ce țin de felul cum era locul și locuitorii unde se află astăzi orașul Cahul. Inițial orașul avea denumirea de Scheia (Scheea) din Ținutul Cărligătura, denumiri menționate cu succes în unele jurnale de călătorie sau scrisori/ rapoarte trimise țărilor din care au venit călătorii. Pe alocuri sunt trecute în revistă imagini pozitive: „sat cu trei biserici”, „târg”, cu o sută de case, loc sigur, fără primejdii, însă cele negative se referă la faptul că era un sat pustiu, sărăcăcios, puțin populat, cu pământuri neroditoare, mlaștinoase. Ulterior spectrul de imagotipuri se schimbă între timp, denumirea de Cahul de la semnificația de lac, râu, trece inevitabil în „bătălia de la Cahul”, care fiind una victorioasă are o conotație pozitivă. Setul de imagotipuri acumulat de la străini / ceilalți despre orașul Cahul și locuitorii lui din cele mai vechi timpuri, contribuie în general la imaginarul cultural românesc. Prin urmare, este important să vedem cum ne-au perceput străinii pe Noi și poporul nostru, prin ce am putut să ne promovăm din cele mai vechi timpuri în imaginea celuiilalt.

---

<sup>26</sup> M. Holban, A.-D. Bulgaru, P. Cernovodeanu, *Călători străini despre țările române*, Volumul X, partea II. București: Editura Academiei Române, 2001, p. 360-361 (1151-1152).

<sup>27</sup> M. Holban, A.-D. Bulgaru, P. Cernovodeanu, *Călători străini despre țările române*, Volumul X, partea I. București: Editura Academiei Române, 2000, p. 452.

**Diana DEMENTIEVA**

doctor în filologie

Universitatea de Stat din Moldova

Doctor in Philology, State University of Moldova

E-mail: [dementievad@mail.ru](mailto:dementievad@mail.ru)

## **TEORII ALE LECTURII ȘI TEORII ALE RECEPTĂRII: DOUĂ CONSTANTE ALE METATEORIEI LECTURII<sup>1</sup>**

### *Reading theories and reception theories: two constants of reading metatheory*

**Summary.** The twentieth century was marked by numerous metamorphoses in the field of humanities and beyond. The article is meant to be a foray into the history of research of the twentieth century, thereby offering enough clues to understand how the new principles of literary science have been articulated. Specifically, the theoretical study of the phenomenon of literary reception represent the sphere of interest of the given approach. The aim is to analyze metamorphoses and create a picture of the “metatheory of reading”, a heterogeneous dimension that emerged in the second half of the twentieth century as a self-reflective discourse in the field of reading theory. It is also intended to establish some conceptual and terminological delimitations of prime importance in the study of the literary work from the perspective of the reader.

Starting with the second half of the last century, the reader becomes the most privileged instance in the process of literary communication, which has led to an increase in the number of studies on reading and the reader. In fact, the reader has always been an essential factor in the realization of the literary phenomenon; it gives meaningful content to the set of signs and codes, becoming the co-author of the work. Literary creation can only manifest its existence through an act of reading. The theories about the reader follow the classical division: the intrinsic and the extrinsic approach. As a result, there are two ramifications of reading metatheory: theories of reading and theories of reception. First category deal with intratextual instances, especially the ideal reader, a textual strategy, and explain how the text programs reading. The second one study the intratextual instances, especially the real reader and his answer to the text, the way in which the concrete reader influences the formation of the literary message. Aiming at the conceptualization of the same instance of literary communication, these categories, however, look at the reader from different angles, inside the text or outside it, which creates difficulties in the field of reading, both theoretically and practically.

**Keywords:** literary work, reading, reception, interpretation, abstract reader, concrete reader, theories of reading, theories of reception, metatheory of reading, intratextuality, extratextuality, intrinsic approach, extrinsic approach, syncretic approach.

### **Introducere**

Secolul al XX-lea a fost marcat de numeroase metamorfoze nu numai în plan politic și social, dar și în toate domeniile științifice și artistice. O simplă incursiune în istoria cercetării veacului trecut oferă suficiente indicii pentru a înțelege modul în care s-au articulat noile principii ale științei literaturii. Articolul de față problematizează studiul teoretic al fenomenului receptării literare. Teoriile despre cititor apărute în cursul veacului trecut și importanța lecturii pentru existența operei literare reprezintă sfera de interes a demersului dat. Scopul rezidă în analiza metamorfozelor și crearea unui tablou al „metateoriei lecturii”, o dimensiune eterogenă ce s-a profilat în a doua jumătate a secolului al XX-lea drept un discurs autoreflexiv în domeniul teoriei

<sup>1</sup> Studiul este realizat în cadrul Programului de Stat 20.80009.16.06.19. A „Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii”, USM.

lecturii. De asemenea, se intenționează stabilirea unor delimitări conceptuale și terminologice de primă importanță la studiul operei literare din perspectiva cititorului.

Începând cu a doua jumătate a secolului trecut, cititorul devine, din punct de vedere al studiilor teoretice și aplicate ale timpului, cea mai privilegiată instanță în procesul comunicării literare. De fapt, lectorul a fost dintotdeauna un factor esențial în realizarea fenomenului literar, acesta conferă conținut de sens ansamblului de semne și coduri, devenind co-autorul operei. Creația literară nu-și poate manifesta existența decât printr-un act de lectură. Cercetătorii secolului trecut au conștientizat importanța lectorului pentru existența operei literare, ceea ce a dus la sporirea numărului de studii despre lectură și cititor. Deja la începutul secolului al XX-lea, teoreticienii René Wellek și Austin Warren au impus ideea că opera literară trebuie concepută în strictă relație cu lectura<sup>2</sup>, iar prin anii '60 – '70 se atestă un transfer de accent către lector ca element component al triadei: autor – operă – cititor. Acest model de interpretare, preluat din științele comunicării, vede literatura ca pe o formă specifică de comunicare.

### **Contextul schimbării de paradigmă în domeniul științei literaturii**

Analizând succesiunea școlilor și a mișcărilor teoretice de-a lungul veacului trecut, cercetătoarea Carmen Mușat ajunge la concluzia că „nimic nu s-a ivit din neant, că fiecare sistem teoretic a apărut într-un anumit context istoric și politic și că reflecția despre literatură a fost mereu determinată, într-o măsură mai mare sau mai mică, de aspecte ce țin, în primul rând, de personalitatea modelată cultural și istoric a teoreticianului”<sup>3</sup>. Iată că și de această dată literatura și teoria, care nu pot fi rupte de realitate, au răspuns implicit la provocările timpului.

Contextul generator al esteticii receptării ține nu doar de cadrul științific propriu disciplinei, ci este condiționat și de o conjunctură socio-politică, filosofică și culturală la nivel global. Așadar, în a doua jumătate a secolului trecut, disciplinele filologice tradiționale trec printr-o criză fără sfârșit. Evoluția studiilor literare ajunge la un moment de impas. „Unghiurile de abordare dominante până în această etapă (din perspectiva mesajului, a codului, a contextului și a creației literare) își pierd în bună măsură credibilitatea. Răsturnarea ierarhiilor valorice își lasă apăsât amprenta în domeniul educației (în învățământ), unde, în detrimentul modelelor autoritare, câștigă teren norme democratice. Studiul receptării e stimulat de nevoia de reevaluare a valorilor «oficiale» ale istoriei literare, supuse unei presiuni contestatate crescânde”<sup>4</sup>. Într-o perioadă anterioară colapsului, marii gânditori – Benjamin, Adorno, Gadamer, Hebermas – intuiseră prăbușirea concepțiilor conservatoare, totuși cotitura definitivă a parcursului teoretic se datorează cercetătorilor școlii de la Konstanz. Schimbarea de paradigmă s-a declanșat practic odată cu fondarea unei noi instituții universitare. Invitat în calitate de profesor de romanistică, Hans Robert Jauss a ținut un curs inaugural cu titlul *Istoria literaturii ca provocare a științei literare* (1967)<sup>5</sup>. Acest prim demers a devenit punctul de referință al unei mari conversiuni în studiul operei literare. Împreună cu ceilalți profesori ai departamentului de știință a literaturii de la universitatea de la Konstanz (anglistul Wolfgang Iser, clasicistul Manfred Fuhrmann, germanistul Wolfgang Preisendanz și slavistul Iuri Striedter), Hans Robert Jauss are meritul înființării unei școli de estetică a receptării.

Interesul sporit al comunităților științifice pentru fenomenul receptării literare a fost determinat inclusiv de conjunctura social-politică de la finele anilor '60. „Este perioada când încep să se manifeste în Republica Federală Germană marile mișcări studențești, solicitând, printre altele,

<sup>2</sup> René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, București: EPLU, 1967.

<sup>3</sup> Carmen Mușat, *Frumoasa necunoscută: literatura și paradoxurile literaturii*, Iași: Polirom, 2017, p. 91.

<sup>4</sup> Liviu Papadima, *Limba și literatura română. Hermeneutica Literară*, Ministerul Educației și Cercetării Proiectul pentru Învățământul Rural, 2006, p. 36.

<sup>5</sup> Hans-Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz, 1967, tradus (nu integral) de Andrei Corbea în H. R. Jauss. *Istoria Literară ca provocare a științei literaturii*, în: „Viața Românească” 10, „Caiete critice” 4 octombrie 1980, p. 155-176.

o reformă radicală a planurilor și sistemului de învățământ”<sup>6</sup>. Mișcarea împotriva interpretării imanente, dezacordată cu dimensiunea social-istorică a operei, dar și a cititorului, urmărea reevaluarea statutului obiectivist al disciplinei, revizuirea relațiilor cu sociologia și cu alte discipline. În domeniul științei literare, mișcările masive pentru democratizare politică și emancipare socială din Occident s-au manifestat prin „dezrobirea cititorului”. Se atestă o serie de mutații: sporirea și diversificarea consumatorilor de literatură artistică, implicarea spectatorilor în acțiunea pieselor teatrale, preocupările romancierilor de reacția cititorilor, ștergerea granițelor dintre diverse tipuri de literatură și, prin aceasta, apariția speciilor hibride ce manifestă un comportament problematic în procesul activității de lectură și interpretare.

Din punct de vedere filosofic, după cel de-al Doilea Război Mondial viziunea unei lumi solide și tutelate de Dumnezeu devine una de „lume în ruină”, umanitatea își pierde încrederea în concepțiile tradiționale, se ajunge până la declarații dintre cele mai radicale: „Dumnezeu a murit!” (Nietzsche)<sup>7</sup>, apoi „Autorul a murit!” (Roland Barthes)<sup>8</sup>, de unde se înțelege că știința este subiectivă, iar adevărul devine neadevăr. Alain Robbe-Grillet, fondatorul Noului Roman Francez, își reamintește că „bătrâna Europă era în ruină, la fel și ideologia sa (...) gândirea occidentală era cu mult mai devastată decât orașele”<sup>9</sup>. Prin urmare, constată romancierul francez, după catastrofa mondială „lumea era de făurit”. Așa se explică faptul că în perioada de după război au apărut numeroase mișcări de gândire și de creație artistică, care practic se rupeau cu înverșunare de vechile convenții filosofico-științifice, dovedite a fi incapabile de a explica și de a instaura ordinea în lume. Mai târziu, la începutul deceniului șapte, istoricul și filozoful științei Thomas S. Kuhn atribuie crizei în care s-a pomenit paradigma tradițională meritul declanșării unei noi episteme<sup>10</sup>. Ideea prăbușirii ca izvor de energie creatoare este susținută și de artiștii însăși. De exemplu, la Pablo Picasso tabloul e rezultatul unor distrugereri. Dacă în lumea reală marasmul are consecințe teribile, „în artă, distrugerea are valoarea unui gest creator”<sup>11</sup>.

De fapt, criza paradigmei tradiționale, cea determinată de un puternic avânt științific, tehnologic, precum și de pozitivism și structuralism, s-a făcut simțită de-a binelea deja la început de veac și a determinat schimbări în gândirea tuturor domeniilor. Se atestă inovații în domeniul matematicii (echilibrul Nash), în fizică (teoria relativității a lui Albert Einstein), în muzică (Pierre Boulez), în pictură (Noul Realism), în filosofie (Heidegger, Husserl, Kierkegaard, Bah-tin). Relația dialogică dintre diferitele sfere ale vieții omenești a avut drept consecință schimbări la nivelul discursului literar-artistic și, ulterior, în teoria literaturii. „Cititorul veacului trecut traversează o istorie a discursului literar, dar și de alte tipuri de discursuri. De aceea el nu-și poate permite, fără a nu fi sancționat, să nu-și orienteze propriul discurs prin raportare la spiritul interdisciplinar al vremii, cu toate problematizările ce decurg inevitabil”<sup>12</sup>. Așadar, sub influența noilor discursuri teoretice din celelalte sfere ale vieții umane, în domeniul științei literaturii apar noi investiții în teoria literară (René Wellek și Austin Warren) și în semiotică (Umberto Eco), se dezvoltă poststructuralismul (Roland Barthes), teoria esteticii receptării (Hans Robert Jauss), teoria efectului estetic (Wolfgang Iser), deconstrucția (Jacques Derrida) ș.a.

<sup>6</sup> Andrei Corbea, *Prefață la Experiența estetică și hermeneutica literară* de Hans Robert Jauss în *Experiența estetică și hermeneutica literară*. București: Univers, 1983, p. 6.

<sup>7</sup> Fr. Nietzsche, *Voința de putere, Încercare de transmutare a tuturor valorilor. Fragmente postume*, Traducere de Claudiu Baciu, Oradea: Editura Aion, 1999.

<sup>8</sup> Roland Barthes, *The Death of the Author*, in: *Aspen*, Nr. 5–6, 1967.

<sup>9</sup> Alain Robbe-Grillet, *Cuvânt înainte la o viață de scriitor*, Chișinău: Cartier, 2006, p. 34.

<sup>10</sup> Kuhn Thomas-Samuel, *Structura revoluțiilor științifice*, București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1976.

<sup>11</sup> Carmen Mușat, *Op. cit.*, p. 23.

<sup>12</sup> Nina Ivanciu, *Epistemă și receptare*, București: Editura Univers, 1988, p. 11.



### Delimitări terminologice și conceptuale

Domeniul teoriei lecturii are o terminologie indeterminată, sub forma unor presupuneri sau posibilități care se înlănțuiesc într-un interogatoriu continuu. Acest fapt este determinat, în primul rând, de specificul obiectului său de studiu, opera literară are un caracter proteic. Așadar, din motive de relevanță teoretico-metodologică, considerăm necesar de a stabili anumite priorități clarificatoare la utilizarea unor termeni ce vizează instanța cititorului. În primul rând, se clarifică termenii *teoria lecturii* și *metateoria lecturii* și se stabilește specificul relației dintre aceștia, apoi se prezintă sciziunea Teoriei ale lecturii vs. Teoriei ale receptării atestată la nivelul discursului metateoriei lecturii.

Pornind de la observația lui Antoine Compagnon cu privire la diferența dintre teoria literaturii și teoria literară<sup>13</sup>, atenționăm că este strict necesar să se facă delimitările de rigoare și în domeniul preocupat de lector și lectură. Așadar, prin analogie cu perechea *teoria literaturii* vs. *teoria literară*, precum și cu dihotomia *istoria literaturii* vs. *istoria literară*, deosebim între „teoria lecturii” (domeniu aparte al teoriei literaturii) și „metateoria lecturii” (demers științific din sfera teoriei literare). Diferențele nu par a fi prea clare pentru că de cele mai dese ori gândirea teoretică asupra lecturii este eclectică, teoria lecturii și metateoria lecturii se combină în interiorul unei școli. Termenul *teoria lecturii* desemnează un segment care se ocupă nemijlocit de problema cititorului, determină etapele procesului de lectură, stabilește modalități de interpretare ș.a. Teoria lecturii (ca și teoria literaturii) are un caracter instrumental și metodologic. În limitele acestui domeniu se configurează mai multe ipoteze teoretice care stau la baza diverselor tipuri de hermeneutici. Deci, în cadrul evoluției fenomenului literar, alături de poetică, au existat dintotdeauna și reflecții despre lectură. Mai mult decât atât, modalitățile de lectură au evoluat odată cu metamorfoza normelor, formelor și principiilor de creație. Dacă *teoria lecturii* se referă la metodologia și instrumentarul de recepție și interpretare, care este supus numeroaselor metamorfoze legate de schimbările de paradigmă în științele umaniste și în literatură, atunci *metateoria lecturii* (ca și teoria literară) presupune un demers critic aplicat asupra acestor metamorfoze. Având pretenția de universalitate, metateoria lecturii reprezintă de fapt dimensiunea autoreflexivă a teoriei lecturii, care se situează, în mod firesc, deasupra acesteia. Cu scopul de a omite suprapunerea termenilor (teoria lecturii, teoriile lecturii, teoria/teoriile autoreflexivă/(e) a lecturii ș.a.m.d.), în limitele acestui articol, se propune implementarea soluției clasice a prefixului „meta-” și astfel introducerea termenului *metateorie a lecturii*. Soluția este eficientă și în vederea evitării polisemantismului exagerat. Fenomenul sinonimiei defectuoase se atestă chiar începând cu titlul acestei direcții, pentru nominalizarea căreia se întrebuițează o serie încâlcită de termeni, ca de exemplu: teoria răspunsului cititorului, estetica receptării, teoria lecturii, teoria recepției, teoria tranzacțională, știința lecturii, receptologia.

