

MINISTERUL EDUCAȚIEI, CULTURII ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE



Conferința științifică internațională

ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC — DIMENSIUNI CULTURALE

19 aprilie, 2019

TEZELE LUCRĂRILOR

Chișinău, 2019

COLEGIUL DE REDACȚIE:

Tatiana COMENDANT, conf. univ., dr. în sociologie

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

Galina BUDEANU, membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova

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

© **Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice**

Str. Al. Mateevici, 111

Chișinău, MD 2009

www.amtap.md

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

„Învățământul artistic – dimensiuni culturale”, conferință științifică internațională (2019 ; Chișinău). Conferința științifică internațională „Învățământul artistic – dimensiuni culturale” : Tezele lucrărilor, 19 aprilie 2019 / col. red.: Tatiana Comendant [et.al.]. – Chișinău : S.n., 2019 (Tipogr. „Notograf Prim”). – 82 p. :fig.

Antetit.: Min. Educației, Culturii și Cercet. al Rep. Moldova, Acad. De Muzică, Teatru și Arte Plastice. – Texte : lb. rom., engl., ucr., alte lb. străine. – 100 ex.

ISBN 978-9975—84-088-0.

082:378.67(478.25)=135.1=161.1

Î 98

CUPRINS

Artă muzicală	5
Artă teatrală, cinematografică, coregrafică	23
Arte plastice, decorative și design	53
Științe socio-umanistice și culturologie	66

Arta muzicală

CENTENAR GLEB CIAICOVSCHI-MEREȘANU: MEMORII

SVETLANA BADRAJAN,

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

G. Ciaicovschi-Mereșanu, personalitate distinctă a culturii naționale, a avut o activitate intensă și plurivalentă: muzicolog, profesor, folclorist, regizor, cercetător, animator al vieții culturale ș.a. În mai-iunie 2019 se vor împlini 100 ani de la naștere și 20 ani de la trecerea în neființă a maestrului. A lăsat o moștenire documentară apreciabilă, care include materiale fonogramice cu înregistrări inedite de folclor muzical, descrieri de tradiții și obiceiuri populare, realizate pe întreg teritoriul Republicii Moldova, Bucovina și sudul Basarabiei (regiunea Odesa); lucrări teoretice; colecții de folclor; o mare cantitate de emisiuni radiofonice și televizate cu subiecte variate de la cele consacrate interpretelor de folclor, muzică academică la cele ce tratează genurile muzicale folclorice; cursuri didactice ș.a.

Lucrarea *Memorii* de Gleb Ciaicovschi-Mereșanu (1918/19-1999) are un caracter documentar, relatează în detalii istoria vieții maestrului G. Ciaicovschi-Mereșanu, cuprinzând evenimente istorice, culturale din perioada anilor 20-80 ai sec. XX, de asemenea sunt menționate personalități ale culturii naționale ce au activat în acele timpuri, precum M. Bârcă, V. Popovici, L. Lipcovschi, I. Holban, P. Ștefanucă ș.a. Ciaicovschi-Mereșanu a început să scrie *Memorii* în ultimul an de viață, cu regret, a ajuns până la anul deportării — 1949. În agenda care conține fragmentele din memorii, pe prima pagină este indicat cuprinsul integral al lucrării. Sunt delimitate șase capitole. Fiecare capitol are un titlu și preconiza să fie anticipat de un citat în limba latină cu o traducere în română. Au fost scrise doar trei capitole și patru citate, restul nu a reușit. Soția — Leocadia Ciaicovschi — ne-a ajutat să întregim *Memoriile* și să completăm informația lipsă.

Cuvinte-cheie: G. Ciaicovschi-Mereșanu, *Memorii*, activitate, materiale, cultura națională, moștenire documentară

FORMĂ ȘI STIL ÎN CVINTETUL CU PIAN OP.84 DE E. ELGAR

VICTORIA MELNIC,

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

SVETLANA COȘCIUG,

master în arta muzicală,
Colegiul de Muzică și Pedagogie din Bălți

Sir Edward Elgar (1857—1934) a fost unul dintre compozitori europeni de vază ai generației sale și unul dintre cei mai mari compozitori britanici ai sec. XX. Alături de simfonie și oratoriu — genurile cele mai reprezentative pentru Elgar, muzica instrumentală de cameră constituie unul din domeniile în care măiestria compozitorului s-a manifestat din plin, oferind și posibilitatea de a observa evoluția gândirii

sale componistice, fiind practică cu predilecție în perioada timpurie (1878—1892) și în anii de deplină maturitate (1918—1930). Creația instrumentală de cameră a lui Elgar include lucrări pentru diverse instrumente și componente interpretative: pian, orgă, vioară solo, vioară și pian, cvintet de alămuri, ansambluri de suflători, ansambluri de coarde etc. Cvintetul cu pian în *la minor*, op.84 a fost ultimul dintre cele trei cicluri de cameră (alături de Sonata pentru vioară op.82 și Cvartetul de coarde op.83), la care Elgar a lucrat la Brinkwells începând cu vara anului 1918, finalizându-le în martie 1919 și prezentându-le în fața publicului la Wigmore Hall în cadrul concertului *New Chamber Music* pe 21 mai 1919.

Lucrarea include trei mișcări contrastante. Prima, *Moderato* — *Allegro*, misterioasă și enigmatică, conține material tematic de diverse genuri: *gigue* din vechea suită de dans, o melodie spaniolă, un refren din operetă și o melodie de tip coral. Introducerea, în caracter narativ, constituie embrionul întregului ciclu, întrucât expune materialul intonativ-tematic, prezent în toate părțile din cvintet, formând împreună cu coda (care reia în oglindă materialul introducerii) un ancadrament original al formei de sonată în care este scrisă prima parte.

Mișcarea a doua, *Adagio* — centrul liric al ciclului, apreciat de mai mulți critici și cercetători drept centrul de greutate al cvintetului — prezintă o reflecție nocturnă asupra existenței. Aici domină imaginile contemplării în atmosfera calmului, meditația profundă, admirația pentru poezia naturii, creând o stare de beatitudine. Structura părții este alcătuită din câteva compartimente, fiecare elaborat pe baza unui material tematic diferit, formând o structură muzicală complexă de rondo-sonată cu trăsături de formă concentrică.

În ultima parte, *Andante* — *Allegro*, compozitorul încearcă să găsească unele răspunsuri la șirul întrebărilor din partea I. Dominat de ideea principală — tema refrenului formei de rondo-sonată care sună în expoziție, în episodul din mijloc, în repriză și în codă, flancată de episoade-reminiscențe contrastante în care se reiau teme din mișcările precedente — finalul cvintetului subliniază viața între trecut și prezent.

Situat oarecum în afara experimentelor muzicale moderniste care au dominat primele decenii ale sec. XX, Elgar oferă o revizuire sumară a principalelor tendințe stilistice și practici muzicale europene din secolul XIX, dintr-o perspectivă distinct englezească, îmbinând tradițiile moștenite de la predecesorii săi britanici, dar și cele de pe bătrânul continent. Limbajul său componistic se caracterizează prin melodii îndrăznețe, armonii expresive, efecte sonore impresionante și printr-o stăpânire perfectă a formelor mari, fiind adesea considerat o chintesență a stilului muzical englezesc. Toate acestea se manifestă foarte pregnant și în Cvintetul cu pian op.84.

Cuvinte-cheie: *cvintet cu pian, E. Elgar, formă muzicală, muzica engleză, stil muzical*

К ПРОБЛЕМЕ ДИХОТОМИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ МИРЕ ЧЕЛОВЕКА

СВЕТЛАНА МОЗГОТ,

кандидат искусствоведения, доцент,

Институт искусств Адыгейского государственного университета,
Российская Федерация

ВАЛЕРИЙ МОЗГОТ,

доктор искусствоведения, академик,

Институт искусств Адыгейского государственного университета,
Российская Федерация

Музыкальный мир личности можно условно представить в виде двух взаимосвязанных, взаимозависящих, но разных реальностей. Первая из них — обозначает собственное, субъек-

ективное переживание (чувствование) различных модальностей (слуховой, тактильной, зрительной) во время сочинения, исполнения, восприятия и оценки музыкальных произведений как особого состояния организма. Вторая — создание, конструирование художественного образа как поведение субъекта музыкальной деятельности в определенном звуковом пространстве. Возможность построения в психике такого пространства задана человеку от природы, но может и должна быть развита в музыкальной деятельности как жизненно необходимой для него.

Активность субъекта музыкальной деятельности проявляется в том, что он в процессе сочинения, исполнения, восприятия «строит» чувственный образ музыкального произведения. Этот образ создает у человека полную иллюзию реального предмета как объекта, существующего в художественном пространстве произведений «Ночь в Тунисе» Д. Гиллеспи, «Туманно» Э.Л. Гарнер и т.д. Образ музыкального произведения пространственно, и в силу каких-то физических характеристик (светлота, насыщенность, плотность и др.) кажется субъекту восприятия чувственно близким себе, переживается как «свой».

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

В результате человек не только воспринимает пространство музыкальных произведений как поле выражения своего отношения к ним, а затем и весь свой музыкальный мир в виде поля деятельности психики, но и оценивает его с позиции собственных потребностей в самоактуализации и самоосуществлении.

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

Музыкальный мир человека условно может быть представлен в виде двух взаимосвязанных, взаимозависимых, но не идентичных реальностей. Изучение особенностей построения и функционирования музыкального мира личности создает возможности для освоения продуктов нашего человеческого сознания, для рождения нового в человеческой музыкальной культуре.

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

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ИТАЛЬЯНСКИХ ВОКАЛЬНЫХ ПЕДАГОГОВ В УКРАИНЕ. ТРИ ПОРТРЕТА

КОНСТАНТИН БАЦАК,

кандидат исторических наук, доцент,
Институт искусств Киевского университета
имени Бориса Гринченко, Украина

Формирование традиций вокального образования в Украине находилось под влиянием итальянской школы классического пения и своими корнями уходит вглубь веков. Серьезным фактором влияния стала итальянская опера, которая обосновалась с начала XIX века в Одессе,

позже в других больших городах черноморского побережья юго-западной и кавказской части Российской империи, а также в Харькове и Киеве. В условиях отсутствия профессиональных музыкальных учебных заведений итальянские певцы и музыканты, выступавшие в составе оперных трупп, давали частные уроки музыки и пения, и потом, после окончания артистической карьеры, основывали частные музыкальные школы, преподавали в гимназиях, лицеях и институтах благородных девиц.

Во второй половине XIX века, с момента распространения в губернских городах отделений императорского Российского музыкального общества, основания под их опекой музыкальных училищ, а позже консерваторий, началось становление национальных вокальных школ в европейской части Российской империи. В это время представители итальянской вокальной школы заняли ведущие позиции и пользовались непреложным авторитетом в консерваторской среде.

В Украине, где влияние итальянского оперного искусства в городской музыкальной культуре было перманентным, одаренные педагоги-итальянцы были в числе основателей профессионального вокального образования. Они, работая преподавателями музыкальных училищ и консерваторий, подготовили многих известных певцов, заложили основы системы среднего и высшего вокального образования, стояли у истоков украинской национальной школы классического пения.

Среди таких имен Федерико Бугамелли — композитор, дирижер и вокальный педагог Харьковского музыкального училища и Харьковской консерватории, Джованни Баттиста Доменико (псевдоним — Дельфино-Менотти) — певец, преподаватель Одесского музыкального училища и Одесской консерватории, и Этторе Гандольфи — артист оперы, камерный певец, преподаватель Киевского музыкального училища и Киевской консерватории.

Основанное на источниках изучение биографии каждого из них позволяет воссоздать личностные качества, описать основные принципы вокально-педагогической деятельности, исследовать профессиональные связи в музыкальном сообществе, показать влияние на формирование традиций вокального исполнительства в Украине, и в целом на восточноевропейском пространстве, в последующие периоды.

Ключевые слова: итальянская вокальная школа, вокально-педагогическая деятельность, вокальные педагоги-итальянцы в Украине

ИЗУЧЕНИЕ ВОСТОЧНЫХ КУЛЬТУР В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВУЗОВ

ШУШАН АЙВАЗЯН,

кандидат искусствоведения,

Ереванская государственная консерватория имени *Комитаса*,

Республика Армения

Развитие научной мысли естественным образом отражается на учебных программах, системы образования в целом. Современное образование можно характеризовать как целевое и мобильное, поэтому оно предоставляет большие возможности развития для молодого специалиста. С одной стороны, очевидна тенденция расширения междисциплинарных учебных курсов, которые объединяют разные сферы науки, а с другой — вовлечение в учебную практику ранее не интегрированных регионов национальных культур. Каждое новое явление приносит новый исследовательский уровень, качества, которые должны адаптироваться в образовательной системе, совмещаться с традиционными академическими дисциплинами. В

свою очередь малоизученные, но значимые исторические факты нуждаются в рассмотрении в контексте новых критериев и актуального мышления. Таким образом, можно сказать, что образование — это сложный, живой процесс, главная задача которого построение вариантов многопланового учебно-методического материала и мобильной вузовской работы совмещающей на современном уровне национальные особенности истории и развития культуры.

Армения в этом плане — страна, отличающаяся особым своеобразием. Известно, что не все армяне творчески продуцируют на родине. Однако для восстановления панорамы всеобщей армянской культуры необходимо соответствующим образом сопоставить местную культурную деятельность наследием многонаселенной армянской диаспоры. После распада Советского Союза, особенно в последнее десятилетие, важное значение приобрело восстановление связей с очагами диаспоры, изучение ее специфики.

Как показали наши исследования, явления, происходящие в диаспоре в историческом прошлом, и теперь, нуждаются в фундаментальном изучении, поскольку представляют большую ценность для осмысления своеобразия путей развития национальной культуры. Научно-исследовательский интерес особенно вызывают музыкальные образцы, вобравшие обоюдное взаимовлияние культурного наследия. В данном случае, из близлежащих стран Востока рассматривается Иран, унаследовавшего одну из самых больших и древних общин армян. В культурной деятельности иранских армян мы выделяем факты, наиболее важные в историческом значении.

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

Ключевые слова: музыкальная педагогика, культурология, взаимодействие культур, Армения, Иран

КОМУНІКАТИВНІ ПРАКТИКИ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

ОЛЬГА ОЛЕКСЮК,

доктор педагогічних наук, професор,
Інститут мистецтв Київського університету
імені Бориса Грінченка, Україна

Аналіз педагогічної і, зокрема, художньої практики виявляє серйозні недоліки щодо розвитку професійної діяльності вчителя, пов'язаної, перш за все, з небажанням відмовлятися від застарілих стереотипів. Причини цього явища багатомірні: панування історично сформованого відчуження вчителів від демократичних освітніх технологій; відсутність ціннісно-сміслових орієнтирів і можливостей їх проектування для реальної діяльності тощо. Такі тенденції можуть зникнути, на нашу думку, в умовах реалізації діалогічної парадигми, яка базується на принципі цінної взаємодії музики, викладача і студента. Ми спробуємо окреслити контури нового погляду на проблему діалогу, використання його явища в переосмисленні деяких теоретичних наукових і педагогічних конструкцій. Першим тестом для досягнення нашої мети є обґрунтування змісту комунікативних кластерів педагогічного процесу у вищій художній освіті.

Цілісне уявлення про перспективи, фактичний стан філософсько-естетичних, мистецьких досліджень, етнографічних психолого-педагогічних наук і практик дає можливість розробити власні методичні вказівки, власну стратегію духовного розвитку майбутнього фахівця, допомагаючи співвіднести індивідуальний досвід з тим, що вже створило людство на власному

драматичному шляху самовдосконалення. Це виявило необхідність створення таких дидактичних умов для вивчення матеріалу, які б змусили студентів активно взаємодіяти і постійно координувати два типи досвіду: дидактично перероблений соціокультурний досвід, який існує у вигляді програмного матеріалу (освітній стандарт) і суб'єктивний досвід, що накопичується на основі суб'єкт-суб'єктного спілкування і викликаних ними ситуацій, проявляється у вигляді досвіду, семантичного творення і саморозвитку.

Вступ студентів у гуманістичну особистісно орієнтовану парадигму відбувається через освітній діалог, який, на думку вчених, є не лише засобом, а й метою навчання, не тільки процесом, а й змістом, джерелом особистого досвіду, фактор актуалізації емоційно-формувальних, рефлексивних, критичних та інших функцій особистості. В організації діалогу ми враховуємо: студентський метод сприймати різні точки зору, пошук основних мотивів, тобто ті проблемні ситуації, через які формується власний стиль досліджуваного матеріалу, розв'язання задач-конфліктів, пов'язаних з вищими духовними цінностями, ідейно-семантичної сферою, розробкою різних варіантів шляхів взаємодії учасників діалогу, розробкою сюжетних ліній, можливих ролей і умов їх прийняття студентами; виявлення зон імпровізації.

Діалог у цьому світі не є проявом протиріч як моментів деякого більш загального процесу розвитку, а взаємодії співіснування і свідомості, які ніколи не зводяться до єдиного цілого. Найважливішим елементом діалогічної взаємодії між вчителем і учнем є їх подвійний зворотний зв'язок, який може призвести лише до ціннісно-сислової рівності, обміну духовними цінностями в державі співпраці і співтворчості, яка, як відомо, характеризує демократичність, стиль спілкування. Саме завдяки цій можливій взаємозалежності, взаємодія між колективністю і індивідуальністю, яка утворює єдиний духовний комплекс відносин, єдина здорова суспільна психосфера.

Ключові слова: комунікативні практики, вища мистецька освіта, соціокультурне середовище, заклад вищої мистецької освіти

PARTICULARITĂȚILE LIMBAJULUI MUZICAL ÎN SONATA OP. 79 DE L. BEETHOVEN

ANGELA ROJNOVEANU,

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

În creația lui Ludwig van Beethoven sonata reprezintă genul în care compozitorul își desăvârșește scriitura, încearcă să perfecționeze și să experimenteze noi mijloace de expresie, își consolidează limbajul său muzical. Sonata este genul căruia L. Beethoven i-a acordat o atenție sporită și i-a dat o importanță la fel de mare ca și simfoniei.

Printre cele 32 de sonate beethoveniene pentru pian se evidențiază *Sonata op. 79*, în care autorul păstrează principiile și tradițiile clasice ale genului, cristalizate în creația sa timpurie. Opusul constituie un ciclu tripartit cu contrastul evident al corelării tempourilor: *repede* — *lent* — *repede*.

Prima parte a sonatei — *Presto alla tedesca* (trad.: **În spirit german**) — este scrisă în forma tradițională pentru genul de sonată clasică — un *allegro* de sonată cu codă. Tempoul primei părți este legat de elementul național reflectat de L. Beethoven **în sonată prin utilizarea structurilor melodice și ritmice, caracteristice folclorului german**. Menționăm, de asemenea, și faptul că, în cadrul tratării temei din partea întâi, compozitorul folosește elemente onomatopice care imită cântul cucului. Din această cauză, sonata poartă și denumirea de „Kuckuckssonate”.

Cea de-a doua parte a sonatei — *Andante* — formează centrul liric al ciclului de sonată și are un caracter de cantilenă, fiind inspirat din imagini ale naturii. Forma părții a doua este tripartită, simplă, cu un trio contrastant în partea mediană. Muzica părții mediane a ciclului de sonată amintește de liedurile fără cuvinte ale lui F. Mendelssohn, precum și de piesele vocale ale lui F. Schubert și R. Schumann. Astfel, prin acest *Andante*, Beethoven a reușit să anticipeze creația compozitorilor romantici.

Finalul ciclului de sonată este o parte rapidă în tempoul *Vivace*. Aici revine caracterul dansant din prima parte, iar elementele specifice dansurilor germane triumfă din nou. Din punct de vedere al compoziției, în finalul sonatei se determină un rondo clasic, alcătuit din cinci părți.

În ceea ce privește planul tonal-armonic, în *Sonata op.79* de L. Beethoven sunt respectate canoanele clasice, contrastul tonal este prezent atât la nivel de ciclu sonato-simfonic cât și în cadrul fiecărei părți. Autorul utilizează armoniile tradiționale, diverse forme ale punctului de orgă, introduce pe alocuri acorduri din sistemul major-minor omonim, întrebunțează sonoritățile micșorate ca mod de redare a tensiunii.

Prin *Sonata op.79* Ludwig van Beethoven a accentuat logica componistică solidă și firesc structurată în ciclul clasic de sonată, a demonstrat importanța folclorului național, a intonațiilor și a ritmurilor germane pentru creația sa.

Cuvinte-cheie: L. Beethoven, sonată clasică, ciclu sonato-simfonic, elemente onomatopeice

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ О. НЕГРУЦЫ: СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ЗАДАЧИ

ELENA GUPALOVA,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Universitatea de Stat Alecu Russo, Bălți

О.П. Негруца — известный молдавский композитор, создавший не только множество камерно-инструментальных (фортепианных, скрипичных и др.), вокальных произведений, но и крупных хоровых, симфонических, оркестровых композиций. Им написано 23 концерта для разных инструментов с оркестром: для скрипки, виолончели, контрабаса, маримбы, фортепиано, кларнета, валторны, трубы, флейты, а также для колоратурного сопрано.

Его юношеский фортепианный концерт с оркестром а-молл, написанный в 1998 и посвященный внучке Юле, привлекает своей красочностью, эмоциональностью, пластикой ритма. Музыкальное содержание Концерта для фортепиано с оркестром О. Негруцы воплощено при помощи выразительных средств, генезис которых связан с интонационными формулами молдавских песен и танцев, наиболее легко усваиваемых детским сознанием. Включая в профессиональное творчество подлинные народные мелодии, автор рассматривает этот метод работы, как средство популяризации и ознакомления детей и юношества с национальным музыкальным фольклором в доступном для них виде.

Существуют несколько авторских переложений данного произведения: для 2-х фортепиано и для аккордеона с оркестром. Презентация фортепианного концерта О. Негруцы состоялась в 2000 году в Лицею им. С. Рахманинова (Кишинёв). Партию фортепиано исполнил учащийся 4 класса Александр Волков (кл. преп. Ирины Столяр), партию оркестра — лицейский оркестр под руководством дирижёра Михаила Сечкина.

Концерт состоит из 3-х частей: 1 ч. — Allegro, 2 ч. — Andante. Pietoso. 3 ч. — Allegro con brio. Первая часть написана в размере 2/4. Главная тема 1-й части основана на интонациях на-

родных молдавских танцев. В качестве побочной темы данной части композитор использовал мелодию народной песни «Vine, vine primăvara» (D-dur). Выбор этой мелодии, наполненной жизнерадостным настроением и теплом, дал автору возможность воплощения на её материале образа молодости и юношеского оптимизма. Данная часть, написанная в форме сонатного Allegro, отличается стройностью формы, удобной фактурой изложения, гибкой линией мелодического развития.

Медленная Вторая часть написана в размере 3/4, в 3-х частной форме (A-B-A), с зеркальной репризой. Данная часть (основная тональность d-moll) напоминает молдавскую Колыбельную или Хору.

Бравурная Третья часть, закрепляющая основную тональность a-moll, написана в размере 2/4. Основная тема напоминает молдавский народный танец — Сырбу. Данная часть написана в форме рондо (АВАС) с кодой.

В Концерте для фортепиано с оркестром О. Негруца совершенствует методы претворения народного мелоса в инструментальной музыке, ставя перед исполнителем достаточно сложные художественные и технические задачи.

Данное произведение основано на ясных, образных, запоминающихся темах, обладающих рядом национально-жанровых свойств. Его отличает жизнеутверждающий оптимизм, яркие кульминации, динамичность, стремительность развития, зажигательность характера.

Ключевые слова: О. Негруца, концерт, молдавский фольклор, народные мелодии, сырба, зеркальная реприза, художественные и технические задачи

UNELE ASPECTE ALE ARTEI INTERPRETATIVE TRADIȚIONALE DIN REPUBLICA MOLDOVA: ACORDEONUL ÎN SEC. XX—XXI

NICOLAE SLABARI,

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

Se știe că acordeonul ca instrument tradițional, reflectat prin repertoriu și reprezentanți instrumentiști (lăutari), este remarcat în arealul românesc încă de prin anii '30-40 a sec. XX. Făcând o scurtă retrospectivă a evoluției acordeonului pe mapamond, constatăm că, implementarea acestuia în muzica tradițională din arealul românesc a fost posibilă, pe de o parte, prin caracteristicile și evoluția sa tehnico-constructivă, și pe de altă parte, prin diversitatea și avansarea repertorială (genuistică, stilistică) care a avut loc în sec. XX. De altfel, se știe că acordeonul este un instrument polifonic, portativ, cu rezervor de aer și claviatură, care s-a bucurat de o mare popularitate în perioada interbelică (legat de epoca de glorie a tangoului, de unde va fi preluat în muzica tradițională a mai multor popoare). Cu toate că este un instrument relativ tânăr, acordeonul are instrumente de rudenie cunoscute mult mai devreme (în China antică, pe timpul dinastiei Fong cu cca. 3500 î.Hr., exista *sheng*-ul chinezesc — sau orga chineză de gură).

În articolul de față ne propunem să abordăm unele probleme legate de dezvoltarea artei interpretative tradiționale din Republica Moldova, având în obiectiv de studiu acordeonul ca instrument tradițional. Pentru ai percepe rolul social, reflectat prin: implantarea sa în mediul tradițional, evoluție, repertoriu și reprezentanți instrumentiști (lăutari), a fost necesară consultarea diferitor surse istorice, etnologice, etnomuzicologice, internet. Importante au fost și informațiile extrase din interviurile realizate cu personalități/reprezentanți ai muzicii tradiționale, care ne-au relatat date importante despre acesta (acordeon) și reprezentanți instrumentiști din Republica Moldova, cuprinzând perioada de timp a sec. XX — înc. sec. XXI.

De asemenea, a fost realizată o tentativă de clasificare a varietății repertoriale pentru acordeon, utilizând criteriile precum: domeniul artistic, contextul social, funcțional, diacronic, aplicativ, etc. Conștientizând că o redare complexă a acestui subiect necesită o arie extinsă de abordare, în articol vom elucida informații de referință, cu caracter generalizator, punctând repere cheie.

Cuvinte-cheie: acordeon, muzică tradițională, lăutari, clasificare, folclor

DIRJORUL ILONA STEPAN — PROMOTOR AL ARTEI CORALE PROFESIONISTE DIN REPUBLICA MOLDOVA

FEDORA BURLAC,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Articolul de față are drept scop ilustrarea profilului artistic al dirijorului Ilona Stepan — personalitate de vază a culturii muzicale din țara noastră, a cărei nume își găsește ecou în arta profesionistă de interpretare corală. Artistă Emerită a Republicii Moldova, conferențiar universitar, șefa secției *Dirijare* și dirijor al Corului studențesc al Departamentului Canto Academic și *Dirijare* în cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, fondator și conducător al formației *Univox Vocal Band*, dumneaei este prim-dirijor și conducător artistic a două colective academice profesioniste ce stau la baza artei corale interpretative din țara noastră: Corul Național de Cameră (Sala cu Orgă din Chișinău) și Capela Corală Academică *Doina* (Filarmonica Națională *Serghei Lunchevici* din Chișinău).

Fiind educată în cadrul școlii naționale de Dirijat coral, Ilona Stepan a fost, mai întâi de toate, ghidată de pedagogul Claudia Cobasnean și apoi de Ludmila Poleacov, la Școala medie muzicală Specială *Eugen Coca* (1971—1982). În continuare, urmează studiile sub îndrumarea ilustrului pedagog și dirijor, Maestru Emerit al Artelor din RSSM, Gheorghe Strezev (1982—1987), iar mai târziu se perfecționează în clasa conferențiarului universitar și Maestru Emerit al Artelor din RSSM, Lidia Axionova (1993—1995), în cadrul Conservatorului de Stat din Moldova.

Alături de distinșii pedagogi menționați mai sus figurează și numele fondatoarei catedrei de Dirijat Coral la Chișinău — Ana Iușkevici, ai căror discipoli — Claudia Cobasnean și Gheorghe Strezev — sunt înșiși dascălii protagonistei studiului de față. Astfel, deși în mod indirect, Ana Iușkevici, totuși, și-a adus aportul fundamental la formarea dirijorului Ilona Stepan.

Astăzi, Ilona Stepan, la rândul-i, transmite cu dăruire arta preluată, cu multă iscusință, de la întemeietorii școlii corale și dirijorale profesioniste din țara noastră, atât pe cale pedagogică cât și pe cale interpretativă. Prin cărmuirea a trei colective corale de vază din Republica Moldova, dânsa propagă intens muzica corală în mediul academic superior, pe de o parte, și în cel cultural-artistic al țării, pe de altă parte. Astfel, în cadrul AMTAP, dumneaei administrează activitatea unui adevărat laborator profesionist de producție a cântăreților și dirijorilor de cor și anume — Corul studențesc al Departamentului Canto Academic și *Dirijare*, membrii căruia completează rândurile dirijorilor specialiști, în mod primar, în cadrul instituțiilor de profil, dar și în organizațiile non artistice, precum sunt cele de cult sau chiar cele private din țara noastră. Din alt punct de vedere, dirijorii absolvenți reprezintă un potențial calitativ pentru complinirea artiștilor de cor în colectivele corale profesioniste, printre care menționăm Corul Teatrului Național de Operă și Balet *Maria Bieșu*, Corul de Cameră din Tiraspol, dar, mai cu seamă, Corul Național de Cameră și Capela Corală Academică *Doina*, ambele conduse de însăși Ilona Stepan.

Cuvinte-cheie: dirijor, școală dirijorală, pedagogi iluștri, mediu academic, mediu cultural-artistic, artă profesionistă de interpretare corală, colective corale profesioniste

DUETUL VOCAL *LASĂ-MĂ SĂ-ȚI ALEG...* DE LAURENȚIU GONDIU: CONCEPTUL IDEATIC ȘI LIMBAJUL MUZICAL

ANGELA CORJAN-COLESNIC,

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

Miniatura cameral-vocală *Lasă-mă să-ți aleg...* de Laurențiu Gondiu, scrisă pe propriile versuri, are o precizare a compozitorului: *Muzica Micului Prinț*, care poate clarifica conceptul ideatic al miniaturii prin imaginile faimoasei cărți *Micul Prinț* a scriitorului francez Antoine de Saint-Exupéry. Deși este o carte pentru copii, are o natură profund filosofică, atrăgând atenția oamenilor de diferite vârste. În comparație cu alte miniaturi cameral-vocale ale compozitorului, aceasta este destinată unui duet de vocaliști. Alegerea a două voci — masculină și feminină — are conotații directe cu conceptul opusului, simbolizând o pereche fericită, grija părinților față de copilul nou-născut.

Structurile melodice sunt construite pe cantilenă, cu predominarea intervalelor comode pentru cânt, cu echilibrul mișcărilor ascendente și celor descendente. Folosirea în partida pianistică a intervalelor largi (cum ar fi cvinte perfecte sau sexte) duce la implicarea unui registru vast, cuprinzând aproape patru octave și creând o sonoritate bogată și plină. Partida pianistică se bazează pe diferite procedee: de la țesătura cvasi-puantilistă la pulsația regulată apropiată specificului stilistic al muzicii pop. Raportul vocilor are și el fațete diferite: de la implicarea procedeeului întrebare-răspuns la monodia vocal-instrumentală destul de tipică pentru creațiile cameral-vocale compuse de L. Gondiu.

