

INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL  
CENTRUL STUDIUL ARTELOR

# ARTA

SERIA ARTE VIZUALE,  
ARTE PLASTICE, ARHITECTURĂ

**Serie nouă.**  
**Vol. XXX, nr. 1**

Categoria „A”  
SCOPUS  
Indexată în bazele de date:  
European Reference Index for the Humanities and Social Sciences  
Directory of Open Access Journals  
Central and Eastern European Online Library  
ResearchBib  
International Institute of Organized Research

**CHIȘINĂU ♦ 2021**

## COLEGIUL DE REDACȚIE:

*Mariana ȘLAPAC*, membru corespondent, dr. hab., conferențiar cercetător – *redactor-șef*

*Ana MARIAN*, dr. – *secretar responsabil*

*Gheorghe BOBÂNĂ*, dr. hab., profesor universitar

*Constantin Ion CIOBANU*, dr. hab. (București, România)

*Iuliana CIOTOIU*, dr., profesor universitar (București, România)

*Liliana CONDRATICOVA*, dr. hab., conferențiar cercetător

*Svetlana ILVITSKAYA*, dr. hab., profesor universitar (Moscova, Federația Rusă)

*Miroslav Piotr KRUK*, dr. hab., profesor universitar (Cracovia, Polonia)

*Maia MOREL*, dr., profesor universitar (Montréal – Quebec, Canada)

*Tamara NESTEROV*, dr., conferențiar cercetător

*Ioan OPRIȘ*, dr., profesor universitar (București, România)

*Constantin SPÎNU*, dr., conferențiar universitar

*Tudor STAVILĂ*, dr. hab., profesor cercetător

**Corectura:** *Iuliu PALIHOVICI*

**Procesarea computerizată, prelucrarea imaginilor și tehnoredactarea:** *Natalia PROCOP*, dr.

**Traducerea și redactarea articolelor și rezumatelor în limba engleză:** *Ana GOREA*, dr.

**Redactarea articolelor și rezumatelor în limba rusă:** *Alla CEASTINA*, dr.

**Redactarea articolelor și rezumatelor în limba română:** *Sergius CIOCANU*, dr.

Toate articolele au fost recenzate și recomandate pentru publicare de Consiliul științific al Institutului Patrimoniului Cultural, proces-verbal nr. 4 din 1 iulie 2021

### DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII

Arta / Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor; col. red.: Mariana Șlapac (red.-șef),

... – Chișinău: 2021. – ISSN 2345 –1181:

Arte Vizuale. Serie nouă.

Vol. XXX, nr. 1, 2021. 183 p. Bibliografie și note la sfârșitul articolului.

Tiraj 140 ex.

ISSN 2345 –1181

© Institutul Patrimoniului Cultural, 2021

## SUMAR

### ♦ ARTA ANTICĂ, MEDIEVALĂ ȘI MODERNĂ

<b>Mariana ȘLAPAC.</b> <i>Date noi referitoare la cetatea Chilia</i> .....	5
<b>Ольга ПЛАМЕНИЦКАЯ (Київ).</b> <i>Формирование культурного ландшафта города-крепости Каменца-Подольского (Стадиальная трансформация крепости в условиях совершенствования средств ведения войны)</i> .....	12
<b>Tudor STAVILĂ.</b> <i>Tematica operelor pictorilor basarabeni între anii 1888-1917</i> .....	24
<b>Alla CHASTINA.</b> <i>Architects and construction of religious buildings in Bessarabia (second half of the XIX century – 1917)</i> .....	33
<b>Sergius CIUCANU.</b> <i>Biserică armenească Sfânta Născătoare de Dumnezeu din Chisinau</i> .....	41
<b>Vitalie MALCOCI.</b> <i>Constituirea artei scenografice basarabene din perioada modernă</i> .....	49
<b>Юрий ПИСЬМАК (Одесса).</b> <i>Венская ваза, расписанная в Дрездене (архитектурно-художественные, стилистические, морфологические и конструктивные особенности)</i> .....	54
<b>Светлана ИЛЬВИЦКАЯ, Анна ПОЯН (Москва).</b> <i>Культурное наследие Кишинева 1930-1950 гг.</i> .....	63

### ♦ ARTA CONTEMPORANĂ

<b>Alina OSTAPOV, Irina STUDZINSKI.</b> <i>Dominante arhitecturale ale orașului Chișinău edificate în primii ani după cel de-al Doilea Război Mondial</i> .....	69
<b>Ana MARIAN.</b> <i>Tehnici de modelare și procedee plastice în realizarea portretelor sculpturale moldovenești</i> .....	80
<b>Lino BIANCO (Malta, Bulgaria).</b> <i>From Idea to Realisation: The architecture of Jovan Stefanovski</i> .....	87
<b>Constantin SPÎNU.</b> <i>Ceramica artistică din Republica Moldova. Anii 2001-2010</i> .....	98
<b>Victoria ROCACIUC.</b> <i>Ilustrații la abecedar în creația plasticienilor moldoveni (1945-2015). Observații preliminare asupra genezei și evoluției valorilor estetice</i> .....	104
<b>Lucia ADASCALIȚA.</b> <i>Grafica satirică în creația plasticianului Iurie Rumeanțev</i> .....	112
<b>Aurelia TRIFAN.</b> <i>Reflexiuni integrative în abordarea contemporană a arhitecturii edificiilor pentru spectacol</i> ....	118
<b>Vladimir KRAVCENKO.</b> <i>Unele aspecte evolutive ale artei digitale din Republica Moldova</i> .....	124

### ♦ ISTORIA ȘTIINȚEI. STUDII INTERDISCIPLINARE

<b>Светлана БЕЛЯЕВА, Ольга КОЦЮБАНСКАЯ, Сергей КУЦЕНКО (Київ, Умань).</b> <i>Формирование новых подходов исследовательской практики и сохранения архитектурно-археологических памятников Северного Причерноморья (Сравнительная кастеллология и цифровые технологии)</i> .....	130
<b>Тамара НЕСТЕРОВА, Андрей ГЕРЦЕН (Москва).</b> <i>Архитектурная и историко-географическая загадка церкви села Васильково (Василкэу)</i> .....	139
<b>Dmitri ȘIBAEV.</b> <i>Seria de autoportrete ale lui Alexei Colîbneac</i> .....	148

### ♦ ANIVERSĂRI

<b>Alla CHASTINA.</b> <i>Alexander Bernardazzi (1831-1907) (On the 190th anniversary of the famous architect)</i> .....	155
---	-----

### ♦ APARIȚII EDITORIALE

<b>Dominique RAYNAUD.</b> <i>Une recherche dédiée à la castellologie comparée</i> .....	157
<b>Vitalie MALCOCI.</b> <i>Constantin Spănu. Iulian Filip între linie și culoare</i> .....	159

### ♦ EVENIMENTE

<b>Constantin SPÎNU.</b> <i>De la documentarea fotografică a fenomenului la conceptualizarea artistică (meditații asupra expoziției Valeriei Barbas „Simte armonia”)</i> .....	161
--	-----

## CONTENTS

### ♦ PREHISTORIC, MEDIEVAL AND MODERN ART

<b>Mariana ŞLAPAC.</b> <i>New data regarding the Kilia fortress</i> .....	5
<b>Olga PLAMIENICKA (Kiev).</b> <i>The formation of the cultural landscape of Kamianets-Podilsky fortress stage transformations of the fortress in terms of improving the means of warfare</i> .....	12
<b>Tudor STAVILĂ.</b> <i>The themes of works of Bessarabian painters between 1888-1917</i> .....	24
<b>Alla CHASTINA.</b> <i>Architects and construction of religious buildings in Bessarabia (second half of the XIX century – 1917)</i> .....	33
<b>Sergius CIOCANU.</b> <i>Armenian Church of the Holy Mother of God in Chisinau</i> .....	41
<b>Vitalie MALCOCI.</b> <i>The establishment of Bessarabian scenographic art in the modern period</i> .....	49
<b>Yuri PISMAK (Odessa).</b> <i>Viennese vase painted in Dresden (architectural, artistic, stylistic, morphological and structural features)</i> .....	54
<b>Svetlana ILVITSKAYA, Anna POYAN (Moscow).</b> <i>The cultural heritage of Chisinau in 1930-1950</i> .....	63

### ♦ CONTEMPORARY ART

<b>Alina OSTAPOV, Irina STUDZINSKI.</b> <i>Architectural dominants of the city of Chisinau built in the first years after the Second World War</i> .....	69
<b>Ana MARIAN.</b> <i>Modeling techniques and plastic methods in the creation of Moldovan sculptural portraits</i> .....	80
<b>Lino BIANCO (Malta, Sofia).</b> <i>From Idea to Realisation: The architecture of Jovan Stefanovski</i> .....	87
<b>Constantin SPÎNU.</b> <i>Artistic ceramics of the Republic of Moldova in the period 2001-2010</i> .....	98
<b>Victoria ROCACIUC.</b> <i>Illustrations for the ABC book in the works of Moldovan artists (1945-2015). Preliminary research of the genesis and evolution of aesthetic values</i> .....	104
<b>Lucia ADASCALIŢA.</b> <i>Satirical graphics in the creation of the plastic artist Iurie Rumeanţev</i> .....	112
<b>Aurelia TRIFAN.</b> <i>Integrative reflections in the contemporary approach of the architecture of buildings for shows</i> .....	118
<b>Vladimir KRAVCENKO.</b> <i>Some issues on the development of digital art in the Republic of Moldova</i> .....	124