Atât domeniul teoriei lecturii, cât și cel al metateoriei lecturii nu se constituie din demersuri unitare, singulare, ci reprezintă însumări de ipoteze, studii, concepte, metodologii, principii, instrumente, teorii. Sintagma *teoria lecturii* în raport cu pluralul său *teorii* ilustrează o relație de ordin general – particula. Așadar, pe de o parte, domeniul *teoriei (generale) a lecturii* emite și menține succesiunea sau coexistența conflictuală sau complementară a diverselor teorii unitare despre lectură, iar pe de altă parte metateoria lecturii, fiind relativistă, polemizează cu privire la acest material eterogen. Deci, teoria lecturii reprezintă o speculație, o doctrină subordonată instrumental, iar metateoria lecturii este o problematizare istorică continuă a naturii cunoașterii fenomenului receptării literare. Metateoria, având caracter general și polemic, uzează de un metalimbaj teoretic, datorită implicațiilor descriptive, analitice, interpretative sau axiologice.

### Doă ramificații ale metateoriei lecturii

Dimensiunea autoreflexivă a teoriei lecturii se impune începând cu a doua jumătate a secolului al XX-lea. Prin anii '60, metateoria lecturii aduce în discuție conflictul dintre ipotezele teoretice tradiționale, cu bun simț (teoriile lecturii) și a ipotezelor care sunt împotriva acestui bun

<sup>13</sup> Antoine Compagnon, *Demonul teoriei*, Trad. Gabriel Marian și Andrei/Paul Corescu. Cluj-Napoca: Echinox, 2007.

simț, teoriile receptării. Modelele teoretice preocupate de analiza operei literare din perspectiva cititorului au suportat numeroase metamorfoze. De la teoriile lecturii de orientarea structuralistă, care erau preocupate de cititorul abstract, se ajunge, către sfârșitul secolului, la teoriile receptării de orientare post-structuralistă, preocupate de cititorul concret.

Pentru structuraliștii literatura este operă de limbaj, iar semnificațiile ideologice ale mesajului trebuie puse între paranteze. Adepții acestei teorii, chiar dacă se ocupă de cititor, acordă totuși prioritate textului, iar cititorul trebuie să fie preocupat de codul acestuia, de cheile de lectură și să determine modul în care textul își programează propriile lecturi. Un concept operațional comun pentru toate aceste teorii este cititorul abstract („cititorul implicat”<sup>14</sup> la Wolfgang Iser sau „cititor model”<sup>15</sup> la Umberto Eco). Astfel, pentru criticul structuralist experiența proprie și existența autorului sunt puse între paranteze. Din perspectiva teoriilor lecturii, respingând elementele extrinsece, cititorul trebuie să caute intenția textuală pură.

În cadrul orientărilor poststructuraliste s-au multiplicat eforturile de a muta accentul de pe textul imanent pe procesul de comunicare literară, respectiv, pe semantic și pe receptarea literară. Este predominantă ideea că textele literare trebuie definite nu atât prin proprietățile sale lingvistico-textuale, cât prin funcționalitatea lor într-o anumită societate, unde alături de celelalte arte contribuie la crearea sensului pentru om. Acum i se acordă prioritate intenției lectorului, se ia în considerare experiența sa de lectură, dar și cea socio-culturală. Este important contextul lecturii și starea afectivă a cititorului. Obiectul de studiu al acestui grup de teorii este cititorul real, numit și concret sau actual, și reacțiile sale față de textul citit.

Din perspectiva posibilității duble de abordare a operei literare, intrinsecă sau extrinsecă, Monica Tilea împarte realizările științifice la tema lectorului și a lecturii în teorii ale receptării și teorii ale lecturii. Cercetătoarea susține că teoriile lecturii discută conceptele care stau la baza analizei modului în care textul condiționează lectura, iar teoriile receptării se ocupă de analiza lecturii, ca manieră concretă de reacție a cititorului în fața textului, lectorul fiind definit de un anumit context, fie istoric (Hans Robert Jauss), social (Robert Escarpit) sau psihologic (Michel Picard)<sup>16</sup>.

Profesorii de la Universitatea din Quebec susțin că există de fapt trei categorii: *teoriile receptării*, ce se ocupă de modul în care publicul reacționează după lectura operelor; *teoriile lecturii*, care descriu procesul de lectură și *teoriile proceselor de lectură*, cele care rămân orientate spre text și efectele acestuia. Pe când „Dufays, Gemenne și Ledur (2005) includ teoriile receptării în teoriile lecturii, pe care le împarte în funcție de variabila dominantă în două mari categorii”<sup>17</sup>. Prima categorie cuprinde teoriile lecturii, centrate pe text și pe felul în care el condiționează lectura printr-o strategie proprie de la nivel structural. A doua categorie, teoriile receptării, conceptualizează cititorul concret.

La momentul actual metateoria lecturii rămâne să fie un domeniu complicat ce operează cu instrumente flotante, de aceea considerăm că e strict necesar de a accentua existența a două ramificații importante, evitarea cărora generează apariția mai multor confuzii conceptuale și metodologice, anume categoriile: Teorii ale lecturii și Teorii ale receptării. Având drept țintă conceptualizarea aceleiași instanțe a comunicării literare, aceste categorii privesc totuși cititorul din unghiuri diferite, din interiorul textului sau dinafara lui. De aici se trage imposibilitatea de a găsi un trunchi comun care să permită utilizarea formei de singular a substantivului *teorii* și de a uniformiza instrumentarul teoretic și metodologic. Specificarea respectivă se regăsește sumar nu numai la cercetătoarea Monica Tilea în *Teorii ale receptării*, dar și în lucrarea *Introducere în teoria lecturii* de Paul Cornea.

<sup>14</sup> Wolfgang Iser, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, Traducere din limba germană, note și prefață de Romanița Constantinescu, Pitești: Paralela 45, 2006.

<sup>15</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, Traducere din italiană de Marina Spalas. Prefață de Cornel Mihai Ionescu. București: Editura Univers, 1991.

<sup>16</sup> Monica Tilea, *Teorii ale receptării*, Craiova: Editura Universitaria, 2014.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 27.

De asemenea, drept consecință a celor justificate, atenționăm că termenii *lectură* și *receptare*, cu perechea *lector* și *receptor*, nu pot fi utilizați în mod haotic. Așadar, se folosește *receptare/receptor* când se referă la Teoriile receptării sau când se realizează un exercițiu aplicat din perspectiva acestor teorii. Pe când noțiunile: *lectură*, *lector*, *cititor* sunt generice și apar în mai multe contexte<sup>18</sup>.

Așadar, direcțiile: teorii ale lecturii și teorii ale receptării s-au dezvoltat prolific în mai multe contexte academice, acestea au apărut ca reacție la metodele rigide ale formalistilor ce se iluzionau că pot analiza opera literară în obiectivitatea sa, ca obiect lingvistic și structura. Mai întâi de toate, așa cum s-a menționat deja, vorbim de Școala de la Konstanz, în cadrul căreia apar studiile lui Hans Robert Jauss (*Experiență estetică și hermeneutică literară* ș.a.) și ale lui Wolfgang Iser (*Actul lecturii. O teorie a efectului estetic* ș.a.). În S.U.A. se dezvoltă mișcarea teoretică *Reader-Response Criticism*, reprezentată de Stanley Fish (*Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost, Is there a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*) și Jonathan Culler (*Teoria literară*). În Italia, Umberto Eco cercetează fenomenul interpretării literare din perspectiva semioticii (*Opera deschisă, Limitele interpretării, Lector in fabula*). În spațiul românesc, cu o întârziere de câteva decenii, apare o teorie a lecturii datorită lui Paul Cornea (*Introducere în teoria lecturii*) și o teorie a (re)lecturii, conceptualizată de Matei Călinescu (*A citi, a reciti. Către o poetică a (re) lecturii – cu un capitol românesc inedit despre Mateiu I. Caragiale, 2002*). În Republica Moldova tema este puțin studiată.

Conceptele de bază ale Teoriilor lecturii – *lectorul implicit* (Wolfgang Iser), *cititor model* (Umberto Eco), *arhi-cititorul* (Michael Riffaterre), *cititorul intentat* (Erwin Wolfg), *lectorul virtual* (Paul Cornea) – constituie niște strategii textuale prin care opera programează procesul lecturii și rezultatul interpretativ. Conform acestei categorii de studii, în procesul lecturii, cititorul va fi interesat de studiul instanțelor intratextuale. Dintre acestea, *teoria efectului estetic* a lui Wolfgang Iser și *teoria cititorului model* propusă de Umberto Eco sunt cele mai reprezentative prin implicațiile lor teoretice interdisciplinare (filosofie, semiotică, lingvistică, hermeneutică, naratologie).

Cea de-a doua categorie de opinii, Teorii ale receptării, determină felul în care cititorul real influențează, datorită experienței sale, înțelegerea mesajului literar și se ocupă de hermeneutica răspunsului cititorului și de studiul instanțelor extratextuale. Aceste teorii au demarat odată cu apariția pe arena științifică a profesorului Hans Robert Jauss și a conceptului său de *orizont de așteptare*<sup>19</sup>. Tot din această tagmă face parte ansamblul de studii intitulat generic *Reader-Response Theory*, precum și teza lui Robert Escarpit în domeniul sociologiei literaturii<sup>20</sup>, convingerile lui Michel Picard cu tentă psihologică și conceptul de *(re)lectură* al lui Matei Călinescu.

Specificăm că delimitarea nu pretinde a fi una perfectă, ci are caracter fluctuant, din simplu motiv că nu se pot stabili granițe între studiul instanțelor intratextuale și studiul instanțelor extratextuale. Acest fapt justifică odată în plus necesitatea de a utiliza modele sincretice în domeniul lecturii, atât în plan teoretic, cât și în cel aplicativ. În continuare se stabilesc principalele diferențe între categoriile: Teorii ale lecturii și Teorii ale receptării, care vor servi ca reper la utilizarea corectă a instrumentarului teoretico-metodologic din domeniu.

<sup>18</sup> Diana Dementieva, *Reader-Response Theories. Conceptual and Terminological Delimitations (Teoriile răspunsului cititorului. Delimitări conceptuale și terminologice)*, in: „Paths of Communication in Postmodernity”, Târgu Mureș: „Arhipelag XXI” Press, 2020, p. 332-341.

<sup>19</sup> Hans-Robert Jauss, *Experiență estetică și hermeneutică literară*. București: Editura Univers, 1983.

<sup>20</sup> Robert Escarpit, *De la sociologia literaturii la teoria comunicării. Studii și eseuri*. Traducere de Sanda Chiose Crișan. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1980.

Tabel 1. Delimitări conceptuale între categoriile: Teorii ale lecturii și Teorii ale receptării

Nr.	Teorii ale lecturii	Teorii ale receptării
1.	abordare intrinsecă	abordare extrinsecă
2.	se ocupă de instanțele intratextuale	se ocupă de instanțele extratextuale
3.	conceptul de bază: cititorul abstract	conceptul de bază: cititorul concret
4.	limite interpretative	libertate interpretativă
5.	interpretare	suprainterpretare
6.	textul programează lectura	cititorul programează lectura
7.	căutarea sensului intenționat de text	un ultim sens nu există
8.	sensul se găsește în text	sensul se formează în momentul lecturii
9.	înțelesuri multiple, adecvate operei	înțelesuri infinite, toate legitime
10.	intenția textului	intenția cititorului
11.	interacțiunii teoretico-metodologice cu lingvistica, semiotica, poetica	interacțiuni teoretico-metodologice cu estetica, sociologia, psihologia.
12.	cititorul real este pasiv	cititorul real este activ
13.	text încheiat	textul neîncheiat
14.	cititorul implicit găsește sensul în text	cititorul real stabilește înțelesul textului
15.	cititorul real este doar un executor	cititorul real devine co-autor

Desigur, nu se ajunge la delimitări ideale între aceste două ramificații, dar cel puțin se poate constata cu siguranță că teoriile orientate spre text și pe studiul instanțelor intratextuale sunt asociate Teoriilor lecturii, iar cele orientate spre procesul de lectură și spre suma „răspunsurilor” cititorului empiric alcătuiesc Teoriile receptării.

Ambele, lectura și receptarea, constituie etape succesive, pe alocuri simultane, ale aceleiași proces de comunicare. Nu se poate pune hotar între activitatea de lectură și cea de receptare, ele sunt complementare, doar receptarea nu începe abia în momentul când activitatea de lectură se încheie. Atât actul de lectură, cât și cel de receptare, precum și cel de interpretare, alcătuiesc fenomenul general al comunicării literare. Segmentarea stadiului de lectură/(re)lectură de cel al receptării și interpretării este practic de nerealizat. „Trecerea de la reflex la reflecție, de la automatism la deliberare, de la spontaneitate la actul conștient al interpretării se săvârșește prin stadii intermediare, adesea dificil de discriminat”<sup>21</sup>.

În mod ideal, procesul receptării literare începe cu *lectura virginală*, înțeleasă de Matei Călinescu ca moment de actualizare a cunoștințelor pe care le posedă cititorul înaintea actului de lectură<sup>22</sup>. Din acest punct de vedere, conceptul teoreticianului român stabilește tangențe cu termenul lui Hans Robert Jauss – *orizont de așteptare*. Urmează *lectura propriu-zisă* cu toate posibilitățile ei de manifestare (prima lectură unică, prima lectură dublă ș.a.m.d.), la această etapă se asigură înțelegerea textului. Etapa (re)lecturii presupune analiza, iar (re)scrierea – comentariul, răspunsul cititorului în scris. Nivelul cel mai înalt al procesului de receptare îi revine *criticii literare* care are rolul de apreciere și determinare a valorii estetice. De la Matei Călinescu avem convingerea că lectura înseamnă nu numai procesualitate, dar și circularitate.

Raportul dintre conceptele de *lectură*, *relectură* și *interpretare* nu poate fi determinat și explicat în totalitate, însă acestea pot fi privite ca diferite etape ale înțelegerii și receptării mesajului

<sup>21</sup> Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*. Iași: Polirom, 1998, p. 17.

<sup>22</sup> Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii – cu un capitol românesc inedit despre Mateiu I. Caragiale* (2002). Traducere din limba engleză de Virgil Stanciu. Iași: Polirom, 2003.

literar: 1) lectura – înțelegere primară, spontană, 2) (re)lectura – înțelegere intenționată, motivată, ludică și 3) interpretarea – înțelegere avansată, riguroasă.

În opinia lui Paul Cornea, lectura și receptarea anticipă interpretarea, care este o explicație post-factum a textului. Paul Cornea se ocupă de interpretare în dublu sens: ca proces și ca rezultat obținut. Cercetătorul analizează relația interpretării cu celelalte concepte ale hermeneuticii: *înțelegerea* (starea în care sensul îi deschide interpretului o perspectivă cât mai autentică asupra obiectului vizat), *comprehensiune* (actul de interiorizare a sensului) și *explicația* (intervenția logic-coordonatoare asupra textului și contextului său). *Înțelegerea* este o formulă folosită pentru a denumi o primă etapă a ceea ce se numește *receptare* sau *analiză* literară. Aceasta implică un sistem de exerciții care contribuie la o descifrare primară a textului. Înțelegerea are drept rezultat capacitatea de a răspunde la întrebările care privesc, în primul rând, tema și mesajul textului<sup>23</sup>.