Arhitectonica lucrării este una destul de simplă, materialul melodic rămâne același, schimbările se realizează la nivel de factură pianistică și de raport al vocilor. Sub aspect compozițional sunt evidențiate trei secțiuni de bază, primele două fiind expuse în tonalitatea de bază *Mi-bemol major*, iar ultima — în *Re major*. Acest procedeu pare paradoxal: deși tonul de bază se mișcă mai jos cu un semiton, se creează un efect sonor mai senin, mai solemn. Trebuie să remarcăm unele aluzii cu genul de imn, grație tonalității majore, pulsației regulate a acordurilor în cadrul măsurii binare de 4/4, accentelor iambice în linia basului. Continuând construirea unor asocieri între aspectele semantice și limbajul muzical, putem afirma că duetul *Lasă-mă să-ți aleg...* poate fi tratat ca imnul copilăriei, familiei, vieții.

Cuvinte-cheie: Laurențiu Gondiu, creația cameral-vocală, miniatura „*Lasă-mă să-ți aleg...*”

ASPECTE STILISTICE ALE TRIOULUI NR. 2 PENTRU VIOARĂ, VIOLONCEL ȘI PIAN DE GH. NEAGA

NATALIA COSTICOVA,

doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Г. Няга — один из наиболее значимых молдавских композиторов XX века, внесших значительный вклад в развитие национальной композиторской школы. Эволюция композиторского языка Г. Няги не была типичной для своего времени. По сравнению с другими молдавскими композиторами в 1980-х годов, чье творчество колеблется между неоромантизмом и неофольклоризмом, творчество Г. Няги имело более экспериментальный характер.

Трио № 2 для скрипки, виолончели и фортепиано Г. Няги представляет собой крупное одностанное произведение, в котором логика сонатной формы синтезируется с полифоническими принципами фуги, создавая индивидуализированную композиционную структуру.

Концепция отбора тематического материала в данном произведении отличается от первого трио композитора для кларнета, скрипки и фортепиано, написанного в 1976 году. Если в более раннем сочинении автор опирается на разножанровый материал, принадлежащий сфере академической, фольклорной и массовой музыки то в анализируемом трио природа тематического материала более однородна и связана с академической музыкальной культурой. Напомним, что в Трио № 1 для скрипки, виолончели и фортепиано композитор цитирует разностилевые тематические элементы: *Rondo alla ingharezese quasi un capriccio* op. 129 Л. ван Бетховена, молдавскую народную песню *Am un leu și vreau să-l beau* и массовую песню, принадлежащую солдатскому фольклору советского периода Почта полевая.

В выборе музыкально-выразительных средств и способов развития музыкального материала обращает на себя внимание большой удельный вес полифонических приемов во всех композиционных разделах произведения, что способствует интонационной и стилистической цельности опуса. Следует отметить, что роль полифонического мышления характерна не только для камерно-инструментального творчества композитора, но и для сочинений других жанров. Именно полифоническое мышление в значительной мере определяет характер тематизма сочинения. Так, тематические элементы начального раздела трио по своему строению напоминают основные конструктивные элементы фуги: тема, противосложение, интермедия и др.

С точки зрения ладовых особенностей тематизма, в данном разделе используется двенадцатитоновая хроматика, основанная преимущественно на полутоновых соотношениях, дополненных целотоновыми ходами. Несмотря на это, построение мелодических линий в партиях виолончели и скрипки звучит естественно и не создает чрезмерно диссонирующей ансамблевой фактуры.

Ключевые слова: Г. Няга, трио, фуга, полифония, тематизм

ОРГАНИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ В СОНАТЕ-ВОСПОМИНАНИИ (ОП. 38) Н. МЕТНЕРА

MARIA GHEORGHIEVA,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Соната-воспоминание написана Николаем Метнером в 1918—1919 гг. в подмосковной усадьбе Бугры (Боровский район Калужской области), принадлежавшей его другу Анне Ивановне Трояновской, певице и художнице. Это произведение открывает собой трилогию Забытые мотивы, объединяющую сочинения оп. 38, 39, 40, которые стали главной работой Н. Метнера в период 1918—1921 гг.

В названии сонаты содержится указание на содержание и образный мир её музыки. Для композитора это не единственная отсылка к эмоциональному состоянию воспоминания; в более ранних опусах есть произведения с такой же программой: Воспоминание о танце op. 2, вокальная миниатюра op. 32 № 2 на текст стихотворения А. Пушкина Воспоминание. Судя по всему, Н. Метнеру было близко погружение в образный мир прошлого, что и нашло отражение в его творчестве. Только отталкиваясь от программного замысла сонаты, возможно адекватно трактовать ее композиционно-драматургическую логику, а также анализировать те средства организации музыкального времени, которыми она обладает.

Соната-воспоминание одночастна, ее структура характеризуется наличием двойной экспозиции, насыщенной разработкой, а также неожиданным появлением нового эпизода в ре-

призе, который привносит частицу света в общее грустное настроение музыки. Произведение пронизано пульсацией шестнадцатых, что обеспечивает плавность и легкость переключения от одного тематического образа к другому.

Тема вступления, возникающая как бы из тишины и полная нежной поэзии, повторяется трижды; равномерная пульсация придает ей черты медитации. Главная партия содержит два элемента, которые противоположны теме вступления: движение становится более оживленным, хотя и сохраняет печать сосредоточенности. Побочная партия вносит элемент песенности, она проходит в нижнем регистре и окрашена тембрально в виолончельные тона. Синкопы придают ей ощущение естественного покачивающегося движения. В разработке преимущественное внимание уделяется теме главной партии, она проходит через множество трансформаций: меняется ритм и фактура, она звучит контрапунктом к побочной теме, а в кульминации проходит в увеличении.

Реприза возвращает к образному миру экспозиции, обогащенному *G-dur*'ным эпизодом. После него повторяется тема главной партии, в движении которой нарастает напряжение: тональный план усложняется, фактура насыщается, динамика нарастает, что приводит к кульминации в побочной партии. Завершается соната повторением темы вступления, что придает композиции цельность, связывая все воедино подобно арке. Все необычные аспекты композиции, делающие ее мало похожей на сонатную форму в классическом понимании, оправданы программой сочинения и стремлением автора средствами организации музыкального времени придать ей схожесть с процессом воспоминания.

Ключевые слова: Николай Метнер, соната, форма, программа, воспоминание, ритм, фактура

КИШИНЕВ И МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ГОРОДА В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

СЕРГЕЙ ПИЛИПЕЦКИЙ,

аспирант,

Академия хорового искусства им. В.С. Попова,
Москва, Российская Федерация

В статье помещена краткая информация о культурном и музыкальном развитии Кишинева в начале XX в. Ведущая роль в формировании музыкального облика тех лет отводится организации Кишиневского отделения Русского Музыкального Общества, а также концертно-образовательной активности местных исполнителей и педагогов: деятельности В. Ребикова, В. Гутора, М. Березовского и др., как и многочисленным гастролерам. Город посещали мировые знаменитости, среди которых певцы итальянской оперы Л. Тетраццини, М. Баттистини, М. Зембрих, русские артисты С. Рахманинов, А. Зилоти, Ф. Шаляпин, чета Фигнеров, тенора Л. Собинов, А. Алчевский, сопрано А. Нежданова и Л. Липковская, скрипачи П. Сарасате и Ф. Крейслер, артисты балета В. и М. Фокины.

Высокий уровень музыкальной жизни Кишинева на перекрестке столетий был прямым следствием качественного изменения всего существования города. Общий культурный подъем обуславливался социально-экономическим ростом в стране. Данная высота была удержана и после распада Российской империи (произошедшего в результате военно-революционных событий 1917—1918 гг., когда Бессарабия, как и ее центр, стали частью Румынского королевства), не только за счет плодотворной деятельности новых властей, мощного притока белоэмигрантов, но и благодаря успехам предыдущих лет. Обобщая достижения царского режима в

данной сфере, автор подчеркивает в выводах их важное значение для последующих поколений Кишинева, вплоть до наших дней.

Ключевые слова: Кишинев, Русское Музыкальное Общество, светская и духовная музыка, концертно-образовательная деятельность

SECOLUL XX: ORIENTĂRILE STILISTICE ALE COMPOZITORILOR

IOANA-ALEXANDRA MUNTEANU,

asistent universitar,

Academia de Muzică *Gheorghe Dima* Cluj-Napoca, extensia Piatra-Neamț, România

În secolul al XX-lea, numit și „secolul vitezei”, omenirea realizează un real salt al civilizației printr-un uluitor progres tehnic și descoperiri savante. Curba evoluției științei urcă lent în primele decenii, apoi spectaculos, aproape vertical — în cea de a doua jumătate a veacului.

În domeniul muzical au loc înnoiri în limbaj și în arhitectura muzicală, orientările stilistice ale compozitorilor nu mai sunt unidirecționale, în creația aceluiași muzician fiind prezente direcții tradiționaliste inovatoare ori de sinteză. Incursiunile componistice și muzicologice au pendulat între impresionismul critic preocupat de condițiile exterioare actului creator și structuralismul aplecat asupra tehnicilor pure de limbaj. Astfel, în Franța și în alte țări europene se resimte puternic influența lui Richard Wagner. Cel care se situează pe poziții opuse stilului compozițional al lui Wagner este Claude Debussy, ce își conturează o concepție melodică modală, din care va izvorî un original univers armonic și orchestral înrudit cu viziunea rafinată a reprezentanților curentului impresionist (apărut la sfârșitul secolului al XIX-lea) din pictură. Împreună cu Maurice Ravel, se situează în fruntea unei noi mișcări în muzică, cunoscută sub același nume: impresionism.

Pornind de la ruptura pe care a presupus-o impresionismul în tehnica compozițională, tabloul artistic muzical european se va schimba enorm. Această schimbare a constat în dezagregarea fenomenului artistic; dacă până atunci existaseră curente ca Barocul sau Romantismul, în care se integrau toți artiștii din toate artele, acum vor apărea diferite mișcări ce vor conviețui în același timp și care, pe de altă parte, se vor succeda și ele cu mare rapiditate. Această schimbare (noutate) a fost creată de un nou curent și anume — de școlile naționale.

Un alt curent care ia naștere în acest secol este expresionismul, reprezentat prin creațiile lui Arnold Schönberg, Alban Berg și Anton Webern, cu aspecte contradictorii la adresa societății și a epocii. Expresionismul muzical continuă, într-un sens pozitiv, creator, linia wagneriană, aducând de asemenea mijloace noi de exprimare, foarte originale și în multe cazuri deosebit de convingătoare, reușind să creeze momente de autentică forță expresivă.

În secolul XX ia amploare curentul neoclasicist și anume — reîntoarcerea la stilurile de compoziție anterioare perioadei moderne, curent la care aderă constant sau temporar o mare parte dintre compozitori. În creația neoclasică, logica și procedeele muzicale clasice sau baroce sunt interpretate în spiritul noilor compozitori moderni.

Pe lângă orientările stilistice ale compozitorilor, se dezvoltă muzici noi ca: muzica electronică, muzica concretă și altele.

Cuvinte-cheie: orientări stilistice, impresionism, școli naționale, expresionism, neoclasicism

РОЛЬ ЛЕО ФЕНДЕРА В СОЗДАНИИ БАС-ГИТАРЫ**ALEXANDR VITIUC,**

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Бас-гитара, впервые представленная американским изобретателем и бизнесменом Лео Фендером в 1950 году, показала музыкальному миру новую, совершенно иную концепцию инструментов басового диапазона. Рождение бас-гитары было продиктовано современными реалиями исполнительской практики, требовавшей замены громоздкого контрабаса более удобным басовым прототипом. Важным фактором в пользу бас-гитары стали ее акустические возможности, по сравнению с контрабасом, чье звучание перекрывалось звуком оркестровой массы. Именно поэтому требовалось либо замена этого инструмента, либо его кардинальное усовершенствование.

После изобретения цельнокорпусной модели электрогитары *Broadcaster* в 1948 году, Кларенс Лео Фендер вместе со своей небольшой группой своих сотрудников планирует выпустить на рынок новый инструмент — нечто среднее между электрогитарой и контрабасом. Как вспоминает сам Лео Фендер, первый цельнокорпусный инструмент был сделан ещё в 1943 году (в настоящее время он хранится в Музее Славы Рок-н-Ролла в г. Нэшвилл, штат Теннесси). Фендер взялся за разработку первого *Precision bass*, который был выпущен в декабре 1951 года. Идеи, заложенные в его конструкции, фактически стали стандартом для производителей бас-гитар.

С этого момента бас-гитара стала выглядеть как цельнокорпусная гитара, намного более удобная в эксплуатации, нежели громоздкий контрабас. Различные версии инструмента — ладовые и безладовые, цельнокорпусные, акустические и полуакустические, с большим или меньшим количеством струн (от двух до двенадцати, а иногда и до пятнадцати) — производятся до настоящего времени.

Создание различных модификаций бас-гитары стало возможным благодаря смелым экспериментам исполнителей в тесном сотрудничестве с изготовителями. Одновременно с внешним дизайном, эволюционировала и система преобразования звука. На смену традиционным «однокатушечным» звукоснимателям пришли хамбакеры, различные «гибридные» датчики, активная и пассивная электроника, пьезо-, оптические и, наконец, миди-звукосниматели. Все эксперименты и появляющиеся в результате модернизации новшества были продиктованы, прежде всего, стремлением исполнителей расширить как тембровую палитру инструмента, так и его технические и выразительные возможности.

Ключевые слова: бас-гитара, Кларенс Лео Фендер, бас фендер, гитаростроительство

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

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств,

преподаватель,

Приднестровский государственный институт искусств

Вариации на хорал Баха «Nicht so traurig, nicht so sehr» — первое консерваторское произведение С. Пысларь. Премьера сочинения состоялась в 1992 г. в СКММ, Вариации исполнила Ю. Ри-

вилис. В 2016 г. произведение было опубликовано в сборнике педагогического репертуара для старших классов ДМШ Полифонические пьесы. Крупная форма из серии Музыка в твоих руках.

Выбор материала для вариационных преобразований принадлежит самой Снежане Пысларь: она избрала хорал религиозно-философского плана, в котором содержится призыв возлюбить Господа, ибо в этой любви — главный смысл жизни. Задача композитора состояла в том, чтобы опробовать разные виды фактуры, не используя ни одного нового тона, кроме звуков хорала Баха. По форме произведение представляет собой тему с девятью вариациями, объединенными тональностью *c-moll*, формой, гармоническим планом и мелодическими контурами, а также идеей контрастного чередованием медленных и более быстрых разделов, и в целом — движением от простого к сложному. Эмоциональный аспект темы Вариаций С. Пысларь в целом сохранен и в вариациях (за исключением пятой), временами лишь высвечиваются новые стороны образного плана. Такая стабильность достигается сохранением формы, опорных мелодических точек и гармонического плана темы.

В первой вариации тема дана в увеличении. Четырехдольный метр, упругий ритм и ясная синтаксическая структура придают ей маршевые черты. Во второй вариации продолжена идея учащения пульса. Третья вариация контрастна по отношению к предыдущему, что проявляется в динамике и ритме. В фактуре четвертой вариации выделяются два пласта: верхний образует аккордовые дублировки сопранового голоса, нижний представлен отдельными звуковыми точками. Пятая вариация приближается к жанру этюда: мелодия словно растворяется в общем потоке, на слух ощущаются лишь смены гармонических комплексов. Тем самым основной акцент в данном участке формы переносится на ритм и гармонию.

Шестая и седьмая вариации продолжают линию фигурационной техники. Восьмая вариация играет роль фактурной репризы, а последняя — коды. Таким образом, каждая вариация отмечена индивидуальными фактурными чертами, но все они объединены принципом классических строгих фактурных вариаций, что при общей идее постепенного усложнения музыкальной ткани создает линию динамического нарастания и способствует цельности вариационной конструкции. Данное произведение свидетельствует о тщательной работе композитора над фортепианной фактурой, которая несет на себе отпечаток традиций классической и романтической стилистики.

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

ПРЕДПОСЫЛКИ ПОЯВЛЕНИЯ ЭЛЕКТРИЧЕСКИХ БАСОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

ALEXANDR VITIUC,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

На протяжении многих столетий басовые инструменты являются неотъемлемой частью академической музыкальной практики. Например, в музыке И.С. Баха (1685—1750), партия баса так же важна, как и партия сопрано, альты или тенора. По сравнению с оркестровой музыкой, в которой басовая партия исполнялась контрабасом или басовой виолой, в ранних формах афроамериканской музыки, таких как рэгтайм или оркестровый джаз, басовая партия исполнялась тубой или одним из инструментов медной группы.

Благодаря технологическому прогрессу и возможностям электрификации, изобретатели пытались создать электронный аналог практически всех акустических музыкальных инструментов,

экспериментируя не только со струнными, клавишными и ударными инструментами, но также с различными духовыми. Естественно, не все полученные электрические прототипы оказались успешными: так, опыты по электрификации тромбона остались лишь неудачными попытками.

Что касается конструкции классической гитары, находившейся с начала XVII столетия практически в неизменном виде, в дальнейшем, с регистрацией патента в начале XX века, совершила стремительный скачок в своей эволюции. За относительно короткий исторический срок появилось множество её разновидностей.

Одновременно с электрификацией гитары изобретателями проводились эксперименты по созданию подобного усовершенствования с инструментами басового диапазона. В 1924 году произошло знаменательное событие, связанное с именем американского инженера-изобретателя Ллойда Лоара, работавшего ведущим сотрудником в компании *Gibson*. Именно он разработал прототип электрического баса с сильным дизайнерским акцентом на звукосниматель, струны и др., опередивший потребности рынка и качества звука почти на 30 лет. Тем не менее, радикальный дизайн Лоара не был принят как руководством компании, так и публикой, и ушёл в историю в том же году.

Позднее, в 1936 году, американский музыкант и предприниматель Пол Тутмарк осуществил первую попытку электрификации бас-гитары. Ключевым моментом ее истории стал выпуск *электронного баса Audiovox #736 Electronic Bass*. Этот инструмент обладал многими чертами современной бас-гитары, например, сплошным деревянным корпусом, горизонтальным расположением грифа и ладовыми порожками. Однако первоначальные эксперименты по созданию такого инструмента не увенчались коммерческим успехом.

В 1951 году американский изобретатель и предприниматель Лео Фендер, основатель фирмы *Fender*, выпустил бас-гитару *Fender Precision Bass*, разработанную на основе его электрогитары *Fender Telecaster*. Инструмент получил признание и быстро завоевал популярность, а основные идеи, заложенные в его конструкции, стали фактическим стандартом для производителей бас-гитар. С тех пор выражение «бас фендер» стало синонимом бас-гитары вообще.

Ключевые слова: бас-гитара, электрификация, классическая гитара, электрогитара, Ллойд Лоар, Пол Тутмарк, Лео Фендер

WORLD MUSIC RESEARCH PECULIARITIES IN WESTERN AND EASTERN EUROPEAN MUSICOLOGY

ІІА FEDOROVA,

postgraduate student,

Pyotr Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

World music has been studied in Western European scientific literature for many years. Recently, the musicological space of the Eastern European countries has started showing a vivid interest in world music. However, having analysed these studies, we found the imitation of theoretical aspects of this phenomenon study following the Western European and partly American papers. On the one hand, it is an important learning from previous scientific experience. On the other, some theoretical aspects of this research are closely related to the world music origin as a phenomenon of Western culture. Such an approach leaves the question of how world music can be explored beyond the culture of Western Europe or America, particularly in Ukraine, open.

In our view, to overcome this obstacle, it is required to find a certain way of the world music research, which will be used to identify and examine its nature in the evolutionary vector. Study of the

world music through this prism would allow highlighting its stable signs, which emerged at the beginning of this phenomenon existence, later began to develop in the course of its evolution, and were manifested at the present stage of the world music development. This approach will not only reveal the nature of the phenomenon, but also to explore the features of this nature manifestation in the other socio-cultural conditions.

We define ethnics as one of the important components of our world music nature. However, the peculiarities of ethnics use by the world music musicians and bands show that there are different methods of its adaptation. For example, the British musician, Peter Gabriel, used the ethnic music records in his compositions in 1980—1990. Later this method was used by Deep Forest, a French band, which was nominated for „Grammy” several times and became one of the most famous world music representative globally. The analysis of the ethnic material use methods by Ukrainian musicians showed that they are subdivided into two main areas: reconstruction and experiment with the ethnic traditions.

Consideration of the ethnics adaptation methods will determine a universal approach to the world music research in Ukrainian musicology and adjust the scientific aspect of this phenomenon investigation in line with the modern non-academic practices in curricula.

Keywords: *Peter Gabriel, French band Deep Forest, Ukrainian band Dakha Brakha, ethnic music, director Vladyslav Troitskyi*

DEZVOLTAREA CALITĂȚILOR PSIHOMOTRICE LA VOCALIȘTI ÎN CADRUL INSTITUȚIILOR DE ÎNVĂȚĂMÂNT ARTISTIC

ADELA BLÎNDU,

conferențiar universitar interimar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

doctorandă,

Universitatea de Stat de Educație Fizică și Sport

Actualmente, politicile educaționale în vederea pregătirii profesionale a viitorilor specialiști sunt focalizate pe predarea celor mai importante particularități aferente specializării și pe calitatea însușirii acestora. Sistemul de valori caracteristice vocalistului modern generează amplificarea „resurselor interne” ale organismului și, pe lângă manifestarea unor calități ce presupun nemijlocit siguranța sunetului/vocii, acesta trebuie să se manifeste balansat și din punct de vedere al aspectului psihomotric — particularitate care fortifică dimensiunea psihofizică la nivelul asigurării și sprijinirii celor mai însemnate eforturi.

Programele cercetărilor științifice conduc la o interdisciplinaritate printr-o complementare a disciplinelor de profil, mai cu seamă, când este vorba de pregătirea psihomotrică. De rând cu toate formele de activitate, pregătirea psihomotrică a vocaliștilor are la bază aspecte concrete de dezvoltare a organismului la nivelul cerințelor științelor precum biologia, endocrinologia, biochimia celulară, neurofiziologia etc, însă cea mai mare provocare poate fi considerată activitatea de dezvoltare motrică, care își aduce aportul impresionant asupra pregătirii vocaliștilor în rezultatul exersărilor fizice.

Totodată, este de remarcat că trinomul performanței în dezvoltarea fizică, bazat pe componentele motrice, biologice și psihice condiționează gradul de creștere al indicilor care determină aceste componente, fundamentând astfel conceptul de dezvoltare psihomotrică. Acest subiect a devenit o temă de interes și în cadrul instituțiilor de învățământ artistic, dat fiind că artiștii sunt angajați într-un efort

continuu în scenă, aceasta impunând artistul la obținerea caracteristicilor model de construcție corporală, dar mai cu seamă a limitelor maximal posibile pentru ași exprima specificul de interpretare a materiei la cel mai înalt nivel.

Ariile curriculare în pregătirea vocaliștilor identifică metode comune, clasice; însă, pentru a face anumite deducții în pregătirea vocaliștilor trebuie să persiste într-un mod categoric o pregătire psihomotrică specifică, avansată, datorită cărui fapt să fie obținută la rândul său și o rezistență scenică pe măsura necesităților. În contextul celor expuse mai sus, se constată că devine necesar de a spori nivelurile de pregătire a vocaliștilor, reieșind din considerente reale și de perspectivă, condiționate de schimbările și funcțiile care au loc în organism în timpul eforturilor.

Cuvinte-cheie: *vocaliști, psihomotrice, aparatul neuromuscular, instituții de învățământ artistic, pregătirea vocaliștilor, reacții biochimice, energie*

Arta teatrală, cinematografică, coregrafică

JAN KLATA — REPREZENTANTUL NOII GENERAȚII ÎN REGIA POLONEZĂ, DEȚINĂTOR AL PREMIULUI NOILE REALITĂȚI TEATRALE

SVETLANA TÂRȚĂU,

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

Proiectul-pilot al Comisiei Europene, înființat în 1986, a acordat în 2018 la Sankt-Petersburg *Premiul Europa pentru Teatru și Premiile Noilor Realități Teatrale*, aflate la cea de-a XV-a ediție.

Juriul, prezidat de George Banu, a apreciat creația teatrală a lui Valerii Fokin, Sidi Larbi Cherkaoui Circus Cirkor, Julien Gosselin, Jan Klata, Milo Rau, Tiago Rodrigues, producțiile cărora denotă deschiderea către toate formele de spectacol. Articolul este dedicat unuia dintre regizorii din ultima generație din teatrul polonez, Jan Klata, premiat la Sankt Petersburg.

Despre Klata se știe că este regizor, dramaturg, cunoscător al sufletului polonez, postmodernist catolic, „funcționar-ideolog care în mod constant încalcă tabuurile naționale”, punk în uniformă, preot teatral și DJ, un ignorant, un fan al efectelor ieftine. Lista poate fi prelungită, or, cu siguranță putem spune ca Jan Klata este unul dintre cele mai cunoscute nume ale teatrului polonez.

După absolvirea școlii de teatru la Krakow, este asistent de regizor la Jerzy Grzegorzewski, Jerzy Yarotsky și Christian Lupa. Se răzvrătește împotriva tuturor, considerând că protestul este misiunea centrală a artistului. Deranjează, provoacă scandaluri și discuții, este incomod și imprevizibil, dar adună săli arhipline, primește premii, iar tinerii îl tratează ca pe o stea rock. Ambivalența este numele său intermediar.

În unul dintre primele spectacole realizate *Revizorul* de N. Gogol, regizorul transferă acțiunea în timpul perioadei socialiste în Polonia. Un spectacol în care socialismul este sursa tuturor relelor și a pus temelia degenerării progresive a vieții publice poloneze.

În următoarea producție *Subteranele Vaticanului* după romanul lui Andre Gide, realizat în *Teatrul Vspulschesny* din Wrocław, el acuză societatea poloneză de falsă credință, religie și catolicism superficial. Klata semnează regia și muzica, care niciodată nu este o întâmplare. Ea creează tensiuni, produce semnificații suplimentare, uneori șochează prin mixiunile care disociază între ele.

Actorii din *Teatrul Vybzhesh* au interpretat spectacolul *G* după *Hamletul* lui William Shakespeare, într-unul din magazinele șantierului naval din Gdansk. Regizorul vorbește despre alegerea pe care o fac tinerii în momentele de neliniște politică.

Klata devine extrem de popular, lucrează intensiv, realizând spectacole în Polonia și în străinătate, mai des în Germania, unde a produs *America*, o adaptare după Franz Kafka, *Hoții* după Friedrich von Schiller, din nou *Hamlet* după William Shakespeare. Reinterpretează *Oresteea* lui Eschil. Unul din spectacolele de referință este considerat *Trilogia* după Henric Senkevich. Aici Klata se ocupă de un alt mit național polonez — sarmatismul, care în comunitatea poloneză-lituaniană este încă în viață.

În calitate de director artistic al *Teatrului Vechi* din Krakow, realizează spectacolul *Un drum spre Damasc* de August Strindberg, care a scandalizat opinia publică și a creat proteste ale spectatorului în timpul prezentării.

Klata spune despre sine că este un „proiectant al dezastrelor umane” și că vrea să le prezinte în scenă. Spectacolele sale niciodată nu conțin un mesaj pozitiv, ele nu sunt confortabile, sunt neplăcute, enervează, indică în mod grosolan greșelile umane. Are un limbaj expresiv și direct, luptă pentru spectator, considerând că cel mai rău lucru este indiferența.

Cuvinte-cheie: noua generație, regia poloneză, provocare, protest, limbaj teatral

DRAMATURGIA NAȚIONALĂ LA TEATRUL RADIOFONIC ÎN ANII 1950—1970

ANA GHILAȘ,

doctor în filologie, cercetător științific coordonator,
Institutul Patrimoniului Cultural

LUDMILA ALEXEI,

redactor coordonator teatru, Radio Moldova

Obiectul cercetării îl constituie evoluția teatrului radiofonic din Republica Moldova, începând cu anii '50 ai secolului XX, în special, rolul dramaturgiei naționale în dezvoltarea acestui gen artistic în contextul timpului (anii 1950—1970), dar și în educarea cultural-estetică a receptorului. Comunicarea se bazează, în principiu, pe metoda istorică de investigare, cu elemente de analiză estetică a discursului teatral de acest tip.

Teatrul radiofonic (numit și teatrul la microfon, radio-teatru), ca varietate a artei dramatice verbal-sonore, are propriile mijloace de expresie artistică, condiții specifice de creație și de receptare. În acest context, un rol important îi revine cuvântului și sunetului simțite și înțelese de către actor în toată diversitatea acestora: sunete reale și sunete artificiale, emise special pentru crearea veridică a imaginii auditive, cu valențe vizuale, sau muzica, pauzele ș.a. De aceea, teatrul radiofonic apelează mai mult la imaginația, atenția receptorului, iar la nivel de acțiune artistică — la „lumea spirituală”, la conflicte moral-psihologice, un rol esențial revenind monologului și dialogului ca modalități de expunere.

La radioul național asemenea mod de comunicare artistică își are începutul în anii 1950. Chiar dacă prevalau textele din dramaturgia universală, alături de spectacole cu tematică ideologică, specifică timpului, s-a manifestat, totuși, și „descătușarea” creativă și spirituală din perioada așa-numitului „dezgheț” din anii '50-'60. Revenirea la opera înaintașilor V. Alecsandri, I. L. Caragiale, I. Creangă, difuzarea spectacolului *Steaua fără nume* de M. Sebastian, realizat de Teatrul Radiofonic București (1954), au constituit puntea de legătură cu dramaturgii care au fost printre primii autori ai Teatrului Radiofonic Chișinău. Actori de la Teatrul Dramatic „A.S. Pușkin” și de la „Lucefărul” au interpretat rolurile în spectacolele *Copiii și merele* (1952) de C. Condrea, *Două vieți și a treia* (1962) de F. Vidrașcu, *Casa mare* (1963) de I. Druță, *Scripca prietenului meu* (1964), după schița omonimă a lui G. Meiniuc ș.a. Se constată o interferență a speciilor dramatice, numite de autori „drama lirică”, „comedie amară”, „poveste romantică”, iar la nivelul acțiunii, semnificații psihologice, lirice, realizate veridic atât de actori cât și de regia sonoră, muzicală.

Cuvinte-cheie: teatru radiofonic, dramaturgie națională, interferența genurilor, conflicte moral-psihologice

TENDINȚELE DEZVOLTĂRII EXPRESIVITĂȚII TRANSCENDENTALE ACTORICEȘTI ÎN TEATRUL CONTEMPORAN MOLDOVENESC

IRINA CATEREVA,

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

Expresivitatea actorului în teatrul contemporan moldovenesc nu poate fi examinată în afara legăturii sale cu tendințele de bază ale dezvoltării artei teatrale europene. În acest context, ea reflectă direcția de dezvoltare a teatrului moldovenesc, influențată de două curente opuse, existente simultan. Unul, îndreptat în exterior, constă în reflectarea externă a procesului de integrare a Moldovei în spațiul european, care a atins nu doar economia, politica, învățământul, ci și teatrul. În corespundere cu aceasta, s-a extins considerabil spectrul contactelor sale cu teatrele Europei și ale altor țări, deoarece hotarele artei teatrale nu mai sunt percepute ca fiind izolate unele de altele. Această stare de lucruri a fost, de asemenea, influențată de nivelul de dezvoltare a societății în ansamblu, de progresul în domeniul tehnologiilor informaționale, a internetului, a mijloacelor de comunicare și transport, de libertatea de deplasare.

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

Există două direcții concomitente. Una dintre ele se caracterizează prin aspirația artei teatrale moldovenești spre originile sale, indispensabile de mitologia și ritualul național, care aduce în arta dramatică contemporană un spațiu spiritual național. O altă direcție de dezvoltare a expresivității transcendente actoricești în teatrul autohton este determinată de tendința de a îmbina organic tradițiile artei teatrale orientale cu cele occidentale.