### ♦ HISTORY OF SCIENCE. INTERDISCIPLINARY STUDIES

<b>Svitlana BILIAEVA, Olga KOTSIUBANSKAYA, Sergey KUTSENKO (Kiev, Uman).</b> <i>Formation of new approaches to the research practice and preservation of architectural and archaeological monuments of the North Black sea area (Comparative castellology and digital technologies)</i> .....	130
<b>Tamara NESTEROV, Andrey GERZEN (Moscow).</b> <i>Architectural and Historic-Geographical Mystery of the Church of Vasilkovo (Vasilcau) Village</i> .....	139
<b>Dmitri SIBAEV.</b> <i>Alexei Colibneac's series of self-portraits</i> .....	148

### ♦ ANNIVERSARIES

<b>Alla CHASTINA.</b> <i>Alexander Bernardazzi (1831-1907) (On the 190th anniversary of the famous architect)</i> .....	155
---	-----

### ♦ EDITORIAL APPEARANCES

<b>Dominique RAYNAUD.</b> <i>A research dedicated to the comparative castellology</i> .....	157
<b>Vitalie MALCOCI.</b> <i>Constantin Spînu. Iulian Filip between line and color</i> .....	159

### ♦ EVENTS

<b>Constantin SPÎNU.</b> <i>From the photographic documentation of the phenomenon to the artistic conceptualization (meditations regarding the Valeria Barbas's exhibition "Feel the harmony")</i> .....	161
--	-----

## Date noi referitoare la cetatea Chilia

<https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-1.01>

### Rezumat

#### Date noi referitoare la cetatea Chilia

Cetatea medievală a Chiliei, astăzi inexistentă, era compusă din citadela de piatră atribuită genovezilor, centura exterioară de zid, ridicată în timpul domniei lui Ștefan cel Mare, și întărirea bastionară otomană, edificată la sfârșitul secolului al XVIII-lea.

În articol sunt examinate două documente referitoare la cetatea Chilia, descoperite de autor în Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei din orașul Moscova. Primul document reprezintă un plan nedatat al fortificației bastionare otomane realizat, cel mai probabil, de inginerul francez François Kauffer. Pe desen sunt indicate în limba turco-osmană denumirile bastioanelor (Bastionul Aghalei, Bastionul Pașei, Bastionul Unical/Neobișnuit), porților (Poarta de piatră, Poarta cu hersă, Poarta dinspre apă, Poarta Aghalei), construcțiilor de zid (moscheea sultanului Bayezid) ș.a. Cel de-al doilea document, de asemenea nedatat, prezintă patru vederi ale cetății de piatră, construită când localitatea se afla în posesia Moldovei. Izvorul iconografic oferă informații despre forma turnurilor (prismatice cu patru, șase și opt fețe, cilindrice, cu rezalit, cu nivelul superior în consolă, cu coronament-turnuleț), forma acoperișurilor (piramidale în patru, șase și opt fețe, conice, în două sau patru pante cu coamă), forma merloanelor (rectangulare simple, rectangulare cu terminația în două pante plasată transversal sau longitudinal) ș.a.

**Cuvinte cheie:** cetatea Chiliei, citadela Chiliei, cetatea bastionară a Chiliei, Ștefan cel Mare, François Kauffer.

### Summary

#### New data regarding the Kilia fortress

Kilia medieval fortress, now non-existent, consisted of a stone citadel attributed to the Genoese, an outer belt of fortifications, built under Stephen the Great, and an Ottoman bastion fortress, designed and built in the end of the XVIII century.

This article examines two documents referring to the Kilia fortress, discovered by the author in the Russian State Military-Historical Archive of Moscow. The first document is an undated plan for a Turkish bastion fortress developed, most likely, by the French engineer François Kauffer. The figure shows the Ottoman-Turkish names of bastions (Agha Bastion, Pasha Bastion, Unique/Unusual Bastion), gates (Stone Gate, Gate with a portcullis, Water Gate, Agha Gate), stone buildings (Sultan Bayezid's Mosque), etc. The second document, also undated, shows four images of a stone fortress, built by the Moldovans. The iconographic source offers information on the layout of some towers (rectangular, hexagonal, octagonal and complex), the tower's shape (prismatic with four, six and eight sides; cylindrical; with a rizalit; with an upper console floor, ending in the form of a turret), the shape of the roofs (hipped with four slopes, six and eight slopes, conical, gable roof or gable one with a ridge), the shape of the merlons (simple rectangular, rectangular with a gable ending located longitudinally or transversely), etc.

**Key words:** Kilia stone fortress, Kilia citadel, Kilia bastion fortress, Stephen the Great, François Kauffer.

Cetatea Chilia, situată în Deltă pe o insulă formată de un braț al Dunării, a fost încorporată în sistemul militar și administrativ al Imperiului Bizantin pe timpul fortificării extremităților nordice ale acestuia cu un șir de piese defensive – sedii ale flotei bizantine pe linia danubiană [8, p. 58]. În lista castelelor patriarhale dependente de Constantinopol, datată de prin 1318-1323, figurează un „καστειλιον”, menționat ca „Chilia sau Licostomion” [14, p. 95; 29, p. 208].

Ulterior, prosperitatea urbei portuare, trecută în posesia Genovei, este surprinsă în actele notarului italian Antonio di Ponzò, operate între anii 1360-1361 [12, p. 455]. Aceasta apare, alături de Vicina, printre orașele bulgare și valahe într-o listă alcătuită de capul bisericii ruse, mitropolitul Ciprian, datată între 1388 și 1394 („Iar pe Dunăre – Drestvin, Dicin, Chilia”) [24, p. 475].

După genovezi, cei care au preluat controlul orașului au fost domniii Țării Românești, care

I-au ținut cel puțin din a doua parte a domniei lui Mircea cel Bătrân, până în timpul lui Dan al II-lea (după 1403-1404, până în 1426)” [18, p. 510-511]. După 1426, localitatea ajunge în posesia Moldovei [15, p. 99-102]. În 1429 și 1431 Chilia este disputată de Ungaria și Țara Românească [17, p. 325-326], iar în 1435 aceasta figurează într-un document în calitate de cetate și vamă [9, p. 681, nr. 192]. După 1437, când feciorii lui Alexandru cel Bun au divizat Moldova în două, Țara de Jos cu Chilia i-a revenit lui Ștefan al II-lea. Ulterior, așezarea dunăreană a ajuns în stăpânirea Regatului Ungar, dar mai apoi s-a reîntors la Țara Românească, probabil între 1439 și 1445/1446 [18, p. 511].

În 1448 în statutul politico-juridic al Chiliei au intervenit noi schimbări, localitatea fiind cedată de domnul Moldovei Petru al II-lea lui Iancu de Hunedoara, voievod al Transilvaniei, pe atunci regent al Ungariei. Din 1453, după cucerirea Constantinopolului de către otomani, s-au întetit încercările acestora de a transforma Marea Neagră într-o mare internă a Semilunii. Potrivit relatărilor lui Constantin Mihailovici de Ostrovița, sultanul Mehmed al II-lea ar fi declarat: „Atâta vreme cât Chilia și Cetatea Albă le țin și le stăpânesc românii, iar ungurii Belgradul sârbesc, noi nu vom putea avea nicio biruință” [7, p. 128]. Afirmăția demnitarului confirmă indirect că la acea vreme Chilia ținea de Țara Românească.

În 1462 Ștefan cel Mare a întreprins o încercare de a reîntoarce prin forță această cetate importantă, dar fără succes. În timpul atacului, Ștefan cel Mare a fost rănit în gleznă. Doar în 1465 voievodul moldovean a izbutit să cucerească fortăreața [20, p. 40].

Următorii 19 ani reprezintă perioada de maximă ascensiune a Chiliei. Recăpătând cele două porturi danubiene, Chilia și Cetatea Albă, Țara Moldovei s-a afirmat ca o mare putere pontică. Acum gurile Dunării – „porțile Europei” erau deschise. Chilia, al doilea oraș din țară după numărul populației după Cetatea Albă (15000 de locuitori), a devenit un important centru de comerț prin care tranzitau mărfurile aduse din Orient, pentru desfacerea lor pe continentul european. În vara anului 1479 Ștefan cel Mare începe construcția/reconstrucția cetății de piatră de pe țărmul basarabean, aducând pe șantier 800 de zidari și 17000 de ajutoare [10, p. 61].

La 5 iulie 1484 Chilia a fost atacată dinspre uscat și de pe apă de trupele otomane în frunte cu sultanul Bayezid al II-lea, sprijinite de munteni

și tătari din Crimeea [13, p. 156-159]. Cronica otomană „Istoria sultanului Bayezid” („Tarih-i Sultan Bayezid”) glăsuiește: „Necredincioșii dinlăuntru prejudiciați, ne mai având putere față de cucerirea oamenilor casei Islamului, conform tradiției [musulmane] au remis fortăreața prin *aman* (predare – n.a.)” [16, p. 422]. Din 15 iulie 1484 vestita întăritură îi aparține Semilunii aproape trei secole. Otomanii o numeau Eni Kili (Chilia Nouă). Aici a fost cantonată o garnizoană formată din ieniceri. Vechea fortificație din insulă, numită de otomani Eski Kili (Chilia Veche), a devenit punct vamal și bază pentru nave militare.

La 21 august 1770 cetatea danubiană a capitulat în fața trupelor rusești conduse de generalporucicul Nikolai Repnin [13, p. 250], dar conform tratatului de pace de la Küçük Kaynarca din 10 iulie 1774, Chilia a fost întoarsă Înaltei Porți. La 18 octombrie 1790 cetatea s-a predat din nou armatei țariste, însă conform tratatului de pace de la Iași din 29 decembrie 1791, Chilia a fost cedată otomanilor. Localitatea danubiană a fost ocupată la 9 decembrie 1806 de detașamentul generalului rus Andrei Zass (Andreas Burchard Friedrich von Sas), practic fără rezistență din partea garnizoanei otomane [23, p. 521]. În 1807 Chilia, împreună cu alte așezări aflate anterior în posesia Porții, a fost subordonată divanului Țării Moldovei. Conform tratatului de pace de la București din 16 mai 1812 care a divizat Moldova în două părți, Chilia, ca și teritoriile între Prut și Nistru, a fost pusă sub stăpânirea țaristă, fiind inclusă în sistemul defensiv al Imperiului Rus. Lucrările de reparație ale cetății au continuat aici până în 1856 [3].