În lucrarea *Opera deschisă*, Umberto Eco menționează că în procesul lecturii cititorul parcurge două faze ale receptării, una cronologică și alta logică<sup>24</sup>. Aflat în prima fază a lecturii (cea *cronologică*), cititorul ia cunoștință de subiect, stil, limbaj, structură ș.a., fără a fi încă capabil pentru o interpretare adecvată. *Faza logică* nu reprezintă altceva decât etapa interpretării: analiza, concluziile, experiența însușită de către cititor. Uneori, pentru cititorul profesionist aceste două faze se pot desfășura simultan pe o anumită porțiune de segment, dar niciodată integral. Cititorul inițiat este capabil să anticipe etapa interpretării datorită competenței de lectură dezvoltată. Alteori, faza cronologică nu poate fi succedată imediat de cea logică. În cazul textelor subversive, ce depășesc nivelul de experiență al cititorului, agentul lecturii este nevoit să întrerupă lanțul constituirii sensului. Din acest moment, cititorul are două posibilități de a se manifesta: renunțarea definitivă de a citi textul dat sau îmbunătățirea competenței de lectură și, prin aceasta, asigurarea *fuziunii orizonturilor*. „Pauza” ar însemna, în acest sens, identificarea relațiilor de intertext, revizuirea criticilor despre text, informarea cu privire la anumite contexte istorice la care trimite textul, studiul instrumentarului teoretico-metodologic necesar și adecvat tipului respectiv de text. Rezultatul final al celor două faze se soldează obligatoriu cu sporirea cantitativă și calitativă a experienței de lectură. De subliniat faptul că nu toate creațiile literare asigură dezvoltarea competenței de lectură. În anumite cazuri intensitatea experienței se apropie de gradul zero. Desigur, în acest caz se va ține cont de tipul cititorului, deoarece fiecare cititor are un nivel diferit al competenței de lectură.

Drept rezultat al celor analizate, se configurează ideea că divizarea clasică a studiului literaturii în abordarea intrinsecă și abordarea extrinsecă, dar și studiul punctual al conceptelor de *lectură*, *receptare* și *interpretare* a evoluat în cursul secolului al XX-lea anume prin ramificarea hermeneuticilor autoreflexive în cele de orientare intratextuală și cele de orientare extratextuală, adică în categoriile teorii ale lecturii și teorii ale receptării.

### Concluzii

S-a văzut bine că tendința fragmentării procesului comunicării literare (autor – operă – cititor), altfel spus divizarea studiului literaturii în abordarea intrinsecă și abordarea extrinsecă, și-a atins apogeul mai ales în decursul veacului trecut. Pentru unele direcții de cercetare activitatea de creație și cea de receptare însemnau obiecte aparte de studiu. La începutul secolului, pe de o parte hermeneuticele intenționaliste (metoda biografică, studiile psihanalitice) privilegiau cercetarea raportului *autor* → *text*, pe de altă parte reprezentanții formalismului rus (Viktor Șklovski, Iuri Tînianov) și ai Noii critici americane (Ivor Armstrong Richards) s-au interesat cu precădere doar de studiul *textului*. Însă, începând cu a doua jumătate a secolului, accentul s-a deplasat de pe *text* spre *cititor*. Mai întâi, structuraliștii studiază influențele textului asupra cititorului, adică sunt interesați de relația *text* → *cititor*, apoi promotorii deconstructivismului (Jacques Derrida, Jonathan Culler) și ai pragmatismului (Richard Rorty), din dorința de a resuscita și mai mult importanța cititorului pentru existența operei, s-au axat pe analiza relației *cititor* → *text*. Observăm că fiecare dintre aceste direcții teoretice au tendința de a fragmenta procesul comunicării

<sup>23</sup> Paul Cornea, *Op. cit.*

<sup>24</sup> Umberto Eco, *Opera deschisă*. București: Editura Univers, 1962, p. 184.

literare, ceea ce este o rânduială improprie specificului operei literare, deoarece nu-i actualizează toate proprietățile în ansamblu.

Este important de specificat că, fiind restrictive și unidirecționale, teoriile lecturii și teoriile receptării generează multiple dificultăți pentru teoreticienii și criticii literari. Cele două constante ale metateoriei lecturii sunt pe cât de apropiate (ca scop și obiect de studiu), pe atât de contradictorii (unele centrate pe autoritatea textului și pe intenția autorului, altele pe subiectivitatea și libertatea lectorului empiric). Având acest tablou, subliniem inevitabilitatea cercetării contextului ambivalent al operei literare, atât pe cel intratextual, cât și pe cel extratextual. De pildă, o soluție pentru veșnica dilemă interpretativă se găsește în concepția teoretico-filosofică a lui Mihail Bahtin. Într-o perioadă anterioară teoriilor lecturii și ale receptării apărute în Occident, Mihail Bahtin, prin reinterpretările realizate asupra dialogului, intercalează dimensiunea intratextuală (cititorul implicit, autorul implicit, naratorul, naratarul, personajele) cu cea extratextuală (cititorul și autorul concret cu toate determinările și influențele legate de contextele lor socio-culturale concrete). Pentru savantul rus toate aceste instanțe intrinseci și extrinseci devin „voci” încadrate într-un dialog continuu din care ulterior se cristalizează sensul textului.

## Arborele genealogic al metateoriei lecturii



În fine, variatele tipuri de lectură constituie ele însele un dialog cultural între diferite discipline. Predilecția cititorului doar pentru o metodă de lectură sau alta este influențată de putința acestora de a se apropria în cel mai adecvat mod de creația literară, dar și de felul în care converge cu intențiile cititorului. Clasificarea teoriilor lecturii rămâne a fi în continuare relativă, de vreme ce fiecare act răsfrânt asupra operei literare poartă emblema individualității, unicității și singularității evenimentiale. La toate acestea se adaugă individualitatea cititorului și nivelul receptivității sale literare, implicațiile și strategia scriitorului, orizontul său de așteptare, precum și tipul textului parcurs, modul în care a fost înțeles și interpretat.

**Mihaela ENI**

doctorand, Școala doctorală Științe Umanistice  
Universitatea de Stat din Moldova  
PhD student, Doctoral School of Humanities  
State University of Moldova  
E-mail: mihaella\_eni@yahoo.com

## SEGMENTAREA COMUNICATIVĂ ÎN DISCURSUL ACADEMIC<sup>1</sup>

### *Communicative segmentation in academic discourse*

**Summary.** Academic discourse researched from a pragmatic perspective has become an actual subject, through its role and impact on the development of society. Researchers' different approach to academic discourse in terms of communicative segmentation produces discussions and interpretations. Regarding the communicative segmentation of discourse at the level of statement through phonetic, lexical and syntactic means, some studies have been developed, but in this article we intend to define the term communicative segmentation at the level of statement, communicative segmentation at the level of text, to determine the informational structure of academic discourse according to the principle of theme-rhyme structuring.

**Keywords:** communicative segmentation, academic discourse, statement, text, context, theme, rhyme.

Dimensiunea pragmatică a discursului a fost semnalată de cercetători în a doua jumătate a secolului al XX-lea, când s-a constatat că analiza discursului contribuie la o mai bună înțelegere a modului în care funcționează lumea, deoarece discursul în sine reprezintă o modalitate de descriere și înțelegere a lumii. Astfel, cercetările discursului derivă mai ales din imposibilitatea de a-l separa de utilitatea sa. Este important nu doar ce se spune, ci și cine spune și cum spune pentru că „a înțelege limbajul discursului înseamnă a înțelege lumea care îl generează, iar pentru a înțelege lumea trebuie să depășim cadrele lingvisticii”<sup>2</sup>. Cercetarea discursului reprezintă o necesitate în prezent, fiind necesar ca vorbitorul să cunoască principalele trăsături care domină limbajul de zi cu zi, dar și limbajele specializate. În funcție de domenii, limbajele specializate se încadrează în sfera unui tip de discurs.

În prezentul articol, ne propunem să analizăm din punct de vedere pragmatic *discursul academic*, și anume segmentarea comunicativă în cadrul acestuia. Referindu-ne la discursul academic, vom menționa că este o specie a elocinței academice, discurs cu conținut literar, științific, filozofic, rostit în cadrul Academiei sau al unei societăți literare<sup>3</sup>. În pofida rolului și impactului discursului academic asupra dezvoltării societății acesta este mai puțin analizat și studiat din punct de vedere al structurii și la nivel pragmatic. Discursul academic este ansamblul de enunțuri rostite de un emițător, cu referire la un anumit subiect științific sau un act de comunicare între un emițător/enunțător singular și un receptor multiplu (public) în scopul demonstrării unei teorii și a influențării receptorilor. Cercetătoarea Silvia-Adriana Tomescu definește discursul academic ca limbaj specializat care are loc în spații formale, convenționale, care se distinge nu numai printr-o sintaxă specifică, ci și printr-o semantică aparte ce impune norme de sens menite să legitimizeze

<sup>1</sup> Studiul este realizat în cadrul Programului de Stat 20.80009.16.06.19. A „Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii”, USM.

<sup>2</sup> Maria Tomulescu, *Particularități lexicale, morfosintactice și retorico-pragmatice ale discursului televizual românesc actual în emisiuni ce au ca subiect moda*. Teză de doctor în filologie: Iași, 2019.

<sup>3</sup> <https://dexonline.ro/definitie/discurs%20academic>

un anumit tip de cunoaștere. Caracteristica sa principală este utilizarea conceptelor de o anumită generalitate, ca sinteză și integritate a expresiei<sup>4</sup>. Una din trăsăturile de bază ale acestuia este dimensiunea inter și trans disciplinară ce legitimează un discurs academic. Așa cum rezultă în etimologia sa, academia este locul în care se întâlnesc și cercetează diferite comunități științifice, un spațiu convențional, dominat de stil, ierarhii și limbaj. Astfel, ne propunem să analizăm structura informațională a discursului academic pe baza discursului rostit la Academia de Științe a Moldovei de către cunoscutul lingvist, domnul Vasile Bahnaru, discurs în cinstea lui Constantin Tănase, rostit de ziua Limbii Române. Analiza acestui discurs o vom face din punct de vedere pragmatic, și anume, segmentarea comunicativă la nivelul enunțului și la nivelul textului. Aici, vom menționa succint despre opoziția discurs/enunț care o expun unii cercetători din domeniu: Enunțul, în calitatea sa de unitate comunicativă, se caracterizează prin mai multe trăsături. Acestea sunt de ordin: a) semantic (determinate de desemnarea unui eveniment, unei stări de lucruri din realitate); b) sintactic (create de relațiile stabilite între elementele componente ale enunțului); c) comunicativ (determinate de faptul că enunțul este utilizat în actul de comunicare, prin intermediul lui fiind realizat un anumit scop informativ)<sup>5</sup>. Termenul discurs este caracterizat de trei dimensiuni principale: utilizarea limbajului, comunicarea credințelor (cogniție) și interacțiunea în situații sociale. Dincolo de caracterul său de unitate lingvistică (adică „enunț”), discursul reprezintă o unitate de comunicare legată de condiții de generare strict determinate. Din această perspectivă, discurs și enunț au sensuri diferite: termenul enunț acoperă sfera conceptuală a „textului ca structurare în cadrul „limbii”, în timp ce discurs va desemna „studiul lingvistic al condițiilor de producere a acestui text”<sup>6</sup>. În legătură cu opoziția text/discurs cercetătorii menționează că discursul nu trebuie confundat cu textul. Textul poate fi înțeles ca un ansamblu de fraze, un produs care respectă anumite reguli lingvistice și care are un conținut. Discursul indică în primul rând modul în care un emițător utilizează un limbaj (conversațional, științific, administrativ etc.) precum și alte resurse comunicaționale (limbajul non-verbal, diverse mijloace de comunicare etc.) astfel, încât să poată formula un punct de vedere sau o poziție în legătură cu ceea ce comunică și în raport cu interlocutorii. Discursul nu se suprapune așadar cu textul pentru simplul motiv că orice discurs comunică dincolo de text<sup>7</sup>. De asemenea, nu se suprapune nici cu fraza. În al doilea rând, discursul evidențiază modul în care un emițător utilizează limbajul într-o situație socială caracterizată prin norme, valori, ritualuri, practici sociale, tipuri de evenimente și imagini etc. Din acest punct de vedere, discursul poate fi considerat o grilă de lectură și interpretare a unor situații și a unor acțiuni individuale sau colective. În fapt, orice act de comunicare este și un discurs, pentru că, de fiecare dată, emițătorul comunică nu doar un conținut anume, ci și poziția sa în legătură cu acel conținut. Aici vom menționa că textul, ca obiect de cercetare, reprezintă o dimensiune în știința limbii cu noi valențe și configurații datorită ordinii cuvintelor, modalității de bază a organizării vorbirii, categoriei lingvistice universale, problemelor de lingvistică sincronă, dar și diacronică. Studiarea ordinii cuvintelor (fenomen cu implicații, în egală măsură, pentru sintaxă) capătă relevanță doar atunci când este raportată nu la text în general, ci la un context minimal/microcontext, acesta din urmă reprezentând unitatea maximală și integrantă pentru cercetarea topicii. Deși contextul minimal (unitatea superfrastică) constituie o realitate a limbii, nu i s-a dat încă o definiție general-acceptabilă în literatura de specialitate, nu au fost delimitate nici criteriile sigure de detașare a unei secvențe de text din componența macrotextului<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Silvia Săvulescu, *Retorică și teoria argumentării*, București, 2001.

<sup>5</sup> Iulia Hîncu, *Segmentarea comunicativă a enunțului în limba română*, Teză de doctor în filologie, Chișinău, 2009.

<sup>6</sup> Adrian Lesenciuc, *Teorii ale comunicării*, Brașov: Editura Academiei Forțelor Aeriene „Henri Coandă”, 2017.

<sup>7</sup> Camelia Beciu, *Comunicare și discurs mediatic. O lectură sociologică*, București: Editura Comunicare.ro, 2009.

<sup>8</sup> Elena Varzari, *Modalități de redare a oralității la nivel superfrastic prin intermediul topicii*, in: *Studia Universitatis. Seria Științe Umanistice*, 2007, nr. 10, p. 113-115.



În plus, nu există termeni consacrați, apti să sugereze multiaspectualitatea unei astfel de unități sau să-i descopere pe deplin specificul (termenii utilizați, în mod curent, pentru conceptul adus în discuție: text, enunț, unitate superfrastică, paragraf, alineat, lanț de macrostructuri ș.a.). Cert este că pentru a desprinde din componența unui macrotext a unei secvențe susceptibile să scoată în evidență funcționarea topicii, trebuie să se pornească de la structura textului, de la factorii comunicativi și gramaticali care determină această structură, de la specificul funcțional-stilistic al textului. Segmentarea în microcontexte are un caracter stilistic, semantic și comunicativ. Rolul factorului comunicativ în crearea microtextelor este confirmat de importanța pe care o are locul fiecărei propoziții în text, poziția în text a unei propoziții fiind determinată de valența comunicativă a acesteia. Prin urmare, microtextul este „o îmbinare de propoziții unite printr-un sens comun, prin legături sintactice speciale, în stare să formeze o unitate semantică relativ independentă de context”<sup>9</sup> sau „un fragment unitar de text constituit dintr-un grup de propoziții, legate din punct de vedere structural și semantic, care exprimă un gând într-o formă mai completă decât propoziția”<sup>10</sup>. Putem interpreta drept microtext și ceea ce J.-M. Adam definește drept „mărime decompozabilă în părți unite între ele, [...] entitate relativ autonomă dotată cu o organizare internă proprie și deci aflată în relație de dependență/independență de ansamblul mai vast din care face parte”<sup>11</sup>.