***Cuvinte-cheie:** mijloace transcendente de expresivitate actoricească, expresivitatea transcendentală a actorului, teatrul contemporan moldovenesc, esența spirituală a artei teatrale, mitul și ritualul în teatru*

DESPRE MASCĂ ÎN PEDAGOGIA TEATRULUI DE ANIMAȚIE

AURELIAN BĂLĂIȚĂ,

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

Ce este masca? Care sunt principalele tipuri de măști și funcțiile lor? Cum putem utiliza lucrul cu măștile în formarea actorilor?

Pentru a putea răspunde la aceste întrebări, aducem mai întâi lămuriri asupra înțelesurilor cuvântului *mască* și realizăm o scurtă incursiune în istoria utilizării măștii de-a lungul timpului și a semnificațiilor ei. Ne oprim asupra originii măștilor și asupra principalelor etape de dezvoltare a civilizației și artelor în care măștile joacă un rol central, urmărind, în special, evoluția măștilor teatrale.

În afară de înțelesul comun de obiect (realizat din diferite materiale) înfățișând relieful unei fețe sau al unei figuri de animal, cu care o persoană își acoperă chipul pentru a nu fi recunoscută, obiect destinat protecției, termenul poate denumi și o persoană mascată, un machiaj, o înfățișare falsă, o expresie neobișnuită a feței provocată de o emoție sau de un sentiment puternic ș.a.m.d. În teatru avem de a face cu masca sub aspectul ei material (purtată pe chip de actor, ori grimă — machiaj, ori mască supradimensionată, ori ca păpușă în diverse variante), dar și ca expresie comportamental-facială a lumii interioare a personajelor. Măștile sunt punctul comun de plecare pentru cele două forme complementare ale teatrului, cristalizate în timp: teatrul cu actori și teatrul de animație. Tragedia și comedia, cele două măști celebre care simbolizează arta dramatică, sunt imagini ale expresiilor umane extreme, limitele în tandemul suferință-bucurie. Altfel spus, indicatori ai uneia dintre cele două zone de emoții în care se poate afla ființa umană: emoții *pozitive* sau emoții *negative*.

Teatrul tradițional japonez, cu cele patru ramuri ale sale (Noh, Kyogen, Kabuki și Bunraku) este un teatru al măștilor, nu doar cel de păpuși, *Bunraku*, dar și în Noh, Kyogen și Kabuki se utilizează din plin măștile, fie purtate, împreună cu un costum adecvat, fie realizate direct pe fața actorului, prin grimă, ca în teatrul Kabuki. Publicului nu i se înfățișează chipul particular al actorului, ci îi este arătat cel esențializat, al unui personaj, purtător al unor mesaje clare și având o structură fixă, care nu depinde de interpret.

Commedia dell'arte, a cărei evoluție acoperă două secole, până la completa ei „academizare”, semnalată de tratatul lui Andrea Perucci, din 1699, reprezintă, ca fenomen cultural, o „întoarcere” la arhetipurile comediei clasice, întrupate în figuri ale vieții contemporane de fiecare zi, în tușe apăsate, de mare vivacitate; particular commediei dell'arte este amestecul ostentativ de convențional al personajelor, mergând până la parodia unor tipuri clasice. Studiul commediei dell'arte și al arhetipurilor sale specifice cu care lucrează este de primă importanță pentru formarea actorilor și mai cu seamă al actorilor teatrului de animație. Commedia dell'arte este un moment de răscruce, în care elementele de limbaj scenic se revarsă mai cu seamă în direcția evoluției teatrului de animație, decât în cea a teatrului de dramă.

Propunem o succesiune de etape în lucrul cu măștile pe parcursul studiilor de licență și masterat la programul de teatru de animație, exemplificând cu elemente specifice prezența măștilor în proiectele de studiu de la școala ieșeană de teatru.

Cuvinte-cheie: mască, teatru de animație, arhetipuri, transfigurare teatrală, întruchipare scenică cu măști

GROTESCUL CA FORMĂ A COMICULUI ÎN DRAMATURGIA SCRITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

CONSTANTIN ȘCHIOPU,

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

Categorie estetică de prim rang, aparținând unei viziuni moderne, vizionare, grotescul poate fi regăsit în diferite epoci și manifestări, cel mai vechi fiind grotescul popular/de extracție folclorică (el apare oribil, monstruos, burlesc în basme, mituri, legende, farse, snoave etc.). Cea de-a doua manifestare a grotescului vizează figurile/personajele, situațiile/atmosfera, limbajul. Cât privește f/personajele, situațiile grotești, acestea sunt întâlnite din abundență în universul popular. La rândul lui, grotescul de limbaj aparține operelor culte, în special, de factură avangardistă ori teatrului absurd. Atunci când urâtul devine hidos, înspăimântător, fără să mai stârnească mila și simpatia, apare/se face simțit grotescul.

Dramaturgia din R. Moldova, în special, cea de la sf. sec XX — înc. sec. XXI, se remarcă destul de mult prin tendința scriitorilor de a construi un univers cu făpturi de mucava, cu oameni de paie, mărunți, amărâți, haotici („Oameni de paie” de Nicolae Esinencu), neputincioși, ratați, zăpăciți, inconștienți („Realitatea violetă” de Nicolae Negru), săriți de pe fix și dominați de ideea sinuciderii („Doamna din Satul-florilor-ce-mor” de Irina Nechit), cu conștiința dedublată și refulată („Revine Marea Sarmatiană și ne întoarcem în Carpați” de N. Negru), cu identitatea pierdută/dezumanizați („În container” de C. Cheianu) și/sau căzuți în derizoriu („Hronicul găinarilor” de Aureliu Busuioc).

Piesele acestor dramaturgi denotă un absurd comico-tragic marcat de grotesc, acesta din urmă, în unele cazuri, luând forma caricaturii morale. Legătura cu estetica grotescului, în cazul pieselor moldovenești la care am făcut referință (și nu numai!), se realizează tocmai prin aceste apariții hibride, monstruoase, agresive, ce stârnesc, mai întâi un șoc repulsiv și apoi ilaritate din cauza comportamentului extravagant și acțiunilor. Relația cu sfera omenescului (gesturi, comportamente) este destul de ștearsă. Falsificându-și, pierzându-și ori ascunzându-și identitatea, personajele devin obiectul sarcasmului dezlănțuit, manifestat și printr-un grotesc de limbaj. Autorii sunt puși în situația de a lucra cu îmbinări de elemente eterogene, cu dihotomii absurde, combinații oximoronice care induc perplexitatea rațiunii.

Cuvinte-cheie: dramaturgie, grotesc, absurd, comico-tragic, personaj

SCENARIUL. LEGITĂȚILE CONSTRUCȚIEI COMPOZIȚIONALE ALE SCENARIULUI

LIDIA PANFIL,

profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Succesul oricărui program cultural-cognitiv are la bază un scenariul bine pus la punct, care este elaborat atât după legitățile construcției compoziționale ale scenariului cât și a procedeele de elaborare a scenariului și, de asemenea, elementele *structural-nodale* ale construcției compoziționale ale unui scenariu.

Scenariul, în toata complexitatea sa, putem să-l denumim asemeni unui proiect de realizare al conceptului regizoral.

Se atestă diverse nivele de expunere pe hârtie a scenariilor programelor cultural-cognitive. Ele diferă în funcție de prelucrarea scenică a materialului, dar și în funcție de materialul propriu-zis al scenariului. Aceste nivele sunt:

- planul scenaristic;
- schița intermediară de constituire a scenariului, ce include: detalierea temei, ideilor, conceptelor, aspectelor instructiv-educative, caracterizarea potențialului public;
- libretul — mult mai detaliat decât planul scenaristic;
- excursul teatral-muzical-vocal al operei;
- scenariul literar — compartimentarea literară detaliată a conceptului ideatico-tematic și prezentarea exhaustivă a textului, descrierea rolului tuturor protagoniștilor și figuranților, aranjamentul muzical, logistica, recuzitele tehnice;
- scenariul regizoral — planul detaliat al scenariului artistic, cu precizarea strictă a spațiului scenic, partiturilor sonore și de lumină, indicarea timpului, mizanscenei, interpreților, textelor literare și tuturor aspectelor organizatorice.

Viziunea scenariilor pentru diverse programe cât și pentru spectacole presupune prezența unor elemente *materiale* de exprimare plastică:

- sunet,
- intertextualitate,
- voce umană.

Viziunea scenaristului va trena la nivel de intenție doar până în momentul în care vor fi animate și transfigurate toate aceste elemente *materiale*, anterior menționate. Scenaristul trebuie să realizeze totalmente faptul că fiecare frază scrisă de el are nevoie stringentă de o transfigurare, de o plasticitate intrinsecă, de o *haină* primenitoare, de forme și modalități de exprimare neaoșă adecvate, astfel încât nu atât cuvintele, cât stările sufletești și trăirile puse în aceste cuvinte să vibreze, să prindă viață și contur.

Astfel, mi-am propus să elucidiez în detaliu specificul dramaturgiei scenariului, de la specific și particularități până la etapele și procedeele de elaborare ale scenariului, precum și elementele compoziționale cuprinse de legitățile construcției scenariului.

Cuvinte-cheie: *scenariu, construcție compozițională, legitățile construcției scenariului, elemente structural-nodale, procedee de elaborare a scenariului*

CREAREA PERSONAJULUI ELENA ANDREEVNA ÎN SPECTACOLUL *UNCHIUL VANEA SAU ÎN CĂUTAREA SENSULUI PIERDUT* ÎN REGIA LUI MIHAI FUSU

NELLY COZARU,

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

Contextul social-economic al epocii, în care a fost scrisă piesa *Unchiul Vanea*, era cam searbăd, nu și neagitat. Evoluția tehnologică ajunsese să genereze în peisajul social o clasă nouă: burghezia (un fel de „nouveausc riches” din anii '90 ai secolului XX, pe care ne-a fost dat să-i cunoaștem), care erau, totuși, mai puțin violenți și nu atât de înstrăinați de Dumnezeu ca cei din zilele noastre. Bineînțeles, că nu aveau prestigiul unui arbore genealogic nobil cu care să se laude sau să inducă altora complexe, precum nici titluri de noblețe ca aristocrația. Aveau însă alte abilități individuale ca, de exemplu, curajul (cu toate nuanțele lui — de la temerar până la impertinent) sau o mobilitate psiho-economică pe cât de tenace, pe atât de rapace. Aristocrația desuetă, cu stilistica ei socială, psiho-culturală se pomeni în off-side. Altfel zis, nașterea zgomotoasă a unei clase provoca derută și indispoziție celei care apunea, cam parazitara, de altfel.

Personajele piesei, în majoritate — niște aristocrăței rurali, ofiliți, încercau refugiu în melancolii, visări arogante, angoasați de realitate, precum și de un creștinism sumar și diletant, pe care, retoric, îl invocau, dar cu care, în profunzime, aveau raporturi facultative și voluntariste. Dar și aplicarea lor spre anarhie vine în conflict cu spiritul biblic reglementator, generator de multiple și varii anxietăți. Excepție face Dădaca și Sonia. E drept că autorul le oferă o pârție, chiar dacă respectabilă, totuși, prea strâmtă pentru manifestare, ferite astfel de riscul de a „greși”. Ceilalți, lăsați pentru manifestări mai ample și mai „slobode”, relevă și fațete mai puțin agreabile ale personalităților lor.

Cam toți eroii suferă de conștiința ratării, dacă nu sociale, cel puțin sentimentale. Nici unul însă dintre „văietători” nu acuză deficitul de smerenie și, totodată, de vioioșie creștină (semne indispensabile spiritului creștin), mai puțin cele două eroine, care-și pot găsi echilibrul interior în muncă, poate chiar mai mult decât în Dumneaei. Celelalte personaje sunt necălăuzite Divin de fel de fel de conjuncturi, ispite în care se pomenesc apucate de variate patimi (doctorul — de o atracție ambiguă, care, la o adică, ar suporta și o „degenerare” în matrimonial..., unchiul Vanea — de un amoc acru, dar și de violențe grotești, menite doar-doar să-l mai personalizeze și pe el, atât de „neînțeles”, de o iluzie histrio-

nică a fericirii, proiectată bizar asupra bieteii Elena Andreevna, alias încântătoarea de patimi fizio- și ușor para-fiziologice... în serie. Se bălăcesc cam toți într-o lenă anchilozantă, iar pentru a-și disimila plictisul și monotonia, încearcă ba să viseze, ba să filosofeze justițiar printre abstracțiuni sau realități. Cu aplomb, pățimaș, dar fără noimă, de cele mai multe ori steril, Elena Andreevna, eroina la care am fost distribuită, posesoare de discurs suficient asanat și jalonată de un set de conveniențe comportamentale aproape morale, stăpânește favorabil sieși situațiile, corespunzător îi reușesc și aparențele.

Probabil, dânsa a avut un marketing matrimonial pernicios, de vreme ce aspirațiile ei i-au corespuns, parțial, senilului ei soț. Poate că s-ar fi adaptat romantismului pensionat al consortului, dacă nu se găseau „iluminiști” (iluminatori) voluntari, care s-o dumirească asupra situației ei... incomplete. Noroc că ei asta nu-i dis plăcea, consolându-se întrucâtva cu o îmbrățișare fugace și ilicită (cu doctorul), de la care numai a îndrăgostit nu adia, sau cu niște ambiguități sfelnice cu unchiul Vanea — paiață ruginită și iritată, carele suplineau... flirtul (?). Uneori reușește o paradă nobilă în replicile date lui Vanea. E.A. se contrazice, când afirmă cu regret că e timidă și „n-a conversat cu doctorul”. Dacă realmente ar fi dezinteresată față de dr., n-ar avea de ce să-și regrete timiditatea sau s-o invoce repetat. De fapt „timiditatea” (cât și cum o fi), o împiedică să fie (facă) altceva, care i-ar place mai mult... Ah, dacă n-ar fi timidă... Dar, de vreme ce este, nu-i rămâne decât să sufere ceva în plus.

Cuvinte-cheie: Cehov, UNESCO: Anul Cehov, Teatrul Național, lumea lui Cehov, aforisme, conștiința ratării, repetiții, personaj episodic

ESTRADA — ARTĂ DE SINTEZĂ. SPECIFIC ȘI PARTICULARITĂȚI

ELENA BASAEV,

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

ESTRADA — artă de sinteză, care înglobează majoritatea genurilor ARTEI: arta actorului, arta muzicală, arta coregrafică, artele plastice etc. Estrada, la moment, este una dintre cele mai răspândite *forme ale artei*. Prin multitudinea intercalărilor *genurilor* și diversitatea mijloacelor de expresivitate atât a limbajului cât și a mijloacelor tehnice, Estrada devine o ARTĂ complexă și perceptibilă, în același timp.

În ultimii ani, *mijloacele și modalitățile de expresie* caracteristice estradei, capătă repede amploare și în Arta Dramatică.

Arta *spectacolului de estradă* este o artă imediată a procesului, și nu a rezultatului. Estrada poartă în sine un caracter aparent distractiv. O altă particularitate a estradei este laconismul. În acest context, V.E. Meyerhold, actor, teoretician, *regizor* și director de teatru din Rusia, spunea: „Noi tindem spre ceva concis. În secolul acesta nimeni nu dispune de timp, de aceea tindem să ne exprimăm într-o formă *laconică și clară*”. Având în vedere concizia *prezentărilor*, artiștii pe Estradă recurg la diferite mijloace (trucuri) care interacționează direct și rapid asupra publicului. O altă caracteristică este lipsa *peretelui „4”* — comunicarea directă a artistului cu spectatorul, expresivitatea în gândire, mișcare și formă.

Arta Estradei de-a lungul timpului a dat naștere unor forme artistice. S.S. Clitin, teoretician și regizor rus, le face o clasificare, împărțindu-le după formă și conținut în:

- *Estrada concertistică* (concerte teatralizate, concerte tematice, concerte de divertisment, concerte-review, concerte-show, concerte pentru copii etc.).
- *Estrada teatrală* (spectacolele de estradă, spectacole de revistă, spectacole de miniaturi, spectacole de varietăți, music-halluri etc.).
- *Estrada de sărbătoare* (manifestări publice: *sărbători, carnavaluri, festivaluri* etc.).

Estrada se află într-un permanent proces de transformare și evoluare, ca orice alt gen de *artă*. În timp, optica ei schimbă *unghiul de vedere* asupra lucrurilor și este perfectibilă în funcție de gradul și diversitatea informației culturale, de evoluția cunoașterii științifice.

Cuvinte-cheie: estradă, artă, formele estradei, estrada — laconism, expresivitate și formă

PENTRU CINE CERCETEAZĂ CEI CE CERCETEAZĂ TEATRUL?

CĂLIN CIOBOTARI,

doctor în teatru, lector universitar,

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

Studiul de față își propune, așa cum indică și titlul, să răspundă unei întrebări: pentru cine cercetează cei ce cercetează teatrul?

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

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

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

La ediția inaugurală a proiectului pe care l-am pomenit, publicul a fost alcătuit din studenții anului III de la secția Comunicare a Facultății de Filosofie de la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași, acolo unde, în calitate de profesor asociat, țin cursul „Comunicare prin Artă”. Este, o mărturisesc, un experiment

fascinant acela de a pune alături doi ani terminali de la o Facultate teoretică și una practică. Ora care a urmat vizionării a fost una dintre cele mai intense și interesante experiențe pedagogice de care am avut parte în toți acești ani. Așezați pe scenă — studenții de la Păpuși și profesorul lor. Așezați în sală — studenții de la Comunicare și profesorul lor, adică eu, poziționat într-un *entre-deux* ideal din care instigam ambele tabere. S-au pus zeci de întrebări, s-au oferit zeci de răspunsuri, s-au împărțit secunde valoroase de tăcere, păpușile s-au plimbat, trecând prin feluritele mâini ale uneia și aceleiași generații (toți studenții sunt, cum spuneam, din anul III). Lucrarea relevă câștigurile pe care ambele „tabere” le-au înregistrat.

Cuvinte-cheie: cercetare, teatru, Godot

STUDIOUL TELEFILM-CHIȘINĂU: ÎNTRE PUBLICISTICĂ ȘI ARTĂ

VIOLETA TIPA,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Institutul Patrimoniului Cultural

Filmul televizat a generat în baza artei cinematografice și a condițiilor programelor televizate, menite să aducă în prim-plan realitatea cotidiană, precum și omul-muncitor cu întreg arsenalul său de activități și viziuni. Crochiul sau schița televizată nu era capabilă să înglobeze toate aspectele și laturile, ce ar cuprinde integral personalitatea ori realitatea în multitudinea sa de aspecte. Toate acestea le va revendica documentarul televizat, care se va extinde în genul filmului-portret, filmul-schiță, filmul-publicistic, filmul-reportaj etc. Având personalități marcante în cele mai diverse domenii, se impune necesitatea unor noi producții televizate, specifice anume micului ecran, care ar immortaliza chipul contemporanului în prim-plan. Acestea au condiționat și fondarea studioului *Telefilm-Chișinău* ca o structură în componența Televiziunii moldovenești. Printre primele filme-portrete am putea nominaliza: *Eugen Ureche* (1963, scenariu și regia N. Raseev), *Sculptorul L. Dubinovschi* (1964, regia V. Kalașnikov) ș.a.

În perioada unui presing ideologic (anii '70 — prima jumătate a anilor '80) de ochiul vigilent al cenzurii nu erau absolvite nici filmele televizate. Pentru a avea măcar o minimă libertate de creație, echipele de la studioul *Telefilm-Chișinău* încercau să se retragă într-o tematică și genuistică mai puțin suspectă, precum ar fi filmul muzical, care a cunoscut în această perioadă o evoluție aparte, diversificându-se în variate forme și structuri — de la filmul-concert până la cel portret, film-operă și film-concert pentru copii.

Vorbind despre categoria filmelor-concert, ținem să menționăm și o serie aparte de filme cu și pentru copii. Printre primele pelicule am menționa *Licurici* (1964) și *Freamătul codrilor* (1966) în regia lui Constantin Croitor. În acest gen se impune și regizoarea Elena Iliaș, care în 1979 debutează cu filmul-concert *Ploaia cu stele*, după care urmează filmul muzical *Coarda colorată* (1981), după un scenariu de Grigore Vieru și Nelea Rațuc, textul cântecelor și muzica aparținând, la fel, poetului Grigore Vieru, și *Poiana de argint* (1983).

Și Teatrul televizat cu păpuși *Prichindel* va căuta formule artistice adecvate ecranului TV, tatonând terenul pentru *filmul-spectacol cu păpuși*. Din inițiativa și cu concursul regizorului Igor Levinschi au fost imprimate o serie de spectacole televizate cu păpuși pentru copii: *Iarba dorului* (1969), *Poveștile lui Prichindel* (1970), *Bostănel cu capul chel* (1970), *Fiica vitregă* (1972), *Cei trei purceluși* (1973), *Prietenii* (1974) ș.a.

Odată cu renașterea națională, începe o nouă etapă și pentru studioul *Telefilm-Chișinău*, care-și schimbă optica conceptuală. În acea perioadă sunt create filmele: *Luceafărul* (1987), regia Emil Loteanu; *Troița și Miorița* (1987), ambele în regia lui V. Bucătaru; *Mihai Eminescu* (1989), regia V. Plămădeală ș.a. Aceste schimbări sunt resimțite și în tendința de a valorifica patrimoniul național. Cineăștii

de la televiziune și-au încercat puterile chiar și într-un domeniu destul de dificil, dar deosebit de captivant, cum ar fi filmul de animație, realizând câteva pelicule: *Făt-Frumos și Soarele* (1985) și *Bujorel* (1986), ambele în regia lui V. Plămădeală, *Tândală și Păcală* (1987), în regia lui A. Manuilov, toate având la bază patrimoniul etnofolcloric.

Cuvinte-cheie: televiziune, emisiuni televizate, studioul Telefilm-Chișinău, film-portret, film-muzical, film-concert, film-spectacol cu păpuși

SPRE O ESTETICĂ A DOCUDRAMEI CINEMATOGRAFICE

DUMITRU OLĂRESCU,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Institutul Patrimoniului Cultural

Pornite încă din timpurile creștinismului timpuriu de la hagiografiile (viețile sfinților) naive ale autorilor anonimi și până la biografiile personalităților remarcabile, redate în zilele noastre, profund și complex, grație importanței lor polifuncționalități, docudramele cinematografice s-au aflat mereu în centrul atenției literaților, oamenilor de artă și cultură.

De aceea, toate filmografiile lumii, dacă ne referim la arta cinematografică cu marele ei potențial artistico-estetic, conțin numeroase filme istorico-biografice documentare și de ficțiune, dedicate unor personalități din cele mai diverse domenii și cu destine neordinare, adesea dramatice. Să ne amintim de unele filme din această categorie, create de cineștii moldoveni de-a lungul anilor și dedicate unor personalități importante din domeniul artei și culturii: Emil Loteanu, Vlad Ioviță, Iacob Burghiu, Vasile Brescanu, Mihai Volontir, Nicolae Sulac, Marica Balan, Petru Leonardi, Ion Vatamanu ș.a.

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

De un anumit succes s-au bucurat filmele istorico-biografice ale regizorului Vlad Druc: *Ștefan cel Mare*, *Vai*, sărmana turturică (despre destinul tragic al cântăreței de muzică populară Maria Drăgan) și *Aria* (dedicat vieții dramatice a celebrei interprete Maria Cebotari).

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

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

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

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

CONCEPTUL ȘI IMPLICAȚIILE MARKETINGULUI POLITIC

ALEXANDRU ROȘCA,

doctor, conferențiar universitar,

Institutul de Cercetări Politice, Juridice și Sociologice

Marketingul politic cuprinde o arie largă de aplicare și oferă instrumente analitice inedite pentru a explica modul în care se comportă organizațiile politice. Un domeniu politic nou — marketingul politic — nu este altceva decât o simbioză între știința politică și marketingul clasic. Acesta împrumută conceptele principale de marketing (produsul, vânzările, orientarea spre piață) și tehnici (cercetarea pieței), adaptându-le în conformitate cu principiile tradiționale ale științei politice pentru a crea un cadru teoretic integrat. Altfel spus, marketingul politic studiază organizațiile politice care adaptează conceptele și tehnicile de marketing pentru atingerea propriilor obiective. Partidele politice și grupurile de interese folosesc din ce în ce mai mult tehnici de marketing politic, cum ar fi: cercetarea pieței, pentru a identifica preocupările cetățenilor și a-și adapta oferta, mesajul și comportamentul acestor cerințe. O confuzie conceptuală de care a suferit marketingul politic consta în a-l percepe ca fiind unul din sinonimele comunicării politice, fiind însă mai mult decât doar atât.

O simbioză fericită dintre marketing și politică necesită discernământ. Or, produsul unui partid este mai puțin tangibil și mai complicat pentru conceptualizare și proiectare. Transferul principiilor de marketing de la întreprinderi comerciale la organizațiile non-profit, precum partidele politice, este un proces complex, cu necesități sporite de flexibilitate și adaptare. De exemplu, conceptul crucial de „piață” este unul mai complex pentru partidele politice. Piața se compune din alegători, ai căror susținere este necesară obținerii succesului electoral. În sensul cel mai îngust, piața ar însemna acea secțiune din populația cu drept de vot ale cărei voturi trebuie capitalizate pentru a accede la guvernare, reieșind din regulile electorale și distribuirea mandatelor, iar în sens mai larg — orice segment al populației, cu impact asupra propriei piețe (de exemplu, persoanele cu poziție civică activă, minorii etc.). Produsul cuprinde o gamă de caracteristici și este oferit în orice moment (nu doar în timpul alegerilor): aici se include conducerea, deputații (și candidații), componența, simbolurile, constituția, diferite activități (conferințe de presă, congrese de partid etc.).

Cuvinte-cheie: marketing, politică, alegeri, campanie, publicitate, produs, piață

CONSTRUCȚIA ȘI DINAMICA DECORULUI ÎN PAVILIONUL DE FILMARE A STUDIOULUI

VLAD BULAT,

conferențiar universitar interimar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În această lucrare ne vom concentra îndeosebi asupra schiței decorului de interior amplasat în pavilionul de filmare a studioului. Crearea schițelor și a desenelor tehnice pentru construcția decorului pe platoul pavilionului de filmare necesită o studiere clară pentru scenograf a problemelor creative și tehnologice. Motivul schițelor decorului construit în pavilion poate fi orice interior, de la simplu până la complicat: istoric, modern, construcția militară, cabina avionului, interiorul vagonului militar din secolul trecut. Toate acestea pot fi construite în platoul pavilionului de filmare.

Diferite motive arhitecturale, începând de la exteriorul casei până la ansamblul orășenesc sau sătesc, cu străzi din trecutul istoric, pot construi diferite decoruri, după cerințele dramaturgiei filmului.

Și totuși vom încerca să clarificăm care sunt problemele puse de scenograf în crearea decorului din pavilion.

Se caută diferite forme plastice de a se deplasa în mediul dramaturgic. Pictorul se reîntoarce la scenariul regizoral și literar, căutând cheia rezolvării plastice a dramaturgiei. Prin viziunea plastică scenograful caută decodificarea dramaturgică a scenariului regizoral, a mediului unde se desfășoară acțiunea, iar prin forma plastică creează mediul unde se petrece acțiunea. În compoziția schiței pictorul realizează ideea dramaturgică a scenariului.

Prin forma plastică a schițelor și a materialului iconografic scenograful se străduie să întruchipeze amprentele timpului, viața societății. Caracterul personajelor se accentuează nu numai prin forma lăuntrică, dar și prin mediul în care trăiește, prin obiectele și accentele timpului, care sunt redată în schițele autorului.

În creația scenografului rolul principal este individualitatea și viziunea sa asupra mediului în care se plasează acțiunea. Anume viziunea originală a pictorului constituie cheia decodificării dramaturgiei filmului.

Cuvinte-cheie: decor, arhitectură, construcție, pavilion, scenariu, scenograf

DIALOGUL ȘI DIALOGICUL ÎN ARTA ȘI PEDAGOGIA TEATRULUI

TIBERIUS VASINIUC,

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

Întregul fenomen scenic și al pedagogiei teatrale se bazează pe dialog și pe voința reconfigurării realității conform dezideratelor producerii de cunoaștere. La întrebarea „De ce dialogăm?” găsim răspunsuri diferite, fiecare în parte presupunând necesitatea — și neliniștea — unui „eu” de a fi auzit/înțeles/acceptat la nivel de opinii de către celălalt. Așadar, dialogul ne apropie de semenii, dar, mai ales, ne deprinde cu noi înșine, cu atitudinile noastre, cu gândurile noastre, cu ceea ce facem și cu ceea ce suntem, dând un sens și o relevanță propriilor acțiuni și decizii. Scopul dialogului dramatic este dialogul însuși, convertit sub forma (re)cunoașterii și afirmării de sine, trăind din căutarea — oricât de deșartă și fără capăt ar părea — a adevărului ultim. Aceasta evidențiază dualitatea esențială a dialogului dramatic, alipirea la două sisteme diferite de comunicare — verbal și non-verbal. În plus, se poate afirma că, în timpul reprezentației, cuvântul rostit se sprijină, în special, pe funcția sa non-verbală și că modelarea dialogului și înțelesul dat elementelor verbale ține de „incursiunea” interpretativă, de gesturile, acțiunile și jocul teatral.

În termenii semioticii, se poate spune că, prin spectacol (prin *performance*), discursul verbal se „iconizează”, componentele non-verbale devenind referințele determinante ale ansamblului dialogal. Obținerea unui sens univoc, stabil, necondiționat, atașat dialogului verbal, este condiționată de înlăturarea oricărui determinant non-verbal, ceea ce însemna, totodată, o renunțare la atributele de specificitate ale artei scenice și, în special, la caracterul ei idiomatic. Concret, teatralitatea la care aspirăm este cea care „rescrie” elementele verbale, proprii dialogului dramatic, dându-le sensul și concretețea dorite de interpret (de regizor, de actor etc.).

În aval de aceste idei, întoarcerea la praxisul lumii rămâne singura noastră opțiune, ideea esențială de permutare și resemantizare a elementelor discursului scenic și al celui pedagogic. Desigur, gândul ne poartă la acel „ceea ce se vede”, cu rădăcini în practica teologică a Sf. Augustin, pe care îl traducem

ca singura realitate capabilă să ne salveze de efectele inter-subiectivității aleatorii, fiind „evident acest lucru — îi scria Petre Țuțea lui Emil Cioran — fiindcă, în afară de acest spațiu limitat [al lui „ceea ce se vede” — n.n.], se desfășoară plâsmuirile închipuirii și speculațiile goale de adevăr ale rațiunii, ducătoare la nimic, chiar dacă uneori sunt relativ utile” (Emil Cioran, *12 scrisori de pe culmile disperării, însoțite de 12 scrisori de bătrânețe și alte texte* [Dosar], Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, nr. 12, 1995, p. 130).

Fundamentat în domeniul lingvisticii și al filosofiei limbajului, dialogicul a devenit obiect de studiu pentru diverse discipline, între care antropologia, psihologia, sociologia etc. Alături de acestea, teatrul și pedagogia, artele spectacolului reprezintă două dintre palierele favorite ale dialogicului, fiindu-le conferită o dimensiune aparte, prin care se modelează atât rostirea cât și expresia corporală, gestica, mimica, pantomima etc. Actor și personaj, spectator și interpret „eu” și „tu” reprezintă instanțe prezente sau absente, reale sau imaginare, care însoțesc reprezentarea de la ridicarea cortinei până la coborârea acesteia, finalizând construcția operei scenice.