Fortăreața Chiliei a fost aruncată în aer și desființată ca obiectiv militar în 1856, când partea de sud a Basarabiei împreună cu orașele Chilia, Ismail și Vâlcov a fost retrocedată Principatului Moldovei. Mult timp locuitorii orașului au folosit piatra din cetate ca material de construcție pentru edificarea caselor și dependințelor. Încă la începutul secolului al XX-lea se mai vedeau ici-colo ruinele curtinelor. Ultimele fragmente ale piesei defensive au dispărut în anii '30-'50 ai secolului trecut după finisarea amenajării teritoriului portului fluvial al Chiliei și cel al actualului elevator.

Astăzi din acest avanpost dunărean nu s-a păstrat absolut nimic, toate resturile zidurilor care se mai vedeau în secolul al XX-lea fiind rase până la sol. Din când în când în timpul unor lucrări de construcție și reparație în zona portuară și cea a elevatorului ieșeau la iveală fragmente ale unor

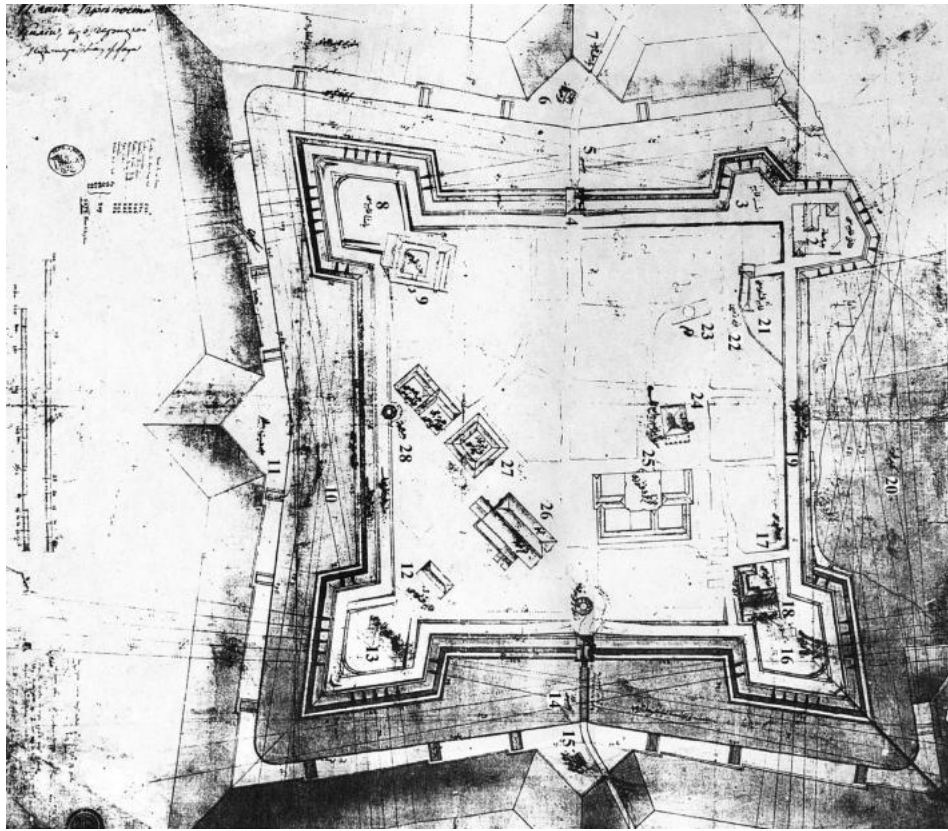


Fig. 1. Planul fortificației bastionare otomane a Chilieii (AMIRM, F. 846, inv. 16, d. 22022).

elemente defensive, dar acestea erau astupate în mod grabnic cu beton și asfalt. Până în prezent nu s-a realizat nicio săpătură arheologică a ansamblului fortificat de la Chilia. Investigațiile arheologice ale acestui obiectiv defensiv de mare importanță pentru apărarea Europei de Sud-Est țin de viitor. Și numai izvoarele documentare – narative, iconografice, cartografice, topografice și grafice ne amintesc despre amenajările defensive ale Chilieii.

În continuare vom examina două documente ce țin de cetatea Chilia, descoperite de noi în Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei din orașul Moscova: primul reprezentând un plan al fortificației bastionare otomane<sup>1</sup> (Fig. 1) [2], iar cel de-al doilea având vederi ale cetății de piatră construită în perioada moldovenească (Fig. 2) [1]. Amintim că ansamblul defensiv al Chilieii era compus din citadela interioară patrulateră, atribuită genovezilor, centura exterioară de zid, ridicată pe timpul lui Ștefan cel Mare, și cetatea bastionară otomană proiectată și edificată la sfârșitul secolului al XVIII-lea de inginerul francez François Kauffer (Fig. 3).

Planul sus-menționat întocmit, cel mai probabil, de inginerul Kauffer ar putea fi datat cu anii 1795-1797 – anume atunci specialistul francez s-a

ocupat de reconstrucția complexului defensiv al Chilieii [19, p. 314]. Se știe că inginerul Kauffer, angajat în slujba sultanului Selim al II-lea, a făcut parte din agentura secretă a Imperiului Rus [19, p. 314]. Iată ce scrie în 1799 ambasadorul Rusiei la Istanbul Vasili Tomara vicecancelarului Fiodor Rastopcin: „Vă propun aici lista cu diferite planuri pe care le voi transmite amiralului contele Kușelev. Nici unul din ele nu poate fi obținut decât prin inginerul Kauffer... În afară de această trebuie să vă informez că la prima cerință el s-a arătat gata să slujească Majestății Sale Imperiale... și a menționat doar imposibilitatea, din cauza volumului mare de lucru, de a furniza toate planurile care figurează în listă până la sfârșitul iernii viitoare, sau de a le face câte o copie. I-am acceptat propunerea, am ordonat să se apuce de lucru și am să transmit <planurile> în loturi Majestății Sale contele Kușelev. Însă folosind pe acest ofițer în asemenea mod, mă simt obligat să-i ofer un salariu anual. Gândindu-mă la suma acestuia, mi se pare că 3000 de piaștri vor fi de ajuns. Și atunci, în urma conferirii gradului care deja a avut loc, și promisiunii în cazul părăsirii serviciului turcesc, s-ar putea de recurs la serviciile lui pentru toate tipurile de lucrări

conform talentelor sale, pe care, apropo, el începe să le facă, considerându-se deja un veritabil ofițer rus, dar nu de aceea că acordă serviciu unei țări străine în speranța recompensei pentru eforturile sale...” [11, p. 21]. Astfel, angajând pe inginerul Kauffer la un salariu mai bun decât cel pe care îi plătea sultanul, autoritățile rusești au obținut mai multe copii ale proiectelor noilor cetăți, precum și alte date valoroase privind numărul de luptători din garnizoane, numărul de muncitori antrenați în construcție ș.a. Rușii erau foarte interesați în informațiile lui Kauffer, de aceea se dorea ca secretul inginerului francez „să nu fie în mâinile multora” [22, p. 42-43]. Se știe că inginerul francez îi transmitea regulat copiile planurilor și proiectelor cetăților din Moldova, multe dintre care le descoperim și astăzi în arhivele Rusiei.

Pe planul sus-menționat al lui Kauffer este înfățișată fortificația bastionară a Chilieii deja construită. Aceasta înscrie în plan o formă apropiată de un pătrat cu latura de circa 300 m, fiind înzestrată cu trei bastioane de colț identice, de tip „pană” (cu două fețe, două flancuri și gorja deschisă), și un bastion de colț dublu, asimetric, de contur neregulat (cu o față și două flancuri și, respectiv, cu două fețe și două flancuri). Configurația bastionului dublu situat în apropierea Dunării este determinată de forma citadelei patrulateră și de particularitățile reliefului. Acest element defensiv este protejat dinspre râu de o palisadă (arătată cu linie punctată), constând din pari verticali cu vârful ascuțit, pe care turcii o numeau *șaranpo*. Fețele și flancurile tuturor bastioanelor sunt perforate de deschideri pentru tragere destinate pieselor de artilerie. Fortificația dispune de patru poligoane și glacis organizat. Dinspre uscat este împrejmuțată de un șanț umplut cu apă și o cale acoperită, dotată cu trei piețe de arme de formă triunghiulară. Calea acoperită, concepută conform sistemului de fortificare de tip Vauban, este secționată de mai multe traverse cu ocolire din față. Se observă că în fortificația bastionară ridicată pe locul cetății de piatră au rămas intacte unele elemente ale întăririi moldovenești: două turnuri prismatice ale citadelei, plasate diagonal, și trei turnuri ale centurii exterioare de zid. Piesa defensivă otomană are două intrări principale: dinspre sud și dinspre nord. Accesul de nord este supravegheat dinspre curte de vechiul turn de piatră de plan octogonal. Următorul turn al cetății moldovenești se află în imediata vecinătate a citadelei, în fața vechiului șanț de apărare. Cel

de-al treilea turn practic se alătură curtinei de est în partea ei de mijloc. Două poduri fixe construite deasupra șanțului acvatic asigură circulația între piețele de arme și porțile de acces. Spațiul intramural este divizat într-o rețea de carouri, plasate sub unghiuri de 90° și 45°. Această grilă impune o anumită geometrie construcțiilor din curtea interioară. Cazarmile și dependințele militarilor dispun de planimetrii determinate de rețeaua trasată de Kauffer. Unele construcții înscriu planuri dreptunghiulare și pătrate, fiind compoziționate în baza unor moduluri. Pe locul fostei biserici moldovenești, mai aproape de cortina de vest, găsim o moschee de plan rectangular cu acoperiș în patru ape cu coamă. Din partea fațadei edificiului de cult este individualizat de o colonadă, iar zidului de vest i se alătură un minaret cu baza pătrată. În apropierea bastionului dublu poate fi văzută baia garnizoanei, de plan dreptunghiular alungit, cu o cupolă sferică în axă.