La acest nivel unul dintre factorii de bază care determină configurația topicii este segmentarea informațională binară. Aceasta pentru că în orice comunicare se succed două tipuri de informație: una cunoscută emițătorului și receptorului, *tema*, subiectul despre care se spune ceva și acel ceva sau informația nouă pe care vorbitorul intenționează să o comunice referitor la subiectul în discuție. Îmbinarea dintre cunoașterea prealabilă și *rema* constituie, de fapt, esența comunicării și determină în enunț ordonarea elementelor de la cunoscut la necunoscut (în termeni gramaticali: de la subiect la predicat).

Pornim de la idea că prin noțiunea de *segmentare comunicativă a enunțului* se înțelege delimitarea în cadrul acestuia a elementului cunoscut, vechi și a elementului nou, necunoscut. Prima parte, numită *temă*, reprezintă temelia enunțului, iar cealaltă, desemnată prin termenul de *remă*, constituie esența lui. Prin *segmentare comunicativă a textului* înțelegem delimitarea alineatelor (după cum am menționat, nu există o noțiune consacrată, în continuare folosim noțiunea *alineat*) care exprimă o idee o informație cunoscută care continuă în alt alineat cu adăugarea unei informații noi. Analiza segmentării comunicative ca fenomen are rolul de a servi la structurarea informațională în cadrul enunțului/textului: tema, componentul definit drept „entitatea în legătură cu care se afirmă ceva”, și rema al cărei conținut îl reprezintă „ceea ce se spune despre temă”. Funcțiile îndeplinite de aceste două unități și modul de identificare a acestora sunt: *tema* – identificarea obiectului comunicării și a componentului care transmite o anumită informație despre acest obiect; stabilirea relației dintre conținutul enunțului și contextul în care acesta este formulat; stabilirea relației dintre conținutul enunțului și situația de comunicare; *rema* – precizarea scopului urmărit de vorbitor;

În delimitarea acestor două unități o importanță deosebită prezintă factorii care influențează segmentarea comunicativă. Este vorba de semnificația enunțului, contextul în care acesta este utilizat, situația de comunicare și scopul urmărit de vorbitor în procesul de comunicare. În scopul delimitării structurii informaționale există patru mijloace formale care servesc la exprimarea segmentării comunicative a enunțului în limba română:

- a) mijloace sintactice: ordinea cuvintelor, repetările;
- b) mijloace fonetice: intonația (accentul logic, pauza);
- c) mijloace lexicale: determinativele, adverbele de accentuare, adverbele de restricție;
- d) mijloacele lexico-gramaticale (diferite tipuri de construcții).

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> *Ibidem.*

<sup>11</sup> *Ibidem.*

Toate mijloacele care se folosesc la exprimarea segmentării comunicative sunt de două feluri: mijloace segmentale (unitățile lexicale, procedeele sintactice) și mijloacele suprasedimentale (accentul, intonația, pauza)<sup>12</sup>.

Orice context este determinat în mare parte de factori de natură subiectivă, este evident că și enunțul în anumite situații de comunicare se va caracteriza printr-o segmentare comunicativă diferită.

Astfel, același enunț, cu o altă ordine a cuvintelor, îi va servi vorbitorului pentru a-l informa pe ascultător despre lucruri diferite. Chiar dacă segmentarea comunicativă presupune delimitarea temei și a ramei, aceasta încă nu înseamnă că în oricare dintre enunțurile întâlnite în cadrul unui text/discurs poate fi delimitat distinct o secvență tematică și una rematică.

Funcționarea enunțurilor cu diferite segmentări din perspectiva organizării informaționale a textului nu este văzută numai ca o entitate de sine stătătoare, ci ca parte componentă a unui text. Astfel, stabilirea tipurilor de progresie tematică proprii discursului academic, precum și stabilirea principiilor organizării informaționale a textului și stabilirea rolului care îi revine segmentării comunicative în organizarea acestuia este scopul analizei date. Structurarea comunicativă este relevantă pentru funcționarea enunțului în cadrul textului, el funcționând în calitate de mecanism care asigură progresia comunicativă a discursului.

Conform Gramaticii Limbii Române organizarea tematică este considerată a fi una dintre modalitățile de structurare comunicativă a informației conținute în enunț, în cadrul acestei organizări se delimitează următoarele niveluri: nivelul organizării tematice, nivelul organizării focale și nivelul organizării lineare ale enunțului<sup>13</sup>. Primul nivel, cel al organizării tematice, presupune repartizarea conținutului informațional al enunțului în temă (informația veche, cunoscută; semnifică entitatea, starea de lucruri despre care se vorbește) și remă (informația nouă, necunoscută; ceea ce se spune despre temă).

În discursul propus spre analiză (înregistrat video<sup>14</sup>) constatăm o organizare informațională logică, coerentă și coezivă, la nivelul enunțului și al textului. Discursul începe cu formula de salut, adresată membrilor comunității academice:

*Stimate domnule Președinte, academician Gheorghe Duca,  
domnilor academicieni,  
onorată comunitate științifică, onorată asistență.*

*Îmi permiteți mai întâi să vă exprim cele mai sincere, mai profunde și mai cordiale felicitări cu prilejul sărbătorii naționale Limba Noastră cea Română (T) și să vă urez succese remarcabile în domeniile Dumneavoastră de activitatea (R).*

*Profit de ocazie și exprim aceleași felicitări familiei regretatului nostru coleg, amic, personalitate publică de excepție, Constantin Tănase. O am în vedere în primul rând pe soția lui, Alexandra Tănase), feciorii lui Alexandru, este? Costel, nu-l văd, păcat, îi finul meu de altfel.*

Observăm structurarea informațională temă-remă la nivelul enunțului și la nivelul textului, prin sintagma *Profit de ocazie* este continuat mesajul din primul aliniat, astfel, publicul este inițiat în subiectul care urmează a fi abordat – personalitatea lui Constantin Tănase. Acest aliniat prezintă un interes aparte din punct de vedere pragmatic, limbajul non-verbal care este utilizat de emițător pune accent deosebit pe cuvintele rostite, gestul de respect și apreciere în adresa familiei regretatului Constantin Tănase.

Următorul alineat continuă cu ideea despre Constantin Tănase cu o intervenție proprie a emițătorului, referitor la un tânăr cercetător și legătura acestuia cu limba română.

<sup>12</sup> Iulia Hîncu, *Op. Cit.*

<sup>13</sup> *Gramatica limbii române (GALR)*. Editura Academiei Române, 2008.

<sup>14</sup> Discursul lui Vasile Bahnaru – Ședința solemnă a Adunării Generale a Academiei de Științe a Moldovei. Disponibil: [https://www.youtube.com/watch?v=jnyBQP\\_6oec](https://www.youtube.com/watch?v=jnyBQP_6oec) (accesat 18.08.2021).

*Nu voi ține aici un laudatio veritabil, ci voi schița doar câteva calități definitorii ale personalității lui Constantin Tănase. Nu înainte de a vă spune, vorbim despre limba română, sărbătoarea de astăzi, că un istoric de la București tânăr, deși tânăr, dar foarte cunoscut deja, Damian, vorbea de Școala Basarabeană, prin analogie cu Școala Ardeleană sau să zicem cu Școala prozatorilor de la Târgoviște, de școala basarabeană a conștiinței naționale românești. Și deși nu-i aparține idea respectivului istoric, ci doar a auzit-o în țară cu mai multe ocazii, la profesori universitari, la profesori de liceu.*

În continuare observăm reluarea ideii menționate în primul enunț prin *Trecem la Constantin Tănase*, discursul continuând cu schițarea calităților și activitatea acestuia.

*Trecem la Constantin Tănase. Mai întâi este necesar să readucem în contemporanietate pe omul Constantin Tănase: (T) corect, onest, intransigent, cutezător, curajos, inteligent, afectuos, cordial, sociabil, agereabil, într-un cuvânt Bărbat al Cetății (R). Și-a început cariera în învățământ, ca ulterior să se antreneze în cercetarea didactico-pedagogică elaborând o serie de lucrări metodice de predare a limbii române în școală și în cercetarea lingvistică, ulterior academică, scriind mai multe studii în probleme de lexicologie și semasiologie română și redactând mai multe dicționare terminologice, activând în calitate de secretar științific și director al Centrului Național de Terminologie, dar s-a afirmat plenar în perioada de avânt și de deșteptare națională fiind unul din principalii participanți și organizatori a mișcărilor de masa și unul dintre cei mai de temut mânuitori ai condeiului nu numai publicistic, dar și științific publicând printre primii articole în care era prezentat adevărul ascuns de regimul sovietic despre limba, istoria cultura și identitatea noastră națională, care au contribuit în mod decisiv la deconspirarea adevărului și la mobilizarea maselor pentru a-și revendica dreptul la limbă și la alfabet latin [...].*

Această parte a discursului este caracterizată de structurarea enunțurilor după principiul segmentării comunicative temă-remă, cu *tema* care reia informația ce se conține în fondul de cunoștințe comun interlocutorilor sau, mai exact, informația pe care emițătorul o considera ca existentă în conștiința interlocutorilor săi. Acesta este un element informațional împărtășit participanților la comunicare în virtutea experienței lor anterioare comune. Rema, în calitatea sa de centru informațional al enunțurilor, are rolul de a introduce în comunicare o informație nouă asigurând, astfel, progresia informației în discurs. Spre deosebire de temă, rema nu este legată direct de fondul comun de cunoștințe, ea reprezentând o modalitate de actualizare a intenției comunicative a vorbitorului. Așadar, tema și rema diferă nu doar prin rolurile lor la nivelul enunțului și al textului (tema fiind responsabilă de condiția de coerență a discursului, iar rema de condiția de progres a discursului), ci și prin factorii lor determinanți, care sunt de natură diferită.

În următorul aliniat discursul este caracterizat de continuitate, caracteristica de bază a stilului științific, și anume respectarea ordinii expunerii ideilor, introducerea treptată a publicului către scopul final al discursului și anume propunerea de susținere a demersului noii denumiri a Centrului de Terminologie. De asemenea, caracteristică discursului academic este argumentarea folosită de emițător expunând necesitatea reorganizării centrului de Terminologie, astfel fiind depășită situația critică cu referire la problema limbii române.

*În fine, vă reamintesc că el iubea cu adevărat limba română și a făcut tot ce a putut pentru a o vedea stăpână la ea acasă și vorbită corect și frumos. Spera ca oficialitățile noastre vor identifica sursele necesare și timpul potrivit să acorde mai multă atenție cultivării și extinderii funcțiilor sociale ale acesteia rezervându-i Centrului de Terminologie în această direcție un rol deosebit. Tocmai din aceste considerente, am dori să ne adresăm domnului prim-ministru, cu părere a plecat, cu rugămintea a susține demersul dat, după câte am înțeles domnului susține demersul nostru de reorganizare, restructurare și optimizare a activității Centrului de Terminologie așa încât devenind o autoritate științifică independentă în subordinea academiei ar putea coordona, consulta, asista agenți economici inclusiv, persoanele fizice și juridice în problemele de terminologie și de funcționare a limbii române atribuindu-i-se chiar dreptul de*

*a aplica anumite sancțiuni. Anume în acest mod vom putea depăși situația din prezent a limbii române de la noi.*

Încheierea discursului prezintă o concluzie la mesajul expus și anume readucerea lui Constantin Tănase în contemporaneitate și propunerea de reorganizare a centrului de terminologie.

*În încheiere aș vrea să vă comunic că din considerentele expuse anterior tot colectivul Institutului de Filologie inclusiv secția de Științe Umanistice și de Artă în frunte cu domnul profesor Aurel Dănilă susține decizia Consiliului Suprem pentru Cercetare și Dezvoltare Tehnologică de a atribui Centrului de Terminologie numele omului politic și de litere savantului, publicistului și marelui bărbat al neamului nostru, Constantin Tănase.*

*Vă mulțumesc!*

În concluzie, putem menționa că întreg discursul este marcat de continuitate, o caracteristică specifică stilului științific, discursul nu a fost doar un mesaj *Laudatio*, și observăm acest fapt spre sfârșitul discursului, prin propunerea de reorganizare și atribuirea noii denumiri Centrului de Terminologie. În discursul dat putem observa cu ușurință fenomenul segmentării comunicative la nivelul textului prin modul de expunere a ideilor și respectarea principiului prezentării informației de la cunoscut spre necunoscut, deși emițătorul se bazează pe fondul de cunoștințe comune, deoarece subiectul este unul cunoscut, iar personalitatea lui Constantin Tănase a fost cunoscută întregului public. Observăm segmentarea comunicativă la nivelul textului și anume prin reluarea ideii anterioare în alineatul următor, prin adăugarea unei informații noi. Discursul academic al emițătorului este caracterizat de coerență și coeziune, de trăsăturile stilului științific argumentare și continuitate, prezentând interes lingvistic din punct de vedere pragmatic la nivelul enunțului și al textului.

**Ana BANTOȘ**

doctor habilitat în filologie, conferențiar universitar  
Universitatea de Stat „A. Russo” Bălți  
Doctor habilitat in Philology, associate professor  
„A. Russo” State University Bălți  
E-mail: ana.bantos@gmail.com

**REGĂSIREA DE SINE ÎN LITERATURA ROMÂNĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA:  
FLUX ȘI REFLUX. PACTUL SCRITORULUI CU CITITORUL**  
*Self-discovery in Romanian literature in the Republic of Moldova: flow and ebb.*  
*The writer's pact with the reader*

**Summary.** Literature is a specific form of communication, literary work being an interaction between author, text and reader (Paul Ricoeur). Starting from here, the author dissociates in this communication the functioning of the pact between writer and reader in Aureliu Busuioacă's novels (1928–2012), published after 1990. The emphasis is on the opening of the literary discourse, an opening that reflects on the world and the reader. The narrator's strategies are highlighted, the stake on the reader perceived as a participant in the act of writing, the novels „Pacting with the Devil”, „Tell Me Gioni”, „Barking at the Moon”, „Chicken Chronicle”, a re-reading of Bessarabian memory and its repressed areas. In the author's attention is the route of self-discovery of the Bessarabian writer, as well as the artistic ways of developing a mentality between totalitarianism and post-communism. The aim is to move from a logic of creation or expression to a logic related to reception, interpretation, on which the novelist relies, aiming to contribute to the extremely complicated, in the opinion of Alain Besançon, the process of reconstituting moral consciousness and a normal intellectual capacity after the dissolution of communist domination.

**Keywords:** communication, narrator, narrative discourse, reader, totalitarianism, post-communism.

### **Pactul scriitorului cu cititorul**

Potrivit lui Paul Riqueur, opera literară este un discurs, iar literatura o formă de comunicare. Constituită din trei instanțe: autorul, textul și lectorul, comunicarea literară implică anumite probleme specifice în comparație cu comunicarea verbală, nonliterară. Literatura se deosebește de alte științe socio-umane prin faptul că poate fi abordată din diverse perspective, iar acest lucru transpare și în raportul dintre text, scriitor și lector, care ne poate dezvălui aspecte interesante legate de reflectarea realităților. Însă e necesar să ținem cont de specificul comunicării literare. Aici, spre deosebire de schema behavioristă a actului comunicării de tipul stimulus-răspuns, în care partenerii pot fi alternativi, locutor-auditor, funcționează schema cu cei doi participanți, doar cu specificarea următoare: autorul este cel mai des o persoană concretă, cunoscută de multe ori, pe când lectorul este indefinit și multiplu și nu se așteaptă din partea lui un răspuns verbal. Comunicarea literară este unilaterală, dialogul începând doar atunci când cititorul deschide cartea și începe să citească, funcția esențială a limbajului în opera literară constând în facultatea de a reproduce realitatea. La fel ca în orice dialog emițător-receptor, prin intermediul discursului său, autorul face să renască o realitate și experiențele prin care acestuia i-a fost dat să treacă. Pe de altă parte, receptorul-lector, datorită discursului scriitorului reproduce respectivele realități și experiențe. În acest punct raportul scriitorului cu cititorul are și funcția colaterală de verificare sau de validare sub aspect info-comunicațional. De aici încolo putem vorbi despre un ansamblu

întreg de probleme legate de calitatea mesajului literar. Cu alte cuvinte, ce transmite scriitorul lectorului cu ajutorul trucurilor limbajului, căci mesajul literar, la drept vorbind, nu e constituit doar din conținuturi informaționale: acesta se realizează la diferite niveluri, între care Roman Jakobson atrăgea atenția asupra următoarelor patru: emotiv, conativ, poetic și referențial, la care mai adăuga două, cel fatic și metalingvistic.