Cuvinte-cheie: teatru, artele spectacolului, pedagogie, dialogic, etică, estetică

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ КОНЦА XX ВЕКА — НАЧАЛА XXI ВЕКА

КСЕНИЯ ДУБОВСКАЯ,

кандидат искусствоведения, доцент,

Белорусская государственная академия искусств

В последнее время мультимедиа контент, который активно включается в действие, встречается в спектаклях достаточно часто, нередко создавая на сцене новый мир. Мультимедиа оживляет фотографии или пейзажи, создает подвижных фантастических существ. Уже существуют такие интерактивные постановки, где зритель при помощи планшетных компьютеров или смартфонов может влиять на ход событий. Сегодня авторы постановок используют виртуальные декорации, стереоочки, головные дисплеи, технологии захвата движения, включаются в постановки и виртуальные персонажи. Все чаще используется видеомapping (3D mapping), при помощи которого на объект — интерьер, здание, пейзаж, предмет, человека — направляется трехмерная проекция, которая выглядит объемной.

Важнейшее свойство виртуальной среды — его иммерсивность (от английского *immersive* — «эффект присутствия»). Многие современные постановщики находятся в поисках альтернативного пространства, которое позволило бы не только разрушить границу между зрительным залом и сценой, но и превратило бы зрителя из пассивного наблюдателя в соучастника событий, спровоцировала его на активность здесь и сейчас. Новые компьютерные технологии — это превосходный инструмент для подобных экспериментов.

Такой подход может быть оправдан не только эстетически, но и экономически. Трехмерная графика высокого разрешения, которая проецируется на пустую сцену, сегодня может быть дешевле традиционной сценографии. Оборудование для демонстрации виртуальных декораций очень компактно и мобильно: такие декорации можно сменить одним нажатием кнопки.

Новые компьютерные технологии начали проникать на сцену в середине 1990-х гг. Авторы первых театральных экспериментов в этой области использовали дополнительную гарнитуру: стереоочки, головные дисплеи. Однако сегодня появляются интересные постановки, авторы которых не предлагают зрителю пользоваться очками или шлемами. Такой способ включения публики в действие можно определить как погружение в дополненную реальность (AR

— augmented reality). Если виртуальная реальность (VR) состоит только из нереальных, созданных в программе объектов, то при пользовании AR нереальные, виртуальные объекты в восприятии пользователя становятся частью настоящей картины мира. В этом направлении работают Русский инженерный театр Ахэ, немецкая группа «Rimini Protokoll», Королевский шекспировский театр и др.

Очевидно, однако, что проблема кроется не столько в способе использования технологий, сколько в том, каким образом авторы воспринимают мультимедийный элемент в общей системе постановки, какую функцию они ему придают, и оставляют ли за ним право на выявление глубинных вопросов бытия современным языком.

Ключевые слова: театр, спектакль, технологии, инновации

ION LUCA CARAGIALE PE SCENA BASARABEANĂ

MARIA PLĂȚICĂ,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Piesele bine cunoscutele comedierului Ion Luca Caragiale s-au bucurat dintotdeauna de o mare popularitate. Criticii de artă percep piesele lui I.L. Caragiale ca pe un foarte viu și semnificativ spectacol social și uman.

În anul 1952, în Moldova, s-a produs un eveniment deosebit în viața culturală — *O scrisoare pierdută* a fost montată pe scena chișinăveană. Motivul este bine cunoscut — 100 de ani din ziua nașterii dramaturgului. În *Moldova Socialistă* de la 9 martie 1952 găsim recenziile lui V. Mustață, unde menționa că piesa *O scrisoare pierdută* este plină de sarcasm și satiră ucigătoare, care exprimă ura autorului împotriva obștii, zidite pe exploatarea nemiloasă a norodului, iar regizorul spectacolului E. Ureche a supus toate mijloacele scenice în care se desfășoară acțiunea. Criticul teatral Leonid Cemortan, în cartea sa *Prietenul nostru teatrul*, indică asupra faptului că autorul montării E. Ureche, în rolul Cetățeanului turmentat, a creat un personaj pitoresc, amețit nu numai de alcool, dar și buimăcit de torențele de fraze bombastice. Din recenziiile timpului aflăm că spectacolul a avut un mare succes.

În anul 1969, la teatrul *Luceafărul*, vede lumina rampei spectacolul *O noapte furtunoasă*. Recenzia *Marginalii la un spectacol* scrisă de L. Cemortan reușește să ne familiarizeze din plin cu unele momente semnificative din spectacol, considerând că această comedie solicită concentrarea talentului și culturii artistice a actorilor, dar mai ales a regizorului Ilie Todorov, care s-a dovedit a fi un bun realizator de mizanscene, în persoana căruia avem nu numai un talentat actor, ci și un artist dotat, un autentic regizor de comedie. Spectacolul a avut succes datorită actorilor, dar mai ales datorită regizorului.

Furtuna unei nopți din 1987 avea să ne bucure cu prezența altor actori, dar și a altui regizor — A. Băleanu. Grație străduințelor regizorului, piesa lui I.L. Caragiale *O noapte furtunoasă* se menține în limitele rampei pe scena teatrului național. Regizorul se apropie, firește, cu pietate de textul marelui dramaturg, străduindu-se să-i descifreze sensurile posibile și semnificațiile într-o lumină nouă. N. Bătrânu vede în Andrei Băleanu un regizor talentat, montând un spectacol al său, în viziune proprie. Reieșind din cronicile timpului, spectacolul s-a bucurat de popularitate.

Criticul teatral din România, Maria Vodă Căpușan, la o conferință jubiliară dedicată dramaturgului, sublinia că „prin toate comediiile clasicului nostru se plimbă moftangii”.

Piesele lui Ion Luca Caragiale sunt nemuritoare, cu chipuri veșnice, păstrând accentul dorit de autor — „moftangii înăscuți...”.

Cuvinte-cheie: comedie, montare, regizor, recenzie, sarcasm

MESAJE SOCIAL-POLITICE ÎN PRODUCȚIILE BAZATE PE EVENIMENTE REALE ALE COMPANIILOR TEATRALE AMERICANE DIN A DOUA JUMĂTATE A SEC. XX

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

În anii '60 și '70 ai secolului XX, în contextual culturii americane, apar mișcări teatrale alternative, companii de teatru experimental care dezbat teme politice, se mobilizează împotriva războiului din Vietnam, discută problemele minorităților sau grupurilor dezavantajate, fac auzită vocea preocupărilor feminine în teatru etc., prin intermediul spectacolelor bazate pe evenimente reale, cu profunde accente politice sau a acțiunilor și protestelor stradale care îmbracă forma evenimentelor teatrale.

Producțiile teatrului avangardist *Living Theatre*, fondat de Julian Beck și Judith Malina, au fost dominate de anarhism, poezie, teatru de inspirație asiatică, didacticism (via Bertolt Brecht), improvizație și experiment la nivel lingvistic. Predispoziția lor nesăbuită către excese a făcut ca multe dintre demonstrațiile lor — protestele împotriva poziției guvernului față de războiul din Vietnam, izolarea în clădirea teatrului când Fisc-ul l-a sechestrat — să elimine barierele dintre ceea ce se întâmplă pe scenă și viața reală. *Living Theatre* militează pentru un teatru revoluționar care ar opri războaiele, ar deschide porțile tuturor închisorilor și ar opri moartea timpurie.

Open Theatre — o nouă alternativă la teatrul de pe Broadway, debutează cu spectacolul documentar *The Trial of Judith Malina și Julian Beck*, care este un tribut teatral adus celor doi creatori de teatru. *Open Theatre* este grupul care promovează mai mult decât oricare alt grup creația colectivă, producțiile teatrului rezultând din munca în colaborare a actorilor, iar spațiul teatral și jocul actoricesc centrându-se pe trăirea prezentului.

În anii de început ai trupei *San Francisco Mime Troupe* (1959), accentele politice nu erau atât de puternic resimțite. În 1965 trupa își prezintă primul comentariu scenic la adresa războiului din Vietnam odată cu adaptarea pentru scenă a textului *Iubitul militar*. Același an 1965 aduce un nou spectacol, *Ministrel Show or Civil Rights in a Cracker Barrel*, de data aceasta comentariul politic inserat în cadrul spectacolului făcea referire la rasism.

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

Free Southern Theatre a fost legat de mișcarea de eliberare de la începutul anilor '60 care își dorea să conducă la schimbări politice, sociale și economice în viața afro-americanilor din sudul Statele Unite. Teatrul își deschide activitatea în 1964, în New Orleans, cu spectacolul documentar semnat de Martin Duberman, *In White America*.

În anii '60 și '70 minoritățile sau grupurile dezavantajate din America văd teatrul ca pe un mediu în care preocupările lor pot fi articulate, un mediu care poate aduce în conștiința publicului problematicile lor sociale: *The National Theatre of the Deaf* (1967) oferă oportunități atât actorilor cât și publicului cu probleme de auz. La San Francisco ia naștere *Tale Spinners* — un teatru care va răspunde nevoilor și intereselor celor în vârstă. La New York este fondat *Roots and Branches* care încurajează comunicarea dintre generații. În cadrul trupei erau amestecați tineri alături de vârstnici, tocmai pentru a servi scopurilor asociației. În 1972, la New York, ia naștere *The Family*, o trupă care le permitea foștilor condamnați să creeze spectacole de teatru care urmau să fie prezentate atât în închisori cât și în afara acestora. *Play-House of the Ridiculous* este un teatru al travestiților homosexuali care aduce în fața publicului satire acide la adresa diverselor aspecte din viața și cultura contemporană. O parte importantă a teatrului alternativ american al anilor '70 pune în centrul ei preocupări care dezbat teze

feministe, reprezentând vocea preocupărilor feminine, constituindu-se sub forma unor dezbateri teatrale care aduceau în discuție vise, amintiri, speranțe și fantezii ale femeilor.

Multe dintre spectacolele construite de *Bread and Puppet Theatre*, condus de Peter Schumann, condamnavă războiul din Vietnam, subliniind bunătatea naturală a omului, importanța unor nevoi de bază, ca, de exemplu, pâinea, mediul natural, coruperea omului și a naturii de către lăcomie și dorința de putere. *Bread and Puppet Theatre* joacă în spații neconvenționale, participă la marșuri și parade, având parte de clasificări în categoria trupelor de teatru stradal sau teatru ambiental. Participarea publicului în mod direct în cadrul spectacolului, atenția multiplă, un ambient performativ înconjurat de actori și public, amestec al vieții și artei — vor fi dezvoltate de Schechner în cadrul *The Performance Group*, teatru pe care îl va înființa în 1967, la New York.

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

DRAMATURGIA NAȚIONALĂ PE SCENA TEATRULUI NAȚIONAL SATIRICUS I.L. CARAGIALE DIN CHIȘINĂU

ELENA CĂRARE-POPESCU,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

doctorandă,

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

Dacă s-ar anunța o competiție între teatrele basarabene cu sloganul „*Cine a montat cea mai multă dramaturgie națională*”, cu siguranță Teatrul Național Satiricus „I.L. Caragiale” ar fi pe primul loc. Dacă aruncăm o privire retrospectivă pe afișele din repertoriul acestui teatru, observăm că numele cele mai des întâlnite sunt cele ale dramaturgilor români. Și mai îmbucurător este faptul că printre numele dramaturgilor clasici români, precum I.L. Caragiale, L. Rebreanu, V. Alecsandri, și mai des sunt întâlnite nume ale dramaturgilor contemporani din Republica Moldova. Faptul este îmbucurător din mai multe considerente. În primul rând, este vorba de promovarea dramaturgiei naționale, mai bine zis a tinerilor autori dramatice din țară. Și trebuie să recunoaștem — aceasta constituie un fapt nu prea comod pentru teatre, pentru că se știe că montarea unui autor contemporan impune un șir de incomodități de gen financiar, dar și te obligă să colaborezi cu autorul, să ții cont de viziunile și părerile lui. Or, în pofida acestui dezavantaj, repertoriul teatrului *Satiricus* este constituit în cea mai mare parte anume din dramaturgia națională contemporană.

Pe de altă parte, montarea dramaturgiei contemporane înseamnă să pui în discuție cele mai actuale probleme ale societății, să abordezi probleme actuale care îl interesează și îl dor pe spectator *acum*, *aici* în *această clipă*, fapt care îl satisface pe spectator, dar nu întotdeauna și pe guvernanți sau funcționarii din diverse domenii, ceea ce, ulterior, se poate răsfrânge negativ asupra teatrului. După cum vedem, Teatrul Național Satiricus „I.L. Caragiale” nu a încercat să ocolească acest lucru incomod, ba dimpotrivă, îl aplică foarte des. Drept dovadă sunt șirul de spectacole în baza pieselor scrise de autorul nostru contemporan Constantin Cheianu. Spectacolele *Țara asta a uitat de noi*, *Made in Moldova*, *Cu bunelul ce facem?*, *Golanii revoluției Moldave*, 7 aprilie 2009 reflectă situația social-politică din ultimii 20 de ani în țara noastră.

Și nu doar piesele lui Constantin Cheianu stau la baza repertoriului acestui teatru. Regizorul S. Grecu ține să meargă într-un pas cu evenimentele socio-politice și culturale din țară, iată de ce din vizorul lui nu au scăpat nici alte piese ale autorilor autohtoni contemporani, precum: *Bătrânii noștri* de Dumitru Crudu; *Soție de împrumut* de Nicolaie Negru; *Eu pentru cine votez?* de Val Butnaru; *Dictatorul* de Andrei Strâmbeanu; *Hai să ne jucăm și Care-s sălbaticii* de Iulian Filip; *Maimuța în baie* de Irina Nechit; *SRL Moldovanul* de N. Esinencu; *Puștoaica de la etajul 13* de Mircea M. Ionescu ș.a.

Oricare ar fi scopurile acestui teatru, fie că e vorba de promovarea dramaturgiei autohtone contemporane ori de reflectarea realității contemporane prin abordarea celor mai actuale probleme și situații, ceea ce bucură, în primul rând, este prezența unor nume de autori naționali în repertoriul teatrelor, ceea ce denotă existența unei dramaturgii naționale contemporane.

Cuvinte-cheie: teatru, dramaturgie națională, repertoriu, spectacole, scenă, socio-politic

TEHNICI ȘI INSTRUMENTE DE RELAȚII CU PUBLICUL (PR) ÎN PROIECTUL TEATRAL

LIUBA ROZDOVAN,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Printre tendințele actuale în desfășurarea activităților culturale este tot mai frecvent utilizată noțiunea de proiect cultural sau artistic. Această tendință impune o dezvoltare a domeniului prin pregătirea managerilor culturali, organizarea eficientă a strategiei de comunicare în cadrul unui proiect.

Orice proiect teatral rezultă din dorința și necesitatea unui creator de a exprima și a experimenta prin arta spectacolului. Fiind o societate de consum, succesul oricărui proiect teatral este marcat de modelul de comportament al oamenilor, de valorile spirituale ale consumatorului final, de impactul social și educațional al mesajului artistic.

În aceste condiții, un rol aparte revine relațiilor cu publicul. Campania de PR în cadrul unui proiect artistic vine să atragă atenția publicului, să transmită mesaje cu veridicitate și credibilitate sporită, prin prisma emoțiilor, așteptărilor, percepției realității, necesităților sufletești ale consumatorului. Managerii în relațiile cu publicul sunt persoanele care trebuie să posede o gândire profundă, cu capacități analitice și strategice pentru a putea identifica soluțiile optime de promovare a proiectului teatral în dependență de publicul-țintă.

Strategic, campaniile de promovare sunt bine planificate, organizate, iar rezultatele necesită o evaluare permanentă. Planificarea unei strategii de PR presupune stabilirea unor obiective ce au ca scop transmiterea mesajului și recepționarea feedback-ului de la spectator. Schimbările ce intervin pe durata desfășurării proiectului sunt un suport informațional important pentru analiza tendințelor, anticiparea unor erori de comunicare.

Printre cele mai răspândite tehnici și instrumente utilizate în relațiile cu publicul pot fi menționate: comunicatul de presă, materialele promoționale imprimare, newsletter-ul sau buletinul informativ, blogging-ul, social media marketing, evenimentele publice.

În contextul dezvoltării tehnologiilor informaționale unele dintre aceste tehnici ar părea să fie depășite. Bunăoară, tot mai puțini utilizează adresa electronică (email-ul) pentru transmiterea/recepționarea informației. Însă acest instrument nu poate fi neglijat într-o campanie de promovare a unui produs teatral. Newsletter-ul este o resursă accesibilă, care poate oferi conținut util și interesant consumatorilor de artă teatrală. Buletinul informativ poate fi expediat săptămânal sau lunar unui număr nelimitat de utilizatori ai email-ului, spre exemplu, spectatorilor care sunt abonați la sisteme de procurare online a biletelor la teatru, concerte, evenimente culturale, organizațiilor din domeniu etc. Expedierea buletinului informativ este o metodă eficientă de a oferi publicului un mesaj emotiv, prin care gestionarii proiectului teatral confirmă importanța menținerii și dezvoltării dialogului cu spectatorul. Buletinul trebuie să conțină o informație succintă (text, imagini, link-uri) despre eveniment, locație sau instituția-gază, viitoare evenimente, precum premiere teatrale, turnee, colaborări artistice internaționale.

Cuvinte-cheie: proiect teatral, arta spectacolului, relații cu publicul, comunicare, tehnici de promovare, marketing, manager

FUNCȚIA ȘI ROLUL OBIECTULUI ÎN FORMAREA COMPOZIȚIEI COREGRAFICE

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

Practica utilizării obiectelor în creațiile artistice este cunoscută din cele mai vechi timpuri, fiind larg aplicată atât în arta folclorică cât și în teatrul profesionist. Utilizarea obiectelor, mobilierului și a articolelor de uz casnic în spectacolele coregrafice moderne este considerată o soluție inovatoare de reflectare artistică a realității prin imagini vizuale.

Evoluția fenomenelor artistice este o reacție a creatorilor de artă la experiențele acumulate, tendințele și aspirațiile societății contemporane, regândirea filosofică a aspectelor existențialiste ale umanității, sinteza dintre trecut și viitor. Acest proces este inevitabil și în arta coregrafică, coregrafii moderni fiind în căutare permanentă a soluțiilor creative pentru expresivitate prin dans. Astfel, în creațiile coregrafice moderne accentul principal nu este axat pe linia de subiect, ci este îndreptat spre formă și mijloace de expresie artistică a acesteia.

Printre cele mai populare tematici abordate în spectacolele coregrafice este reflectarea lumii interioare a contemporanului, „un om al mulțimii”, a trăirilor sale subiective și pasiunilor controversate ale existenței sale, descoperirea unui mediu al fanteziilor, iluziilor și viselor, în care omul contemporan se ascunde de realitate.

Această tendință este o continuitate a ideilor expresioniste și a școlii germane de balet, Pina Bausch fiind reprezentanta de primă mărime a acestei școlii și o inovatoare a dansului modern din a doua jumătate a secolului XX. În unul dintre cele mai cunoscute spectacole ale coregrafei, „Café Muller”, montat în 1978, pe o scenă sufocată de scaune, în care se pare că nici aer nu este suficient, personajele încearcă să existe și să vorbească, într-un limbaj gestual, despre problemele de care sunt preocupate. Universul creat de actori este redat într-un ritm repetitiv-obsesiv, liniștea este urmată de o izbucnire violentă, bruscă, mișcările ușor stângace și gesturile hipnotizante ale actorilor redau o poveste plină de încărcătură emoțională. Mobilierul și obiectele din scenă accentuează asemănarea dintre jocul scenic și realitate.

Obiectele utilizate în dans sunt multifuncționale prin formă, greutate, aspect, culoare. Aceste caracteristici permit artistului să experimenteze pentru a reda pe scenă numeroase compoziții dinamice figurative prin combinarea mișcărilor de dans cu obiectele din decor.

Cuvinte-cheie: obiect, articol de uz casnic, arta coregrafică, imagine artistică, inovație

ПЕРВЫЕ ПОСТАНОВКИ РОК-ОПЕР В ТЕАТРЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ УКРАИНЫ

ЮЛИЯ ЩУКИНА,
старший преподаватель,
Харьковский национальный университет искусств
имени Ивана Котляревского, Украина

Среди трех театров музыкальной комедии и оперетты Украины первыми за освоение новейшего в 1980-х годах жанра спектакля рок-оперы взялись главный режиссер Харьковского театра музыкальной комедии Юрий Старченко и главный дирижер театра Шалико Палтаджян. Уже первая рок-опера в их постановке — „Юнона” и „Авось” Алексея Рыбникова и Андрея

Вознесенского (1986) принесла театру ошеломительный успех. Спектакль харьковчан стал вторым в стране после исторически первой сценической версии рок-оперы, осуществленной Марком Захаровым в московском театре «Ленком», где стажировался Ю. Старченко. Критики даже указывали на определенную зависимость сценографии версии харьковчан от московского спектакля-прототипа. Украинскую версию „Юноны” и „Авось” отличало более симфоническое, нежели роковое звучание. Еще одной особенностью прочтения музыкального материала можно считать аутентичные православные хоры в исполнении хора театра (Любовь Иголкина), звучание которых оставляло мощное впечатление. В первые годы жизни спектакля (он сохранился в репертуаре и по сей день) хор был едва ли не главным действующим лицом харьковской „Юноны” и „Авось”. Премьерные исполнители ролей: актер героического темперамента Виктор Побережец и близкий ощущением современности роли интеллектуальный и обаятельный Николай Бутковский (Резанов), молодая, трогательная и пластичная Валентина Донченко (Кончитта), экспрессивный в пластической партитуре роли Олег Логвиненко (Федерико). Особым духовным светом наполняли эту постановку интонации голоса и уникальный тембр тенора Григория Бабича (Главный Сочинитель).

В 1989 году театр единственный в Украине и по сей день поставил рок-оперу «Монарх, блудница и монах» Александра Журбина и Павла Грушко. Модерные сценография Станислава Кузовкина и хореография Олега Егорова должны были стать фигуральным мостиком между сюжетом об упадке эпохи гуманизма во Флоренции XVI века и проблемами Украины эпохи «перестройки». В этом спектакле Ю. Старченко продолжил формировать современно мыслящую, стиливо вариативную труппу артистов: Ольгу Кацаеву и Валентину Донченко (Фиоренца), Виктора Побережца и Виктора Робертова (Савонарола), Григория Бабича (Джованни Медичи), Николая Бутковского (Пульчи).

Вершиной политики обогащения репертуара и труппы опытом рок-оперы стал спектакль «Иисус Христос — суперзвезда» по Эндрю-Ллойд Уэбберу и Ярославу Кеслеру (1993). В этой работе идеально с точки зрения синтеза драматической игры и сложного вокала (рок, спиричуэлсы) реализовался многосторонний библейский конфликт: Иисуса (Г. Бабич) и Иуды (Н. Бутковский, В. Побережец), Магдалины (О. Кацаева) и Пилата (В. Робертов), а также мессии и апостолов, Бога и толпы (режиссер по пластике Виталий Логвиненко). В отличие от предыдущих постановок рок-опер в Харькове, спектакль радовал стильностью и лаконичность визуального образа (С. Кузовкин), вызывая в зрителе катарсис.

Ключевые слова: Харьков, театр музыкальной комедии, рок-опера, режиссура

ETAPE DE FORMARE ȘI DEZVOLTARE ALE ȘCOLII TEATRALE DIN REPUBLICA MOLDOVA

TATIANA CARAUȘ,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

doctorandă,

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

În fiecare perioadă „post-revoluționară” de după o cotitură drastică a societății pe plan social-politic există întotdeauna tendințe de revizuire radicală a valorilor culturale stabilite, revizuire din punct de vedere ideologic sau formal. De obicei, aceste tendințe sunt promovate de „*les enfants terribles*” ai criticii în domeniu sau chiar de creatorii tineri ai artelor vizuale, literaturii și dramaturgiei. Așa s-a întâmplat și în spațiul românesc *de după* '90, inclusiv spațiul cultural basarabean.

Dar oare este just de a arunca la gunoi de-a valma tot ce s-a creat într-o perioadă etichetată ostilă? Oare nu este aceasta aceeași metodă ideologico-dictatorială de care ne-am dezis? În Basarabia *de după '40* tot ce-a existat „*până la*” era prezentat doar într-o cromatică a nefericirii — astfel, în 106 ani de Basarabie țaristă nu s-a întâmplat nimic decât fericitul exil al lui Pușkin pe acest tărâm pustiu (*сия пустынная земля*) bântuit de pâlcuri de țigani zgomotoși sau sângeroasele pogromuri evreiești în Chișinăul de la începutul secolului XX, iar în 22 de ani despre Regatul Român în Basarabia nu se auzea nimic decât ecoul palmelor trase de strașnicii jandarmi români pe obrajii scofâlciți ai basarabenilor epuizați de mizerie și Chișinăul nu prezenta decât niște „*catacombe apocaliptice*” (vezi *Țări de piatră, de foc și de pământ* de Geo Bogza)... Nici o melodie revărsată din fereastra vreunei instituții muzicale, nici o poezie rostită de un copil la o serbare școlărească...

Dar n-a fost chiar așa...

Studiul propus vine să analizeze obiectiv un fenomen teatral — apariția și coagularea unei școli de actorie autohtone, simbioza școlilor *de import* cu *elementul național*, o cercetare prin prisma celui *du-te-vino* social-politic basarabean și în contextul geopolitic al unei *culturi de frontieră* — între *latinism* și *panslavism*, între *național (moldovenesc)* și *românism*, între *realismul socialist* și tentațiile „*formalismului burghez*”. În Basarabia, ca niciunde, *Măria sa Actorul* a fost aproape de oricine, de la *vlădică până la opincă*, cutreierând ani în șir satele basarabene cu spectacole de toată mâna și asta a lăsat o ușoară amprentă burlescă, exagerată în școala actoricească respectivă, ba mai mult — dramaturgia basarabeană *a înflorit* după ce s-au întors actorii de la învățătură...

Actualitatea temei vine odată cu circuitul neîntrerupt al activității actorilor — absolvenți ai școlilor din Rusia, Georgia, Ucraina, România etc. în calitate de pedagogi și dascăli ai noilor generații de actori, regizori, dramaturgi, teatrologi etc.

Cuvinte-cheie: *teatru național, școală teatrală, evoluție, generații, influență*

PROBLEMELE SINCRONIZĂRII REALITĂȚII CU EXPRESIA EI ARTISTICĂ PE ECRAN

ION USATĂI,

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

Încă din timpurile sec. XVIII a apărut termenul de Potemkiniadă (de origine rusă — *потёмкинские деревни*), prin care se face referire la o metodă de falsificare a realității prin înfrumusețare, care provine de la numele lui Grigori Potemkin, general-feldmareșal rus, demnitar al statului și favorit al țarinei Ecaterina a II-a a Rusiei. Apariția acestui termen a avut loc datorită unei întâmplări marcante a sfârșitului sec. XVIII, atunci când, cu ocazia unei vizite în Rusia a împăratului Iosif al II-lea și a regelui Poloniei, prințul Potemkin a dorit să creeze o imagine excepțională investițiilor din teritoriile abia cucerite de la Ucraina și a ordonat să fie construite decoruri de teatru enorme, care reprezentau case, sate și orașe înfloritoare. Oaspeții, după călătoria prin acele teritorii împreună cu țarina, s-au lăsat înșelați, iar Potemkin, prin acest gest, și-a consolidat poziția în fața țarinei. În realitate, „satele lui Potemkin” nu au existat niciodată sau, mai bine zis, era vorba de sate adevărate, care fuseseră zugrăvite și „mascate” proaspăt pentru acea ocazie.

Acesta este un exemplu mai exagerat, însă tendința de a înfrumuseța realitatea a existat mereu și e foarte des întâlnită în artă, în special, fiind caracteristică filmului, deoarece filmul este un instrument puternic care poate fi folosit pentru manipularea maselor. În istoria cinematografului basarabene întâlnim frecvent asemenea „fenomen” ca, de exemplu, în perioada socialistă, când toate filmele turnate

la studioul Moldova-Film trebuiau să corespundă unei singure ideologii: se făcea așa-zisa „lakirovkă” — realitatea propriu-zisă era ascunsă sau modificată pe ecran. Tot ce se arăta și se dădea drept a fi real în filmele din această perioadă erau imagini împodobite cu oameni frumoși și muncitori, sate curate, câmpuri bogate cu mulți muncitori etc. În filmul „Între Minciună și Adevăr” (filmul de master al studentului Ion Usatâi) se vorbește despre această perioadă foarte detaliat. Regizorii Vlad Druc, Pavel Balan, Valeriu Jereghi, Nicolae Ghibu povestesc despre acea perioadă și despre toate problemele sistemului care exista, cât de greu le era regizorilor să se afirme sau să combată acest sistem și cum a apărut Filmul Poetic Moldovenesc. Vrem sau nu vrem, filmul este o minciună și trebuie să acceptăm asta — o minciună care ne ajută să percepem realitatea. Dar să redai drept a fi real ceva ce nu există este o faptă murdară și incorectă — artistul poate să modifice realitatea cu un scop artistic, însă nu are dreptul moral să mintă. Afirm cu rigurozitate că nu există o realitate acceptată de toți care poate fi percepută drept o realitate strictă, pentru că, de fapt, realitatea nu există, ci există doar punctul de vedere pur subiectiv al fiecărui dintre noi, deseori comparativ, sau modul individual de percepere a realității prin prisma trăirilor proprii. Indiferent de faptul cât de mult nu am încerca să ne apropiem de realitate sau să o redăm, pe ecran este imposibil de transpus în exactitate acest lucru, în primul rând, din motiv că fiecare cadru care ajunge în film este ales de regizor. Durata, consecutivitatea cadrelor, cadrarea, conținutul etc. sunt selectate din perspectiva regizorului, astfel, deja nu mai reprezintă realitatea propriu-zisă, ci este punctul său de vedere, subiectiv, de fapt. Aceasta ne demonstrează că sincronizarea realității cu expresia ei artistică pe ecran este imposibilă. Noi, artiștii, ne putem apropia de realitate, putem tinde să prezentăm realitatea așa cum este, dar niciodată nu putem să atingem acest scop în totalitate.

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

ASPECTELE TEORETICE ALE FILMULUI-PORTRET ÎN FILMOLOGIA CONTEMPORANĂ

IRINA FOTESCU,

doctorandă,

Institutul Patrimoniului Cultural

De la începuturile sale filmul-portret a captivat atenția regizorilor și curiozitatea spectatorilor prin elementul de noutate, veridicitate și confidență. În literatura de specialitate filmul-portret este studiat în contextul filmului de nonficțiune, iar aspectele teoretice sunt tratate relativ puțin. Un studiu comparativ amplu și bine fundamentat este cel al cercetătoarei ruse Manana Andronikova *De la prototip la imagine. Problema portretului în literatură și cinema*. Autoarea cercetează transformarea succesivă a imaginii omului în artă, începând cu primele reprezentări antropomorfe până la portretul cinematografic.

Teoreticianul și istoricul literar Silviu Angelescu, în lucrarea sa *Portretul literar*, a dedicat un capitol semnificativ problematicii legate de reprezentarea personajului și constituirea portretului său. Totodată, vom reveni în cercetare la tipologia propusă de autor elaborată în funcție de modelele culturale și istorice încercând să o ajustăm la filmul-portret.