În partea de jos a documentului este indicată scara în *toise*-uri. Într-un colț al foii se află inscripția făcută în limba rusă: „Planul cetății postului Chilia, din desenele tehnice ale inginerului Kauffer”. Aceasta apare mai târziu, atunci când documentul otoman ajunge în posesia rușilor. Inscriptiile de pe plan, făcute de desenator în limba turco-osmană, nu au fost descifrate până în prezent. Am putut să le citim cu ajutorul filologului Mehmet Tütüncü de la Centrul de Cercetări ale lumii Turcice și Arabe SOTA (Stichting Onderzoek Turkse en Arabische wereld) din Haarlem, Olanda<sup>2</sup>. Astfel, elementul de nord al bastionului dublu, cel cu patru flancuri, este indicat ca (?) *tabya* (1), adică bastion, iar citadela ca *cebehane* (2), fapt care confirmă că aceasta a fost reamenajată de otomani ca depozit de muniții. Elementul de sud al bastionului dublu, cel cu trei flancuri, este numit *Eşsiz* (?) *tabya* (3), adică Bastionul Unical sau Bastionul Neobișnuit. Pe latura de sud a fortificației sunt menționate (?) *kapusu* (4), adică poarta de acces, *cisr* (5), adică pod, *koğuşhane* (6), adică corpul de gospodărie și *Parmaklı kapu* (7), adică Poarta cu hersă/cu „degete”. Pe bastionul de sud-est se poziționează următoarele inscripții: *Paşa tabyası* (8), adică Bastionul Pașei, și *Taş kapusu* (9), adică Poarta de piatră. În exteriorul curtinei de est sunt indicate *hendek* (?) (10), adică șanț, și *Maiyyet mahalli* (?) (11), adică mahalaua comunității. Pe bastionul de nord-est se află două inscripții: *tabya kışlası* (12), adică cazarma bastionului, și (?) *tabyası* (13), adică bastion. Pe latura de nord a fortificației sunt indicate *cisr*

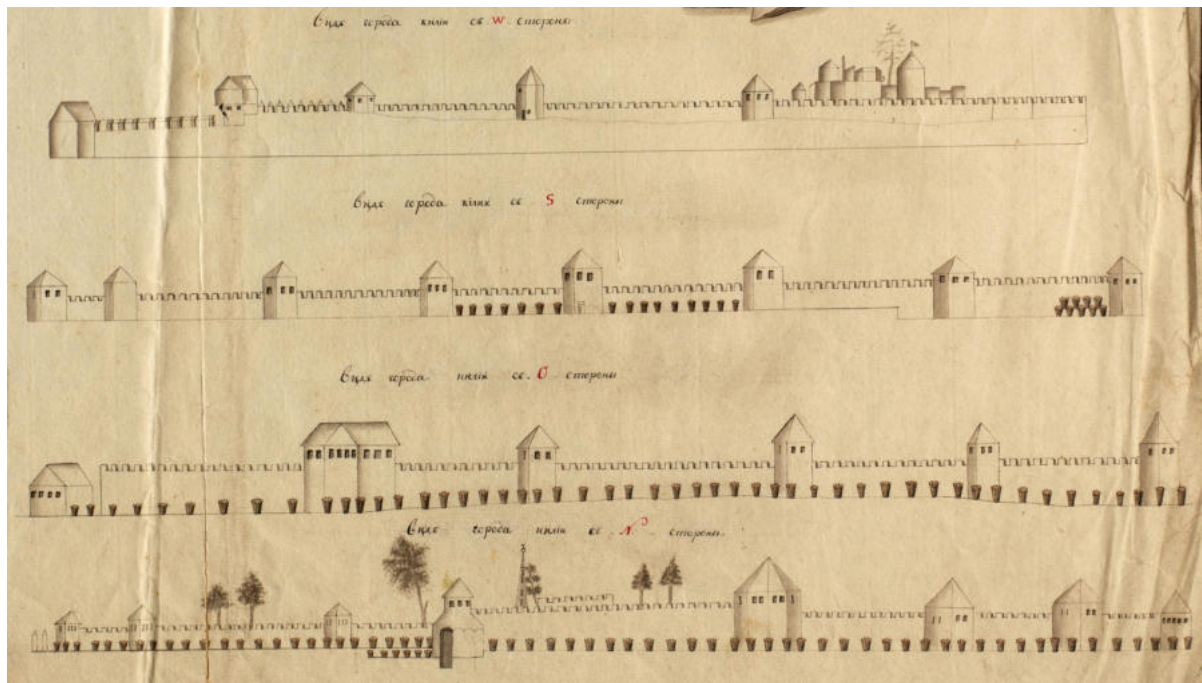


Fig. 2. Vederi ale orașului Chilia (AMIRM, F. 438, inv. 1, d. 502).

(14), adică pod, și *karakolhane* (?) (15), adică postul/ghereta de strajă. Bastionul de nord-vest este numit (?) *Ağa tabyası* (16), adică Bastionul Agalei. Tot aici pot fi citite următoarele inscripții: *Su kapusu* (17), adică Poarta dinspre apă, și *Ağa kapusu* (18), adică Poarta Agalei. În exteriorul laturii de est a cetății bastionare sunt menționate (?) *seğirdim* (19), adică șanț, și *geçidi Tuna* (20), adică trecerea înspre Dunăre. În *intramuros* apar următoarele inscripții: *tabya kışlası* (21), adică cazarma bastionului, *zir-i zemin* (22), adică beci, *hamam* (23), adică baia de tip *hammam*, *Sultan Beyazid Cami-I Şerifi* (24), adică moscheea sultanului Bayezid, *yenicheri kışlası* (25), adică cazarma ienicerilor, *anbar* (26), adică hambarul, *tophane kışlası* (27), adică cazarma armurierilor, *cebehane* (28), adică depozitul de muniții ș.a.

Cel de-al doilea desen descoperit de noi și propus spre examinare înfățișează „vederi ale orașului Chilia”. Acesta este inclus într-un document color nedatat, realizat de inginerii militari ruși. Documentul în cauză mai conține „Planul castelului în așezarea Isaccea cu indicarea în ce stare se afla înainte de demolare” și „Planul castelului în așezarea Tulcea cu indicarea în ce stare se afla înainte de demolare”. Vederile orașului Chilia prezintă de fapt patru desfășurate ale cetății medievale de piatră văzute dinspre est, sud, vest și nord. Se observă o mare asemănare a celor patru desene des-

coperite de noi cu reprezentările aceleiași fortificații, descoperite de istoricul Igor Sapozhnikov în fondurile Bibliotecii Naționale a Rusiei din orașul Sankt Petersburg [25, p. 22, Fig. 7]. Acestea apar în documentul intitulat „Vederi ale orașului Chilia, 1770” [4], ce reprezintă un original-ciornă pentru un alt document iconografic, desenat deja pe curat [5]. Totuși în cazul nostru nu este vorba de o copie exactă a desenelor publicate de I. Sapozhnikov. Se observă mai multe diferențe în reprezentări:

1. *Vederea dinspre est*. Turnul din stânga desfășuratei nu dispune de metereze, iar forma acoperișului diferă; al doilea turn din stânga desfășuratei nu dispune de metereze pe o față; al doilea turn din dreapta are o singură deschidere de tragere pe o față, dar nu două;

2. *Vederea dinspre sud*. Turnul din centrul desfășuratei are pe o față două, dar nu trei deschideri pentru tragere; al treilea turn din dreapta are pe o față două, dar nu trei metereze; al doilea turn din stânga are două, dar nu trei metereze;

3. *Vederea dinspre vest*. Al doilea turn din stânga desfășuratei are pe o față două metereze, dar nu una singură, iar pe altă față trei, dar nu patru metereze;

4. *Vederea dinspre nord*. Al treilea turn din dreapta desfășuratei are pe o față două metereze, dar nu niciuna, iar pe altă față două metereze, dar nu niciuna; al doilea turn din dreapta are două,

dar nu trei metereze; turnul din dreapta are cinci, dar nu două metereze.

În același timp, diferă formele coroanelor copacilor și numărul gabioanelor ce protejează turnurile și curtinele. Totuși marea asemănare a desenelor ne conduce la concluzia că documentul nedatat putea fi realizat în același an 1770, atunci când trupele general-porucicului Nicolai Repnin au ocupat orașul și cetatea Chilia. Documentul publicat de I. Sapozhnikov putea servi ca ciornă, iar documentul nostru putea fi o variantă definitivată, cu mai multe detalii precizate.