Există multiple teorii cu privire la funcția comunicativă a literaturii, la care nu ne vom opri, din lipsă de spațiu. În cele ce urmează vom analiza cum stau lucrurile în romanul basarabean din ultima perioadă (sfârșitul secolului al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea), pornind de la concepția de text literar ca act de comunicare. Vom spune mai întâi că în literatura română din Basarabia postbelică pactul scriitorului cu cititorul are conotații aparte, reieșind din condițiile social-istorice și politice în care s-a aflat acest segment de populație ruptă din albia firească a culturii naționale, limba vorbită de majoritari fiind supusă unui proces de mutilare greu de imaginat, pe care lingvistul Nicolae Mătcăș l-a definit drept „calvarul limbii române”.

Unul dintre scriitorii care au reflectat într-o măsură mai mare situația în această privință este Aureliu Busuioc (n. 26.X.1928 – d. 08.X.2012, Chișinău), scriitorul al cărui biografie începe în perioada interbelică. S-a născut în satul Cobâlca (azi Codreanca), județul interbelic Orhei. A urmat liceul „T. Boga” din Timișoara. A învățat la Școala Militară de Ofițeri Activi de Transmisiuni din Sibiu, pe care a abandonat-o în timpul examenelor finale pentru a se alătura familiei, obligată, în 1949, de către autoritățile sovietice să se „repatrieze” în Basarabia. S-a aflat un timp (1949–1950) în lagărul sovietic de filtrare de la Sighet. A studiat la Institutul Pedagogic de Stat „Ion Creangă” din Chișinău. A debutat editorial, în 1955, cu volumul de versuri „Prafuri amare”. A activat în presa periodică și timp de mai mulți ani a fost secretar al comitetului de conducere al Uniunii Scriitorilor din Moldova. Poet, prozator, dramaturg și eseist, s-a implicat plenar în viața literară și cea culturală. În fond, Aureliu Busuioc a împărțit destinul scriitorilor realizarea cărora pe plan literar a depins de regimul totalitar în care le-a fost dat să trăiască și să scrie. Să spunem mai întâi că, spre deosebire de confrății săi de condei, majoritatea fii de țărani, el se trăgea dintr-o familie de intelectuali. Iar conștiința acestui fapt biografic transpare în scrisul său, care e conceput altfel, romanele sale *Singur în fața dragostei* (1966), *Unchiul din Paris* (1973) și *Local ploi de scurtă durată* (1986) schimbând tonul în proza basarabeană. Fără a putea să-și facă din acest „detaliu biografic” capital politic, ținând cont de faptul că în perioada regimului comunist mult mai agreați erau cei cu origini „sănătoase” din păturile de jos, Aureliu Busuioc va persifla în stilul său acid inconfundabil „haina de șiac” a prozei basarabene, aici incluzând și „textura” limbii din scrierile literare ale perioadei respective. Formulele de exprimare folclorizante, neliterare vor fi utilizate de către Busuioc cu un scop bine determinat, pentru a da o anumită coloratură personajelor de tristă faimă cu care își populează narațiunile, însă cu precădere în scrierile în versuri cu caracter umoristico-satiric și epigramatic, domeniu în care a excelat de rând cu Nicolai Costenco, Petru Cărare. Arma satirică era antrenată într-o competiție de salubritate a peisajului literar interriversan, cu preponderență, în perioada anilor șaizeci-șaptezeci, când, într-un anume fel, genul satiric era un substitut a ceea ce ar fi trebuit să însemne gândirea critică în peisajul literar interriversan. Mai trebuie spus că acest gen de literatură avea un impact deosebit asupra publicului cititor, Aureliu Busuioc remarcându-se prin stilul său incisiv, inclusiv cel din proza sa. Demersul său vizează o stare de lucruri ce ține de conștiința morală și de capacitățile intelectuale normale în postcomunism. Iată o afirmație a lui Alain Besancon despre efectele comunismului: „Nimic nu e mai problematic, după disoluția unui regim totalitar, decât reconstituirea, în rândul poporului, a unei conștiințe morale și a unei capacități intelectuale normale...”<sup>1</sup>.

În romanele sale scrise după 1990 (*Lătrând la lună* (1997), *Pactizând cu diavolul* (1999), *Spu-ne-mi Gioni* (2003), *Hronicul găinarilor* (2006), *Și a fost noapte* (2012).) Aureliu Busuioc mizează pe relația sa cu un cititor, căruia îi oferă un alt punct de vedere asupra timpului în care a trăit și a scris și asupra propriei sale biografii literare care ține de perioada totalitarismului cu o cenzură drastică abolită în postcomunism. Scriitorul ține cont de faptul că cititorul cunoaște foarte

<sup>1</sup> Alain Basancon, *Nenorocirea secolului*, București: Humanitas, 2015, p. 150.

aproximativ perioada anterioară, comunicarea dintre cei doi fiind afectată și de alți factori, între care tăcerea crâncenă care s-a așternut peste acel segment de istorie, foarte greu abordabil, incapacitatea omului de azi de a comunica, diferențele de vârstă, de concepții etc. Amintim aici că, în concepția lui Umberto Eco „un text este un dispozitiv pentru a-și crea Cititorul Model. Acest cititor nu este cel care formulează unica conjectură „corectă”. Un text poate anticipa un Cititor Model ...”<sup>2</sup>. Dincolo de semnificațiile nuanțate ale Cititorului Model, la care se referă semioticianul italian, vom spune că, pentru a recunoaște intenția textului lui Aureliu Busuioc trebuie să recunoaștem strategiile sale. Din start, demersul său este construit pe o relație, care se dorește a fi una de încredere reciprocă, sinceră cu cititorul. Autorul mizează pe o comuniune cu cititorul său, cu care ar dori să facă o bună companie. Se conține aici năzuința spre un pact de uniune care să fie sigilat prin adeziunea cititorului, pe care îl face participant la actul scrierii. Este ca și cum scriitorul ar recurge la acest dispozitiv textual și discursiv pentru a-și cuceri (sau re-cuceri) statutul său de autor, formulele de adresare către cititor fiind: *onorabilul meu cititor*, *atotștiutorul meu cititor*, *curiosul meu cititor*, *răbdătorul meu cititor*, *fidelul meu cititor*, *slab informatul meu cititor*, *priceputul meu cititor*, *vigilentul meu cititor* etc. Însă, în mod evident, autorul dorește să lase în urma sa mărturie documentare. Astfel, substanța narațiunii romanului „Pactizând cu diavolul” al cărui protagonist este tânărul Mihai Olteanu, student și ziarist începător, e constituită din rememorarea dramei apocaliptice a refugiului în România și a „repatrierii” în Basarabia sovietizată. Autorul stabilește de la bun început anumite „reguli” conform cărora urmează să se deruleze comunicarea cu cititorul, deconspirându-se în felul următor: „Dar să lăsăm gluma.

Cred că și un copil ar înțelege că Mihai Olteanu sunt eu.

Și n-are nici un rost s-o fac pe scriitorul, sunt și așa grafomani destui.

Intenția mea este să las o mărturie. În plus sau unică, nu contează: ar trebui să-mi continui viața cu sâcâitorul sentiment al unei datorii neîmplinite dacă nu aş așterne pe filele acestui caiet adevărul pe care îl cunosc, adevăr care, m-am dumerit în ultimul timp, mai aparține și altora, dar lipsește cu desăvârșire în paginile pline de limonadă ale celor chemați să fie cronicari ai timpurilor și lucrărilor noastre”<sup>3</sup>.

Fiecare autor are maniera sa proprie de a fi sincer. Dar sinceritatea autorilor de obicei este pusă în discuție de critică. Însă mai presus de aceasta contează dorința autorului de a-și povesti viața unui cititor care în cel mai bun caz ar înțelege ce se petrece în sufletul autorului, ar înțelege viața lui interioară. După cum menționează specialistul în tehnica receptării, profesorul de la Universitatea din Konstanz, Germania, Wolfgang Iser, în lucrarea sa intitulată *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, raportul dintre autor și cititor este cât se poate de complex: „Autorul și cititorul poartă în sine și împart jocul fanteziei, care nu ar putea fi inițiat dacă textul ar avea pretenția de a fi mai mult decât o regulă de joc. Pentru că lectura devine doar atunci plăcere, când productivitatea noastră intră în joc, adică acolo unde textele ne oferă șansa de a ne activa capacitățile”<sup>4</sup>. Multiplele și variatele moduri de adresare către cititor atestă dorința aprigă a lui Aureliu Busuioc de a conta pe activarea capacităților de receptare ale adresatului. Cu atât mai mult cu cât în romanele prozatorului nostru este vizat nu atât trecutul cât prezentul. Scris în genul autobiografic, romanul *Pactizând cu diavolul*, bunăoară, urmărește scopul de a-l scoate din amnezie pe receptorul basarabean, de a-i activa productivitatea memoriei, în felul acesta înlesnindu-i calea spre propria sa identitate. În fond, avem în față o scriere de factură autobiografică sau, utilizând un termen al lui Serge Doubrovsky, un roman de „autoficțiune.” „Autoficțiunea” ar putea fi și un indice al replierii, al retragerii narcisiace. Îndreptat spre punerea în scenă a sinelui, discursul narativ este în realitate traversat de probleme de ordin politic, ideologic și axiologic, în felul acesta protagonistul fiind plasat într-un fel de amplă poveste socială. Anume așa se întâmplă și în romanul lui Aureliu Busuioc *Pactizând cu diavolul*. Mihai Olteanu va face eforturi multiple pentru a-și recupera familia deportată despre care nu are, la început, nici o știre. Pen-

<sup>2</sup> Umberto Eco, *Confesiunile unui tânăr romancier*, Iași: Polirom, 2015, p. 51.

<sup>3</sup> Aureliu Busuioc, *Pactizând cu diavolul*, Chișinău: Litera, 1999, p. 24.

<sup>4</sup> Wolfgang Iser, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, Pitești: Paralela 45, 2006, p. 245.

dulând într-un „dezechibru deasupra hăului”, pe care îl descoperă în Basarabia sovietizată, protagonistul simte nevoia de identificare prin istorisirea refugiului, a „repatrierii” de tristă amintire și a traumelor cauzate de toate aceste întâmplări. Pentru înlesnirea înțeleșurilor narațiunii autorul va intercala secvențe sub forma unor fragmente de film incluzând episoade din copilărie, episoade cu bombardamente în timpul peregrinărilor cauzate de nevoia de a fugi de la baștină, cu dispariția unor oameni dragi, precum Emil și contele S., într-un cuvânt, o amplă gamă de întâmplări din „istorie și preistorie.” Pe de altă parte, va recurge la stilul epistolar, pentru a face mai veridice datele despre deportații din familia Olteanu. Toate acestea, împreună cu amintirile pe care le califică drept „surogat de gândire”, alcătuiesc un tablou general tragic despre război, foamete, refugiu, bombardamente, dormitul pe la străini, vânatul de noapte al celor refugiați, despre învinuirile fără noimă aduse de securitate protagonistului calificat drept FDN (fiu de dușman al norodului). Concluzia autorului este următoarea: „Să te mai miri atunci, de fapt nici nu cred că te miri, nu ești o excepție, de complexul de inferioritate care s-a abătut ca o boală cronică pe capetele tovarășilor de fugă?”<sup>5</sup>. Rememorarea vieții dure prin care i-a fost dat protagonistului să treacă e un proces oșositor pentru cititorul, pe care autorul vrea să-l menajeze: „Ai oșosit?... Și cât mai este, cât...”<sup>6</sup>. După încercarea eșuată de a ajunge în Kurgan să-și vadă mama și surorile deportate, încercare în care Mihai Olteanu era cât pe ce să fie linșat de securitate, face următoarea constatare: „Nimic din ce nădăjduiam să realizez-realizat! ...

Poate doar făcând descoperirea (ușor de făcut!) că nimerisem într-un uriaș malaxor unde materia primă ești tu, dar de dragul a ce?, în numele a ce? – fără răspuns”<sup>7</sup>.

Echilibrul depănării amintirilor se restabilește prin momente ce țin de întâlnirile cu oameni precum doamna Rosi, care, lovită crunt de soartă, continuă să rămână receptivă la tragedia familiei de basarabeni refugiați, sau înțeleptul, scepticul și sentimentalul conte S., care, înțelegând ce-l așteaptă în Basarabia sovietizată pe tânărul nepregătit, îl va sfătui: „Nu te îndemn la pași necugetați, dar încearcă să rămâi om...”<sup>8</sup>. Și protagonistul aflat în căutarea sinelui propriu se întreabă: „Cine-am fost eu pentru ei? Nimeni”. Este evidentă căutarea unității, a coerenței, a identității, necesități care permit construirea sinelui propriu. Construirea coerenței care, de fapt, înseamnă a reuși să ajungi la adevărul propriu, adevărul ca organism uman este proba de foc a autorului. Căci coerența în acest caz poate apărea în urma negocierii între ruptură, moștenire și dispută. Personajul este tracasat de multiple întrebări. Confruntarea cu organele securității, care voiau să-l atragă în mrejele lor, neîncrederea în oameni care îi încolțește în suflet, dorința de a afla un țărnm de echilibru îl va duce la activitatea de stilist la un ziar de partid. Este perioada în care atenția protagonistului este atrasă de limba denaturată promovată și prin intermediul angajaților în presă, veniți din Transnistria, așa numiții șantiști. El se va amuza de limbajul caraghios pe care trebuia să-l retușeze, însă adevărul crud i-l va spune verde în ochi prietena sa Elvira: „Ah, Mihai! Tragedia noastră, de data asta în literatură, nu-i că se scriu și că se publică asemenea tâmpenii, ci că n-are cine râde de ei! Prostia-i corporativă, ia te uită ce mai urlete înalță când se află cineva să-i dea peste nas, iar pe de altă parte... Ce faci tu? Ai să te faci luntre și punte ca să dai ceva luciu ineptiilor șefului și în felul acesta... Vai, Mihăiță, zău, e mai deștept ca tine redactorul tău... El ar trebui să râdă, nu tu.”<sup>8</sup>. În acest fragment este vizat și naratorul, cel care volens-nolens e atras în jocurile politice, dar și cititorul considerat la acea vreme incapabil să raționeze critic.

După moartea lui Stalin (în 1953) încep să se schimbe oarecum lucrurile în privința reflecției realităților în presă. Este revăzută politica osanalelor și a ditirambilor în adresa realizărilor „epocale”. Moțoca, redactorul-șef al ziarului la care e angajat Olteanu, va îndemna colectivul ziarului să schimbe tonul: „Cititorilor li s-a urât de atâta autolăudare”, afirmă redactorul-șef<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Aureliu Busuioc, *Pactizând cu diavolul*, p. 80.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 171.