În teoria artei cinematografice una dintre problemele mai complicate reprezintă principiile tipologiei filmului documentar. Mai mulți teoreticieni — Serghei Drobașenko, Simion Freilih, Iuri Tîneanov, Lev Roșal, Galina Projiko ș.a. — au abordat această problemă.

Teoreticianul rus Serghei Drobașenko propune o tipologie a filmului documentar și televizat ca un model stabil. În clasificarea filmului documentar Serghei Drobașenko ia ca bază modalitatea de prezentare a materialului filmic și caracterul acestuia.

Problema de clasificare a genurilor de film documentar este abordată într-un caracter radical de către Lev Roșal. Această interpretare conduce la inutilitatea tipologiei genului, dacă nu din perspectiva teoretică, atunci din cea practică.

În acest context, menționăm studiile privind tipologia portretul de televiziune elaborate de dr. Alexandru Bohanțov, conferențiar universitar.

O altă monografie cu caracter enciclopedic, care presupune o bază documentară extrem de vastă este *Hermeneutica filmului despre artă* de Dumitru Olărescu. Filmele de artă pot fi definite ca o simbioză estetică între portretul creatorului și opera de artă.

În unele surse filmul-portret este perceput ca film istorico-biografic, acest fapt nu presupune o abatere de la adevăr. Criticul de film Dumitru Olărescu elucidează particularitățile filmului istorico-biografic prin prisma creației regizorului Anatol Codru, catalogându-l *drept cel mai important regizor de filme istorico-biografice din cinematografia națională, reușind să interfereze și să combine cu succes limbajul poetic cu cel cinematografic, recurgând la experiențe curajoase*.

Unul dintre puținele studii dedicate cercetării filmului-portret este broșura *Arta portretului cinematografic* de Valentin Lesin. În pofida faptului că filmul-portret este prezentat, în primul rând, ca instrument de promovare a ideologiei sovietice, lucrarea reprezintă o sinteză a evoluției filmului-portret în contextul cinematografiei sovietice.

Cuvinte-cheie: *film-portret, imagine, portret, operă de artă, film documentar*

КОМПОЗИЦИОННАЯ И ЛЕКСИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ТАНЦЕВ ЭПОХИ БАРОККО

SNEJANA APOSTOL,

lector universitar, doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

В эпоху барокко танец имел огромную эстетическую, социальную и прикладную роль: танцевали не только для совершенства своего тела, танцевали так же в театре, существовали камерные салонные танцы, придворные церемониальные танцы на праздниках и маскарадах. При дворе Людовика XIV танец культивировался как неотъемлемая часть повседневной жизни, уроки танца входили в систему образования: наряду с изучением древнегреческого и латинского языков, музыкой, письмом, танцу обучали с детства.

По своему характеру барочный танец — сценический, вернее, барочный стиль танца тяготеет к сцене. Поэтому самыми первыми барочными танцами стали показательные танцы перед королём. Для этих танцев характерны: во-первых, сложность (фигуры практически не повторялись в течение одного танца), во-вторых, симметрия, появляется зеркальность движений (в предыдущую эпоху Ренессанса зеркальной могла быть лишь схема танца, но никак не движения, т.к. танцоры идут с одной ноги), в-третьих, различия в исполнении мужской и женской партии (в определённом месте танца мужчина может поменять ногу).

В разных странах барочный танец отличается манерой исполнения. При попадании барочного танца в какую-либо страну, он или доминирует, или вбирает себя характерные танцевальные движения народа, живущего в этой стране. Примером может послужить Англия. В отличие от Франции, где манера исполнения танца достаточно мягкая, в Англии движения рук более упругие, динамичные и открытые, что, возможно, связано с более строгим воспитанием. Другой пример — аллеманда. Немецкий танец, по строению своему довольно прост, а во что он превратился в период барокко.

Еще одним примером является жига — старинный танец кельтского происхождения. Барочная жига имеет мало общего с более древним исполнением танца. Один самых популярных танцев эпохи барокко и любимый многими композиторами вплоть до нынешнего века — Менуэт. И для того, чтобы лучше понимать природу Менуэта, произошедшие с ним изменения, нужно рассмотреть его более раннюю форму. Имея представления, о том каким был Менуэт изначально, можно лучше понять эволюцию этого жанра. К такому же типу, можно отнести танец Пасспье, где шаг отличается от Менуэта лишь небольшими прыжками.

Еще один популярный танец эпохи барокко — Гавот, который существенно изменил свой первоначальный, весьма унылый характер. Теперь это был галантный, вычурный и манерный танец в стиле *рококо*. Усложняется и танцевальный язык: легкие скользящие движения сочетались с изысканными реверансами, изящными вычурными позами, движения рук отличались большей танцевальностью.

Также одними из самых масштабных и монументальных танцев барокко стали *пассакалии* и *чаконы*. Характерные черты пассакалии и чаконы носили торжественно-трагический характер, медленный темп, трёхдольный метр, минорный лад, форма вариаций на басса остинато.

Живопись, поэзия, скульптура, стремясь передать дух «галантного» XVII века, часто обращались к изображению этого характерного для эпохи танца. Позже точные движения и изящные жесты, характерные для барочных танцев стали основой классического балета.

Ключевые слова: барокко, барочный танец, танцевальное искусство, манерный танец, композиция, структура танцев

VORBIREA DEFINITORIE SAU CARACTERIZAREA VERBALĂ A PERSONAJULUI SCENIC

LUCIA CIOBANU,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

doctorandă,

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

Caracterizarea verbală a rolului este una dintre formele de identificare a conținutului lăuntric al personajului. Studiarea condițiilor scenice propuse de dramaturg, crearea biografiei personajului, descoperirea vieții lui interioare și exterioare, toate aceste detalii, luate împreună, permit actorului să rostească textul din numele unei persoane concrete, create de el. Procesul de lucru asupra personajului este unul viu, care pornește de la prima lectură și continuă până la ultimul spectacol. Cu fiecare repetiție acest personaj crește, se maturizează și își formează personalitatea. Pe parcursul orelor, cât durează spectacolul, are loc reconstruirea, remodelarea organismului actorului, modificarea felului de a gândi, de a înțelege, de a percepe lumea. Actorul se transfigurează — își transformă total modul de viață, devine altcineva, devine personaj.

Să nu uităm că vorbirea diferă de la om la om, în funcție de condițiile în care există, de temperament, de constituția fizică, de caracterul lui, de factorii exteriori, de profesie, de valoarea intelectuală, de ocupații, de cercul de prieteni, de atitudinea pe care o are față de lumea înconjurătoare și față de sine. De aici rezultă că personajele au vocabulare diferite, maniere diferite de rostire, de accentuare a silabelor, a cuvintelor, au tempouri individuale de vorbire, în funcție de caracterele lor. Asta și este acea vorbire definitorie, ce diferențiază o persoană de alta, un personaj de altul.

Normele literare sunt procese istorice. Ele exprimă, pe de o parte, tendința limbii către stabilitate, universalitate, pe de altă parte — tendința către schimbare, instabilitate. Ne ciocnim de un

fenomen dificil și contradictoriu. Există situații când, pentru a transmite caracterul personajului, prin intermediul specificului vorbirii lui, este nevoie de o abatere de la norma literară. Abateri pot fi considerate: vorbirea cotidiană, dialectul, jargonul, argoul, slangul, cuvintele tabu, lexicul profesional, arhaisme.

Etapele de lucru și metodele folosite în procesul însușirii vorbirii definitorii pot fi structurate în felul următor: identificarea nuanțelor specifice sau ale dialectului, analiza particularităților identificate, selectarea aspectelor caracteristice ale rostirii definitorii concrete, transcrierea fonetică a textului rolului, cu introducerea tuturor diferențelor caracteristice, însușirea lor practică, utilizarea lor în procesul repetițiilor, corectarea și cizelarea lor în procesul de lucru, monitorizarea și corectarea, la nevoie, a vorbirii în spectacol.

Acest capitol, Vorbirea definitorie, poate deveni un nou mod de extindere a competențelor verbale ale viitorului actor.

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

IMPORTANȚA MIȘCĂRII SCENICE ÎN TEATRUL DE ANIMAȚIE

OLEG MARDARI,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

doctorand,

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

Lucrarea de față își propune să prezinte rolul mișcării scenice în educația studentului-actor în teatrul de animație, bazându-se pe o cercetare practică și teoretică în domeniul teatrului și pedagogiei. În urma analizei procesului de formare a studentului-păpușar, unde acesta se află după paravan, iar instrumentul de lucru este păpușa pe care acesta o învie, mi-am dat seama că o filă extrem de importantă în formarea actorului-păpușar merită o atenție deosebită. Această filă am intitulat-o *IMPORTANȚA MIȘCĂRII SCENICE ÎN TEATRUL DE ANIMAȚIE*, unde pregătirea fizică a actorului joacă un rol extrem de important, la fel ca vorbirea scenică, ritmica, canto etc.

Pentru actorul-păpușar, păpușa este cheia ce deschide ușile celor mai adânci sentimente din lădițele sufletului său. Acest lucru se datorează faptului că păpușa devine o parte a corpului, ea simte, iubește, plânge, râde și trăiește micile sale bucurii, servind pentru publicul spectator o oglindă ce reflectă toate laturile ascunse ale actorului.

În lucrarea dată intenționez să descriu metodele de lucru ale actorului-păpușar cu diferite tipuri de păpuși, care au mecanică atât simplă cât și compusă, punând accent pe mișcarea corpului care nu se vede după paravan, dar datorită căreia păpușile prind viață. Aceste metode au fost structurate în baza cunoștințelor dobândite în cadrul anilor de studiu la AMTAP cât și din practica actoricească de la Teatrul municipal de păpuși „Guguță”, unde am acumulat experiență de la colegii mei de breaslă și din practica colegilor păpușari din România, Ucraina, Bulgaria, Rusia, Belarus etc., pe care i-am urmărit în numeroasele festivaluri internaționale ale teatrelor de păpuși.

Sper ca această cercetare să ajute studenții să înțeleagă mai bine arta actorului-păpușar, dar și relația acestora cu păpușa.

Cuvinte-cheie: teatru de animație, mișcare scenică, actor păpușar, vorbire scenică, festival internațional

FORME ȘI IDEI ÎN TEATRUL DE ANIMAȚIE DIN SPAȚIUL ROMÂNESC ÎN PRIMA JUMĂTATE A SEC. XX

NINA LEFTER,

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

Teatrul din prima jumătate a secolului XX, la nivel mondial, a fost unul al noilor experimente, al noilor descoperiri, un teatru aflat sub influențele acestei epoci, pline de efervescență, de schimbări fundamentale în sfera politică, socială și, evident, culturală. Teatrul este ca un organism viu, ce se adaptează ușor față de necesitățile și aspirațiile societății consumatoare. Ca orice organism viu, el trebuie să se potrivească cu mediul și comunitatea în care coexistă. Doar teoreticienii acestui domeniu vor vedea mai târziu dacă această transformare poate fi considerată evoluție sau regres.

Prima jumătate a secolului XX a adus mari schimbări și în dezvoltarea teatrului de animație din spațiul românesc. În primii 30 de ani, teatrul românesc a avut la bază metafora și parabola. În film sau arte plastice, în teatrul dramatic, în teatrul cu păpuși, oamenii de creație au reușit să realizeze universuri artistice care să triumfe, prin mijloace de expresie, căci cenzurile politice de până atunci erau absurde, subminau libertatea creației și condamnau spectatorii la produse submediocre, dar care respectau indicațiile ideologice. Teatrul a devenit, așadar, un spațiu al libertății de a spune adevărul — datorită capacității regizorilor, scenografilor și actorilor de a ascunde în metaforele scenice mesaje sedicioase, cu puternic impact emoțional. Un rol important l-au avut scenografi, prin crearea unor spații de joc alegorice, renunțând la decorul de tip realist. Prin aceste detalii mesajul piesei se încărca de valori emblematice și, cum nimic nu putea fi precizat ca o expunere negativă la adresa societății românești, cenzura nu putea interzice aceste spectacole.

Apariția teatrului de păpuși românesc ca artă este simultană cu cea a teatrului de artă dramatică, într-o perioadă în care limbajele creației aduceau în prim-plan personalitatea artistică, iar producția artistică devenea — atât în teatru cât și în literatură sau arte plastice — o expresie caracteristică omului de creație, a mesajului său personal, bazat pe o reconcepere a formelor artistice.

Cuvinte-cheie: formă, idee, metaforă, animație, teatrul de păpuși, teatrul dramatic

ЗНАЧЕНИЕ КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В СОЗДАНИИ СЦЕНОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА В СПЕКТАКЛЯХ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

ВАЛЕРИЯ ЧИГИЛЕЙЧИК,

магистр искусствоведения,
Белорусская государственная академия искусств, Минск, Беларусь

В современном мире компьютерные технологии получили широкое распространение во всех сферах деятельности человека, в т.ч. культуре и искусстве. Активную эстетическую позицию инновационные технологии занимают и в театральной среде. Их достижения современный театр использует в основных компонентах, составляющих постановочный процесс: создании эскизов декораций и костюмов, а также в воплощении сценографического решения спектаклей.

Благодаря новейшим разработкам компьютерной графики художники-сценографы могут экспериментировать с пространством, создавать неожиданные образы, не используя матери-

альных декораций. Особенно актуально использование современных технологий и спецэффектов на сцене музыкального театра, где зрелищность постановки является необходимым компонентом.

Световое художественное оформление, использование экранов и различных видеопроекций в современном спектакле становится одним из главных средств художественной выразительности. Использование новых технологий позволяет нетривиально оформить сцену и создать многомерное пространство.

Специфичность постановки музыкальных жанров подразумевает наличие на сцене феерического зрелища, что дает огромное поле для деятельности в 3D и 4D-технологиях. В настоящее время на территории постсоветского пространства активное внедрение 3D- и 4D-эффекты получают в театральных проектах в России и Украине.

Также ряд преимуществ для постановок имеет 3D-маппинг. В Беларуси данное явление в театральной сфере пока еще новое. Его использование значительно облегчает смену и демонтаж декораций во время гастрольной деятельности театра. Это позволяет сделать масштабные музыкальные постановки мобильными и удобными в эксплуатации за пределами своей сценической площадки, а простота управления такой виртуальной декорацией позволит специалистам, разрабатывающим контент, быстро обучать персонал театра управлению 3D-маппингом.

На современном этапе развития сценографические образы спектаклей музыкального театра Беларуси довольно консервативны. Влияние на это оказывает техническая оснащенность театров. Но если рассматривать феномен использования 3D- и 4D-эффектов в дальнейшем, то эстетика музыкального театра Беларуси подразумевает их активное применение. Такие зрелищные жанры музыкального театра как мюзикл, балет, опера являются благодатной почвой для внедрения и апробирования в своей сценографии технологий 3D и 4D.

Ключевые слова: музыкальный театр, сценография, балет, оперетта, мюзикл

TEHNICA ȘI TRĂSĂTURILE CARACTERISTICE ALE INTERPRETĂRII PASODOBLE

ELEONORA VARNACOVA,

lector universitar, doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Pasodoble este o lucrare inedită de artă coregrafică cu multiple calități și caracteristici, care plasează acest dans într-un grup deosebit al *dansurilor latinoamericane*. El este unicul dans, rădăcinile căruia nu se trag din Africa. Apariția lui este legată de coridele care se organizau în timpul serbărilor populare și fiestelor. Din acest motiv, *pasodoble* este considerat un dans cu adevărat spaniol, care reflectă spiritul și coloritul acestei țări. El întrunește pasiunea, curajul și mândria — trăsăturile caracteristice ale poporului spaniol. *Pasodoble* este un dans pur bărbătesc. Rolul principal îi este atribuit partenerului-toreador, iar partenera doar îl urmează, întruchipând unduirea capei sau mișcările tau-rului, în funcție de coregrafia stabilită de pedagog. Virtuozitatea dansatorilor este determinată de poziția corpului cu pieptul ridicat și umerii lăsați, capul fixat, uneori înclinat puțin în jos. Pieptul ridicat transmite sentimentul de mândrie, iar capul puțin aplecat corespunde ținutei matadorului. Mișcările din *pasodoble* sunt stricte, fapt ce reduce mult din libertatea artistică a interpreților. Multe mișcări cer un contact fizic permanent între parteneri, cu folosirea tuturor grupurilor de mușchi. În *pasodoble*, în comparație cu alte dansuri din programul *dansurilor latinoamericane*, accentul se pune nu atât pe

tehnica de interpretare, cât pe dramatismul dansului în care este prezentă linia de subiect. *Coregrafia* dansului constă din trei accente muzicale care creează caracterul dramatic și captivant al dansului. Atât dansul cât și muzica au un caracter energic, temperamental, însuflețit, ce ne duce cu gândul la lupta toreadorilor. Muzica treptat se amplifică, emoțiile cresc. Acest dans, la fel ca și viața noastră, este plin de pasiune, dragoste, luptă, înfrângeri și victorii.

Cuvinte-cheie: pasodoble, coregrafie, caracter, dansuri latinoamericane

INSTRUMENTE DE PRODUCȚIE ÎN INDUSTRIA FILMULUI

SVETLANA ARIONESCU,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Industria filmului face parte din industriile creative. Ea îmbină mai multe instrumente și procese specifice de creație și producție și folosirea tehnicii și tehnologiilor speciale. Producția de filme este unică și trece treptat de la prototipul viitorului film — scenariu — la crearea unui produs unic, imaterial și irepetabil. Procesul de transformare a prototipului într-un film necesită conlucrarea unei echipe unite constituite din diverși specialiști. La realizarea unui film complex pot participa mult peste 150 de funcții și până la 500 de diferiți specialiști.

Procesul de realizare a filmului este divizat în câteva perioade distincte, care necesită aplicarea diferitor instrumente și tehnologii de lucru în diferite perioade de fabricare a filmului. În total procesul de producție trece prin cinci perioade: perioada de dezvoltare, perioada de pre-producție, perioada de filmare sau producție, perioada de post-producție (montaj, mixaj și alte) și perioada de lichidare (copia master, forșpan etc.).

În fiecare perioadă de realizare a filmului sunt folosite instrumente specifice. Unele instrumente, de exemplu, scenariul trece printr-o serie de transformări, devenind tot mai tehnologic și mai rațional, ușor de folosit în perioada de pregătire, în timpul filmărilor și în post-producție.

În continuare sunt prezentate succint principalele instrumente folosite în diferite perioade de producție:

- Scenariul literar — instrumentul principal și prototipul viitorului film. Se scrie în formatul american și prevede divizarea scenariului în secvențe, care, la rândul lor, sunt constituite din câteva elemente — titlul secvenței, numele personajului, acțiunea, dialogul/dialogul dual, notele speciale (*parenthetice*). În baza scenariului se estimează lungimea filmului. Se scrie de scenarist în perioada de dezvoltare.
- Extrasul de scenariu (*în format prestabilit*) — segment al scenariului care corespunde secvenței structurat pe elemente — zi/noapte, int./ext., durata, actori principali, secundari, figurație, costume, recuzită, grimă, auto/animale în cadru, sunet, echipamente, note de producție etc. Extrasele de scenariu se transmit tuturor membrilor echipei implicați în procesul de pregătire a filmărilor. Se elaborează de 1st AD în perioada de pregătire.
- Scenariul regizoral (*decupaj*) — este un alt format al scenariului, în special, folosit în spațiul ex-sovietic. Este structurat pe cadre și conține numărul cadrelor, acțiunea în cadru, dialogul, informația despre sunet, durata, încadratura, alte note. Acest format este elaborat de echipa de creație în perioada de pregătire, este semnat de regizor și producător și devine document obligatoriu pentru toți membrii echipei.
- Extrasul de decupaj (*plan de lucru pe obiecte de filmare*) — prevede o planificare detaliată a filmărilor într-o anumită locație. Fiecare secvență este evidențiată prin numărul curent al secven-

ței din scenariu, titlul și durata acesteia, numărul cadrelor din secvență și durata lor preluată din scenariu regizoral.

- Planul calendaristic de producție conține 3 componente: planul calendaristic pe perioade de producție, programul de filmare a actorilor și programul filmărilor (*schedule*). Programul filmărilor trebuie să prevadă folosirea eficientă a timpului, a resurselor umane și financiare. Este semnat de producător și regizor.
- Devizul general al filmului se estimează separat pe perioade de producție. Cea mai mare parte din cheltuieli este pentru perioada filmărilor. Devizul de cheltuieli este constituit din 11 categorii de cheltuieli directe și 2 categorii de cheltuieli indirecte.
- Raportul (*jurnalul*) de producție prevede modul de desfășurare a activității echipei de filmare, se întocmește obligatoriu zilnic, începând cu prima zi de activitate în perioada de dezvoltare până în ziua predării copiei master. *Jurnalul de producție* cuprinde analiza activității fiecărei zile de lucru, modul și condițiile de desfășurare a activității, respectarea programului de lucru, realizarea filmărilor obiectelor propuse și altele. *Jurnalul de producție* este pregătit și semnat de directorul filmului și contrasemnat de producător executiv și regizor, care pot completa sau schimba conținutul *Jurnalului*.

Cuvinte-cheie: *instrument de producție, perioade de producție, scenariu, extras de scenariu, scenariu regizoral, extras de decupaj, program de filmare, deviz de cheltuieli, jurnal de producție*

РОЗОВЫЕ ОЧКИ: ЗАЩИТА ИЛИ ОТРИЦАНИЕ? О ДЕТСКОМ РЕПЕРТУАРЕ БЕЛОРУССКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА КУКОЛ

АЛЕКСАНДРА ВОЛЧЁК,

Белорусская государственная академия искусств, Минск, Беларусь

Интерпретация, как метод исследования, берет свое начало в античной науке герменевтике. Ее цель — расшифровка древних священных текстов. До появления в XX веке режиссерской профессии постановщики, как правило, не прибегали к художественной интерпретации текста, поскольку основной задачей при его постановке было раскрытие фабульно-содержательной стороны пьесы. В современном театре режиссер выступает не как иллюстратор литературной базы, а как автор, способный на ее основе говорить о сегодняшнем дне, дополняя сценическое высказывание личными переживаниями и опытом.

В современном белорусском театре самые яркие режиссерские высказывания характерны для спектаклей театров кукол. Постановщики все чаще инсценируют сложные литературные тексты (драматургические, прозаические, поэтические), адаптируя их для предметного мира. В герменевтике существует два подхода к интерпретированию. Первый — **интерпретация на основе иллюстрации текста** — был сформулирован немецким философом и проповедником Ф. Шлейермахером, который высказывался против актуализации и включения в литературный или художественный первоисточник личных переживаний автора. Как правило, в качестве первоосновы таких спектаклей, режиссеры выбирают произведения зарубежных авторов в пересказе известных русских писателей, и бережно сохраняют сюжет и основные идеи первоисточника.

Второй подход — **интерпретация на основе исследования текста** — был сформулирован Х.-Г. Гадамером, который, напротив, приветствовал актуализацию текста, более того, считал ее необходимой. В детских спектаклях Белорусского государственного театра кукол

подобное отношение режиссеров к вербальной основе своих сценических произведений неразрывно связано с изменениями в поднимаемых темах, которые направлены на раскрытие серьезных философских вопросов морального выбора, несоответствия внешности, поведения и внутреннего состояния человека, поиска смысла жизни, переосмысления смерти и т. д.

Очевидно, что режиссеры не пишут манифесты и не призывают опровергать существовавшие советские стандарты, которые диктовали темы для разговора с детьми. Но эпоха великой империи ушла, изменился художественный язык театра, значительно расширился круг тем и проблем, и сейчас театры готовы к откровенному разговору с маленьким зрителем. Но готова ли публика? Возможно ли ее к этому подготовить? Ведь в последнее время театры кукол вынуждены бесконечно отвечать на жалобы зрителя-родителя, ожидания которого не были оправданы.

Смело вступая в диалог с литературным первоисточником, постановщики визуализируют поднимаемые в нем проблемы, прибегая к новейшим компьютерным технологиям, шумовым и звуковым эффектам, а также к метафорическим решениям. Но, к сожалению, нередко стремления режиссеров подготовить маленького зрителя к реальной жизни с треском разбиваются о кипу жалоб родителей, которые идут смотреть на любовь и дружбу, а видят, как по сцене ездят повозки с гробами, хотя смерть — это тоже неотъемлемая часть жизни. В таком случае, розовые очки, через которые учат детей смотреть на мир — это защита от реальности или ее отрицание?

Ключевые слова: театр кукол, спектакли для детей, режиссерская интерпретация, визуальный образ

STRATEGII DE DEZVOLTARE ALE PERFORMANȚELOR ȘCOLARE LA ELEVI ÎN CADRUL DISCIPLINELOR CU PROFIL ARTISTIC

VICTORIA CONDUR,

asistent universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Tema studiului presupune caracterizarea specificului strategiei didactice în cadrul disciplinelor școlare cu profil artistic, analiza metodelor interactive și a resurselor educaționale ca factori de optimizare a performanței școlare la elevi în cadrul disciplinelor cu profil artistic; elaborarea modelului de strategie didactică relevantă unui proces educațional axat pe performanțe la disciplinele cu profil artistic.

În articol este propus un model de strategie didactică axat pe dezvoltarea performanțelor școlare a elevilor în cadrul disciplinelor cu profil artistic, căutarea căilor de eficientizare a procesului instructiv-educativ, argumentarea necesității democratizării educației, realizării strategiilor interactive, dinamice și motivaționale la disciplinele cu profil artistic, în scopul formării cunoașterii orientate spre aptitudini bazate pe acțiune și a competențelor centrate pe schimbare.

Pentru a manevra bine informațiile, elevul va trebui să aplice un set de deprinderi de gândire care să-i ofere posibilitatea de a sorta informația cu eficiență. Elevii înșiși trebuie să organizeze ceea ce au auzit și văzut într-un tot ordonat și plin de semnificații. Dacă elevilor nu li se oferă ocazia discuției, a investigației, a acțiunii și, eventual, a predării, învățarea nu are loc. Una dintre perioadele în care se înregistrează frecvențele dificultăți de adaptare școlară este reprezentată de vârsta adolescentină, perioada care coincide la elevi cu trecerea de la ciclul gimnazial la ciclul liceal și în care, pe fondul unui echilibru emoțional și psihic fragil și al personalității în formare, se asimilează un șir de comportamente adaptative. De aici putem scoate în evidență ideea că vârsta adolescentină este una foarte

problematică, ceea ce poate duce la un eșec școlar neprevăzut. Iată de ce cadrele didactice au nevoie de a cunoaște strategiile de optimizare a performanțelor școlare a elevilor și anume a adolescenților. Totalitatea metodelor moderne, interactive, activ-participative pot duce la creșterea succesului școlar la adolescenți și facilitează procesul instructiv-educativ în instituțiile de învățământ. Luând în considerație că vârsta adolescentină include perioada unui dezechilibru emoțional și psihic, perioada personalității în formare, este necesară aplicarea a mult mai multor metode interactive, activ-participative, tehnici de predare pentru creșterea eficienței studierii disciplinelor cu profil artistic și pentru motivarea adolescenților de a pune în practică cunoștințele asimilate în domeniu.

Cuvinte-cheie: performanță școlară; strategie didactică; proces de instruire; metode de învățare și resurse educaționale

Arta plastice, decorative și design

ȘCOALA BAUHAUS. CONSTITUIRE ȘI DEZVOLTARE

ALA STARȚEV,

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

Bauhaus — instituție de învățământ superior, dar și un curent artistic extrem de influent al sec. XX în: arhitectură, artele plastice, mobilier și decorări interioare etc. Își face apariția, acum 100 de ani (aprilie 1919), în orașul german Weimar. Această școală și *mișcare artistică*, generată de Walter Gropius, a funcționat la maxima sa anvergură între anii 1919—1933, în cele trei orașe: Weimar (1919—1925), Dessau (1925—1932) și Berlin (1932—1933). După primul război mondial arhitecții căutau să asigure pentru oameni condiții de muncă, locuințe sănătoase și confortabile. Aceste idealuri au constituit discipline de învățământ superior la școala de arhitectură, condusă de Gropius.

Staatliches Bauhaus a fost un eveniment de prim ordin în istoria *arhitecturii* și artei moderne, constituindu-se într-un adevărat fenomen. Este de menționat că școala Bauhaus urmărea două tendințe importante: de promovare a unei *arhitecturi* integrate cultural, unde construcțiile ar fi „opere de artă totale”, cuprinzând toate expresiile vizuale: arhitectura, pictura, sculptura, grafica, vitralii, scenografie etc. și de a folosi metode pedagogice experimentale, în care practica meșteșugărească, în colectiv, va ocupa un loc important în învățământul artistic. Se spune că în ultimii doi ani de funcționare a școlii sub direcția lui Walter Gropius s-au realizat tot atâtea progrese în *arhitectură*, cât și în anteriorii douăzeci. Arhitectul era format în această școală nu ca un creator individual, ci ca fiind un coordonator, capabil să utilizeze în mod creator rezultatele cercetării științifice.

O realizare majoră a fenomenului Bauhaus poate fi considerat designul modern. Clădirea școlii de la Dessau a fost proiectată de Gropius, unde cele trei arii erau repartizate pe funcțiuni: școala propriu-zisă, atelierelor și dormitoare — conform principiului *segregării funcționale*. La Uzinele Fagus, la Alfred, construite în perioada anilor 1911—1914 împreună cu Adolf Meyer, intră în scenă invenția lui Gropius: *peretele-cortina*, complet vitrat, inclusiv colțurile clădirii. Iar Mies van der Rohe a fost preocupat de crearea unui spațiu fluid, articulată, prezent în construcțiile sale cu regim mic de înălțime, care apoi a devenit un concept fundamental al *arhitecturii moderne*. Clădirile Bauhaus din Weimar și Dessau (în 1996) au fost înscrise pe lista patrimoniului cultural mondial UNESCO.

Pe parcursul scurtei sale existențe (14 ani), școala Bauhaus a fost supusă unei continuei „goane” pentru *flexibilitate*, schimbare, delimitare, definire, actualizare, redelimitare, redefinire etc. În ciuda acestor avataruri, ceea ce rămâne remarcabil la stilul Bauhaus sunt: extrema sa unitate și puternica *individualizare artistică*.

Odată cu emigrarea lui Walter Gropius în SUA, după interzicerea naziștilor în 1933, această *mișcare artistică* devine cunoscută ca „Stilul The New Bauhaus”, ca mai apoi acesta să devină un factor educativ, inspirat și stimulat pentru multe alte generații de arhitecți și artiști plastici, care au propagat sau încă propagă esența stilului Bauhaus până în prezent.

Cuvinte-cheie: *Bauhaus, mișcare artistică, arhitectură modernă, flexibilitate, segregare funcțională, individualizare artistică*

GENUL ANIMALIER ÎN CREAȚIA SCULPTORILOR NAUM EPELBAUM ȘI NICOLAE GABZULIN

ANA MARIAN,

doctor în studiul artelor, cercetător științific superior,
Institutul Patrimoniului Cultural

Deși existent din cele mai vechi timpuri în creația meșterilor populari, genul animalier în RSS Moldovenească se afirmă către începutul anilor '60 ai secolului XX. Absolut diferiți ca maniere de lucru, sculptorii Naum Epelbaum și Nicolae Gabzulin abordează genul animalier din două puncte de vedere diametral opuse.

Naum Epelbaum, absolvent al Școlii superioare industriale de arte plastice *V. Muhina* din Sankt-Petersburg (1956) abordează genul animalier, care devine pentru el relevant, sculptorul experimentând cu tehnicile și căutând noi modalități de expresie. Iar Nicolae Gabzulin, absolventul Școlii republicane de arte plastice *I.E. Repin* din Chișinău (actualmente Colegiul Republican de Arte Plastice *Alexandru Plămădeală*) respectă eleganța compozițiilor care se datorează implementării realizărilor sculptorilor din secolele XVIII-XIX, ajustate la exigențele artei contemporane.