Izvorul iconografic examinat ne informează despre planimetria turnurilor (de plan rectangular, de plan hexagonal, de plan octogonal și de plan complex), volumetria acestora (prismatice cu patru, șase și opt fețe, cilindrice, cu rezalit, cu nivelul superior în consolă, cu coronament-tur-nulet), forma acoperișurilor acestora (piramidale în patru, șase și opt fețe, conice, în două sau patru pante cu coamă), forma merloanelor (rectangulare simple, rectangulare cu terminația în două pante plasată transversal sau longitudinal), forma deschiderilor pentru tragere (pătrate, dreptunghiulare, de tip *fenta*), forma acceselor (dreptunghiular, terminat în arc în plin cintru în partea superioară). Pe desen este înfățișată și citadela de piatră cu turnuri de diferită înălțime situată după un zid interior dotat cu un turn de observare. În fața complexului defensiv se află mai multe gabioane în formă de trunchi de con (coșuri înalte împletite din nuiele și umplute cu pământ – n.a.), aranjate într-un singur nivel sau în două, făcând parte din prima linie de apărare. Pe vederea dinspre nord apare, după ziduri crenelate, vârful minaretului moscheii sultanului Bayezid. Pe aceeași desfășurată, în partea stângă, sunt reprezentate două elemente verticale ale *șaranpo*-ului de lemn, cu partea superioară ascuțită. Acest dispozitiv defensiv proteja cetatea dinspre Dunăre. Dinspre nord și sud terenul din fața întăriturii este plan și pe alocuri terasat, iar dinspre est și vest nu înregistrăm lucrări de îndreptare a formelor de relief.

Plasarea unor turnuri și curtine în cadrul desfășuratelor, precum și anumite imprecizii în reprezentări față de punctele cardinale denotă faptul că desenatorul a realizat vederile fortificației mai târziu, după memorie, utilizând schițele și ciornele făcute la fața locului. Putem vorbi de unele denaturări ale dimensiunilor și proporțiilor reale, de anumit schematism în reprezentare, de anumite erori ș.a. Și totuși izvorul examinat oferă infor-

mații privind elementele componente și detaliile arhitecturale ale citadelei și cetății lui Ștefan cel Mare de la Chilia, numită în Evul Mediu „poarta creștinătății” [6, p. 343-351], „cheia a toată Țara Moldovei, a Ungariei și a Țării de pe Dunăre” [13, p. 158] și „plămâni Moldovei” [21, p. 59].

Vestigiile citadelei de piatră atribuite genovezilor se regăsesc astăzi acoperite de pământ, pe teritoriul elevatorului din localitate, construit în perioada interbelică. Resturile cetății moldovenești, demolate de otomani la sfârșitul secolului al XVIII-lea, se află pe teritoriul portului și cel al fostului spital orașenesc. Ultima fortificație a Chiliei, cea bastionară, edificată la inițiativa Înaltei Porți și aruncată în aer de militarii ruși, nu mai dispune de construcții supraterane – în prezent se pot vedea la suprafață doar câteva porțiuni ale șantului de apărare, unele fiind reamenajate în iazuri în actualul parc orașenesc. Rămășițele debarcaderului turcesc – ziduri din blocuri de piatră fasonată și piloni masivi de piatră – se găsesc pe malul Dunării, pe teritoriul unității militare de frontieră.

## Note

<sup>1</sup> Acest plan a fost publicat pentru prima dată în: Șlapac M. Cetățile bastionare din Moldova (sfârșitul secolului al XVII-lea – mijlocul secolului al XIX-lea). Chișinău: ARC, 2016, p. 108.

<sup>2</sup> Ținem să mulțumim domnului Mehmet Tütüncü pentru ajutorul acordat la descifrarea inscripțiilor.

## Bibliografie

1. Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei din orașul Moscova, în continuare AMIRM. F. 438, inv. 1, d. 502.
2. AMIRM. F. 846, inv. 16, d. 22022.
3. AMIRM. F. 349, inv. 17, d. 2531.
4. Biblioteca Națională a Rusiei din orașul Sankt Petersburg, în continuare BNR. Secția de manuscrise. F. 855, d. 242/2, f. 41.
5. BNR. Secția de manuscrise. F. 855, d. 242/2, f. 40.
6. Bogdan I. Documentele lui Ștefan cel Mare. Vol. II. București: Atelierele grafice Socec & Co, Societate Anonimă, 1913.
7. Călători străini despre Țările Române. Vol. I. București: Editura Științifică, 1968.
8. Chirtoagă I. Târguri și cetăți din sud-estul Moldovei (secolul al XIV-lea – începutul secolului al XIX-lea). Chișinău: Editura Prut Internațional, 2004.
9. Costăchescu M. Documentele moldovenești înainte de Ștefan cel Mare. Vol. II. Iași: Viața Românească, 1932.
10. Cronica moldo-germană. În: Revista istorică română. V-VI. București, 1935-1936.
11. Frumin M. François Kauffer: at home among strangers, a stranger at home. The fate of a cartographer in foreign service in the age of empires. În: Восточный

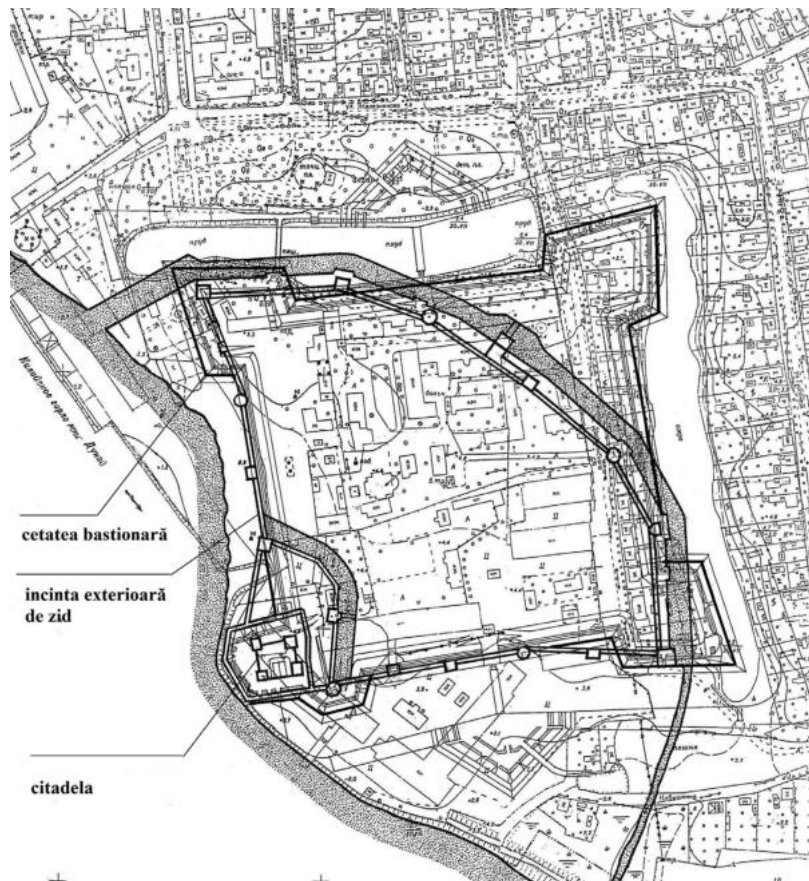


Fig. 3. Planul întăriturilor medievale ale Chiliei. Reconstituire pe actualul plan topografic (variantă de autor).

архив. 2 (24). Москва, 2011 / Frumin M. François Kaffer: at home among strangers, a stranger at home. The fate of a cartographer in foreign service in the age of empires. În: Vostochnyi arhiv. 2 (24). Moskva, 2011.

12. Ilescu O. Localizarea vechiului Licostomo. În: Studii. Revistă de Istorie. 25. București, 1972, 3.

13. Iorga N. Studii istorice asupra Chiliei și Cetății Albe. București: Institutul de Arte Grafice Karl Göbl, 1900.

14. Mărculeț V. Chilia – subiect de dispută între Mircea cel Bătrân și Alexandru cel Bun. În: Revista Bistriței. XXIII. Bistrița, 2009.

15. Panaitescu P.P. Legăturile moldo-polone în secolul al XV-lea și problema Chiliei. În: 16. Romanoslavica. III. București, 1958.

16. Pienaru N. Cronica otomană „Tarih-i Sultan Bayezid” (T.K.S.M., fond Revan 1272). În: Analele Putnei. IX. 2013, 1.

17. Racoviță C. Începuturile suzeranității polone asupra Moldovei 1387-1432”. În: Revista istorică română. X. București, 1940.

18. Rădvan L. Orașele din Țările Române în Evul Mediu (sfârșitul secolului al XIII-lea – începutul secolului al XVI-lea). Iași: Editura Universității „A.I. Cuza”, 2011.

19. Șlapac M. Cetățile bastionare din Moldova (sfârșitul secolului al XVII-lea – mijlocul secolului al XIX-lea). Chișinău: ARC, 2016.

20. Ureche Grigore. Letopisețul Țării Moldovei. Chișinău: Editura Hiperion, 1990.

21. Ursu I. Ștefan cel Mare și turcii. București: Editura și Institutul de Arte Grafice C. Sfetea, 1914.

22. Валькович А.М., Капитонов А.П. Фельдмаршал Кутузов. Документы, дневники, воспоминания. Москва, 1995 / Val'kovich A.M., Kapitonov A.P. Fel'dmarshal Kutuzov. Dokumenty, dnevniki, vospominania. Moskva, 1995.

23. Военная энциклопедия. Санкт-Петербург: Т-во И.Д. Сытина, 1913 / Voennaia entsiklopedia. Sankt-Peterburg: T-vo I.D. Sytina, 1913.

24. Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. Под ред. А.Н. Тихомирова. Москва, 1950 / Novgorodskaja pervaja letopis' starshego i mladshego izvodov. Pod red. A.N. Tikhomirova. Moskva, 1950.

25. Сапожников И. Топография фортеці та міста Кілії за описами графічними джерелами 1650-х – 1790 рр. În: Старожитності Лукомор'я (Antiquities of Lukomorie). Електронний історичний журнал. №2(2), 2020 / Sapozhnikov I. Topografia fortetsi ta mista Kilii za opysamy grafichnymy dzherelamy 1650-kh – 1790 rr. In: Starozhytnosti Lukomor'ia (Antiquities of Lukomorie). Elektronnyi istorychnyi zhurnal. No 2(2), 2020.