Particularitățile profilului naratorului confundându-se cu însuși autorul transpar în diverse semne: scriitorii, la care se fac referințe în text, cărțile și personajele citate din literatura universală, dar există de asemenea parodia, jocul de limbaj, intertextualitatea, compartimentarea de o anumită manieră a romanului. Miza pe viața interioară a protagonistului principal, alias autorul, e foarte mare. Imposibilitatea de a comunica sincer franc într-o perioadă plină de persecuții cum a fost cea totalitaristă este evidentă și transpare în formulele narative la care recurge povestitorul. Foarte spiritual, ironic și incisiv, el își plasează „acțiunile” din roman la interferența dintre real și imaginar, personajele fiind concepute în așa fel încât să-i permită autorului accesul la zone „îngropate” în subconștient. De aici incursiunile în pre-istorie făcute pe un ton cu încărcătură ironico-satirică. Ce l-a determinat pe autor să recurgă la stilul persiflant, de care nu e scutită nici chiar propria persoană a naratorului? Și ce mesaj îi este transmis lectorului? Este vorba de utilizarea acestor procedee pentru a deconstrui și a denunța doctrinele despre realitățile înfloritoare în perioada Uniunii Sovietice și de a demola modelele literare perimate. Miza pe un alt fel de percepție a realităților de ieri, dar și a celor de azi e foarte mare. Cititorul devine protagonistul din umbră al textului literar, un text misiunea educativă a căruia este indubitabilă. Dar trebuie spus că există în discursul narativ și un fel de „zgomote” care împiedică destinatarul să înțeleagă pe deplin mesajul. Unele lucruri sunt spuse doar aluziv, altele sunt trecute voit sub tăcere. Aceasta produce efectul unei relativități și a unei incertitudini sau chiar a unei discontinuități în ceea ce privește atingerea coerenței sinelui constituit. Parțial faptul este explicabil: Aureliu Busuioc este unul dintre puținii scriitori basarabeni care dezvoltă istoria dramatică a Basarabiei, prin intermediul romanului de factură memorialistică și autobiografică. În mod similar au procedat Alexei Marinat (n. 24.V.1924, Valea Hoțului, Comuna Dolinske, Ucraina – d. 17.V.2009, Chișinău), în jurnalul său de detenție *Eu și lumea* (1999) și Serafim Saka (n. 16.III.1935, Vancicăuți, Hotin, Regatul României, azi reg. Cernăuți – 20.V.2011, Chișinău), în romanul său *Pe mine mie redă-mă*, apărut de sub tipar postmortem. Aureliu Busuioc și-a văzut romanele sale publicate și a contat pe dialogul cu cititorul, lăsându-i mărturii despre toate prin câte a trecut generația sa. Un alt autor pe care l-a preocupat în mod vădit destinul acestui pământ dintre Prut și Nistru a fost Paul Goma (n. 2.X.1935, Mana, Orhei, Regatul României – d. 24.III.2020, Paris, Franța), care nu doar în romanul său *Basarabia*, ci în toată creația sa, după cum mărturisea el însuși, a decortificat destinul Basarabiei. Punctul de vedere al lui Aureliu Busuioc se deosebește de cel al lui Paul Goma prin faptul că el le vorbește cititorilor basarabeni din interior, ca unul care a fost martor și participant al evenimentelor pe tot parcursul istoriei basarabenilor de-a lungul celei de a doua jumătăți a secolului al XX-lea. Orientarea romanului spre complexitatea timpurilor în care a trăit este evidentă, în cazul lui Aureliu Busuioc, care întreprinde o re-lectură a memoriei basarabene, reducând la zero figuri care au dominat în epocă sau topindu-le în diverse aliaje ale personajelor, așa cum se întâmplă în romanul *Lătrând la lună*. Aureliu Busuioc dă o altă turnură lucrurilor, scoțând la lumină zone refulate ale memoriei sale, relevând legături intime între determinismele personale și cele colective. Intrigile romanelor sale se situează într-un timp reevaluat, autorul contând pe deschiderea spre un alt tip de discurs, a cărui miză e destinatarul, eventualul cititor. Protagonistul–narrator este prins în agregatul unui discurs alimentat dintr-un ansamblu de surse: familiale, școlare, sociale, istorice, de unde speră să-și extragă coeziunea scontată a mesajului său. Este urmărită constituirea unui sentiment reconfortant de apartenență la o colectivitate, în numele căreia își vrea formulat discursul. Privindu-se în oglinda socială interiorizată protagonistul își reconstituie eul său identitar. Colajul, montajul episoadelor narate, diversitatea procedeelelor utilizate, indică asupra eterogenității radicale a unei lumi rebele, în care elementul publicistic este la el acasă. De reținut în acest moment pledoaria autorului pentru implicarea basarabeanului în alegeri: „... Mi-l imaginez pe bietul alegător de la Moldova în cabina improvizată a sectorului de alegeri. Câte chinuri sufletești, cât efort intelectual până să pună ștampila *votat* pe lista de candidați ai partidului comunistilor! Apoi câte îndoieli, câte chinuri sufletești, timp de patru ani, până să pună la următoarele alegeri aceeași ștampilă pe aceeași listă ca data trecută... Ceea ce-i demn de admirație în toată afacerea asta e îndârjirea, consecvența cu care moldoveanul

joacă pe o singură culoare, deși... Dar s-o lăsăm baltă: votul în țara noastră e secret. Din păcate, nu și rezultatele lui...”<sup>10</sup>. Scriitorul developează o zonă a mentalului aflat între totalitarism și postcomunism făcând uz de un limbaj publicistic, dar în același timp recurgând la elemente mitice pentru a construi o istorie cu o componentă didactică puternică. Pluralitatea vocilor, diversitatea procedeelelor autoreprezentative, metafora scripturală și reduplicările conferă scriiturii dimensiuni postmoderniste. Intertextualitatea, referința la o galerie amplă de autori din cultura universală cu scopul de a trezi gustul pentru un alt fel de cunoaștere, sunt dovezi că autorul nu încetează să developeze lumea binară în care trăim. Romanele lui Aureliu Busuioc au apărut din dorința autorului de a se confesa, de a-i comunica cititorului său o anumită experiență, dar și pentru a-și împărtăși neliniștile în legătură cu vulnerabilitățile spirituale, culturale, simbolice sau care țin de memorie. Am putea spune că are loc trecerea de la o logică a creației, sau a expresiei la o logică ce ține de receptare, de interpretare. Cultivând ironia, estompând granițele dintre realitate și ficțiune, autorul invită cititorul să participe la aventura scrierii. În felul acesta Aureliu Busuioc ne amintește că, de fapt, literatura este, în fond, o aventură.

---

<sup>10</sup> Aureliu Busuioc, *Hronicul găinarilor*, Chișinău: Prut Internațional, 2006, p. 128.

**Rodica GOTCA**

doctorand, Universitatea de Stat din Moldova

PhD student, State University Moldova

E-mail: gotcarodica@gmail.com

**FENOMENUL LITERAR ERGODIC – DE LA ANTLITERATURĂ LA CANON<sup>1</sup>***The ergodic literary phenomenon – from anti-literature to canon*

**Summary.** In this article we present the ergodic literature from the perspective of its integration within the canonical literature. This transition is visible in relation to the analysis of the phenomenon of marginalization and crisis that any literary form different from the traditional one suffers.

Defining and presenting the concept of anti-literature as an area of transition from reluctance to recognition, we confirm the literary status of the ergodic text, which due to the lack of adequate skills and theoretical tools is considered unexpectedly non-literary.

**Keywords:** ergodic text, ergodic literature, anti-literature, digital literature, literary phenomena, literature.

Tendința de a defini literatura, de a-i contura trăsăturile și identifica scopul ține de necesitatea permanentă de a putea califica textele în categoria literaturii sau antiliteraturii. În *Biografia ideii de literatură*, Adrian Marino încearcă să identifice prin ce se diferențiază literatura de *nonliteratură* și observă că toate tentativele anterioare, înregistrate în secolele XIX–XX, sunt definiții estetice. Acest fapt solicită precizie maximă în activitatea teoreticianului, deoarece „a defini” și „a descrie” literatura sunt operațiuni diferite în esență<sup>2</sup>. În articolul dat ne propunem să prezentăm antiliteratura și să o descriem pentru a putea identifica contextul în care se încadrează textul ergodic și literatura digitală, acestea fiind văzute ca niște componente ale crizei literaturii actuale, deci ca niște mișcări antiliterare. Veridicitatea acestor considerații necesită confirmarea sau infirmarea, iar pentru a clarifica situația este necesar să revenim la ideea de antiliteratură și să o definim și descriem.

În lucrarea pomenită mai sus, A. Marino consideră antiliteratura ca fiind efectul cel mai grav și profund al crizei ideii de literatură, care se afirmă cu o energie de-a dreptul brutală. Antiliteratura se manifestă intens pe parcursul secolului al XX-lea ca un atac planificat al ideii de literatură, ca o răsturnare și contestare a concepțiilor tradiționale, militând pentru abolirea principiilor și postulatelor fundamentale. Se deconstruiește foarte ușor temelia literaturii cunoscute de până acum, se contestă ideea de literatură prin denigrarea acesteia, compromiterea și luarea ei în derizoriu<sup>3</sup>.

În acest sens, merită să acordăm atenția lucrării lui Gheorghe Crăciun, *Introducere în teoria literaturii*, în care este prezentată mentalitatea antiliterară ca fiind componenta oricărei crize a ideii de literatură. Antiliteratură este orice mișcare de contestare, orice protest împotriva stilului și convențiilor estetice. Cât despre atitudinea antiliterară, ca protest împotriva stilului operei tradiționale scrise, teoreticianul român specifică faptul că aceasta vine de la preromantici, care declară deschis: „Litera ucide, spiritul dă viață” (Jean Jacques Rousseau), iar cărțile sunt „considerate literă moartă și, în locul lecturii. În acest sens, Rousseau recomandă introspecția: *Este mai bine să găsești în tine însuși ceea ce ai găsi în cărți*, iar Flaubert vede în literatură nu doar

<sup>1</sup> Studiul este realizat în cadrul Programului de Stat 20.80009.16.06.19. A „Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii”, USM.

<sup>2</sup> Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, Vol. 6, partea IV. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1991–2000, p. 31.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 133.

un spațiu mort, ci unul ucigător, susținând că aceasta *imbecilizează* omul<sup>4</sup>. Totuși, prin aceste negări, contestări și denigrări ale literaturii trebuie să înțelegem că aceasta este într-un proces de regenerare, că apare ceva nou, încă necalificat de niște grile de interpretare concise și peste doar câteva secole ceea ce era considerat parodie (cum era cu romanul lui Cervantes, *Don Quijote*), își revendică pe drept statutul de operă<sup>5</sup>.

Conceptul antiliteratură a reapărut recent în legătură cu noile mișcări de avangardă și neo-avangardă. Rămâne să vedem dacă acesta se raportează cu același succes la textul ergodic și literatura digitală; dacă este vorba de o nouă răsturnare valorică. Aceste întrebări ne motivează să analizăm textul ergodic din perspectiva traseului pe care-l parcurge: de la neacceptare, negare, etichetare ca antiliteratură, până la conferirea statutului de operă literară, pentru a-l prezenta nu ca pe o criză a literaturii, ci ca pe o regenerare/ metamorfozare a acesteia.

În cadrul literaturii avangardiste, regenerarea pornește de la abolirea literaturii, care ajunge subiectul unor dure ironii, parodii și refulări. Gheorghe Crăciun menționează, ca pe un exemplul elocvent, Dadaismul, care reprezintă „o revoltă nu doar împotriva literaturii, ci și a unui mod de viață, a unui tip de societate. Dadaismul este un protest vehement față de orice idee de artă. Nici măcar mișcările artistice contemporane dadaismului (futurismul, cubismul, expresionismul) nu sunt acceptate, ele fiind suspectate de ideea estetizării, a literaturizării;” are loc o desființare activă a operelor de artă declarate atunci false și lipsite de originalitate<sup>6</sup>.

A. Marino, în *Biografia ideii de literatură*, specifică: „Primele atestări textuale, explicite, ale termenului de *antiliteratură*, pot fi întâlnite, în deceniul trei, în manifestele avangardiste. «*Dada fin* este o școală literară». Artei și poeziei li se contestă orice «poziție privilegiată sau tiranică». În acest sens, *Dada* se proclamă «antiliterară și antiartistică», o formă de «antipoezie» (T. Tzara). Deriziunea literaturii «poate fi considerată echivalentul Antiliteraturii» (G. Ribemont-Dessaignes)<sup>7</sup>.

Verva antiliterară nu conține nici după cel de-al doilea război mondial, când curentele de neoavangardă, prin letrism, poezie concretă ș.a., promovează elipsarea, ambiguitatea, imperfecțiunea, gestualizarea limbajului și dezgustul pentru literatură<sup>8</sup>.

Un motiv din care am calificat textul ergodic în categoria antiliteraturii este că acesta nu a fost, și încă parțial nu este, acceptat ca fiind o altă literatură, îi este negat statutul de fenomen literar nou, fapt confirmat de E. Aarseth în *Cybertext. Perspectives on ergodic literature*, unde spune: „De câte ori am avut ocazia să prezint perspectiva literaturii ergodice și a cybertextului unui public proaspăt de critici literari și teoreticieni, am fost provocat aproape invariabil de aceleași probleme: că aceste texte (hypertexte, jocuri de aventură etc.) nu sunt în esență diferite de celelalte texte literare, deoarece (1) toată literatura este într-o oarecare măsură nedeterminată, nonliniară și diferită la fiecare lectură, (2) cititorul trebuie să facă alegeri pentru a da sens textului și, în sfârșit, (3) un text nu poate fi într-adevăr neliniar deoarece cititorul poate lectura o singură secvență simultan, oricum<sup>9</sup>”.

În lucrarea sa, cercetătorul norvegian argumentează încadrarea textului ergodic în literatură, argumentând că acesta este un fenomen literar, deoarece structurile sale verbale produc efect estetic. Mai mult, textul ergodic depășește limita unui fenomen literar, dat fiind faptul că structurile sale paraverbale reprezintă o dimensiune nouă, neaccesibilă încă în literatura tradițională.

<sup>4</sup> Gheorghe Crăciun, *Introducere în teoria literaturii*. Ediție revăzută și adaptată pentru învățământul la distanță de Romulus Bucur, <https://vdocuments.mx/teoria-literaturii-55c60d14800fc.html> (accesat 11.01.2021), p. 58.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>7</sup> Adrian Marino, *Op. cit.* (Biografia ideii de literatură), p. 138.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>9</sup> Espen J. Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, The Johns Hopkins University Press Ltd., London, 1997, p. 2.

E. Aarseth menționează că, în studiul textului ergodic, este esențial nu doar a citi textul, a-l analiza la nivel de semnificație și formă, ci și de a studia „din ce se citește” deoarece textul dat conține, pe lângă strategia selectată, o multitudine de alte căi și opțiuni pe care le pierzi îndată ce faci o mișcare/ o alegere în text, ceea ce nu ne poate oferi un text literar tradițional. Textul ergodic respectă structura unui labirint, a unui joc în care cititorul este atât lector, cât și autor, în egală măsură fiind spectator și manipulatorul unui mecanism de alegere, situându-se nu în text, cum ne-am obișnuit, ci dincolo de el<sup>10</sup>.

O altă trăsătură a textelor ergodice este „trivialitatea metaforelor spațio-dinamice”<sup>11</sup>, întrupând o metaforă amplă, logică, asociind imagini concrete cu un grad mult mai înalt de ilustrație decât cel pe care și-l poate permite literatura pe care o cunoaștem. Textul ergodic însumează, în mare parte texte media, deci, putem spune, că vine și cu un gen literar nou, dacă nu chiar cu o nouă literatură, de aceea și s-a pomenit declarat antiliterar. Totuși, revenind la spațialitatea metaforei, menționată mai sus, putem afirma că textul ergodic s-a practicat din antichitate, doar că nu a avut pretenția de a se încadra în literatură (de exemplu „textul chinezesc de înțelepciune oraculară, *I Ching* (Wilhelm 1989). De asemenea cunoscut sub numele de *Cartea Schimbărilor*, textul dat este din vremea dinastiei Chou de Vest (1122–770 a.c.) și a fost scris de mai mulți autori”<sup>12</sup>) și nici acum nu are pretenția de a o răsturna, cum au făcut majoritatea mișcărilor antiliterare. Textul ergodic vine ca o completare a literaturii și ca o inovare, în special textele ergodice apărute prin intermediul TIC.

Aspectul antiliterar al textului ergodic vine dintr-un paradox, și anume acela că literatura ergodică nu neagă literatura preexistentă, ci este negată de teoria și critica literară a acesteia. Motivul este simplu: din lipsa de cunoaștere, din lipsa de metode și competențe pentru a o studia. Textul ergodic implică teoriile și practicile literaturii tradiționale, dar mai conține și alte elemente inaccesibile teoreticianului literar și prin aceasta se face dificil de calificat într-un domeniu, dificil de analizat și definit, nemaivorbind de studiul genurilor și speciilor pe care le conține.