Sculptorul Naum Epelbaum tratează genul animalier începând cu anii '60. Această perioadă în arta plastică moldovenească se caracterizează prin predominarea compozițiilor decorative, stilizate și generalizate la maximum. De asemenea, anii '60-'70 sunt perioada interferențelor stilistice între sculptură și ceramică, practică în republică, fapt care favorizează apariția unor lucrări la hotarul între genuri. Astfel, lucrările din această perioadă ale lui Naum Epelbaum — *Zebra* (1962, ceramică, email), *Pantere* (1962, ceramică, email), *Lamă* (1963, ceramică, email), *Antilopa gnu* (1963, ceramică, email), *Maimuță* (1965, șamotă), *Leu* (1965, teracotă) — corespund tendințelor generale din arta anilor 1960—1970. Studiul întreprins de sculptor se bazează și în continuare pe crochiuri și studierea nemijlocită a animalelor în mișcare liberă: *Bars* (1970), *Leoaică și leuț* (1970, lemn), *Cal bătrân* (1978, ceramică, email), *Bars (leopard)* (1978, șamotă, email), *Ghepard* (1981, șamotă, email), *Berbec* (1981, lemn), *Țap* (1981, lemn) etc. Naum Epelbaum tinde spre reinterpretarea tradițiilor artei populare și aderă către curentele moderne.

Spre deosebire de lucrările lui Naum Epelbaum (decorative, reprezentative, preponderent statice) lucrările lui Nicolae Gabzulin, sunt mai dinamice, prin racursiuri palpitate și prin conținutul subiectelor emotivitate, precum: *Protejarea micuțului* (1959, bronz, turnare), *Țapii de munte (Neliniștea)* (anii 1960, lemn), *Câinii și iepurele* (1961, ghips, patinare) ș.a. Nicolae Gabzulin se inspiră din modelele devenite clasice, adaptându-le propriului său stil de creație.

Cuvinte-cheie: genul animalier, compoziție, plastică de mici dimensiuni, construcții anatomice

MOTIVUL PASTORAL ÎN GRAFICA DE CARTE MOLDOVENEASCĂ (1945—2010)

VICTORIA ROCACIUC,

doctor în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
conferențiar cercetător,
Institutul Patrimoniului Cultural

Cuvântul *pastoral* (în franceză — *pastoral*, latină — *pastoralis*, italiană — *pastorale*) reprezintă un adjectiv cu semnificații de păstor, păstoresc; de la țară, câmpenesc, ciobănesc, rustic. Este un termen

care caracterizează creații literare (bucolice) și zugrăvește în mod idilic viața păstorilor, viața de la țară; definește opera literară cu conținut pastoral; bucolică. Deci, este caracteristic pentru păstori; păstoresc; ciobănesc, obiceiurile și grijile pastorale. Astfel, *motivul pastoral*, în general, ține de viața de la țară în toate aspectele ei idilice, pitorești etc.

În arta *graficii de carte* moldovenești, la diferite etape ale evoluției acesteia, putem observa prezența acestor *motive* atât în *ilustrațiile* pentru folclorul popular, eposul național, cât și pentru opere literare de alt caracter narativ (lirica lui Al. Pușkin ilustrată de Leonid Beleaev etc.). Practic, toți graficienii moldoveni au utilizat în creația lor imagini sau elemente de peisaj rustic, *motive* păstorești, câmpenești etc. Fiecare autor a încercat să imprime acestor subiecte, scene sau *motive* diverse conotații epico-poetice sau de conținut variat. Astfel, printre *ilustrațiile* lui Leonid Grigorașenco la cărțile lui Petrea Cruceanu, Liviu Deleanu, Alexandru Donici se găsesc imaginile care ar putea *ilustra* și balada *Miorița* .

Balada *Miorița* a fost ilustrată de mai mulți graficieni (Ilia Bogdesco, Alexandr Hmelnițki, Gheorghe Huzun, Gheorghe Vrabie, Eudochia Zavtur și alții). Toate dintre aceste *ilustrații* oferă prilejul de analiză comparativă a operelor *grafice* pentru a studia diverse *tendințe* sau legături între subiectul narativ-literar și forma plastică de reflectare a acestuia.

Ilustrații ale graficienilor moldoveni cu subiect *pastoral* oferă tot spectrul de *procedee tehnice* , scheme compoziționale utilizate și reprezintă unele dintre cele mai valoroase opere de acest gen.

În creația graficienilor moldoveni, *ilustrațiile* cu *motiv pastoral* pot fi împărțite în mai multe categorii: portret de ciobănaș cu fluier, portret dublu (masculin și feminin) pe fondal de peisaj rustic, scene de gen și compoziții figurative, inclusiv multfigurative și nonfigurative, cu peisaj. Totodată, toate exemplele de peisaj în *ilustrațiile* graficienilor autohtoni demonstrează varietatea conceptelor și principilor formal-stilistice abordate, nivelul de măiestrie și *tehnică* al autorilor, atestate la diferite etape istorice. Studiul de față oferă una dintre variantele posibile de structurare a imaginilor cu *motive pastorale* .

Cuvinte-cheie: *grafică, carte, ilustrație, motiv pastoral, procedeu, tehnică*

DELIMITĂRI CONCEPTUALE ALE ICOANEI JUDECATA DE APOI PRIN PERCEPȚIA VIZUALĂ A RAIULUI ȘI IADULUI

ION JABINSCHI,

master în artele plastice și decorative, lector superior,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
doctorand,
Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă*

OLIMPIADA ARBUZ-SPATARI,

doctor în pedagogie, conferențiar universitar,
Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă*

În comunicarea de față vom încerca să conturăm conceptele reflectate în imaginea icoanei Judecata de Apoi, a interpretării Raiului și Iadului, din punct de vedere al acțiunii asupra privitorilor, prin intermediul percepției vizuale. Imaginea Judecata de Apoi, fiind o icoană, se vrea a fi o imagine a nevăzutului și, totodată, o prezență a nevăzutului, reprezentând justiția biblică, care este o dimensiune transcendentă prin caracterul ei simbolic.

Artistul, prin intermediul *limbajului plastic* , exprimă viziunea sa asupra lumii înconjurătoare, a universului nevăzut, predicat de/în biserică, stabilind o legătură între reprezentare (icoana) și privitor/receptor, ajunge să distingă aspecte ale fenomenului religios și artistic în exprimarea unitară și organică (a icoanei), ca un simbol al justiției Divine.

Dar cum să înțelegi *icoana* în profunzime? Ca imagine, poate fi definită ca o simplă purtătoare de informație, chiar dacă imaginea sacră are, prin caracterul ei simbolic, o dimensiune transcendentă. Într-adevăr, în imagine este prezent un eveniment; ea scoate în lumină amintirea celor pe care le înfățișează și stabilește prin această stabilitate o legătură între cele reprezentate și cel care o privește, remarcă/ menționează Egon Sendler în *Icoana, imaginea nevăzutului: elemente de teologie, tehnică și estetică*.

Perceperea vizuală a icoanei constituie nivelul superior de înțelegere a lumii transcendente și *eul* nostru. La baza percepției vizuale a semnificației simbolice, reprezentate în imaginea *Judecata de Apoi*, stau valoarea teologică, cunoașterea științifică și cea artistică. Dacă excludem elementul teologic, se pierde încărcătura/substanța spirituală; neglijând elementul științific, nu vom avea acces la esențial, pierzând esența transcendentă a icoanei; neglijând esteticul, nu vom reuși să apreciem la justa valoare imaginea.

Pentru redarea/crearea imaginii *Raiului* și *Iadului*, prezent în *icoana Judecata de Apoi*, artistul plastic monumentalist este obligat să cunoască legile după care funcționează *perceperea vizuală*, psihologia și pictura murală.

Rudolf Arnheim susține că *perceperea vizuală* aparține domeniului psihologiei și nimeni nu a discutat procesele creării și receptării artei fără să recurgă la ea.

Folosind mijloacele *limbajului plastic* și având harul lui Dumnezeu, artistul/pictorul-zugrav creează icoane-ul sacru, care este o încercare (în limitele posibilităților de a reda) de reprezentare vizual-simbolică a lumii cerești și a frumuseții absolute.

Icoana reprezintă intermediarul direct între credincios și divinitate, în sensul unei „porți”, sugerând posibilitatea împlinirii umane (viața veșnică).

Cuvinte-cheie: icoană, *Judecata de Apoi*, *percepție vizuală*, *rai*, *iad*, *concept*, *simbol*, *limbaj plastic*

POMUL VIEȚII — PRINCIPALUL MOTIV AL ICONOGRAFIEI COVOARELOR BASARABENE

SVETLANA PLAȚINDA,

master în artele plastice și decorative, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Între motivele de circulație generală întâlnite în toate regiunile țării și având la origine un sens anume al unei concepții mitologice, „arboarele” sau *pomul vieții* ocupă un loc proeminent în artele noastre decorative. Importante sunt, desigur, și motivele cosmice, antropomorfe, zoomorfe și altele, dar niciunul dintre acestea nu are azi extensiunea pe care o pretinde *pomul vieții*. Teritorial, generalizarea acestui motiv nu are corespondent în arta noastră populară, decât gama întinsă a marii categorii a decorului geometric. Nu există regiune sau zonă etnografică din țară în care *pomul vieții* să nu fie prezent într-una din variantele sale. Întâlnit în decorul obiectelor de artă populară, arhitectură, țesături de interior, mobilier, costume, sculpturi în lemn, ceramică, lucru în piele și altele, acest motiv a îndemnat pe mulți cercetători să se preocupe de acest motiv, căutând semnificația lui, încercând să precizeze tipurile de imagini în care el apare, precum și diferitele moduri de tratare decorativă în care este înfățișat. Consider ca acest subiect ține de istoria artelor plastice și decorative, cu o vastă încercare fină semantică.

Pomul vieții este unul dintre motivele preistorice ale omenirii, întruchipând în formă poetică visul irealizabil al „tineretii fără de bătrânețe și al vieții fără de moarte”. În legendele și credințele popoarelor acest însemn se înfățișează oarecum constant, fiind vorba, în esență, de un copac ale cărui fructe minunate sau a cărui sevă miraculoasă sunt elixiruri ale vieții. În coroana copacului sau la rădăcina lui stau păsări sau animale înfricoșătoare ce păzesc neprețuitul tezaur. În jurul acestei imagini centrale,

fantezia popoarelor a brodat o imensă mantie de basme, ale căror detalii și culori iau „chipuri” extrem de variate, reflectând nu o dată condițiile locale și istorice.

Mai mult de jumătate din covoarele vechi basarabene conțin imagini fitomorfe simbolice și puternic stilizate, care de la sfârșitul sec. XIX sunt treptat înlocuite cu imagini vegetale realist-naturaliste. Chiar și atunci când este vorba despre imaginea *pomului vieții* — unul dintre motivele centrale ale iconografiei covoarelor basarabene, descrierea acestuia se reduce la câteva constatări mai mult sau mai puțin generalizatoare, întâlnite în toate enciclopediile. Și asta în pofida faptului că în covoarele basarabene putem clar identifica cel puțin cinci arhetipuri doar ale *pomului vieții* și mult mai multe imagini simbolice ale plantelor și rădăcinilor simbolice comestibile; plante cu semnificații concrete simbolice, ca trandafirul, bujorul, busuiocul ș.a.

Cei ce și-au adus aportul la cercetare — D. Goberman, M. Livșiș și alții — au încercat destul de vag să-i lămurească originea, iar la o generalizare evidentă nu se prea depășeau clișeele stabilite mai demult. Firește, în tezele evaluate nu se poate nicidecum neglija constatarea că *pomul vieții* reprezintă întruchiparea mării forțe a vitalității naturii; însuși simbolul „mamei-natură”.

Ceea ce-mi propun în comunicarea de față este de a face o abordare a simbolului *pomului vieții*, în baza unor asocieri făcute de mai mulți cercetători, printre care V. Buzilă, Gh. Mardare, care au determinat trei rădăcini genealogice ale *pomului vieții* din arta populară românească referitoare și la iconografia covoarelor basarabene (tracic, iranian, grecesc).

Pomul vieții (bradul primordial) din covoarele basarabene a păstrat schema arhetipului său preistoric, începând cu imaginile de pe vasele cucuteni-tripoliene și continuând cu cele prezente pe mone-dele tracice, adică sub forma simplificată a unei ramuri de brad. Așa îl găsim prezentat și pe vârstele lăicerelor de la sfârșitul sec. XVII ori în componența imaginilor universului.

Cele mai sugestive forme ale arborilor se repartizau, de obicei, pe suprafețele lăicerelor mari de așternut, iar variantele mai simple își ocupau locul preponderent pe războaie, scoarțe și păretare. O explicație a acestui fenomen găsim într-o afirmație deosebit de importantă a savantului Paul Stahl, bun cunoscător al artei populare românești, care afirmă că imaginea *pomului* în arta țărănească reprezenta, în conștiința populației, o *forță supranaturală, menită să consolideze familia și clanul de neam.*

Cuvinte-cheie: pomul vieții, motive, iconografie, covor, artă, simbol, imagine

TANGENȚE ISTORICE DE EVOLUȚIE PLASTICĂ A RELAȚIILOR PROPORȚIONALE ÎN COSTUM ȘI ARHITECTURĂ

STELA ȘTAIHMAN,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

doctorandă,

Universitatea Liberă Internațională din Moldova

Organizarea plastică armonioasă a ansamblurilor vestimentare contemporane este activ dirijată și condiționată de *conceptul artistic*, reperele funcționale și predestinația stilistică finală a acestora, de unde rezultă modalitățile compoziționale de organizare a lor în structuri integre, unitare, originale. Obținerea expresivității majore a ținutei se face posibilă prin aplicarea selectivă a metodelor și *mijloacelor* de organizare *compozițională*, unde metodei de *proporționare* îi revine rolul principal de integrare și co-subordonare a elementelor și detaliilor în contextul ansamblului creat. Perceperea integră a vestimentului depinde de expresivitatea suprafețelor ce îl conțin, care, la rândul lor, fiind supuse procesului comparativ, realizat de linii, suprafețe și detalii de orientări orizontale, verticale sau diagonale, amplifică nivelul echilibrului stilistico-plastic armonizat.

Teoria armoniei proporționale enumeră câteva milenii de la apariție și drept categorie *estetică* se află într-o strânsă legătură cu învățăturile filozofice despre lumea înconjurătoare, natură, mediul social ambiant, rânduiala perioadelor istorice, teoriile evoluționiste, cât și de legitățile cunoașterii. Armonia proporțiilor relevă logica evoluării generale a culturii umane și, în special, a artelor plastice, scoțând în evidență unitatea convențională a formei exterioare cu conținutul, integritatea conceptului artistic cu maniera și plastica stilistică de reprezentare într-o perioadă istorică, într-o societate, într-o cultură etnică. Din materialul istoric analizat rezultă strânsa legătură între *procedeele compoziționale* de creare a formelor arhitecturale și cele vestimentare, deoarece la fiecare etapă de dezvoltare a culturii, societatea crea mediul arhitectural, ambianța de articole și piese de mobilier de primă necesitate, obiecte de lux și vestimentație.

În Egipt conceptul stilizat al configurației triunghiului a stat în baza organizării sistemului spațial tridimensional, voluminos, cunoscut ca *piramidă*, stilistica căruia a dominat o perioadă îndelungată de timp și criteriile plastice de organizare proporțională a structurilor vestimentare.

În Grecia Antică silueta contemporanului vestimentat în hiton întruchipa realizările proporționale ale arhitecturii clasice și reamintea prin pliurile sale verticale ornamentul coloanelor dorice.

În arta gotică o dezvoltare deosebită primesc *relațiile proporționale de contrast*, reprezentate în arhitectură prin edificii sobre activ direcționate spre cer, motiv preluat și interpretat prin structuri vestimentare puternic *stilizate*, ce diminuau configurația naturală a corpului uman.

În sec. XVII se relevă arta Baroc, unde în arhitectură și costum domnește o splendoare, o strălucire, un lux și un belșug măreț, exprimate prin forme, linii și decor flexibil, dinamic și senzual.

Rococo, instaurat în arhitectura sec. XVIII, ușoară și cochetă, cu un refuz total de pompozitate, transmite vestimentației un rafinement destinat al *formelor sofisticate*, bogat ornamentate, unde relațiile proporționale sunt menite de a exprima năzuințele romantice și spirituale ce dominau societatea.

Epoca clasicismului în sec. XIX, atât în arhitectură cât și în arta vestimentară, propagă reîntoarcerea spre idealurile plastice ale culturii antice, spre *relațiile proporționale* raționale, naturale, utilitare, lipsite de aroganță patetică și exagerări decorativă.

Analizând și comparând tangențele de organizare proporțională plastică în arhitectură și vestimentație, devine evidentă dependența conceptului compozițional unitar de realizare, cât și a nivelului de stilizare, de *preferințele artistice* dominante într-o epocă culturală.

Cuvinte-cheie: *procedee și mijloace compoziționale, costum, relații proporționale, estetica umanistă, stilizare, arhitectură clasică, stilizare, relații de contrast*

ASPECTE ALE SEMIOLOGIEI ÎN DEZVOLTAREA LA ELEVI A COMUNICĂRII PRIN ORNAMENTE ȘI SIMBOLURI ÎN CERAMICĂ

TATIANA JABINSCHI,

master în arte,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
doctorandă,

Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă*

Scopul articolului este de a prezenta aspectul semiologic în modelarea și ornamentarea ceramicii decorative cu elevii, având la bază funcția comunicativă și modul de transmitere a mesajelor. Cunoașterea semnelor în ceramica decorativă permite elevului-creator de a coordona specificul lingvistic de comunicare cu publicul și de interferare a ideilor cu spectatorii, constituind un mijloc eficace pentru a descoperi și redescoperi locul său în lume.

Studierea simbolicii în cadrul orelor de modelare deschide elevului noi orizonturi către o știință cu un ansamblu de cunoștințe despre tot ceea ce ne înconjoară, natură, societate, gândire (despre trecut și prezent), despre fenomene și culturi ancestrale.

Jean Caune, citat de Ludmila Moisei, relatează că cunoașterea corespondențelor semnelor reprezintă o educare, un preambul al pregătirii spirituale. Simbolul este un liant al corespondențelor simbolice între oameni și are funcție de interpretare a mesajelor transmise prin producțiile artistice. Aceasta oferă o motivare enormă elevilor de a-și dezvolta o formă captivantă de comunicare prin creație, utilizând semnele și simbolurile, studiind bazele ornamenticii, cercetate de numeroși autori ce au contribuit la descifrarea semnelor și a simbolurilor criptate în ornamente pe diverse materii (de expunere a mesajelor), cum ar fi piatra, osul, vestimentația, arta covoarelor, ceramica, sticla etc.

Unii autori clasifică decorul semantic din considerente ale mediului de credință religioasă a popoului, ceea ce este binevenit elevilor de a cunoaște. Astfel, Gheorghe Mardare ne oferă trei clasificări: 1) Sfânta Biserică Creștină cu credința în Dumnezeu; 2) Anturașul cosmic și terestru al naturii sacralizate; 3) Spațiul locativ.

Sub aspect morfologic, autorul clasifică în trei grupuri mari ornamentica spațiului euro-asiatic, cum ar fi: 1. Grupul motivelor numite geometrice sau abstracte; 2. Grupul motivelor geometric stilizate ori geometrizzate; 3. Grupul motivelor numite realiste.

Simbolul are funcția de integrare prin comunicare a mediului social de diverse grupuri, entități în timp și spațiu, un astfel de tip de limbaj este forma de comunicare semnificativ abstractă, ceea ce permite transmiterea și receptarea unui număr mare de informații. Studiarea semioticii și a semiologiei în artă va trasa noi punți elevilor de a face conexiune cu cunoștințele care le dețineau strămoșii noștri, de a-și îmbogăți bagajul imagistic, de a selecta din realitatea noastră tot ce e frumos, de a combina/sintetiza și de a reda prin propriile creații o lume nouă, o viziune proprie.

Cuvinte-cheie: semn, simbol, ornament, ceramică, comunicare, mesaj, elev, modelare

COMPOZIȚIA ORNAMENTALĂ ÎN SISTEMUL STRUCTURAL AL PORTULUI TRADIȚIONAL MOLDOVENESC

TATIANA BUJOREAN,

master în arte, lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
doctorandă,

Universitatea de Stat *Dimitrie Cantemir*

La începutul secolului XXI vorbim tot mai des despre globalizare și despre impactul pe care îl are fenomenul în cauză asupra societății contemporane. Globalizarea, la nivel mondial, generează tendințe de reafirmare a problemelor identitare din partea unor popoare și comunități prin intermediul culturii care le reprezintă.

La moldoveni cultura populară s-a remarcat prin continuitatea tradițiilor și este astăzi un domeniu de cercetare, mai degrabă, interdisciplinar. Pe parcursul timpului am păstrat/transmis, ca popor, un volum impresionant de simboluri capabile să influențeze identitatea națională, evitând cultura de import, iar din totalitatea componentelor care stau la baza culturii naționale, arta populară, și implicit *costumul tradițional moldovenesc*, reprezintă coordonata cea mai importantă care ne identifică.

Studierea *costumului popular autohton* — materia primă, țesăturile, tipurile tradiționale de croială care formează sistemul său structural, cromatică, *ornamentica*, tehnica executării *ornamentului*, modul de alcătuire a *compozițiilor ornamentale* — constituie un mijloc de cunoaștere a vieții culturale, econo-

mice și sociale. Modul de alcătuire a compozițiilor ornamentale în costumul popular se datorează unei anumite viziuni artistice a creatorului anonim și este considerat un element al gustului său artistic.

Din moment ce *ornamentul*, în aspect spațial, este un element fundamental, în special, într-o compoziție decorativă, autorul ia în considerare manifestările sale în *sistemele structurale* ale portului tradițional, care se referă la modul în care acesta este gândit pentru a-și îndeplini funcțiile. În lucrare autorul sugerează faptul că unitatea costumului popular moldovenesc este asigurată, pe lângă alți factori, de corelația *ornament — veșmânt*.

Studiul prezintă o evaluare obiectivă a acestui proces de corelări, deoarece se face o analiză a felului cum ornamentul interacționează cu funcțiile pieselor de port și, implicit, cu utilitatea acestora, cu aspectele privind crearea unei „imagini” vizuale dorite în care se pune accent pe raporturile comunicative și simbolice ale veșmântului și cu considerațiile estetice care stau la baza compunerii *costumului popular autohton*.

Având în vedere că demersul nostru științific are ca scop descifrarea și clasificarea legăturilor reciproce formate între sistemele ornamentale și aspectele structurale ale portului tradițional autohton, în cele ce urmează se propune a fi investigat acest sistem de relații în contextul aspectelor de ordin funcțional, expresiv și estetic.

În asemenea circumstanțe putem considera că acest element identificator, portul tradițional, păstrat până în prezent și conservat cu rigoare, produce acțiuni de legătură între trecut, prezent și viitor, iar corelarea *compozițiilor ornamentale* cu forma obiectului vestimentar este unul din factorii-cheie care au asigurat unitatea prin diversitate a *costumului popular moldovenesc*.

Cuvinte-cheie: *compoziție ornamentală, port popular moldovenesc, costum tradițional moldovenesc, ornamentică, sistem structural, veșmânt, compoziție ornamentală*

TEXTILE PREISTORICE — FENOMEN CULTURAL GLOBAL

MAIA VESTE,

master în arte, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
doctorandă,
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

Arta confecționării din materiale textile întotdeauna a fascinat prin corelația originalității structurilor fibroase cu jocul imaginației a motivelor textile, compozițiilor și armoniei cromatice inedite. *Textilele* din totdeauna au făcut parte din viața cotidiană a omului, iar confecționarea lor este una dintre cele mai vechi tehnologii umane. Numeroase studii din domeniul antropologiei și al istoriei *vestigiilor textile* descoperite prezintă un fenomen cultural global și confirmă importanța *textilelor* în viața cotidiană și extra-cotidiană a societății umane, precum sărbători, ceremonii și ritualuri.

În ultimele decenii cercetările în studiul textilelor arheologice, ale cărei începuturi se plasează în secolul XIX a căpătat în vestul Europei o amploare deosebită, trezind un mare interes în rândul publicului științific. Cercetările efectuate până în prezent au urmărit investigarea *artefactelor* bine conservate, precum obiecte din ceramică, piatră, os, corn și metal. Datorită noilor metode de investigare introduse în arheologie, în prezent a crescut atenția acordată *artefactelor* din *fibre textile*, ușor alterabile. În acest context, cercetătorii din spațiul românesc au acordat mai puțină atenție importanței *textilelor* și activităților dedicate realizării acestora în preistorie, în general, mulțumită rarității acestor vestigii arheologice.

Datorită perisabilității materialelor organice, foarte puține *textile* arheologice din epoca preistorică au supraviețuit de-a lungul timpului, determinându-se în diferite forme de conservare: *textile*

nedeteriorate, fragmentare sau în proces de deteriorare; carbonizate; sub formă de amprente lăsate de *textilele* originale în pământ sau pe obiecte din lut. Însă cercetarea *artefactelor textile* ce au rezistat în timp și identificarea lor din punct de vedere arheologic, dovedește faptul că oamenii acelor vremuri străvechi cunoșteau procesul complex de extragere a *fibrelor* din tulpini vegetale, precum și tehnici pentru transformarea *fibrelor* în produse *textile* finite, folosind unelte specifice acestor operații. Astfel, datele oferite de vestigiile arheologice *textile*, pe lângă faptul reconstituirii acestor meșteșuguri a producerii *textilelor preistorice*, ar permite accesul la detalii de ordin *cultural*, social și economic, ce au contribuit la dezvoltarea lor în spațiul românesc.

Cuvinte-cheie: textile, vestigii textile, artefact, fibre textile, obiecte din lut, meșteșuguri textile, fenomen cultural

IMPACTUL SERIGRAFIEI ASUPRA DEZVOLTĂRII CREATIVITĂȚII STUDENȚILOR GRAFICIENI

OXANA DIACONU-CATAN,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

doctorandă,

Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă

Scopul acestei comunicări este de a sublinia importanța *serigrafiei* în formarea unui specialist în domeniul artelor grafice, de a motiva interesul pentru cunoașterea și stăpânirea aptitudinilor *serigrafurii*, cât și impactul ei asupra *dezvoltării creativității studenților graficieni*.

În cursul evoluției *serigrafia* s-a maturizat de la meșteșug la o *tehnică a gravurii*, îmbinată cu invențiile moderne. Dacă o privim ca procedeu artistic, ea face parte din mișcarea avangardistă a *gravurii*. *Serigrafia* îmbină relația dintre tradiție și inovație, trecut și prezent. După tipurile de tipar tradițional *gravurii*, *serigrafia* face parte din tiparul plan. Tehnologia de *imprimare serigrafică* implică o multitudine de operațiuni ce trebuie însușite și aplicate cu precizie de către studenți în timpul efectuării lucrării de creație.

Primele apariții ale *procedeului serigrafic* sunt documentate în China și în alte țări asiatice, iar apoi sunt răspândite în Europa și Statele Unite. *Serigrafia* oferă mari avantaje artiștilor plastici în procesul *creativ*. Invențiile americane au contribuit în mare măsură la dezvoltarea tehnologiei serigrafice. În anii '50 ai sec. XX un grup de serigrafi americani s-au unit pentru a forma asociația profesională Silk Screen Unit. Dintre artiștii de marcă ai acestui gen îi amintim pe: Samuel Simon, care, în 1907, în Anglia, patentează *serigrafia* ca metodă de *imprimare* a tapetului pe suport de lână, mătase și alte țesături fine; Anthony Velonis, în anul 1930, a inventat termenul de *serigrafie* (la origine, termenul de *serigrafie* este format din cuvântul latin „sēricum” (mătase) și cuvântul grecesc „graphein” (a scrie, a desena)), pentru a diferenția partea artistică a procedeului de imprimare față de cea industrială; Andy Warhol, din 1960, popularizează această tehnică, în special, în Statele Unite.

Dintre toate *tehnicile de imprimare*, *serigrafia* este singura care, până în momentul de față, a reușit să acopere aproape toate suporturile cunoscute, fie ele bidimensionale sau tridimensionale. Acest lucru a inspirat foarte mulți artiști contemporani să o folosească în cadrul etapelor de *creație* individuală. Astfel, pe la jumătatea secolului XX *serigrafia* și-a găsit locul printre *tehnicile gravurii* tradiționale.

Evoluția *serigrafiei* și posibilitățile îmbinării *tehnicilor clasice* cu invențiile moderne le permit *studenților* să iasă din stereotipul *gravurii clasice* spre *realizări creative*. Tehnica dată este folosită nu doar de studenții graficieni. Putem observa impactul *serigrafiei* și în arta textilă, decor, poligrafie, design industrial și publicitar (renumitele case de modă folosesc și în prezent *tehnica serigrafiei* în elaborarea

originală a vestimentației și accesoriilor). Posibilitățile *serigrafiei* s-au lărgit, în prezent apar noi metode de *imprimare* (*serigrafie* cu verni, metode manuale, foto-*serigrafie* etc.). *Serigrafia* se deosebește de celelalte metode de imprimare prin simplitatea, accesibilitatea și posibilitățile artistice. Avantajul *serigrafiei* atrage interesul și sporește competența studenților.

Studierea noilor *tehnologii* și metode ale *gravurii* impulsionează imaginația *studenților* în calitate de creatori. *Dezvoltarea și educarea creativității* este un proces continuu ce trebuie realizat pe tot parcursul instruirii, ținând cont de toți factorii cognitivi, tehnologici și sociali.

Cuvinte-cheie: *serigrafie, dezvoltare, creativitate, studenți, imprimare, procedeu, gravură, tehnică*

ARHITECTURA ORAȘULUI CETATEA-ALBĂ ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

LEONID DUMITRAȘCU,

master în arte plastice și arhitectură, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În perioada interbelică, Cetatea-Albă se prezintă ca un oraș istoric cu personalitate proprie, realizări *urbanistice* valoroase și edificii impresionante prin arhitectura lor. Numeroase clădiri administrative și locative au fost restaurate, iar altele construite în concordanță cu tendințele de dezvoltare ale arhitecturii românești din *perioada interbelică*. Proiecte arhitecturale importante au fost semnate de marii arhitecți ai timpului, cum sunt: H. Creangă, C. Dragu, N. Bilargiu, A. Viecelli.

Din devizele de cheltuieli descoperite în arhivă, articolul analizează programele de lucrări de execuție planificate ale lucrărilor edilitare din oraș și de construcție a podurilor, drumurilor, pavarea și reparația multora din ele în zonele rurale ale județului. Aceste documente scot în evidență geneza unor monumente importante ale orașului. Astfel, Grădina Publică își trage istoria din 1925, ajungând să fie o grădină publică exemplară, dotată cu compoziții floristice și amenajări deosebite. Clădirile moștenite sunt restaurate și folosite după destinația lor inițială. Cetatea lui Ștefan cel Mare, monument cu valoare patrimonială unică, este restaurată și consolidată.