**Формирование культурного ландшафта города-крепости  
Каменца-Подольского  
(Стадиальная трансформация крепости в условиях  
совершенствования средств ведения войны)**

<https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-1.02>

*Rezumat*

**Formarea peisajului cultural al cetății Kamenets-Podolsky (transformarea pe etape a cetății în contextul dezvoltării mijloacelor de purtare a războiului)**

În articol sunt examinate 11 etape ale formării sistemului defensiv al cetății Kamenet-Podolsk (Camenita) din punct de vedere al transformărilor graduale (secolele II - XVIII). Factorul de bază care din start a influențat formarea conceptului de apărare urbană a fost topografia locului. Orașul vechi de pe insulă, înconjurat de canionul râului Smotrych, de la început a dispus de un potențial natural defensiv, folosit pe deplin pe tot parcursul Evului Mediu. Reconstrucțiile ulterioare au avut sarcina de a consolida parametrii defensivi ai zonei.

Cu toate acestea, odată cu apariția artileriei cu bătaie mare, avantajele defensive naturale ale insulei au contribuit la degradarea cetății. Orașul de pe insulă, fiind înconjurat de un canion fluvial, a devenit o țintă comodă pentru artileria inamică amplasată pe malul înalt opus. Toate dezavantajele acestei situații s-au dezvoltat la sfârșitul secolului al XVII-lea, când orașul a fost cucerit de armata otomană după un scurt asediu. Inginerii militari din secolul al XIX-lea au propus crearea unui sistem de forturi puternice pe malul opus al râului, însă lipsa mijloacelor financiare nu a permis realizarea acestei idei. Drept urmare, orașul-cetate a rămas un complex medieval arhaic, nepotrivit pentru alte funcții militare.

**Cuvinte-cheie:** cetatea Kamenet-Podolsk, transformare pe etape, concept defensiv, peisaj cultural.

*Summary*

**The formation of the cultural landscape of Kamianets-Podilsky fortress stage transformations of the fortress in terms of improving the means of warfare)**

The article examines 11 stages of the formation of the defensive system of the Kamenets-Podilsky fortress from the point of view of stage transformations (II - XVIII centuries). The main factor that initially influenced the formation of the concept of urban defense was the topography of the area. The old island town, surrounded by the canyon of the Smotrych River, had a natural protective potential from the very beginning, which was fully used throughout the Middle Ages. Subsequent reconstructions were supposed to strengthen the defensive parameters of the area.

However, with the advent of long-range artillery, the former defensive advantages of the island led to the degradation of the fortress. The city on the island, surrounded by a river canyon, became a convenient target for enemy artillery stationed on the opposite high bank. All the disadvantages of this situation appeared at the end of the 17th century, when the city was captured by the Ottoman army after a short siege. In the XIX century, military engineers proposed to create a system of powerful forts on the opposite bank of the river, but the lack of financial resources did not allow this idea to be realized. As a result, the fortified city remained an archaic medieval complex, unsuitable for other military functions.

**Keywords:** Kamianets-Podilsky fortress, stage-by-stage transformation, defensive concept, cultural landscape.

В мире существует множество природных ландшафтных образований, идеально приспособленных для обороны. В таких местах, как правило, строятся замки, а на больших,

естественно укрепленных территориях - города-крепости [2, с. 30-32]. Однако, по мере развития военного искусства преимущества этих оборонительных систем постепенно иссякают,

и тогда сила человеческого интеллекта и упорный труд вносят коррективы, а иногда блестящие новации, в результате которых создаются шедевры оборонительного искусства. Великолепный результат совместной деятельности Природы и Человека - средневековый город-крепость Каменец-Подольский - демонстрирует концептуальное единство природного ландшафта и оборонительных сооружений, построенных на протяжении семнадцати веков.

#### **Методологическая и источниковедческая база**

До сих пор крепость Каменца-Подольского не изучалась с точки зрения анализа поэтапной трансформации фортификационной системы и поиска закономерностей взаимодействия природных и антропогенных факторов в меняющейся топографической ситуации, и в то же время - в условиях развития военной архитектуры. В отношении таких объектов, предметом которых является эволюция фортификационного искусства, цель исследования - определить: когда, кем и как была построена крепость, а также когда, кем и как происходили ее стадийные трансформации, которые позволяли вести эффективную оборону в условиях непрерывного совершенствования средств ведения войны.

Принятый в данном исследовании термин «стадийная трансформация» означает процесс архитектурно-инженерных преобразований фортификационных сооружений, который характеризуется серией последовательных, прогрессивных или регрессивных, но фундаментальных изменений в концепции обороны, оказывая тем самым решающее влияние на историческое, урбанистическое и архитектурное развитие города [18, с. 255; 17, с. 58].

Ответы на эти вопросы дают три типа источников: непосредственно укрепления; архивные документы [1, 4-9, 13, 25, 27]; историографические труды. Последние два типа источников важны для относительно поздних периодов развития города-крепости. Поэтому методология исследования существенно расширена с привлечением результатов градостроительных, архитектурно-конструктивных, типологических, технологических, метрологических и других изысканий, проведенных автором и предыдущими исследователями, а также на структурно-функциональном и сравнительном анализе архитектурных объ-

ектов, археологических и архивных источников [18; 19, с. 533-536].

Этот методологический подход основан на двух факторах. Во-первых, архитектура, градостроительство и фортификационные сооружения, развитие которых мотивировано многими социально-историческими факторами, не могут быть изучены с помощью исключительно архитектурных инструментов исследования. Во-вторых, необходимо сделать вывод о неудовлетворительном состоянии исследований оборонной архитектуры города смежными областями исторической науки и, прежде всего, археологией и археографией. Отсутствие значительных результатов в археологических исследованиях оборонительных памятников Каменца-Подольского, постоянная задержка археологических и источниковедческих исследований приводят к тому, что объекты фортификации могут не дожидаться того счастливого момента, когда разрозненные усилия различных специалистов будут удачно соединены для комплексного изучения предмета исследования и проведения работ по его реставрации.

На каждом этапе исследования можно обобщить промежуточные результаты. Это позволяет выявить нерешенные проблемы и сформулировать новые гипотезы. Более чем полувековые исследования оборонительной архитектуры города-крепости Каменца-Подольского предоставили богатый фактический материал, положенный автором в основу концепции стадийного развития оборонительного комплекса. Концепция базируется на принципе взаимопроникновения природы и архитектуры, где укрепления дополняют и усиливают положительные характеристики природной подосновы и компенсируют отрицательные. Процесс эволюции характеризуется чередующимися стадиями прогресса или регресса фортификационных концепций относительно незначительно изменяющихся топографических факторов и постоянно развивающегося военного искусства.

Концепция развития города-крепости Каменца в широком хронологическом диапазоне (II - XVIII вв.) основана на критическом анализе результатов предыдущих исследований и исследованиях автора, рассмотренных в контексте эволюции европейского фортификационного искусства. В результате обоснована

новая историческая периодизация развития оборонительной системы города, в которой установлено одиннадцать стадий трансформации (ил. 1) [19, с. 589]. Смена стадий была вызвана изменением топографической ситуации, прогрессом в искусстве осады крепостей и, соответственно, развития оборонительной архитектуры, а также влиянием идей Возрождения на реконструкцию городских укреплений. Особо следует отметить, что периоды стадийных трансформаций фортификационной системы не всегда совпадали с важными историческими этапами развития города и по мере накопления новых исследовательских данных могут уточняться в деталях.

### **Стадийные трансформации города-крепости**

Урбанистическая эволюция Каменца-Подольского в период II - XVIII вв. в значительной мере была обусловлена его важной геополитической ролью в регионе Среднего Приднестровья, а также его функцией города-крепости. Это, с одной стороны, значительно повышало шансы города на безопасность и, таким образом, - на непрерывную эволюцию, с другой стороны - сосредоточивало внимание противника на стратегической крепости, периодически подвергавшейся нападению.

Оборонительная концепция поселения, расположенного на острове, восходит ко временам культуры Триполье-Кукутень (IV - II тыс. до н.э.) [19, с. 104-107; 3; 14]. Окруженный глубоким ущельем реки Смотрич и связанный с окрестностями лишь одним скалистым перешейком, трипольский протогород мог противостоять внешним атакам гораздо эффективнее, чем другие поселения в регионе. Почти тридцатиметровой глубины скалистый каньон вокруг острова, напоминающий по форме растянутую греческую букву  $\Omega$ , служил природным мокрым рвом, являясь серьезным препятствием для захвата поселения противником. В то же время эта топографическая особенность стала первым фактором регрессии: разрушение снизившимися водами р.Смотрич геологических пород верхней части скалистого перешейка - единственной коммуникации с островом, надолго прекратило жизнь на поселении [19, с. 130]. Возрождение города стало возможным благодаря строительству стационарного моста на гребне перешейка (Замкового моста) и оборонительных укреплений перед

мостом, восстановлению сообщения с островом и использованию заполненного водой каньона в качестве оборонительного рва. Появление каменного моста стало первым фортификационным и инженерным новшеством, определившим дальнейшую судьбу городского образования и его цивилизационный прогресс [23]. Конструктивное ядро Замкового моста, состоящего из каменных пилонов, а также специфика состава их строительных растворов, подтвержденная химико-технологическими исследованиями [29, 30], восходит к первым векам нашей эры [23, с. 20-21].

**С первой стадией** формирования города-крепости в первые века нашей эры мы связываем древнее ядро Замкового моста и остатки укреплений на замковом мысу, являющимся отрогом окружающего остров плато. Эти укрепления имели две линии обороны. Первая, внешняя линия отделяла укрепленный мыс от напольной стороны, с запада, и шла по краям скалы к мосту, образуя треугольник, острый угол которого был направлен к перешейку и мосту. Она состояла из стен и архаичных трехстенных башен, возведенных с интервалом 30 - 60 м. Вторая линия обороны была образована небольшой четырехбашенной цитаделью, расположенной на верхней террасе мыса при внешней поперечной напольной стене первой линии обороны, располагаясь в пределах современного двора Старого замка. Всего на мысу было поставлено 12 башен, соединенных стенами; длина оборонительного периметра составляла 570 м [21] (ил. 2). Роль столь мощного укрепления очевидна: оно защищало коммуникацию с островом через мост, появление которого было обусловлено существованием на острове поселения.