O altă manifestare a crizei literaturii, a apariției unei antiliteraturi este contestarea ideii de gen literar, momentul când ierarhia tradițională este răsturnată și apar nu doar completări, dar și reformulări. Gheorghe Crăciun vorbește, în *Introducere* în teoria literaturii, despre o discreditare a genurilor literare, cum ar fi cultivarea antipoeziei și a antiromanului. Teoreticianul atestă cultivarea unei poezii prozaice, nelirice, nemetaforice, apariția unor concepte noi: „La Francis Ponge apare noțiunea de **proem**, la Sașa Pană aceea de **prozopoeem**. Cesare Pavese teoretizează **poezia-povestire**, iar Eugenio Montale – **poezia jurnal**. Pentru suprarealistul Gellu Naum poetul este un «pohet» care scrie «pohezii».” Iar în ceea ce privește romanul, se atestă elidarea epicului, firului narativ, a factorului psihologic, a intrigii și a legăturii imediate cu realitatea, ceea ce duce la promovarea conceptului de „antiroman” al lui Jean Paul Sartre, care contestă romanul prin roman<sup>13</sup>.

Apar specii literare noi, cum ar fi: „antifraza», «antipovestea» (*anti-recif*), «romanul fără ficțiune» etc. Mai mult decât atât: se proclamă «sfârșitul romanului» sau începutul epocii «dincolo de roman» (E.M.Cioran: text cu titlul schimbat, în revistă, *N.R.F.*, 1953, și în volum).” A. Marino mai observă că pe lângă atacul genului epic, se manifestă și o schimbare gravă în genul dramatic: apariția „antiteatrului”, care devine notoriu, cunoscut ca „teatrul absurdului” promovat și teoretizat cu mare elan de E. Ionesco, care în *Notes et contre-notes* (1966) și alte culegeri afirmă că acesta combate viziunile tradiționale din arta dramatică în cheia antiliteraturii<sup>14</sup>.

Este vizibilă contradicția cu principiile literaturii tradiționale, opoziția față de aceasta, fapt valabil și pentru spațiul românesc, în care Camil Petrescu vede literatura în exprimarea sinceră a unor trăiri, gânduri și evenimente, făcând abstracție de ortografie, compoziție și stil. În aceeași

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>13</sup> Gheorghe Crăciun, *Op. cit.* (Introducere în teoria literaturii), p. 61-62.

<sup>14</sup> Adrian Marino, *Op. cit.* (Biografia ideii de literatură), p. 139.

cheie se exprimă și Hortensia Papadat-Bengescu, ce pledează pentru redarea veridică a unei senzații, nu a unei descrieri vagi a acesteia<sup>15</sup>.

Ceea ce este paradoxal în toată această revoltă antiliterară, observă Gh. Crăciun, este faptul că deși vine împotriva literaturii, antiliteratura devine literatură, peste o anumită perioadă, iar „rebelii” nerecunoscuți la început ajung autori canonici. Acest fapt probează, deci, existența unei etape de triere a creațiilor literare de la text la operă și faptul că orice acceptare începe cu o confruntare și negare, care are a arăta creația de valoare, valabilă în timp și creația efemeră, nonvalorică, ce își pierde peste un timp statutul și interesul față de sine. Gh. Crăciun spune: „Antiliteratura revine inevitabil la literatură, chiar dacă la un alt gen de literatură. Din condiția literară nu se poate evada. Antiliteratura e practic imposibilă. Antiliteratura e, de fapt, un alt fel de literatură. În locul literaturii clasice sau tradiționale, apare o literatură anticlasică și antitraditională (romantică, modernă, postmodernă). Conceptul de literatură își lărgeste astfel spațiul de cuprindere. În ciuda tuturor pornirilor negative, conceptul de literatură nu poate fi negat, nu poate fi îndepărtat de vocabular. Chiar și atunci când vorbim despre antiliteratură, noi avem în vedere literatura, ultima sa definiție existentă, în formă negativă”<sup>16</sup>. Deci, această criză este doar o modalitate de renovare a literaturii.

Despre criza dată vorbește și A. Marino în *Biografia ideii de literatură*, calificând-o drept una tradițională, „endemică”, cu începuturile în secolele XVIII–XIX și acutizată în secolul al XX-lea, ducând la o compromitere a termenului de „literatură” prin suprasaturarea cu definiții și descrieri și mai apoi negarea sa totală. Definițiile care apar sporadic se contrazic, nu sunt explicite și au un caracter modern, chiar postmodern, ceea ce duce la constatarea crizei conceptului de literatură<sup>17</sup>. Criza dată este văzută prin existența unei serii de definiții difuze, lipsite de o ierarhizare, de o selecție, de o precizie terminologică nesatisfăcută până în prezent.

Despre criza conceptului de literatură și despre calitatea de literaritate a acestuia, A. Marino spune: „«Literalitatea» literaturii este, probabil, exemplul cel mai tipic al crizei lexicale moderne. Referința la *literă*, la *scris* și *scriere* în general, este tot mai contestată. În același timp, ideea de *scriere* devine din ce în ce mai elastică, mai ambiguă. Ea tinde să se dizolve într-o masă indistinctă de scrieri, de *scriitură*, în general. Dacă tendința este de a asimila *literatura* cu întreg domeniul literei scrise și tipărite, cu orice formă de scriere și comunicare scrisă (am reținut anterior acest proces), *literatura* pierde inevitabil orice contur precis, orice specificitate. Ea se confundă cu orice imprimat, cu orice text destinat lecturii. În același timp, orice lectură poate descoperi în *literă* orice, semnificație. Ceea ce duce și la concluzia (pe care mulți o și trag) conform căreia orice definiție a literaturii este posibilă, cu condiția să aibă o minimă coerență. Dacă literatura este pur și simplu *scriere*, diferitele funcții și calități ale oricăror scrieri echivalează cu tot atâtea definiții posibile ale *literaturii*. De unde un conflict permanent între cantitate (= totalitatea scrierilor) și calitate (= valoarea specifică a acestor scrieri de orice natură). (...) *Literatura* trebuie să renunțe la «mitul scriiturii», al literei scrise. Noțiunea pare depășită, mai ales în perspectiva ideii-fetiș de *text*, considerat ca «producție», în același timp materială și de sens. Tendința – tot mai subliniată – este de a identifica, delimita, defini etc. «literarul» în afara «literalului». Abandonarea literaturii literale devine, în tot mai multe cercuri critico-teoretice, orientarea dominantă. Întreaga tradiție «literalistă» a literaturii este subminată și contestată. Criza ideii de literatură atinge, în felul acesta, un moment esențial, nu încă bine scos în evidență”<sup>18</sup>.

Momentul dat ține de noua literatură, cea digitală, puțin analizată și mult contestată, dat fiind faptul că este percepută prin perspectiva clișeului de care vorbește mai sus teoreticianul A. Marino: perceperea literarului în nemijlocită legătură cu literalul. Textul ergodic depășește calitățile literalului deoarece nu conține doar litera, semnul scris, ci îmbină o mulțime de alte elemente, ceea ce face dificilă analiza sa din această perspectivă, dar nu face imposibilă calificarea sa în

<sup>15</sup> Gheorghe Crăciun, *Op. cit.* (Introducere în teoria literaturii), p. 64.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>17</sup> Adrian Marino, *Op. cit.* (Biografia ideii de literatură), p. 57.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 61-62.

zona literarului. Preluând ideea lui A. Marino, putem afirma că unei creații care nu este bazată în totalmente pe dimensiunea literală, nu i se poate submina, din acest motiv, calitatea literară, ceea ce demonstrează literatura digitală în toate formele sale de existență.

O altă observație a aceluiași cercetător este despre diviziunea literaturii în orală și scrisă, și anume a dificultății de a stabili între aceste două forme o graniță rigidă: „*Literatura* primește sensul extensiv al cuvintelor scrise pe hârtie sau pronunțate cu voce tare, adesea în sens de recitare sau *performance*.”

Formă modernă a oralității, *media* audio-vizuale tind să desființeze și mai mult monopolul scrierii. Conotația exclusiv scrisă a literaturii dispăre. Ne aflăm – am mai constatat de altfel – în plină criză a «culturii tipărite» (*Druckkultur*). Intervin o serie întregă de noi factori decisivi: enorma capacitate de difuzare, prestigiu mediatic, publicitate și rentabilitate. Scrierea rămâne doar un mijloc de comunicare, între altele, mult mai moderne. În orice caz, «etimologia» este radical contrazisă de prestigiul și influența incomparabil superioară a *mediilor*. Unii vorbesc până și de «sfârșitul epocii cărții» (*Buchzeitalter*). Concluzie logică, într-un fel. Contrazisă totuși de experiența curentă, imediată<sup>19</sup>. Această percepție negativistă a noului este cea care și stabilește literatura digitală în zona antiliteraturii, încercând a se îngrădi de ceea ce vine căci va fi necesară o modificare a paradigmei, a definițiilor și a conceptelor teoriei literare. Totuși, criza dată este una de natură pozitivă, ține de un proces natural de evoluție și, dacă am reuși să sincronizăm terminologia cu fenomenul literar, atunci aceste temeri de dispariție a cărții ar fi ridicele, ceea ce observă și A. Marino este că „perspectiva și tradiția istorică a terminologiei literaturii este în vădită pierdere de viteză. Ignorarea termenilor tradiționali și a precursorilor, care au adoptat, studiat, dezvoltat sau nuanțat acești termeni, este evidentă. Se constată, adesea, în sfera teoriei literare moderne, o destul de curioasă și surprinzătoare lipsă de informație istorică. Se înregistrează numeroase studii, mai mult sau mai puțin de sinteză, ce nu fac nici măcar o singură referință la tradiția istorică a termenului *literatură*. De unde accepții semantice abuzive, aleatorii, eufemistic spus *personale*.”<sup>20</sup> Constatăm că problema crizei nu este în ceea ce vine, ci în cunoașterea superficială a ceea ce a fost, teoretizarea fenomenului literar actual are drept impediment o incompetență generală și o lipsă desăvârșită a unui substrat istoric bine fondat. Cunoașterea întemeiată a traseului istoric al literaturii permite analiza adecvată și motivarea clară a apariției unor modificări atestate în contemporaneitate. Deci, nu putem eticheta drept antiliteratură sau criză evoluția textului ergodic, fără a-l situa în contextul istoric al literaturii, și odată stabilindu-l pe o axă temporală, vom vedea că evoluția sa nu s-a produs imediat, ci a putut fi prezisă.

Ceea ce indică și A. Marino este că studiul istoric ar diminua multe dintre contradicțiile existente și ar anula crizele și temerile apărute ca reacții la noile fenomene literare: „Definițiile literaturii sunt efectiv «istorice», în sensul că sunt date și databile, produse ale unor contexte și cauzalități istorice, bine determinate, identificate și diferențiate. Observația nu este nouă în secolul al XX-lea. «Concept istoric determinat», aplicabil unei «categorii istorice, nu universale, de scrieri», sunt doar două dintre referințele posibile. De unde câteva consecințe importante. Dacă literatura are o istorie, ea este variabilă în timp și spațiu, supusă unui proces de definire și receptare continuă. Noțiunea nu este deci «imuabilă»”<sup>21</sup>.

Asta ar însemna că pentru fiecare perioadă a sa literatura poate avea o definiție specifică, datorită schimbărilor pe care le suferă, tot ceea ce putem spune la moment despre literatura pe care o cunoaștem este relativ, deoarece la apariția unui alt tip de literatură, această definiție nu va mai fi valabilă. Ca o soluție la această criză, A. Marino propune să evităm a numi literatură un text sau o creație fără a-i atașa definiția corespunzătoare și să utilizăm expresia „text literar” pentru oricare produs apărut, sau pe cale de apariție<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 65.

Cercetătorul concluzionează că „ideea dominantă, instituită, consacrată, despre literatură, nu este decât o convenție culturală. Fiecare epocă are propriul său sistem dominant de norme. Ce este și ce nu este *literatură* stabilește doar *canonul* epocii respective. *Belles lettres*, de pildă, dispăre ca ideal normativ. Se susține chiar că nu poți recunoaște și «realiza» (în sensul englezesc al termenului), în nici o ipoteză, normele literare ale trecutului, definitiv «moarte».

Pe de altă parte, apare tot mai limpede ideea că literatura nu este decât un concept «academic», «școlar». Efect al unei «programe didactice analitice», al unui *curriculum*. Iar acesta poate fi și chiar este «pus în discuție», modificat, adaptat noilor exigențe. Zeci de referințe actuale nu fac decât să legitimizeze această «demistificare» a noțiunii de literatură. Ea este impusă, «sanționată» doar prin tradiție și prin autoritatea instituției culturale dominante. Nu există o mare literatură, ci numai «literaturi». Respectiv, obiecte, texte literare particulare, dificil de redus la unitatea unei definiții globale. (...)

O realitate este, în orice caz, incontestabilă: literatura «se face» mereu, bineînțeles altfel, *work in progress* în sensul cel mai propriu al cuvântului, a cărei definiție nu poate fi statică, definitiv fixată, ci reformulată, «deschisă». Observație (...) bine precizată încă din perioada formaliştilor ruși. Frontiera literaturii este în continuă deplasare. Ce este un «fapt literar» azi devine un simplu «fapt» mâine. În consecință, «devine din ce în ce mai dificil de dat o definiție bine stabilită a literaturii» (I. Tâmbanov). Studiul literaturii este, în mod inevitabil, inerent istoric. El se schimbă odată cu concepția despre literatură, care se modifică, la rândul său, în funcție de transformarea literaturii însăși. Ce este literatura «necatalogată» azi devine literatură sau poezie mâine. Fiecare epocă sau generație literară are literatura și deci definiția sa a literaturii<sup>23</sup>.

Acest fapt permite teoreticienilor literaturii să acționeze mult mai liber și să ofere o teorie a literaturii pornind de la perspectiva istorică existentă și având libertatea de o completa, nu a o modifica, ceea ce se credea până acum necesar. Totuși în această libertate este și un risc, cel de a califica drept literatură orice. Pe fundalul acestor crize, a unui nivel scăzut de cunoaștere de cauză și a unor competențe de comprehensiune și receptare slab dezvoltate, oricine poate numi orice produs operă literară. Ceea ce ne duce spre realitatea că criza de care vorbim atât, nu este una a conceptului, ci a ideii de valoare, iar considerarea unor texte fără valoare ca literatură subminează valoarea conceptului, din care cauză și avem acele accepții peiorative ale conceptului de literatură de care am vorbit mai sus.

A. Marino, în lucrarea sa *Biografia ideii de literatură*, vine cu un set de sugestii pentru depășirea acestui impas. Cercetătorul elucidează trei obstacole ce necesită a fi depășite pentru a ieși din această criză și a putea teoretiza adecvat fenomenele literare. „Cel dintâi (obstacol) se precizează în zona posibilității cunoașterii globale, inclusiv în domeniul literaturii. Marele declin al sistemelor și sintezelor metafizico-epistemologice (de tipul Hegel, de pildă), apusul soluțiilor universaliste, neopozitivismul de toate nuanțele, elogiul fragmentarismului, factualismul și spiritul descriptiv dominant se opun, explicit și mai ales implicit, generalizărilor de orice tip. Par riscate, chiar imposibile. Inclusiv în cazul nostru, al generalizărilor literare, respectiv teoretico-literare. Orice considerații și generalizări (două exemple tipice: «teoria literaturii» și «literatura comparată») ce depășesc raporturile de «fapt», relațiile obiective perceptibile, strict atestate textual, devin suspecte. Deși, chiar și acești neopozitiviști (care se ignoră sau nu) operează, în realitate, tot cu preconcepte și inducții generaliste. Noțiunile înseși de *text*, *semn*, *semnificație* sunt doar câteva dintre aceste preconcepte inevitabile și de cea mai largă circulație.

Din care cauză, se constată o foarte răspândită reținere, refuz și chiar repulsie de a generaliza, de a folosi criterii universale, de a elabora sinteze teoretice. (...) «Literatura de sinteză nu este pentru ziua de mâine»<sup>24</sup>.

Aici mai este conturată și ideea imposibilității unei literaturi universale, a identificării unor trăsături comune între formele literare și a unificării acestora sub o definiție generalizatoare. Un

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 70.



alt obstacol ține de aceste particularități literare care sunt impedimente semnificative în procesul de definire a literaturii.