În anii 1930, la marginea orașului a fost inițiată edificarea unui sector de vile, numit *Akkermanul Nou*. Documentația de proiect era verificată de către persoane competente din cadrul Serviciului Tehnic al județului *Cetatea-Albă*, responsabil pentru lucrările de construcție. *Cetatea-Albă* are o structura radială. Toate străzile, aranjate pe verticală, se opresc în cetate, care este plasată în partea de sus a orașului, la marginea limanului, și formează o compoziție centrală a orașului. Teritorial, orașul are o formă aproape pătrată. Clădirile de un nivel, cu parter sau de un etaj, sunt aliniate de-a lungul liniei stradale pe verticală. Între cartiere sunt formate mai multe spații urbane pentru recreere. Stilistica clădirilor este *modernismul neoromânesc* și cel *neoclasic*. Drept exemplu, numim: școala primară (H. Creangă), aerogara (C. Dragu) ș.a., precum și stația balneară.

Cu siguranță, administrația românească a transformat orașul *Cetatea-Alba* într-un centru administrativ și cultural important al României Mari. *Patrimoniul arhitectural* a fost îmbogățit cu noi opere de valoare, proiectate de arhitecți talentați. Renovarea și dezvoltarea orașului a urmat un plan urbanistic complex, aplicat și în alte orașe din România, care își propune să raționalizeze traficul urban, să îmbunătățească infrastructura și să creeze spații de odihnă și socializare. Printre lucrările edilitare se evidențiază cele de pavare a străzilor, de sistematizare a cartierelor și de amenajare a parcurilor.

Acest articol se bazează pe documente inedite, descoperite în filiala Ilfov a Arhivelor Naționale din România, pe dosare ce se referă la dezvoltarea orașului *Cetatea-Albă*, între alte localități din Basarabia, în perioada interbelică.

Cuvinte-cheie: arhitectură, Cetatea-Albă, urbanism, perioada interbelică, patrimoniu arhitectural, stil arhitectural, stil neoromânesc, stil neoclasic

PORTRETUL ÎN CREAȚIA ELENEI BONTEA

VLADIMIR LOZOVANU,

lector universitar,

Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice,

Elena Bontea este o pictorișor de valoare națională, care creează pe parcursul a mai bine de 50 de ani opere în domeniul *picturii* de șevalet și tapiseriei artistice, dar, totuși, adevărata vocație și satisfacție sufletească *artista* le-a găsit în *pictura* de șevalet. Lucrează preponderent în ulei pe pânză, pe carton, pe foi de aluminiu și bronz. Desenează schițe, crochiuri, lucrări finisate în tuș-penița, acuarelă, creion, temperă-hârtie. Tema explorării creației este viabilă, deoarece operele pictorișei nu s-au analizat detaliat, deși despre *Elena Bontea* au scris în mare parte Ludmila Toma, Vlad Bulat și Vlad Pohilr. Dar, totuși, studiul creației sale rămâne o temă deschisă. Sub aspectul genurilor picturale, operele Elenei Bontea sunt de tip tradițional, clasic. Îndeosebi *artista* a abordat în activitatea sa de creație *portretul*, natura statică, pictura de gen.

Constituirea stilului personal a *artistei* din anii 1960 se referă la perioada timpurie de formare. În timpul anilor 1970—1980 sunt vădite procesele de transformări de exprimare din creația sa, în contextul situației politice și ideologice a timpului. Activitatea profesională din deceniile 1990—2000 reprezintă opere portretistice create după destrămarea URSS și apariția noilor condiții în realizarea potențialului artistic. Stilul plasticienei este recunoscut pentru maniera sa deosebită: repartizarea petelor mari cromatice tinde spre echilibru, monumentalism, în timp ce suplețea agilă a tușelor nestingerite și expresia liniilor redau principiul impulsiv al actului de creație. Din ciocnirea acestor senzații eterogene apare originalitatea emoțională a viziunii plastice.

Maniera stilistică deosebită în crearea portretelor, *Elena Bontea* o elaborează încă din perioada timpurie a formării sale profesionale, în care atribuie o deosebită importanță *desenului*, pornind de la o schiță nemijlocită din natură: remarcă particularitatea trăsăturilor feței, unicitatea gestului, plastică mișcării. Apropiindu-se de crearea unui *chip* desăvârșit, subordonându-și procedeele plastice care generează atmosfera emoțională corespunzătoare fizionomiei spirituale a personajului reprezentat. În portretistică, pictorișă manevrează ușor cu trăsăturile individuale, diminuează unele aspecte ale *chipului* în favoarea altora, ce le consideră mai importante pentru sublinierea caracterului și reproducerea pe pânză.

Odată cu trecerea timpului, limbajul plastic de reprezentare a *chipului* devine tot mai laconic. Despre un om concret vorbesc proporțiile feței, siluetei, ținuta, plasticitatea gesturilor, însă unele elemente importante (ochii, nasul) sunt generalizate până la o pată laconică, alte detalii mai mărunte sunt omise în genere. În locul liniilor de contur acționează configurația unor pete mărite, care construiesc forma volumetrică, iar tonurile luminoase, pale și semitransparente permit redarea aluziei trupești.

Este cunoscută o galerie de *portrete* realizate de-a lungul anilor, din care putem remarca portrete de femei. Se pare că femeia pictată de Elena Bontea este reprezentativă pentru o întreagă categorie de basarabence, care nu și-au plecat capul în fața intemperțiilor istoriei și au luptat până la capăt, adică până când adevărul a triumfat. Anume acest tip feminin a putut păstra aprinsă flacăra speranței de-a lungul unei lungi perioade istorice extrem de vitrege.

Cuvinte-cheie: portret, Elena Bontea, pictură, chip, artistă, desen, imagine

ТВОРЧЕСТВО ЛИ БАО ЙИ: СОВРЕМЕННЫЕ ПУТИ РАЗВИТИЯ ЧЖАНЬЧЖИ

янь ЦЗУНЮ,

магистр искусствоведения, аспирант,
Белорусская государственная академия искусств, Минск, Беларусь

Традиции китайских вырезок из бумаги (чжаньчжи) имеют многовековую историю и тесным образом связаны с традиционными праздниками и обрядами, образами из народной и городской культуры. Однако, и в современном поле искусства традиции чжаньчжи сохраняют актуальность. Современное китайское чжаньчжи не анонимное, а связано с творчеством конкретных художников.

Художница «по бумаге» Ли Бао Йи, родилась в Гонконге. В 1993 г. она переехала в Соединенные Штаты Америки. Художественные образы в работах Ли Бао Йи наполнены напряженностью и противоречием между нашей одержимостью городом и стремлением к природе. Художница стремится отразить особенности современного социума. Произведения из бумаги Ли Бао Йи отражают то, что мы делаем с окружающей средой при помощи наших машин и технологий, и что природа делает с нами в ответ.

Ли Бао Йи создает все свои работы на сюаньской (рисовой) бумаге, которая характерна для традиционного китайского наследия. Исторически сложилось так, что вырезание из бумаги в Китае было художественным ремеслом, которым занимались обычно женщины. В отличие от своих предшественников, современная художница может создавать то, что выражает ее индивидуальность, и отражает ее социальные и политические взгляды.

Работы из бумаги Ли Бао Йи полностью отличаются от традиционных техник резки бумаги: сначала, используя графические редакторы на компьютере, делается цифровой шаблон, а затем бумага обрезается и комбинируется для завершения художественного объекта.

Выставочная деятельность Ли Бао Йи достаточно активная, она имела выставки в ведущих выставочных площадках Америки. Отдельные работы являются программными в её творчестве. Проект «Стул» (2006 г.), отражает разнообразия личностных характеристик и вкусов потребителей. Работа «Цунами» (2009 г.), где художница соединяет предметы с элементами моря, является напоминанием для зрителя о необходимости защищать естественное пространство, в котором мы живем. Всмотревшись в произведение из бумаги «Рис» (2012 г.), мы можем заметить, изображения высотных зданий на дальнем плане. Это очень характерно для стиля художника: показ противоречия человека и природы. Также в 2012 году, Ли Бао Йи создаёт работу «Фон» для выставки немецкой компании производителя модной одежды Хьюго Босс. Сотрудничество с дизайнерами моды отражает декоративное и коммерческое значение чжаньчжи в современном культурном поле.

Ключевые слова: художница Ли Бао Йи, китайское чжаньчжи, произведения из бумаги, выставочная деятельность

METAFORA PLASTICĂ ÎN PICTURA FIGURATIVĂ MOLDOVENEASCĂ DIN A DOUA JUMĂTATE A ANILOR '70

LILIANA PLATON,

lector universitar, doctorandă,
Universitatea Tehnică a Moldovei

Experimentele plastice din pictura figurativă moldovenească de la mijlocul anilor '70, includ unele tendințe de caracter progresiv-avangardist, care contravin ușor strategiilor oficiale din acele timpuri. Ambianța artistică a plasticienilor pare a fi pătrunsă de un șir de emoții specifice timpului dat, manifestate prin: scăderea optimismului, „setea” de independență și atracția pentru fenomenele necunoscute ale cotidianului. Toate acestea influențează și condiționează noile schimbări evolutive pronunțate în canavaua picturii figurative moldovenești din a doua jumătate a anilor '70. Preluând experiențele austere din pictura anilor '60 și calitățile „exceptionale” din pictura anilor 1970-75, pictura figurativă recurge la o metamorfoză a formulei de exprimare, interesată de spiritul „underground”. Prin prisma noilor viziuni, figurativul depășește ușor etapa „etnografică” (1960—1975) a picturii naționale și avansează spre o formulă nouă de exprimare simbolic-metaforică. Aceasta oferă noi posibilități de reflecție semnificativă a simțurilor, trăirilor și meditațiilor introspective.

Începând cu anul 1976, pictura figurativă moldovenească recurge la un șir de schimbări manifestate atât în substratul plastic cât și cel semantic al imaginii. Caracterul acestora enunță o nouă viziune artistică asupra lumii și realității înconjurătoare, modificând raportul obișnuit dintre imagine și idee. Imaginea figurativă a operei este gestionată prin semne simbolice combinate și legate artificial, prin intermediul cărora se articulează ideea semantică a mesajului. Aceste intenții se întrevăd în tablourile: *Consăteni* (1978) de Sergiu Cuciuc; *Citate din istoria artei* (1978) de Valentina Russu-Ciobanu; *Zi de naștere* (1977) de Dumitru Peicev; *Lección de desen* (1978) de Valentina Bahcevan ș.a. Scopul schimbărilor este de a reproduce o metaforă plastică reprezentativă a unei idei, trăiri sau concept al artistului.

Tendințele creative duc spre o depășire a subiectelor interdisciplinare propuse și a genurilor tradiționale, optând pentru descoperirea adevărului brut și frumosului estetic pur. Intențiile semantice generează un proces de căutări plastice în aria expresionismului romantic și suprarealismului irațional, rezultatul cărora se pronunță specific în imaginea figurativă din tablourile: *Tinerii actori* (1978), *Tineri învățători* (1978) de Ludmila Țonceva; *Nunți comsomoliste* (1978) de Filimon Hămuraru; *În zi de duminică* (1978-79) de S. Galben; *Tinerețe* (1978) de Nadejda Rotaru ș.a.

Spre finele anilor '70, figurativul adoptă o tratare plastică extrem de rigidă, prin care intenționează configurarea unei imagini „știute” sau înțelese de spectator. Forma plastică intens schematizată și decorativă reușește să imprime calități metaforice legate de realitatea cotidiană știută, operând prin aceeași idee a subiectului, ca în tablourile: *Ploaie de primăvară* (1979), *Focul olimpic* (1979) de S. Cuciuc; *Dimineața* (1979) de V. Russu-Ciobanu; *Învingătoarea* (1979), *Livezi în floare* (1979-80) de Vilhemina Zazerscaia; *Minge nouă* (1979) de Elena Bontea; *Scrimeri* (1979-81) de Ada Zevin ș.a.

Experiențele plastice manifestate în pictura figurativă moldovenească din a doua jumătate a anilor '70, manifestă tendințe progresiv-creative, care duc spre o exprimare metaforică a subiectului. Vizorul interpretativ include realitatea știută a vieții cu trăirile introspective ale comunității contemporane.

Cuvinte-cheie: *pictură figurativă, compoziție, metaforă plastică, mesaj, portret, semantic, structură*

Științe socio-umanistice și culturologie

CULTUROLOGIE VS STUDIUL ARTELOR: ASPECTE DE CUNOAȘTERE ȘTIINȚIFICĂ

TATIANA COMENDANT,

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

Trăim într-o epocă în care inteligența, creativitatea, adaptabilitatea sunt primordiale, devenind sursele-cheie ale unui progres social care integrează diferitele sale dimensiuni: pacea, economia, mediul înconjurător, justiția socială și democrația. Tot mai mult este percepută ideea că dezvoltarea trece prin cultură și educație și că dezideratul poate deveni realitate socio-culturală numai în măsura în care toți membrii unei colectivități umane și-l însușesc ca perspectivă și ca obiectiv de bază în activitatea cotidiană.

Subiectul cercetării temei constituie varietatea științelor socio-umanistice însușite prin înțelegerea a două sectoare de activitate științifică — cultură și artă. Ne-am propus să relevăm un adevăr științific cercetat și promovat de specialiștii din diverse domenii, ce au însușit mai multe moduri de înțelegere a practicii și teoriei culturologice, a cunoașterii științifice asupra studiului artelor la diferite etape de dezvoltare a acestor specialități științifice.

Preluând informația din sursele științifice publicate, s-a constatat că în epoca modernă, cele mai importante contribuții la studiul culturii le-au adus etnologia (sau/și etnografia), antropologia culturală, sociologia culturii și istoria.

Din definiția canonică a culturii, dată de antropologul britanic, fondator al antropologiei culturale Edward Burnett Tylor la 1871, putem observa care este extinderea domeniului de referință al culturii. În viziunea lui E. B. Tylor, considerat un reprezentant al evoluționismului cultural, cultura desemnează acel tot complex ce cuprinde științele, credințele, artele, morala, legile, obiceiurile și celelalte aptitudini și deprinderi dobândite de om ca membru al societății.

Autoarea urmărește o abordare din unghiul de vedere al sociologiei culturii asupra raportului cultură-artă, din perspectiva de studiere a presupuzițiilor epistemologice asupra culturii și artei. Scopul cercetării în științele socio-umane prezintă două aspecte principale: unul este stabilirea și descoperirea faptelor, iar celălalt, construirea de ipoteze și teorii explicative.

Un alt aspect al demersului nostru este conjuncția analizei culturologice cu cea specifică sociologiei artei. Știința culturologică, apărută la confluența secolelor XIX și XX, ca disciplină integratoare are menirea să ofere o viziune mai generală despre cultură. Ca orice disciplină științifică, culturologia își propune pe lângă acumularea și analiza materialului empiric și înțelegerea semnificațiilor, explicații relevante ale fenomenelor socio-culturale, pe care intenționează să le rezolve acestea, fiind imposibil a le construi fără descrieri adecvate. Un astfel de fenomen al activității social-creative este arta. Nu ne propunem o examinare a artei în raport cu tradiția esteticii sau ca discurs complementar în raport cu discursul estetic contemporan. Abordarea sociologică a artei se înțelege ca discurs alternativ în raport cu discursul umanist, respectiv în raport cu știința culturologică și cu istoria artei.

Principala sursă a cunoașterii comune o reprezintă mentalitățile și stereotipurile care circulă într-un anumit context socio-cultural. Mulți savanți argumentează științific că, atunci când cercetăm realitatea în toată complexitatea ei, frontierele dintre științe n-au nici o însemnătate teoretică, ele pot fi oricând modificate sau chiar anulate.

Cuvinte-cheie: cultură, culturologie, artă, studiul artei, cunoaștere științifică, date epistemologice, relații și raporturi, structură socială

PROCESUL CREATOR DIN PERSPECTIVA DEZVOLTĂRII

MARINELA RUSU,

cercetător principal, doctor,
Institutul Gh. Zane, Iași, România

Lucrarea aduce în discuție procesul de creație, interpretat din perspectiva teoriei dezvoltării. Astfel, sunt definite câteva elemente importante ale creației, privite în decursul dezvoltării individuale, cum ar fi: legătura dintre *sentimente* și *cogniție*, dintre etapa de viață a *copilăriei* și cea a *maturității*, rolul *gândirii logico-științifice* în dezvoltarea individuală, interdependența dintre rolul *creatorului* și cel al *criticului*.

Se realizează, de asemenea, corelația cu idei importante din teoria lui Piaget și Freud, privind dezvoltarea individului și dobândirea aptitudinilor sale creative.

Este analizată diferența dintre *gândirea artistică* și cea *științifică*, cât și cele *trei sisteme* care stau la baza dezvoltării creative și a individului, în general: *a face*, *a percepe* și *a simți*.

Necesitatea fundamentării unei psihologii a artei, alături de o estetică principială privind genul de abilități, percepții și obiecte de artă, constituie un deziderat al studiului științific actual. Procesul creației implică în măsuri diferite apelul, atât la gândirea științifică (cognitivă) cât și la nivelul afectivității, cu toată gama sa complexă de trăiri individuale, de experiențe emoționale, afective.

Cuvinte-cheie: proces creativ, dezvoltare, cogniție, emoții, personalitate

CONSUMUL DE PRODUCȚIE TEATRALĂ ȘI CATEGORIILE DE PUBLIC

IURIE CARAMAN,

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

VALERIU MÎNDRU,

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

Acest articol pune în evidență problema publicului de teatru și consumului teatral (producția teatrală), mai puțin abordată la noi în țară, dar care, prin natura sa, se dovedește a fi importantă și nu poate fi neglijată, iar studierea și cercetarea procesului de evoluție a publicului de către mulți sociologi și critici de teatru demonstrează importanța receptării de către spectator a actului dramatic și mesajul acestuia.

Publicul de teatru nu este o noțiune abstractă, ci o „categorie umană” care se manifestă activ ca unul din factorii relației de comunicare ce se stabilește în cadrul spectacolului, între scenă și public. Cultura teatrală este subsumată conceptului de teatrologie — o cultură acumulată sistematic în domeniul literaturii dramatice, al istoriei și esteticii teatrului, având câte ceva din istoria muzicii și artelor plastice, din teoria dramei și a analizei spectacologice. Desigur, în cultura teatrală se încadrează și teoria comunicării, și studiul criticii teatrale ca atare, fie el făcut diacronic sau sincron. Evident, aici nu dăunează, ci dimpotrivă, este benefică implicarea unor metode din sociologie ori chiar filozofie. Teatrul nu este pur și simplu o priveriște, nu este doar o distracție, el își asumă mai multe funcții și obligațiuni.

Azi, arta teatrală se echivalează cu stabilirea unui raport între actor și spectator. Faptul că doar prezența publicului ratifică existența reală a unui spectacol a devenit convingerea oricărui om de teatru contemporan. Mai mult, natura acestui raport distinge fiecare definiție a teatrului. Tipul de relație pe care îl adoptă diferă însă de funcția estetică și de cea ideologică ce i se conferă. Ele se descifrează cu

claritate din modelul de înțelegere și tratarea sălii. Convenția, senzorialitatea, distanța sau spontaneitatea sunt răspunsurile variate propuse la dilema relației pe care scena trebuie să o angajeze cu sala.

Teatrul a trecut în ultimele decenii printr-o sumedenie de curente, dar întotdeauna a avut ca scop arta comunicării și a emoției în direct. Marele public a extras din tendințele inovației pe cele ce sprijineau convingător, prin actori, emoția cuvântului. Indiferent dacă regizorul folosește un nou limbaj și o altă convenție, fără contribuția actorului nu le poate face credibile.

O piesă de teatru interactivă provoacă spectatorul. Din pasiv, devine activ. Îl face pe acesta parte din spectacol și îl invită într-o lume ficțională. Prin interacțiune, granița dintre artă și consumatorul de artă se diminuează. Nu credem într-un teatru total rupt de spectatori. Mai ales în societatea post-modernă coborârea teatrului de pe pedestal vine ca o consecință firească. Arta se democratizează.

Cuvinte-cheie: *consum de teatru, consum productiv, consum neproductiv, public de teatru, funcționalitate socială*

SPECIFICUL SĂRBĂTORILOR LEGATE DE ÎNVIEREA DOMNULUI, ATESTATE ÎN SUDUL REPUBLICII MOLDOVA

CONSTANTIN ȘCHIOPU,

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

EUGENIA POPA,

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

Sărbătorile și obiceiurile moldovenești poartă însemne valorice moștenite din moși-strămoși. Ansambluri de conduite și de acte repetitive, obiceiurile, riturile au o puternică încărcătură simbolică, denotând semnificații profunde asupra omului și relațiilor lui cu natura, cu lumea înconjurătoare, cu sacrul, contribuind, în mare parte, la identificarea noastră ca națiune.

Cât privește zona de sud a republicii și, în special, satele Giurgiulești, Cîșlița-Prut și Slobozia-Mare, unele sărbători calendaristice, de familie atestate aici, fie nu se mai întâlnesc în alte localități ale republicii, fie se remarcă printr-un specific aparte, acesta din urmă ținând atât de modul de sărbătorire, cât și de textul propriu-zis rostit.

O categorie importantă o constituie ciclul sărbătorilor calendaristice, cu caracter religios, dintre acestea făcând parte și cele legate de Învierea Domnului (Paștele). Trebuie de menționat că din moși-strămoși, inclusiv, în perioada totalitarismului sovietic, în aceste localități toate sărbătorile calendaristice se țin pe stil nou. Trăite, memorate și transmise, obiceiurile, practicile sociale, datinile și credințele legate de Învierea Domnului concentrează felul de-a fi al comunităților în cauză, relevă sistemul de valori promovate de acestea și prezintă un câmp important de cercetare. *Lăsatul secului de Paști, Sâmbăta lui Lazăr, Căii Sf. Toader, Săptămâna Floriilor, Sălcioara, Joia Mare, Vinerea Seacă, Lăzărelul, Siva, Colindatul de Paști, Împărțitul*, unele dintre ele, chiar dacă nu mai au amploarea de altădată, se mai practică în localitățile respective cu scop de purificare/curățare, de vestire a Învierii lui Isus Hristos, de strângere a ouălor, de stabilire a unor relații recompensatoare cu morții, de implorare/proslăvire a lui Dumnezeu etc.

Cât privește textul rostit, într-un caz sau altul, acesta are diferite forme: de colind, urare, narațiune, elegie, rugă, cântec etc. Unele dintre acestea (*Lăzărelul*) merită toată atenția în ceea ce privește conținutul propriu-zis al lor, care, la prima vedere, pare să nu aibă nimic comun cu sărbătoarea Învierii lui Isus Hristos.

Cuvinte-cheie: *tradiții, obiceiuri, sărbători calendaristice, valori moștenite*

MODA CA FENOMEN ESTETIC ȘI FORMĂ DE COMUNICARE

LUDMILA LAZAR,

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

Moda reprezintă un fenomen estetic și sociocultural complex cu o structură polisemantică ramificată care se află într-un proces continuu de comunicare în interiorul propriului sistem, interacționând cu diverși factori din exterior, de natură economică, politică, socială, culturală. Moda este influențată și influențează la rândul său procesele de creare a formelor în plan estetic cât și sociocultural. Fiind un fenomen reprezentativ al civilizației occidentale contemporane, el este abordat de către filosofi, sociologi, psihanalisti, economiști etc.

Ne vom referi la structura modei, specificul și mijloacele ei de expresie, abordând inițial subiectul în sfera esteticului. Sociologul Frederic Godart, autorul unei lucrări de referință *Penser la mode*, consideră că fenomenul modei așa cum îl știm astăzi începe să se contureze la mijlocul secolului Luminilor, odată cu apariția esteticii ca știință. Immanuel Kant a introdus noțiunea de modă în estetică, făcând distincția dintre etic și estetic în receptarea modei. Filosofii, scriitorii se referă la acest fenomen tot mai des, observând natura lui complexă, implicațiile de natură socială și psihologică. Theophile Gautier, spre exemplu, în pamfletul *De la mode* face din modă semnul normelor mereu variabile ale frumuseții, subliniind esența lui estetică.

Astăzi moda a devenit una dintre cele mai populare ramuri ale artei, care reacționează cel mai rapid la orice schimbări ale vieții social politice. Studiul fenomenului modei din perspectivă estetică ne ajută să surprindem stilul și gustul epocii, să înțelegem evoluția proceselor culturale.

Totodată ne propunem să corelăm dimensiunea estetică a fenomenului dat cu cea comunicativă. Cercetările din domeniul științelor comunicării, în special a semioticii, începând cu a doua jumătate a secolului XX au creat cadrul teoretic necesar pentru un astfel de demers. Reflecții asupra modei găsim în textele lui Barthes, Bourdieu, Baudrillard etc. Roland Barthes analizează moda ca un limbaj al cărui lexic este „nou în fiecare an”. P. Bourdieu este interesat de capitalul simbolic al caselor de modă. Cât despre Jean Baudrillard, el decriptează mașina de producere a semnelor. Moda funcționează, scrie el, „pe baza unei echivalențe logice a frumosului și urâtului”, care îi permite să impună „trăsăturile cele mai excentrice, cele mai disfuncționale, cele mai ridicole”.

Specificul modei ca fenomen estetic, cât și complexitatea limbajului de comunicare în modă sunt subiecte complementare de mare importanță, cercetarea cărora poate contribui la noi înțelegeri în teoria modei contemporane.

Cuvinte-cheie: teoria modei, esteticul, stil, gust estetic, semn, limbaj, comunicare nonverbală

PRAGMATICA COMUNICĂRII UMANE. O ABORDARE ACTUALĂ

EUGENIA BOGATU,

doctor în filosofie, conferențiar universitar,
Universitatea de Stat din Moldova

Comunicarea reprezintă o condiție sine qua non a vieții omenești și a ordinii sociale. Fiecare ființă umană este implicată într-un proces complex de însușire a regulilor de comunicare, fiind conștientă însă doar minimal din ce anume este alcătuit acest corp de reguli. Studiul comunicării umane poate fi împărțit în aceleași trei domenii — ale sintacticii, semanticii și pragmaticii. Aplicat la domeniul comunicării umane, sintactica se va raporta la problemele transmiterii informației. Semantica este preocupată de

sens. Deși, din punct de vedere sintactic, transmiterea exactă a unui șir de simboluri este perfect posibilă, acestea vor fi lipsite de sens cât timp emițătorul și receptorul nu vor fi căzut de acord în prealabil asupra semnificației lor. Prin urmare, orice împărtășire a unei informații presupune o convenție semantică.

Comunicarea influențează comportamentul, iar acesta denotă aspectul său pragmatic. Deși cele trei arii pot fi separate din punct de vedere conceptual în mod clar, ele sunt, totuși, interdependente. Pragmatica nu constă doar în cuvinte, în configurațiile și în sensurile lor, care reprezintă datele sintacticii și semanticii, ci constă și în ceea ce se petrece simultan în plan nonverbal. Putem adăuga acestor acțiuni personale și indiciile comunicaționale inerente contextului comunicării. Din punct de vedere al pragmaticii, nu doar vorbirea, ci orice comportament reprezintă comunicare și orice comunicare afectează comportamentul.

Abordarea comunicațională a fenomenelor ce țin de comportamentul uman are la bază manifestările observabile ale relațiilor. Comportamentul fiecărei persoane afectează și e afectat de comportamentul oricărei alteia. Inputul într-un astfel de sistem poate fi amplificat în direcția schimbării. Deoarece manifestările vieții au ca notă distinctivă stabilitatea și schimbarea deopotrivă, acestea trebuie să posede mecanisme de feedback negativ și pozitiv aflate în forme specifice de interdependență sau complementaritate.

Căutarea tiparelor stă la baza oricărui demers de cercetare științifică. Acolo unde există tipare, există și semnificație — această maximă epistemologică este valabilă și în studiul interacțiunii umane. Regulile de comportament și interacțiune au tot atâtea grade de conștientizare ca și erorile și actele ratate. Există o proprietate fundamentală a comportamentului care este trecută adesea cu vederea: comportamentul nu posedă un contrariu. Cu alte cuvinte, nu există noncomportament sau, mai simplu spus: individul nu poate să nu se comporte. De asemenea, dacă acceptăm că orice comportament într-o situație interacțională are valoare de mesaj, altfel spus, reprezintă o comunicare, atunci, indiferent cât de mult s-ar strădui cineva, el nu va putea să nu comunice nimic. Activitatea și inactivitatea, cuvintele și tăcerea au toate valoare de mesaj: îi influențează pe ceilalți, iar acești ceilalți, la rândul lor, nu pot să nu răspundă la aceste comunicări și astfel comunică și ei. O principală axiomă a pragmaticii este: nimeni nu poate să nu comunice.

Cuvinte-cheie: pragmatica comunicării, semantică, sintactică, comportament uman, sens

ЖАНРОВЫЙ СИНТЕЗ КАК ПОИСК НОВЫХ ФОРМ В ХОРЕОГРАФИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

ZOIA GUȚU,

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

Жанровый синтез как приём в искусстве существует давно ещё с времен Античной Греции, где театральное представление объединяло декламацию, пение и танец. Традиции синтеза искусств сохранялись и развивались на протяжении всей истории искусств. В разное время и в разных странах интерес к нему возникал периодически и, как правило, или в связи с желанием вернуться к истокам возникновения театрального искусства, подражанию античности (Возрождение, Классицизм), или поиском новых путей и форм развития искусства. Небывалый расцвет культуры на рубеже XIX и XX вв. характеризовался эпохой смелых экспериментов в музыкально-театральном искусстве.

Остановимся на некоторых аспектах поисков новых театральных форм, соединяющих танцевальное, вокальное и инструментальное начала. Жанровый синтез осуществлялся по-разному

в каждом отдельном случае. Так, *Свадебка* (1914-1923) представляет собой русские хореографические сцены с пением и музыкой, *Байка про Лису, Петуха и Барана* — веселое танцевальное представление с пением и музыкой, *История солдата* — сказка о беглом солдате и чёрте, читаемая, играемая и танцуемая (1918), *Пульчинелла* — балет с пением по неаполитанской рукописи начала XVIII в., музыка на основе тем, фрагментов сочинений Джованни Перголези (1920).

Особое внимание следует уделить в этой связи творчеству И. Стравинского и его тесному сотрудничеству с балетмейстерами, создававшими хореографию постановок. Соединяя танец, пение и речь, композитор исходит из внутренних художественных задач. Важнейшим ориентиром, определяющим общее направление работы, для Стравинского был литературный первоисточник, ритм и интонации, заложенные в тексте, - авторском или фольклорном.

Хореографическая постановка *Свадебки* и *Байки про Лису, Петуха и Барана* принадлежала Брониславе Нижинской. Работа балетмейстера поразила современников новизной и смелостью как в самой технике исполнения, так и в её умении создавать красочные ожившие картины. Совершенно иное сочинение представляет собой *История солдата*, написанная в 1918 г. в Швейцарии. Создавая это произведение, Стравинский ориентировался на идею передвижного театра. В условиях военного времени крупные постановки были неосуществимы, поэтому композитор остановил свой выбор на спектакле, исполняемом очень небольшим составом. Стравинский выбрал универсальный для европейской культуры сюжет — противоборство человека и дьявола. Хореографическую постановку *Истории солдата* осуществила Людмила Питоева для труппы возглавляемого ею Передвижного театра. Премьера состоялась в Лозанне, в сентябре 1918 г.

В том же 1918 году был создан неоклассический опус смешанного жанра *Пульчинелла*, который был определён самим Стравинским как балет с пением (на темы из сочинений Дж. Перголези). Работа над постановкой балета проходила в тесном сотрудничестве Сергея Дягилева, Леонида Мясина и самого композитора. Мясин точно чувствовал стиль театра XVIII века, был изобретателен в воплощении музыкально-ритмических особенностей партитуры Стравинского и виртуозно строил острые характерные сюжеты.