Изучение выявленных архитектурно-археологических объектов (пилонов моста, оборонительных стен и трехстенных башен) на стыке различных научных дисциплин и поиск исторического контекста их появления в регионе Среднего Приднестровья углубили хронологические и расширили территориальные границы исследований, которые привели нас в эпоху Траяновых войн и романизации Дакии, превращенной в первые века нашей эры в северо-восточную провинцию Римской империи. С учетом информации историков XVII в. о пребывании легионов Траяна в Подолье [8, с. 177-178] и о дакийском городе Клепидаве,

отождествляемом историками XVII и XIX вв. с Каменцем [21, с. 31], строителями каменного моста и системы укреплений на мысу были признаны даки и римляне, а целью строительства цитадели на мысу и острове в излучине Смотрича - контроль северной границы Римской империи с Европейской Сарматией [16]. Этот смелый вывод основан на архитектурно-археологических исследованиях, типологии укреплений римской эпохи и особенностях строительной техники объектов Каменца [21, 23, 29, 30].

Выбор места военного поселения на острове, а также трассировка двух линий обороны на мысу перед перешейком был обусловлен необходимостью укрепления подступов к римскому лагерю (*castrum romanum*), который, по всей видимости, был одним из сторожевых постов римлян на левобережье Днестра [16]. Топо-урбанистические и метрологические исследования планировки Старого города дополняют аргументацию авторской концепции, показывая, что форма и размеры средневековой рыночной площади совпадают с типом римского лагеря 300 x 300 м [15; 16, с. 17-21]. По мнению автора, сохранившиеся топографические следы лагеря использовали градостроители в период XII-XIV вв. Ограниченная база археологических артефактов и отсутствие мощных культурных слоев первых веков нашей эры на территории Старого города объясняются, с одной стороны, непродолжительным (около столетия) пребыванием римских войск на острове, с другой - отсутствием целенаправленных археологических исследований и, наконец, разрушением культурных слоев в связи с многовековой строительной деятельностью на острове. Вместе с тем, в последние годы зафиксированы массовые артефакты, подтверждающие военное присутствие римлян в Подольском регионе, причем значительное севернее Каменца [11, 12].

Следующий исторический период (летописный) фрагментарно представлен укреплениями XI - середины XIII вв. Их исследовали на отдельных участках, что не позволяет составить полное представление о структуре города-крепости. Тем не менее, мы можем рассматривать укрепления летописного периода как **вторую стадию** трансформации оборонительной системы - стадию модернизации позднеантичной крепости. Характер этой модерни-

заций был локальным и состоял в утолщении и надстройке напольных оборонительных стен и башен цитадели на верхней террасе замкового мыса [20]. В таком контексте высказанная П.А. Раппопортом интересная мысль о ранних каменных укреплениях на Руси как о «подновленных остатках римских крепостей» [27, с. 138] приобретает предметное подтверждение.

**Третья стадия** трансформации города-крепости приходится на кон. XIII - сер. XIV в., время оккупации Подолья Золотой Ордой. В это время в Каменце была основана армянская колония. Очередная модернизация каменных укреплений замка на мысу перед мостом - результат строительных работ армянских мастеров, владевших техникой каменной кладки. Они также реконструировали каменный Замковый мост, который принял вид готической арочной конструкции на каменных пилонах [15, с. 27-29; 23, с. 19-21].

Следующий исторический период, литовский, длился с сер. XIV в. до 1434 г. и сыграл решающую роль в реализации фортификационной программы Подолья. Автор делит его на два периода: ранний (1340-1394) и поздний (1394-1434).

**На четвертой стадии** трансформации города-крепости, в начале раннелитовского периода (1340-1360 гг.), Каменец стал административным центром литовско-украинских князей Юрия и Александра Корьятовичей. Князья начали возводить замки между Днестром и Южным Бугом, в результате чего был создан «Подольский щит Европы» (авторский термин) [19, с. 591], который в XIV-XV вв. защищал юго-западную границу Великого княжества Литовского от кочевников. Корьятовичи стали консолидирующей силой, оказавшей сопротивление Золотой Орде и противостоявшей Королевству Польскому, которое стремилось к инкорпорации Подолья. Балансируя между политическими элитами Европы, Корьятовичи сумели сохранить независимость Подолья и заложить основы государственности - создали административную систему в лице украинской боярской верхушки, ввели герб и денежную единицу [19, с. 42-67].

Резиденцией князей был замок, который из-за своего топографического положения у въезда на перешеек был редким примером сочетания функций оборонительного форпоста (в случае защиты города от внешнего втор-

жения) и цитадели (в случай защиты замка со стороны города). В период 1340-1360 гг. были модернизированы древние каменные фортификационные сооружения, обращенные к полю и расположенные в западной части замка. Они по-прежнему имели вид цитадели площадью около 700 м<sup>2</sup> с общей протяженностью оборонительных стен около 70 м, расположенной на верхней террасе замкового мыса и образованной древними дако-римскими башнями Старой Денной, Над Рвом, Старой и Малой Западной. Их реконструкция состояла в надстройке стен и башен и увеличении их толщины прикладками [20, с. 75].

Однако, в связи с быстрым прогрессом в развитии огнестрельного оружия и появлением фланкирующей защиты, уже в 1370-1394 гг. была произведена вторая модернизация замка, которую мы выделяем в *пятую стадию*. Она связана со значительным территориальным расширением замка, в результате чего его площадь увеличилась почти в шесть раз, а количество башен составило двенадцать [19, с. 213]. Общая длина оборонительного периметра замка увеличилась до 290 м, а его площадь достигла 4800 м<sup>2</sup>. Эта модернизация была проведена в соответствии с принципами фланкирующей защиты, получившей широкое распространение в европейской фортификации в связи с появлением ранней артиллерии [19, с. 204-272]. В результате модернизации на трех террасах замкового мыса был создан мощный средневековый оборонительный комплекс, состоящий из десяти старых и восьми новых башен (ил. 3). Дорога в город вела через Польные ворота на средней террасе замкового мыса, проходила у подножия северной стены замка и через надвратную Лянцкоронскую башню, а на выходе из нее раздваивалась: к замку и в сторону города, к Замковому мосту. Таким образом, в конце раннелитовского периода летописный «град» Каменец на острове превратился в двухкомпонентный город-крепость западноевропейского образца с оригинальным способом организации обороны.

*Шестая стадия* исторически совпадает с позднелитовским периодом (1394-1434 гг.), по отношению к которому автор вводит научный термин «сорокалетняя война». Конец правления клана Кориатовичей знаменует собой хронологический рубеж изменения политической конфигурации: Подолье утратило самостоя-

тельный вектор развития и стало предметом стратегических интересов Польши и Литвы. Это была война между двумя государствами и одновременно семейная война между братьями – великими литовскими князьями Ягайлом (с 1386 г. польским королем Ягелло) и Свидригайлом и его кузеном Витовтом. В последние годы XIV в. Подольем, переходившим из рук в руки, короткое время (1395-1399) управлял краковский воевода Спытко Мельштынский. Витовт, известный своей политической осторожностью и правивший с 1410 г. и до своей смерти (1430 г.), изменил внешнюю политику Подолья. Предшествующие успехи Корятовичей были сведены к нулю, и его независимость была потеряна навсегда. В 1434 г. «сорокалетняя война» закончилась административным присоединением Подолья к Польскому королевству [19, с. 68-73].

В начале позднелитовского периода Спытко Мельштынский модернизировал несколько башен замка (Рожанку, Лянцкоронскую, Тенчинскую), надстроив их оборонительными парапетами с машикульным боем по типу краковских башен. Эти башни первыми получили высокие готические завершения. В конце этого же периода Великий литовский князь Витовт завершил строительство замковых укреплений, начатых Корятовичами: он построил Ласкую башню в замке, Водную башню в каньоне для обеспечения замка водой, а также реконструировал Замковый мост. На обоих концах моста были возведены надвратные башни. Западная башня со стороны замка была оборудована подъемным мостом, перекрывавшим последний с запада пролет Замкового моста, который в случае необходимости мог изолировать доступ к замку со стороны города [19, с. 278]. Управляемая реверсная функция Замкового моста стала главным нововведением этой реконструкции.

Три важнейшие стадии (седьмая – девятая) эволюции города-крепости приходятся на польский период истории Каменца (1434 г. – кон. XVIII в.), который разделяется на две неравные хронологические фазы: раннюю – так называемую эпоху сарматизма (1434–1672) и позднюю (1699–1793). Их, в свою очередь, разделяет короткий (1672–1699) период турецкой оккупации.

*Седьмую стадию* трансформации городских укреплений автор датирует периодом

1434-1515 гг. – временем строительства новой оборонительной системы в каньоне реки Смотрич. Преобразования были вызваны изменением гидрографии каньона. Понижение уровня реки Смотрич до критического уровня грозило захватом города с нижнего берега реки. Необходимость компенсировать эту ситуацию привело польских фортификаторов к решению, выходящему за рамки традиционных средневековых концепций и не имеющему аналогов. В каньоне, долгое время служившем природным мокрым рвом, была возведена мощная фортификационно-гидротехническая система, состоящая из оборонительных шлюзовых комплексов Русских (1464-1474) и Польских (кон. XV в. – 1515 г.) ворот, расположенных симметрично в верхнем и нижнем течении реки Смотрич, по обе стороны Замкового моста (ил. 4). Последовательное перекрытие шлюзов приводило к затоплению основной части каньона до наперед заданного уровня, избыток воды пропускали через арочное отверстие под Замковым мостом. Таким образом, каньон контролируемо заполнялся водой, превращаясь в мокрый ров и препятствуя захвату города. Точные расчеты, произведенные автором, позволили убедиться, что в случае необходимости можно было искусственно поднять воду в каньоне до определенного уровня – около 4 м [19, с. 279-309].