„Sunt contestate, în mod radical, toate valorile și criteriile universale, inclusiv literare. Se produce, în realitate, o represiune ideologică antiuniversalistă inversă, în numele tuturor minorităților posibile: etnice, rasiale, culturale, sexuale etc. Multiculturalismul – e cunoscut ca supremă realitate a epocii – respinge orice criteriu unitar, general și imperativ. (...) Asistăm la o revoltă a minorităților de orice tip, în urma căreia literatura se vrea concepută și definită în termeni exclusiv particulari. Urmările sunt enorme. *Localizarea*, într-un fel sau altul, a literaturii este lipsită de orice fundament teoretic și declarată practic imposibilă. Elogiul tot mai energic și exclusivist al particularismelor, diferențierilor, specificității, minorităților, marginalității etc., de orice categorie, ar face deci imposibilă – la sfârșitul secolului al XX-lea – orice generalizare literară. Deși, rațional vorbind, este absurdă pretenția de a nu putea vorbi decât doar despre ceea ce *ești*: alb, negru, oriental, femeie, homosexual etc.”<sup>25</sup> Se face astfel referire la faptul că încercarea de a cuprinde literatura printr-o definiție sau printr-un set rigid de trăsături este sortită eșecului, dat fiind faptul că literatura este în continuă mișcare, și ceea ce putem spune despre ea este doar descrierea și definirea sa la momentul actual. Totuși particularizarea excesivă a fenomenului literar, poate duce la apariția unor consecințe negative, cum ar fi „relativismul cultural-literar”, trecerea valorilor imuabile la nivelul utopiilor, studiul fragmentar al literaturii, utilizarea unui spectru restrâns de metode, cum ar fi cea descriptivă, ce ține de prezentarea obiectivă și limitată a unui fapt, anulând astfel orice tendință de generalizare. A. Marino mai conturează și faptul că în această situație nu mai este posibil să vorbim despre o literatură universală și nu putem să formulăm ipoteze generaliste sau să facem careva previziuni asupra evoluției fenomenului literar, deoarece acest lucru devine accesibil când este clar întreg „tabloul”, când cunoaștem nu doar starea actuală a lucrurilor. Un alt impediment este poziția din care opera literară apare ca un produs unic, original și extrem de diferit de celelalte, ceea ce anulează crearea unor serii și face imposibilă gruparea produselor literare conform unor trăsături comune<sup>26</sup>.

A. Marino menționează: „Dacă se poate vorbi de un anumit *specific*, el nu aparține literaturii, ci doar «producției literare»: o relație specifică dintre autor și publicul său, într-un context dat. (...) în practica semantică a istoriei culturii, o *literatură* pură, perfect izolată în unicitatea sa esențială, poate fi gândită cel mult ca o entitate abstractă. O ficțiune teoretică, un concept pur și nimic mai mult. Literatura ar *cere*, s-ar spune în mod invariabil, structural, și o determinare complementară, care să-i precizeze sensul funcțional într-un context sau altul”<sup>27</sup>. Deci, existența unei definiții generalizatoare este necesară, dar ea trebuie număidecât să fie completată cu specificări ce țin de diferitele perioade de evoluție a acestei literaturi și să fie făcută obiectiv distincția dintre ce este literar și ce nu este literar în această serie de producție. Această ultimă procedură este extrem de dificilă deoarece termenii „literar” și „neliterar” se opun și se includ reciproc, fapt reluat și de Noua Critică (G. Genette), deoarece este cunoscut procesul de trecere a unei creații considerate neliterare, în rândul operelor literare. Ceea ce demonstrează că această disociere este una problematică și irelevantă, deci lipsită de aspectul practic, chiar inutilă, astfel că putem renunța la ambiția de a da calificativele „literar” și „neliterar” produselor apărute, deoarece acestea nu sunt nicidecum fixe și corecte. O soluție ar fi, propune A. Marino, „renunțarea la o astfel de disociere, declarată pur formală. O alta ar fi recunoașterea unei zone marginale, apropiată de literatură (*near literature*), cum ar fi eseul sau jurnalul intim, o zonă mixtă, de interferență, situație deja reamintită. De unde și posibilitatea și, mai ales, legitimitatea unei literaturi *sans rivages*, declarată – în ultima perioadă – o notă specifică a literaturii *postmoderne*. Ea suprimă limita dintre genuri, ficțiune și non-ficțiune, artă și non-artă, pur și impur etc. Luat foarte în serios, acest «postmodernism», de un laxism literar extrem, dă o lovitură, am spune mortală, ideii de *literatură*. Sau, dimpotrivă este suprema confirmare a etimologismului: literatura ca totalitate a

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 72-73.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 80.

literelor scrise. Dar este foarte probabil că teoreticienii postmodernismului n-au tras sau întrevăzut și o astfel de concluzie”<sup>28</sup>.

În această „zonă de interferență” unde limitele dintre genurile și formele literare se fac nevăzute, nimeresc textele apărute în urma coeziunii unor dimensiuni oarecum străine literaturii, cum ar fi TIC-ul și SF-ul, cu referire la ultimul, Brian McHale, în *Ficțiunea postmodernistă* spune că este observabilă deja „science-ficționalizarea postmodernismului” prin preluarea de către autorii postmoderniști a unor motive și toposuri din scrierile SF<sup>29</sup> și în egală măsură este observabilă și „postmodernizarea SF-ului”, care „ca gen necanonic, sublitar, (...) a tins inevitabil să rămână în urma literaturii canonice sau «înalte» în adoptarea de noi modalități literare”<sup>30</sup>.

Ceea ce se întâmplă în cadrul acestei crize estetice a literaturii ține de o „desistematizare”, chiar „decanonizare” a literaturii pentru că nu se mai face distincție între literatura inferioară și superioară, între „subliteratură” și „paraliteratură” deoarece ele toate nu se disociază net de conceptul generalizator de literatură, ci fac parte integrantă din el, deci trebuie analizate ca atare, nu în contradicție, ci ca parte componentă. „Mutația” dată a accepțiilor tradiționale ale literaturii face ca să se includă în corpul literar general și literatura „de amatori”, „kitsch-ul”, „semi-literatură”, „ultra-literatură”, literatura „paralelă”, cât și literatura *tout court*, ceea ce exclude, la sfârșitul secolului al XX-lea, caracterul elitist al operelor literare, promovat anterior<sup>31</sup>.

Ceea ce trebuie de reținut, pentru a nu comite erorile anterioare în cazul definirii literaturii și a speciilor literare este că prin creația literară nu se are în vedere doar o utilizare plastică a limbajului, iar apariția unor genuri literare nu diminuează problema definiției conceptului general, cât despre disocierile tradiționale, cum ar fi cele ce țin de literatura orală și scrisă, de exemplu, acestea au nevoie de niște precizări, de definiții ample care ar evita ambiguitatea și posibilitatea considerării drept literatură a oricărui act de comunicare; mai este necesară mutarea accentului de pe aspectul semantic, care nu este un indiciu primar al literarității, el apare complementar textului, ca un caracter automat, deoarece nu toată literatura ține să semnifice sau să simbolizeze ceva, ea mai poate fi dezinteresată, liberă de semnificații<sup>32</sup>.

Formele literare noi nu sunt obligatoriu nonliterare sau antiliteratură, ci păstrează pentru o perioadă o asemenea „etichetă” până când competența teoreticianului și a criticului literar îi permite acestuia să o interpreteze în termenii adecvați conținutului și structurii sale. Deci, trecerea de la o formă marginală la canon literar nu ține doar de calitatea produsului, ci, în mare parte, de competența generației care o receptează și interpretează. Fapt ce justifică pe deplin reticenta pentru textul ergodic și, la moment, acest „dezgheț” atestat în numeroase studii unde literaturii ergodice i se recunoaște statutul și devine un obiect de cercetare literară.

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>29</sup> Brian McHale, *Ficțiunea postmodernistă*, Iași: Editura Polirom, 2009, p. 110.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>31</sup> Adrian Marino, *Op. cit.* (Biografia ideii de literatură), p. 82.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 83-84.

Flori BĂLĂNESCU

cercetător științific III la Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului  
Academia RomânăScientific researcher third degree at the National Institute for the Study of Totalitarianism  
Romanian Academy

E-mail: flower\_balanescu@yahoo.com

**PAUL GOMA – ÎNTRE SPIRITUL TIMPULUI ȘI SPIRITUL LOCULUI***Paul Goma – between the spirit of time and the spirit of place*

**Summary.** The article refers to the stages and procedures of symbolic dislocation of Paul Goma from the literary and public consciousness. The common denominator of the annihilation and delegitimization efforts is his perception as an adversary by official ideology. The case of Paul Goma shows the absence of critical sense in Romanian intellectuals before 1989, which generated conformity and annulled individual and social solidarity.

**Keywords:** Paul Goma, writer, communist ideology, literary canon, anti-communist opponent, dissident, censorship, annihilation, delegitimization.

„...nu «artă» voiam eu să fac; niciodată nu m-am visat «artist»,  
ba, în sinea mea dădeam termenului o conotație ironică.

Așa cum călătorului îi șade bine cu drumul, mie îmi șade bine cu numitul *cuvânt*.<sup>1</sup>

În dislocarea simbolică a lui Paul Goma ca scriitor și opozant anticomunist din conștiința literară și publică pot fi identificate două perioade: 1. înainte de 1989, foarte activă în special în anii 1970, când Securitatea, prin lucrătorii ei și prin toate pârghiile pe care le deținea, inclusiv agentura, a lucrat intens la difuzarea variantelor de *compromitere* și *discreditare/minimalizare*, vizând *anihilarea* acestuia ca voce publică; reacțiile breslei scriitoricești – Uniunea Scriitorilor și individual, prin membri ai ei după 1989, *delegitimarea* lui Paul Goma și ca scriitor, și ca opozant, mai întâi ca scriitor, prin recurența variantelor de anihilare antedecembriste, apoi, treptat, și ca opozant anticomunist, printr-un proces mai subtil, dar și mai dificil de decodificat la prima vedere. Astfel, în această a doua categorie sunt implicate numele unor foști „gomiști” – Dumitru Țepeneag, Virgil Tănase (care la distanță de decenii, după ce-l susținuseră, au început să declare exact contrariul), dar și, de exemplu, Nicolae Manolescu sau Cristian Tudor Popescu – un critic literar și un ziarist/scriitor care nu s-au implicat în Mișcarea pentru drepturile omului și nici în manifestări deschise împotriva regimului după 1977.

Vom arăta că atât *anihilarea*, cât și *delegitimarea* scriitorului Paul Goma, înainte și după 1989, sunt fețele aceleiași monede, altfel spus, vehiculele unei mentalități reeducate recurente, în ciuda nivelului intelectual și cultural al celor implicați. În cele două perioade, numitorul comun al eforturilor de a-l disloca pe scriitor din conștiința literară și publică este perceperea acestuia ca *adversar* de către toți cei implicați. Când într-un regim totalitar o persoană este identificată atât de putere, cât și de un număr nedefinit de „cetățeni”, din zona largă a culturii, drept adversar, se impun întrebări și răspunsuri.

Care mai era(este) rostul *virtuților încetate*? Dar al înțelepților? Cuvinte din vremea lui Socrate, Platon, Aristotel, precum Bine și Fericire, Dreptate, sunt moarte când *cetatea* rămâne nepăzită de duhul distructiv al iubitorilor de putere. Cei care s-au desolidarizat tacit sau explicit de Goma în 1977 și l-au trădat în diverse moduri au pus Răul în slujba unui bine subliniat subiectiv, per-

<sup>1</sup> Flori Stănescu (Bălănescu) în *Dialog* cu Paul Goma, București: Editura Vremea, 2008, p. 49.

sonal sau de grup. Binele pur și simplu, care nu așteaptă recunoaștere și mulțumire, a fost mereu amânat. *Dreptatea, libertatea, solidaritatea* au fost impregnate de un aer vetust în preajma faptelor lui Goma, atât în contextul anului 1977, cât și ulterior.

Conformismul este dușmanul dilemelor. Individul picat, fie și accidental, într-o dilemă exprimată între mai multe perechi de urechi risca să fie judecat măcar pentru vreo intenție de „provocare”, „agitație”, „instigare” sau „uneltire contra ordinii sociale”. Criticii lui Paul Goma au fost preocupați, mai degrabă, de o hermeneutică a libertății, decât de practicarea ei. Este și aici o distincție între scrisul *estetic* și scrisul *est-etic*. O derobare a „conștiinței vinovate” a scriitorului în timpul vieții sale de la responsabilitățile etice încetate, care se pierd ușor, prin invocarea autonomiei esteticului, în mai generoasa preocupare pentru perceperea în eternitatea mesajului operei. Distincția om/scriitor, biografie/operă *asigură* biletul de trecere cu rol decăt harsis. Așa cum o decizie de necolaborare cu Securitatea dată de CNSAS unei persoane despre care se știe cu probe (din aceleași dosare, dar și din alte surse) că a fost „intimă” cu instituția Răului joacă rol de bilet de bună purtare. Nu se dorește ca teoria și practica să fie puse pe seama aceleiași persoane. Ceea ce nici nu o face una credibilă, dar nici mai morală, ci doar o scutește de eventuale implicații legale.

Tot astfel, atât de vicinate de frânturi de adevăr și de manipulare: uneori persoana care n-a primit bilet de bună purtare de la CNSAS (care nu e instanță juridică, nici morală) nu este responsabilă de răul produs de regimul comunist, așa cum încercase chiar Goma să sublinieze prin scrisoarea în sprijinul lui Nicolae Breban, pe când acesta era în proces de contestare a deciziei de colaborare, pe care o primise de la CNSAS. Goma luase în anii 1990, într-o manieră mai implicată, și apărarea lui Ion Caraion. În ambele cazuri, Goma n-a fost creditat (cu rare excepții vizibile, cum a fost Mariana Sipoș, în cazul lui Caraion), ci criticat, chiar de către unii simpatizanți de-ai lui. Umorele își fac întotdeauna loc mai repede în exteriorizările noastre decât rațiunea. Situația denotă că aceia care au urmărit cazurile se obstinau să nu priceapă esențialul, să nu înceapă cu începutul: Paul Goma a fost afectat în raport cu cei doi, ar fi avut tot dreptul, omenește vorbind, să nu le răspundă cu înțelegere, și nu să încerce să le ia apărarea. Nu a încetat să exteriorizeze noi modalități de empatie colegială și de solidarizare. A preferat să arate către vinovatul principal, care n-a fost judecat niciodată: regimul comunist, cu instituțiile lui represive, cu lucrătorii din aceste instituții, responsabili pentru imense abuzuri și atrocități. Caraion (fost deținut politic, devenit informator al Securității, care fusese în primă instanță condamnat la moarte) și Breban (scriitor cu ego auctorial puternic, în numele căruia a acționat de multe ori fără grija că putea să facă rău) n-au fost pioni de bază ai sistemului totalitar. La nivel macrostructural, cu precădere Caraion, au fost victime.

În semn de înaltă conștiință a libertății, a unui discernământ al solidarizării ieșit din comun, Paul Goma a trimis o „declarație” la 28 aprilie 2013, care să-i fie de folos lui Nicolae Breban:

„...Soția mea avea telefonul tăiat, socrii mei așșideri. La socrul meu Europa liberă era bruiată, eram arestat de câteva zile și «afară» nu știa nimeni. Soția mea era total izolată, prietenii nu erau acasă, el, Breban, ne vizitase de două ori. (...) Aflându-se în cabinetul avocatului Pora, în disperare de cauză, a telefonat și la Breban. Și Breban a răspuns! În câteva cuvinte. Soția i-a spus situația noastră. Și culmea: Breban a întrebat-o de unde telefonează, Ana i-a spus și Breban i-a spus să aștepte, că va veni. Și a venit (la Pora)! Astfel soția nu a mai fost total izolată.

Al doilea episod... nesemnificativ: după eliberare, eu eram într-o stare de... nefuncționare evidentă. Fusesem evacuați din apartamentul nostru și stăteam la socri. Or, socrii aveau nevoie de niște așternuturi pentru mine, iar acestea se aflau în cufere, în pivniță. La cine să facem apel să ne ajute? Mai mult în glumă, am telefonat (acum mergea!) lui Breban. I-am spus of-ul într-o doară, nu credeam că are să vină. Și Breban a venit! A coborât în pivniță, s-a murdărit de var, a cules pe umeri păianjenii...

(...) Afirmațiile lui Breban – față de securiști, că Goma n-are talent – nu m-au lasat indiferent, însă nu din acel motiv am fost eu arestat în 1977, apoi exclus din Uniune, apoi exclus din... țară.