Идеи, заявленные Игорем Стравинским в начале XX в. и талантливо воплощенные хореографами, оказали плодотворное влияние на дальнейшее развитие балета. В частности, жанровый синтез становится характернейшей приметой современной хореографии.

Ключевые слова: балетный театр, синтез искусств, одноактные балеты, хореографические сцены с пением и музыкой, И. Стравинский.

SISTEMUL ELECTORAL: OPORTUNITĂȚI DE RESETARE ALE CLASEI POLITICE DIN REPUBLICA MOLDOVA

VALERIU MÎNDRU,

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

IURIE CARAMAN,

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

Cercetările sociologice relevă tot mai pregnant nivelul redus de încredere a populației în clasa politică din Republica Moldova, considerând că aceasta nu mai reprezintă interesele ei și, în mare parte, nici nu exprimă voința poporului. Aceste opinii sunt exprimate nu o singură dată în cadrul Barometrului de Opinie Publică, care se efectuează anual de către Institutul de Politici Publice.

Astfel, datele studiului efectuat cu o lună înainte de desfășurarea scrutinului electoral din 24 februarie curent, arătau că mai mult de jumătate (53%) dintre subiecții investigați considerau că, la moment, *în Republica Moldova, nu există nici un partid sau formațiune* politică care să le reprezinte interesele. Doar ceva mai mult de o treime (35%) dintre respondenți s-au arătat optimiști și au răspuns afirmativ. Același studiu mai relevă și faptul că doar opt la sută din populație sau mai exact dintre alegători consideră că Republica Moldova este, pe bună dreptate, guvernată de voința poporului, în timp ce peste 80 la sută sau majoritatea cetățenilor cu drept de vot au o opinie diametral opusă.

În consecință, constatăm că nivelul redus de încredere a populației în elitele politice de la Chișinău are un impact direct și produce un transfer de imagine destul de negativ și asupra încrederii cetățenilor în principale instituții ale statului — Guvern și Parlament. Analiza comparativă denotă că, în ultimii zece ani, nivelul de încredere în Guvern și Forul Legislativ s-a redus cu circa 30 la sută și astăzi în aceste instituții au foarte multă încredere sau o oarecare încredere doar 15% și respectiv 11% din populație. Erodarea încrederii în instituțiile statului, pe de o parte, este îngrijorătoare, iar pe de altă parte, aceasta a condus la producerea unor *cetățeni mai critici*, ceea ce are o importanță deosebită pentru resetarea clasei politice și îmbunătățirea calității acesteia.

Alegerile parlamentare din acest an, care s-au desfășurat după un nou sistem electoral — sistemul electoral mixt (50 de deputați aleși în cadrul unei singure circumscripții naționale și 51 de deputați în circumscripții uninominale), pun în evidență faptul, că scrutinul electoral a avut un impact substanțial asupra componenței elitei politice. Analiza profilului sociologic al deputaților denotă că din 101 deputați, 59 au acces în Forul Legislativ pentru prima oară, 26 sau 25,7% sunt femei, deși *Legea cu privire la asigurarea egalității de șanse între femei și bărbați* obligă partidele politice să asigure o cotă minimă de reprezentare de 40%. Toți deputații din Parlamentul de legislatura a X-a au studii superioare, iar 14 dintre ei dețin și gradul științific de doctor în științe.

Totodată, menționăm că modificarea sistemului electoral a fost făcută în pofida Avizului negativ al Comisiei Europene pentru Democrație prin Drept, numită și Comisia de la Veneția, care, luând în considerare lipsa unui consens larg atât în Legislativul de la Chișinău cât și în societate, și-a exprimat mai multe îngrijorări legate de această modificare și, de aceea, nu a recomandat autorităților moldovenești schimbarea esențială a sistemului electoral existent.

De asemenea, și unii reprezentanți ai societății civile, precum și ai unor partide parlamentare și extraparlamentare, se opun și critică și astăzi vehement sistemul de vot mixt, considerând că în felul acesta se urmărește favorizarea unor forțe politice, și nicidecum respectarea cât mai plenară a voinței poporului.

Nici electoratul nu și-a dorit votul mixt. Potrivit ultimelor sondaje sociologice, efectuate înainte de scrutinul electoral, doar 16% din populația cu drept de vot pledau pentru sistemul de vot mixt, cei mai mulți (37%) pronunțându-se, totuși, pentru votul în baza listelor de partid.

Astfel, Parlamentul Republicii Moldova are o nouă componență, urmează să exprime voința poporului. O analiză mai amplă a aspectelor menționate este efectuată în articolul cu aceeași denumire.

Cuvinte-cheie: clasă politică, elite politice, For Legislativ, scrutin electoral, electorat, forțe politice, societate civilă

EXPERIMENTE CU UTOPIA ÎN SECOLELE XX-XXI

TATIANA BATÎR,

doctor în filosofie, conferențiar universitar,
Universitatea de Stat Grigorii Țamblac din Taraclia

Este cunoscut că utopia europeană ca fenomen cultural a pornit de la eidos-urile lui Platon. Cu toate acestea, filozoful nu era mulțumit doar de o existență ideală a Republicii lui. Toate încercările de

a-și implementa proiectul nu numai că au eșuat, ci filosoful însuși a devenit foarte dezamăgit și umilit. De atunci, au fost efectuate numeroase realizări utopice. *Topos-ul* ideal mereu se străduiește să coboare din sfera abstractă și rațională în lumea reală.

Așadar, în 1970, arhitectul Paolo Soleri, bazându-se pe filosofia lui Pierre Teilhard de Chardin, a înființat orașul Arcosanti (statul Arizona) în conformitate cu monografia lui „Arcologie — oraș în imaginea unui om” (Arcologia este o sinteză a arhitecturii și arheologiei). Experimentul Arcosanti numit „laborator urban” a influențat planificarea urbană în întreaga lume. În anul 1856 organizația vegetariană din Kansas a înființat un oraș vegetarian Octagon. Locuitorii erau angajați în agricultură și meșteșuguri, locuiau în propriile case, dar toate evenimentele culturale erau organizate în clădiri publice. Octagonul a existat până în 1857. Din cauza epuizării apei în urma unei ierni uscate, o mulțime de octagonieni s-au îmbolnăvit și au părăsit locul, ceilalți au murit. Crystal Waters Eco Village în Austria, fondată în 1987, practică permacultura care exclude îngrășămintele chimice de sol. Findhorn fondat în 1972 în Scoția, face parte din Ecovillage, cunoscut ca cea mai ecologică comunitate din lumea industrializată contemporană.

Utopia este interpretată ca *loc inexistent*. De ce atunci astfel de proiecte sunt împrăștiate pe globul pământesc viu și real? De ce utopia conține în esență sa tendința spre o viață materială? Cine știe ce e mai bine: o utopie mare sau o serie de utopii mici?

Toate aceste experimente cu utopia dovedesc că aspirația pentru forme alternative de organizarea socială se trag din cele mai străvechi timpuri, nici atunci, nici astăzi nimeni nu poate trăi fără fantezii și aspirații. Oriunde este utopia, în minte sau în acțiune, aceasta rămâne a fi o abilitate înnăscută care contribuie la căpătarea cunoștințelor mai profunde și la formarea inteligenței comune perfecte.

Cuvinte-cheie: experiment, utopie, topos, realizare, proiect

REFLECȚII DESPRE PLEONASM

EUGENIA DODON,

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

În diverse studii, îndeosebi, în cele cu referire la cultivarea limbii, deseori, s-a abordat și pleonasmul ca greșeală de exprimare ce afectează coerența și coeziunea textului, a actului de comunicare, în general.

Cât privește limba română, cercetători notorii de pe ambele maluri ale Prutului — Al. Graur, M. Avram, Th. Hristea, I.-Șt Rădulescu, V. Guțu Romalo, D.N. Uritescu, R. Bogdan, I. Condrea, V. Marin, I. Melniciuc, El. Grosu ș.a. — au delimitat, în baza unor principii concrete, câteva tipuri de pleonasm: lexicale, gramaticale, etimologice etc. și au argumentat particularitățile acestora. Ei au remarcat unele deosebiri și similitudini între fenomenele lingvistice ușor confundabile: pleonasmul, tautologia, redundanța și repetiția.

De asemenea, s-a demonstrat, prin exemple concludente, că atât pleonasmul cât și tautologia se atestă în diferite texte: populare (folclorice), biblice, poetice, în proză, având multiple funcții stilistice. Dacă autorul urmărește intenția de a sublinia esența unor fapte, evenimente, va recurge la pleonasm ca procedeu cu un efect stilistic pronunțat. Bunăoară, Al. Graur, V. Marin, I. Melniciuc, El. Grosu etc. au semnalat că poezii și scriitorii consacrați (M. Eminescu, G. Coșbuc, V. Alecsandri, I. Creangă, I.L. Caragiale ș.a.) au apelat la pleonasm/tautologie, pentru a scoate în vileag conținutul plastic, potențialul artistic, gândurile semnificative ale operei.

Examinând această problemă, am constatat că, deși, s-ar părea, s-a scris suficient, totuși, pleonasmul ca eroare de exprimare, dar și de logică, rezistă oricărui critici dure, ironice, în același timp, fiind frecvent în limbajul uzual și în cel al mass-media, în unele manuale din învățământul liceal și

universitar, ceea ce influențează nefavorabil „consumatorul” autohton (cititor, auditor, spectator). În locul unor veritabile mostre de limbă literară standard, ce ar trebui să se promoveze, ne familiarizăm cu astfel de inadvertențe, ce sunt destul de răspândite și inutile în orice comunicare.

În acest caz, am considerat că e necesar să reactualizăm tema în discuție, punând accentul pe latura ei aplicativă, analizând structuri pleonastice des întâlnite, la care vorbitorul contemporan, neatent la ceea ce spune, deocamdată, nicidecum nu reacționează, nu se poate debarasa de un balast lexical, blamat de atâtea ori.

Reflectând cauzele apariției pleonasmului, vom specifica situațiile mai frecvente: alăturarea nejustificată a lexemelor identice sau foarte apropiate ca sens: *sărbătoare festivă, a dăinui permanent, alocuțiune scurtă* etc.; folosirea alăturată a sinonimelor ce sunt în raport de coordonare joncțională: *a accepta și a admite adevărul, bucuros și vesel* de cele obținute, *mândru și orgolios* întotdeauna ș.a.; utilizarea îmbinării verbale *a putea fi* pe lângă derivatele cu sufixul *-bil*: *poate fi recomandabil, poate fi admisibil* ș.a.

Concretizăm că exemplele comentate sunt identificate, cu precădere, în comunicarea cotidiană, în presa online, care, din păcate, continuă să tolereze exprimări pleonastice inadmisibile: *dar însă, cel mai superior om, a cere la solicitarea ascultătorilor, a relua din nou* etc., care trebuie excluse, căci ele reprezintă un balast în orice comunicare orală și scrisă.

Cuvinte-cheie: pleonasm, procedeu stilistic, eroare de exprimare

ПРОБЛЕМЫ ГОРОДА КАК КУЛЬТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СРЕДЫ

ECATERINA IUDINA,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

В статье автор рассматривает урбанизацию, как важнейший элемент современной социальной системы, качественно влияющий на культуру населения. Особое внимание уделяется массовому миграционному движению и его последствиям, а также изменениям социально-культурной среды города и его влиянию на формирование культуры молодежи студентов художественных вузов.

В материале обращено внимание на деидеологизация культуры и её последствия, такие как: ликвидация монополии на культуру со стороны государства, развитие большей свободы творчества и творческого эксперимента.

Автор подчеркивает негативные элементы урбанизационных процессов, выраженные снижением качества и уровня культурной продукции, коммерциализация культуры, рост привлекательной индустрии на фоне снижения интереса к образовательным учреждениям, музеям, театрам, библиотекам, утрата былой роли классического искусства, что оказывает значительное влияние на художественное образование и воспитание учащейся молодежи.

Особое значение в современной культурной жизни городской молодежи приобретает возрастание роли так называемой «массовой» культуры. На формирование культуры будущего специалиста художественного вуза огромное влияние оказывает реклама, «легкие жанры» театра и кино, индустрия развлечений и досуга, «доступное» чтение и прочее. Подчеркивается роль коммерческой ориентации ведущего признака массовой культуры; её сущности, как одной из сфер рыночных отношений.

В художественном образовании и воспитании современного специалиста нашел отражение процесс кризиса традиционных форм и видов искусства. Негативное влияние на современную

menționează că un student al unui liceu artistic este în pericol de a deveni un student al unui liceu obișnuit din cauza discrepanței dintre valoarea declarată și valoarea reală, ceea ce este o consecință a discrepanței dintre valoarea declarată și valoarea reală, ceea ce este o consecință a discrepanței dintre valoarea declarată și valoarea reală.

În organizațiile educative, procesul de învățare este vădit în mod clar în cadrul activităților artistice, unde se observă o schimbare în comportamentul elevilor, care devin mai activi și mai interesați de învățare. Acest lucru este posibil datorită faptului că activitățile artistice oferă elevilor o oportunitate de a se exprima și de a se conecta cu alții, ceea ce este o consecință a discrepanței dintre valoarea declarată și valoarea reală.

Cuvinte cheie: urbanizare, viața culturală în oraș, migrație, studenții liceelor artistice, cultura de masă

ACTIVITATEA ARTISTICĂ CA FACTOR DE EDUCAȚIE AL PUBLICULUI

LUCIA GALAC,

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

Domeniul Culturologie presupune modalitatea științifică și practică de abordare a culturii — domeniu multidimensional, complex, implicat în toate formele de existență socială, în toate mecanismele și manifestările esențiale care definesc societatea. Nu poate fi trecută cu vederea nici imensa importanță a aspectului practic al specialității, care presupune organizarea diverselor manifestări artistice, perpetuarea valorilor perene ale umanității prin intermediul unor acțiuni culturale, precum ar fi sărbătorile populare, concertele, seratele tematice, literare etc.

În viața oricărei comunități există momente, când apare dorința oamenilor de a se uni pentru a-și exprima sentimentele, provocate de vreun eveniment sau vreo dată remarcabilă. Aici apare necesitatea unui animator cultural, care va ști să organizeze o manifestare, în care participanții își vor putea manifesta atitudinea emoțională.

Activitatea artistică publică este un proces integrat de dezvoltare a forțelor intelectuale și artistice ale publicului. Ea reflectă realitatea obiectivă, înconjurătoare și, în același timp, analizează această realitate, formează opinii, atitudini față de problemele societății. Este o formă de manifestare a capacităților artistice ale oamenilor, atât individuale cât și în grup, și constituie un mijloc de influență asupra publicului larg, pe care încearcă să-l educe, să-i transmită anumite valori. Această activitate poartă un caracter de masă, deoarece nu poate să existe fără implicarea largă a populației.

Activitatea artistică publică este un program pedagogic. Este o formă de educație fără didactică, doar prin procesul artistic. Astfel putem găsi tangențe ușor sesizabile dintre activitatea artistică publică și pedagogie, psihologie, estetică, etică.

Manifestările artistice publice au devenit o formă de comunicare a oamenilor, un sistem de relații dintre subiectul și obiectul activității intelectuale și cultural-artistice, o sinteză a realității și a artei, o redare artistică a evenimentelor reale ale vieții.

Am putea determina și o serie de funcții ale manifestărilor artistice publice: funcția socială, de analiză a problemelor vieții sociale; funcția estetică, de creare și receptare a frumosului, de transmitere a valorilor general-umane; funcția morală, de formare a poziției active față de viață și actualitate; funcția didactică, de educare prin însuși procesul artistic; funcția informativ-comunicativă, de comunicare dintre oameni; funcția hedonistă, recreativă, de plăcere, de suflet etc.

O trăsătură importantă a activității artistice publice este satisfacerea necesității de comunicare a oamenilor, apărută cu ocazia vreunui eveniment. Manifestările artistice publice dau posibilitatea de a include spectatorii în desfășurarea acțiunii. Spectatorul devine participant activ, element al acțiunii scenice. Pentru a realiza acest lucru este nevoie de a crea anumite situații scenaristico-regizorale pentru includerea plenară a auditoriului în desfășurarea evenimentului artistic.

Sursele de inspirație în activitatea artistică publică le regăsim în cultura tradițională. Folclorul a devenit axa ca formă și conținut a manifestărilor artistice publice. Incluziunea tezaurului folcloric, valorificarea moștenirii artistice, aducerea în scena instituțiilor de cultură a tradițiilor, obiceiurilor, datinilor calendaristice, religioase, de familie, legate de procesul muncii etc. contribuie la educarea conștiinței naționale, în cultivarea sentimentului de patriotism, de demnitate, în cunoașterea trecutului, în îmbogățirea vieții spirituale a neamului nostru.

Cuvinte-cheie: activitate artistică publică, manifestare artistică publică, public, folclor

FACTORII PSIHOLOGICI, TIPURILE ȘI NIVELURILE DE MANIFESTARE ALE ANXIETĂȚII ACADEMICE

NATALIA TOMA,

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

Încă din cele mai vechi timpuri gânditorii delimitau sentimentul de frică, cum îl percepem noi astăzi, de emoțiile provocate de un posibil pericol. Această delimitare o întâlnim deja în opiniile lui Diogene din Sinopa (c. 400-325 î.Hr.).

În numeroase lucrări din perioada contemporană, consacrate problemelor de anxietate și de panică în psihologie, se simte o puternică influență a teoriei lui S. Schachter, care făcea deosebire între sentimentul de frică față de un pericol concret și sentimentul profund, irațional de frică față de „ceva” neclar. Kiorke a început să cerceteze fenomenul fricii, deoarece îl considera cauza primordială de convertire a oamenilor spre religie.

Starea de anxietate este considerată de majoritatea cercetătorilor drept cauza principală a apariției nevrozei. Asemenea dereglări apar în urma stabilizării unor modele comportamentale neadaptive la situațiile de stres.

Teoria emoțiilor diferențiale pune accentul pe componenta dominantă a anxietății — frica și relaționarea ei cu alte emoții fundamentale, îndeosebi cu suferința, furia, vinovăția, rușinea, interesul. Reieșind din cele expuse mai sus, putem vorbi despre formele de anxietate; fiecărei forme îi corespunde o combinație de afecte (de exemplu: frică — suferință — furie, frică — rușine — vinovăție).

Studentii se înscriu la instituțiile superioare fiind în perioada adolescenței, când se manifestă, în primul rând, necesitatea individului de a se personaliza la maximum. În acest moment procesul cel mai important este integrarea — procesul când se formează caracteristicile și trăsăturile personalității, compatibile cu necesitățile grupului și cu dezvoltarea personală.

E. Albu, V. Astapov, E. Badea, F. Dolto, J. Eckersleyd, A. Muntean consideră că anxietatea la preadolescenți mai poate fi cauzată și de incapacitatea de rezistență fizică la efort în condițiile unei activități sistematice; de probleme de sănătate, defecte, deficiențe fizice, fiziologice care perturbă activitatea în care aceștia pot fi implicați.

A doua categorie de factori care determină apariția anxietății sunt cei social-psihologici. În această categorie se include totalitatea factorilor socioafectivi, socioculturali și educaționali din cadrul grupurilor umane în care trebuie să se integreze persoana sau din care ea face parte.

Din această categorie de factori evidențiem: factorul mediului academic, factorul complexității instruirii și factorul relațional.

Cuvinte-cheie: *anxietate,angoasă, anxietate-stare, anxietate-trăsătură, adolescenți*

PORTRETUL PSIHOLOGIC AL VICTIMEI VIOLENȚĂ ÎN FAMILIE

ARINA ȚURCAN-DONȚU,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

doctorandă,

Institutul de Cercetări Juridice, Politice și Sociologice

Familia este o unitate de măsură relevantă pentru a înțelege procesele, tendințele și transformările sociale, inclusiv aspectele ce țin de modul de relaționare între partenerii de cuplu și modelul educațional aplicat față de copii. În familia de origine au loc primele acțiuni în domeniul educației, formării personalității și interiorizării valorilor familiale și sociale.

Violența în familie este una dintre cele mai grave probleme cu care se confruntă societatea contemporană, atât la nivel internațional cât și național. Impactul social al violenței în familie este extins, deoarece aceasta afectează nu numai victimele, dar și persoanele care sunt martori sau au cunoștință de situații de violență în familie.

Violența în familie cuprinde violența domestică (înțeleasă ca violență ce apare între partenerii de cuplu, fie ei soți sau concubini), dar și violența asupra copiilor, bătrânilor sau altor rude. Violența în familie poate să îmbrace forme diverse, mai mult sau mai puțin vizibile, precum violența fizică, psihologică, sexuală, economică și spirituală.

Consecințele și efectele violenței în familie se manifestă în următoarele domenii/planuri ale vieții victimei: starea de sănătate, realizarea personală, implicarea în viața socială.

Stereotipurile, prejudecățile și miturile existente în societate cu referire la victimele violenței în familie ar putea să constituie un blocaj în reabilitarea victimei.

Potrivit studiului *Bărbații și egalitatea de gen în Republica Moldova* efectuat la Centrul de Drept al Femeilor (Chișinău, 2017, http://cdf.md/files/resources/130/Raport_Barbatii%20si%20egalitatea%20de%20gen.pdf), 27,7 % dintre bărbați cred că femeia trebuie să tolereze violența pentru a-și păstra familia. Violența în familie se prezintă sub diferite forme: datele cercetării relevă că ponderea violenței fizice, dar și psihologice crește odată cu vârsta. Totodată, violența este mai frecventă în mediul rural, în familiile în care bărbații au un nivel de instruire jos, iar veniturile sunt mici.

Portretul psiho-social al victimei violenței în familie cuprinde următoarele componente:

- Stimă față de sine scăzută, cu rădăcini în copilărie, deseori victima a fost educată într-o familie în care violența era un mod de existență, economic dependentă de agresor, care nu are posibilități de a rezolva problemele financiare, locative etc.
- Dependență emoțională față de agresor, victima îl iubește pe agresor și este sentimental dependentă de acesta.
- Lipsă de încredere în persoanele care îi pot oferi protecție, victima nu crede că există căi de a elimina violența, nu crede în poliție, organele administrării locale, judecată etc.
- Împărtășește modele culturale, care judecă divorțul/separarea de agresor, se lasă convinsă de rude, prieteni, vecini, se teme că nu va fi crezută și va fi blamată de cei din mediul social, comunitar.
- Suportă stări psihologice grave: depresie, anxietate etc., care o lipsesc de capacitatea de apărare, speră că agresorul va renunța la unele dependențe (alcool, droguri) sau se va schimba și totul va reveni la normal.

Cuvinte-cheie: *familie, victimă, violență în familie*

MODELUL COGNITIVIST BLAGA — POPPER**NICOLAE NEGRU,**

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Problema cunoașterii, problema adevărului a fost din cele mai vechi timpuri și până astăzi una dintre problemele majore ale filosofiei, și nu doar sub aspectul definirii, înțelegerii sau criteriilor adevărului, ci și sub aspectul avansării în cunoaștere.

Progresul tehnico-științific din secolele XIX și XX a pus și mai acut problema progresului științific în arealul filosofiei, în contextul în care s-au creat teorii ce au depășit modelele de abordare cunoscute anterior. A fost nevoie de intervenția filosofiei pentru a face posibilă asimilarea sub aspect comprehensiv a acestor *revoluții* la nivel de gândire, la nivel de metode utilizate. Mai mulți cercetători care s-au aflat sub influența acestor realizări inovative (un exemplu caracteristic ar fi teoria relativității a lui A. Einstein, teoria despre natura dublă a luminii etc.) și-au dedicat timpul și energia interpretării acestor descoperiri, descifrării mecanismelor lor. K.R. Popper, L. Blaga, D.D. Roșca, Ș. Lupașco ș.a. au fost unii dintre cei care au încercat să contureze acest nou model de gândire și abordare a problemelor științei, scoțând în evidență contradicția, iraționalul, neconcordanța, problematizarea.

În anul 1986 s-a constatat chiar și termenul de *problematologie* (Michel Meyer. *De la problématique: langage, science et philosophie*. Mardaga, Bruxelles, 1986. Le Livre de Poche, 1994), care vrea să legitimizeze și să introducă în arealul științific situația de problemă, care până atunci trebuia înțeleasă mai mult ca o abatere, o eroare de evitat (cu toate că erau gânditori care anterior au promovat ideile acestea, însă fără a fi sistematizate de cineva în mod special).

Deși gânditorul belgian Michel Meyer a folosit noțiunea de problematizare mai mult cu înclinație spre filosofia limbajului, discursului, considerăm că ideea exploatată de savant poate aduce un plus de valoare problemei cunoașterii și, în special, evoluției acesteia.

În cercetarea propusă intenționăm să facem o analiză comparativă a două concepții — ale gânditorului englez Karl R. Popper (1902-1994) și gânditorului român Lucian Blaga (1895 — 1961), gânditori ce au lansat ideea unui nou model de cunoaștere și care ne-ar ajuta, în ultimă instanță, să stabilim, să conturăm un eventual model al eficientizării procesului de creație științifică, de avansare în cunoaștere, de descoperire a noului, de progres sub aspect cognitiv.

Cuvinte-cheie: cunoaștere, metodă, progres, falsificabilitate, coroborare, metodă dogmatică, minus-cunoaștere, intelect enstatic, intelect ecstetic

**SPECIFICUL VALORILOR EDUCAȚIONALE MODERNE
LA TINERII DIN REPUBLICA MOLDOVA****MARINA VALUEVA,**

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Există câțiva factori importanți ce au determinat și catalizat interesul societăților contemporane pentru studiul valorilor: în primul rând, societățile, în principal cele mai dezvoltate, parcurg un proces de schimbare către modernitatea reflexivă, în care normativismul tradițional, regăsit și în modernitatea timpurie, dispare, societățile nemaifiind explicate doar prin factori obiectivi, de natură economică sau ecologică (cum ar fi impactul climei), ci și prin tipul de cultură dezvoltat. Mai mult, indivizii devin

mai toleranți și își axează toleranța pe înțelegerea mai bună a diferențelor care deopotrivă îi separă și îi unesc.

Globalizarea reprezintă un alt factor catalizator pentru studiile comparative asupra valorilor. Aceasta aduce cu sine nevoia comparării permanente cu ceilalți, identificarea diferențelor și similitudinilor. Nevoia de cunoaștere a alterității a devenit imperativă, dată fiind și intensitatea contactelor cu culturi diferite, în special, ca urmare a migrațiilor succesive est-vest și sud-nord înregistrate în ultima jumătate de secol.

Schimbarea de valori ale societății noastre care poartă un îndelungat interval temporar, cu tensiuni și contradicții în cadrul propriei sale realități interne, cu confruntări între două lumi — una depășită, negată prin procesul schimbărilor, alta nouă, în curs de edificare — duce la pierderea unor valori și preluarea altora. De aici, coexistența inevitabilă a unor valori vechi și noi, coexistența unor sensuri și contrasensuri axiologice care, cu efecte diferite, influențează asupra conștiinței de sine și a implicării ei în sistemul de valori al personalității tinerilor, provocând necesitatea noilor investigații. Orientările de valoare și valorile tinerilor stau în centrul atenției lucrării de față.

Posibila existență a unei crize a valorilor educaționale se poate anunța prin scăderea interesului tinerilor și al societății în general față de școală, prin scăderea prestigiului diplomelor pe care instituția școlară le oferă absolvenților, prin scăderea prestigiului profesiei didactice, prin imparitatea dintre realizările școlare și cele socio-profesionale. O criză a valorilor educaționale astăzi înseamnă nu atât un gol axiologic în spiritul școlii, cât fie o opacitate a publicului la valorile pe care școala le promovează, fie o manieră inadecvată a școlii de a propune publicului valorile respective. Criza este resimțită ca inadecvare. Școala trebuie să promoveze valorile momentului, dar trebuie să-și asigure, totodată, și un anume spațiu de autonomie axiologică, pentru că ei îi revine sarcina să promoveze valorile de mâine ale societății. Imperativele prezentului nu trebuie să se erijeze în imperative absolute. Școala, prin valorile sale educaționale, trebuie să-i conducă pe elevi către o viziune prospectivă, de sondare, de proiectare și asumare a viitorului. Cu cât o stare de tranziție socială actuală creează mai mult o stare de confuzie axiologică, cu atât mai mult, poate, școala trebuie să fie mai fermă în opțiunea sa de a se orienta spre viitor.

Valorile sunt realități latente, lăuntrice indivizilor, însă determinate social, relativ stabile în timp, care direcționează atitudinile, comportamentele și opiniile. Ele se constituie în sisteme consistente de valori, susținându-se reciproc și determinând alegerile pe care oamenii le fac în orice moment. Ele determină modul de structurare a societății, modul de formare și organizare a familiei, relațiile sociale, relațiile din interiorul organizațiilor, funcționarea instituțiilor.

Cuvinte-cheie: valori educaționale, orientarea valorică a personalității, ierarhie valorică

ВАЖНОСТЬ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ ВУЗОВ ПОД РУКОВОДСТВОМ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ

ELENA POPOVA,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

doctorandă,

Universitatea de Stat din Tiraspol

Современное общество ставит перед высшей школой задачу подготовки специалиста знающего, мыслящего, умеющего самостоятельно добывать и применять знания на практике. Решение этой задачи осуществляется через поиск содержания, форм, методов и средств обу-

чения, обеспечивающих более широкие возможности развития, саморазвития и самореализации личности. В связи с этим особую актуальность приобретает проблема овладения студентами методами познавательной деятельности в условиях самостоятельной работы.

В период обучения в вузе закладываются основы профессионализма, формируются умения самостоятельной профессиональной деятельности. В этой связи особенно важно, чтобы студенты, овладевая знаниями и способами их добывания, осознали, что самостоятельная работа призвана завершать задачи всех других видов учебной работы, ибо никакие знания, не ставшие объектом собственной деятельности, не могут считаться подлинным достоянием личности (А.В. Петровский).

Система самостоятельных работ создает максимально эффективные условия для развития учебной активности студентов, превращая учебную деятельность в своеобразный процесс научного познания в рамках обучения. Систематически организуемая самостоятельная познавательная деятельность студентов значительно повышает качество обучения.

Самостоятельная работа вызывает у студентов ряд трудностей. Главная трудность связана с необходимостью самостоятельной организации своей работы. Многие студенты испытывают большие затруднения, связанные с отсутствием навыков анализа, конспектирования, работы с первоисточниками, умения четко и ясно излагать свои мысли, планировать свое время, учитывать индивидуальные особенности своей умственной деятельности и физиологические возможности, практически полным отсутствием психологической готовности к самостоятельной работе, незнанием общих правил ее организации.

Самостоятельность студентов должна быть направлена на добывание знаний, на решение познавательных задач, а роль преподавателя в этом случае должна заключаться в том, чтобы быть не столько источником знаний, сколько помощником в поиске наиболее краткого пути к знаниям, наиболее оптимального способа решения познавательных задач, вовремя ставить перед ними нужные познавательные задачи. Только в этом случае может возникнуть у студента потребность в новых знаниях и интерес к их приобретению.

Для выработки у студентов навыков самостоятельности немаловажное значение имеет также умелое руководство преподавателя их самостоятельной работой. Обеспечение правильного сочетания аудиторной и самостоятельной работы является первым шагом к эффективной и качественной работе студентов над учебным материалом в процессе познания. Сейчас роль самостоятельной работы настолько возросла, что её приходится специально планировать, создавать для неё специальные формы и методы, выделять время, помещения и технические ресурсы.

В современном образовательном процессе нет проблемы более важной и, одновременно, более сложной, чем организация самостоятельной работы студентов.

Ключевые слова: самостоятельная работа, учебная активность, процесс научного познания, активизация учебной деятельности