Следующая модернизация замка и городских укреплений произошла на **восьмой стадии**, в середине – второй половине XVI века. Королевский архитектор Иоб Претфус вместе с каменецким старостой Мачеем Влодком и каштеляном Войчехом Стажеховским в 1542–1544 гг. усилили напольную западную и противоположную восточную стороны замка, применив укрепления нового типа – пятиугольные башни-пунтоне. И. Претфус также изменил трассу дороги в город, перенеся ее на нижнюю северную террасу замкового мыса (Пригородок), где на развалинах башни и стены дако-римского периода возвел новые Польные ворота с подъемным мостом [19, с. 352-358]. В замке появилась новая Ружицкая башня [19, с. 323]. На этой же стадии, в 1544–1547 гг., в связи с дальнейшим ухудшением гидрографической ситуации в каньоне, были произведены ремонтные работы на оборонно-гидротехнических системах Польских и Русских ворот, а Замковый мост превратился

в важную оборонительную позицию, и одновременно – дамбу между верхним и нижним бьефами р. Смотрич [5, 6].

Развитие военного дела в Европе в XVI в. было связано с прогрессом в развитии артиллерии и ее дальностью [2, с. 106–114], что привело к появлению концепции укреплений, не зависящих от топографии местности. Новые правила осады крепостей, разработанные теоретиками эпохи Возрождения, были предназначены для создания оборонительных систем регулярной многоугольной бастионной структуры. Соответственно, вся средневековая система обороны городов требовала реформирования.

Вторая половина XVI в. стала поворотным моментом, с которого началась деградация средневековой фортификационной системы Каменца, переставшей соответствовать новым достижениям в искусстве осады крепостей. Для артиллерийских позиций противника каньон шириной 90–200 м не был препятствием, а Старый город на правом берегу, уровень которого был существенно ниже левого, был открытой мишенью. В середине – третьей четверти XVI в. были предприняты попытки решить проблему контроля над позициями левобережной наступательной артиллерии путем возведения точечных укреплений по периметру острова. Однако, то время еще преобладало средневековое мышление, которое выражалось в инерции следования старым образцам. Верхние скалистые берега острова с востока были укреплены артиллерийскими башнями – пятиярусной Резницкой и трехъярусными Слюсарской и Кушнирской, соединенными казематированными валами, а с северной стороны острова – пятиярусной башней Стефана Батория (ил. 5). Эти башни, в которых были использованы архаичные элементы средневековых башен (одиночные машикули) и фортификационные приемы, характерные для бастей (скошенные завершения стен для рикошетирования ядер), являются наилучшим свидетельством противоречивости модернизации **девятой стадии**, проведенной итальянским архитектором Камиллусом и инженерами-фортификаторами, работавшими при дворе польского короля Стефана Батория [19, с. 366–390].

Фортификационная история Каменца в XVII – XVIII вв. ярко демонстрирует противоречие прогрессивных новаций военной архи-

тектуры раннего нового времени и природной топографии города-крепости, логично использованной средневековыми военными инженерами, но утратившей свои преимущества в условиях прогресса осадного вооружения [2, с. 135-137]. Наступил момент, когда уникальная топография острова, окруженного каньоном, стала мощным фактором, сдерживающим дальнейшее развитие системы обороны города. Из-за формы и размера каньона модернизация, которая была бы возможна в случае более нейтральной топографической ситуации, в Каменце была неприемлемой. Но польские фортификаторы не решились на решительные шаги по реформированию системы обороны города, перенеся ее на противоположный берег каньона – как из-за недостатка средств, так и из-за идеализации мощи «непобедимой» средневековой крепости. Таким образом, реформы свелись к усилению традиционного западного направления – замкового мыса.

Возведение в 1617–1621 гг. перед напольной западной стороной замка нового бастионного укрепления – Горнверка, построенного в соответствии с правилами голландской фортификационной школы по проекту Теофила Шомберга, стало *десятой стадией* в цепочке трансформаций города-крепости – и на этот раз продолжением ее необратимой деградации [19, с. 407]. Горнверк, расположенный на возвышенной части замкового мыса, топографически доминировавшей над средневековым Старым замком (ил. 6), не усилил, а, напротив, ослабил средневековые укрепления, облегчив взятие города в 1672 году турецкой армией Мехмеда IV. Захват Горнверка превратил его в удобный плацдарм не только для обстрела средневекового Старого замка, но и для артиллерийского штурма города на острове. В августе 1672 года после взятия Старого замка город был накрыт артиллерийским ураганом с высоких валов Горнверка, что привело к его сдаче [25].

Период турецкой оккупации (1672–1699) не принес принципиальных новшеств в систему обороны Каменца. Самыми масштабными работами, проведенными в то время, можно считать реконструкцию Замкового моста и превращение его в глухую стену-батардо поперек каньона, строительство в замке подковообразной башни на месте разрушенной при штурме башни Новой, реконструкцию нескольких батарей в Старом городе, мест-

ные ремонты в Новом замке и на Польских и Русских воротах. Турки, не имеющие перспективы длительного пребывания в Подолии, не планировали концептуальных реформ.

Поздний польский период (1699–1793) стал последней *одиннадцатой стадией* трансформации крепости. После возвращения Каменца в состав Речи Посполитой по условиям Карловицкого договора у поляков не было финансовых ресурсов для восстановления укреплений. С 1720 до 1760 гг. коменданты крепости (А. Гловер, К. Дальке) отремонтировали некоторые укрепления, добавили несколько батарей в Старом городе, возвели оборонительную стену над Русскими воротами и возле башни Стефана Батория, реконструировали Городские ворота. В 1770-е гг. комендант крепости Ян де Витте провел серию реконструкций Городских ворот и башни Стефана Батория, соорудил Пороховой склад [19, с. 478–514]. В 1770-е гг. в городе были возведены артиллерийские казармы, а в замке – северная батарея (С. Завадский). Но эти фортификационные сооружения трудно отнести к новациям: все коменданты крепости и инженеры-фортификаторы действовали в пределах возможного, понимая, что крепость не отвечает новым оборонительным задачам.

В конце XVIII в. фортификация перешла в фазу «главных крепостей». Каменецкая крепость нуждалась в кардинальном реформировании: на левом берегу р. Смотрич предполагалось возвести бастионные форты. Однако, помимо отсутствия средств, необходимых для такого строительства, Старый город с несколькими тысячами жителей, жилыми и сакральными зданиями, а также гражданской инфраструктурой не мог исполнять функцию цитадели главной крепости. Великолепный проект крепости с большими фортами, вынесенными на левый берег, автором которого в 1790 г. был польский инженер Ян Бакалович, остался на бумаге [24] (ил. 7).

После того, как Подолье и Каменец в 1793 году вошли в состав Российской империи, фортификационные работы носили, в основном, косметический характер. И хотя концепция Яна Бакаловича была использована в проекте капитана Карла Оппермана в 1794 г., она также не была реализована; этот проект можно рассматривать как ухудшенную версию проекта Бакаловича. Был частично ре-

ализован проект, разработанный в 1803 г. генералом фон Сухтеленем, в котором Старый город был традиционно укреплен несколькими батареями по периметру каньона. В 1812 г. Крепость Каменец была упразднена и превращена в тюрьму. Последний фиксационный план укреплений города, датированный 1797 г., свидетельствует, что, несмотря на все попытки модернизировать оборонную систему Каменца, она осталась типично средневековой, а гениальная концепция, изначально заложена природой – непревзойденной.

### **Выводы**

Выше было показано, как трансформировалась оборонительная система Каменца-Подольского, реагируя на периодические изменения топографической и гидрографической ситуации и на прогресс в военном искусстве. Решающая роль топографического фактора определила концепцию обороны города-крепости на первой – второй стадиях трансформации, заложив основы двухкомпонентной структуры «замок-город». Первая, дако-римская стадия, в этом отношении была решающей.

Далее мы наблюдаем интересное явление: по схеме маятника поочередно модернизируются укрепления замка на мысу и города на острове. Так, на четвертой и пятой стадиях (в ранне-литовский период) происходит существенное расширение площади замка, превратившегося в мощный оборонительный средневековый комплекс, формирование которого было завершено на шестой стадии. Трансформации седьмой стадии (кон. XV – начало XVI в.) были вызваны изменением гидрографической ситуации в каньоне и, в свою очередь, спровоцировали проведение новой реконструкции, но на этот раз городских укреплений. Ведущая роль была отведена новому фортификационному комплексу – оборонительно-гидротехнической системе Русских и Польских ворот в нижнем уровне каньона. Концепция этого комплекса относится к принципиальным новациям в эволюции города-крепости, не имеющего аналогов в европейской фортификации, поскольку предназначалась для уникального ландшафта каменецкого каньона. На восьмой стадии (сер. XVI в.) внимание было снова сосредоточено на укреплениях замкового мыса, но уже с учетом новаций в фортификаци-

онном искусстве эпохи Ренессанса. Девятая стадия, связанная с возведением в нач. XVII в. бастионного Горнверка, стала началом деградации крепости, завершившейся на десятой стадии – в XVIII в. Парадоксально, но невозможность по разным причинам произвести кардинальную реконструкцию городских укреплений в XVIII-XIX вв. спасла уникальную средневековую оборонительную систему Каменца как памятник фортификации.

Рассматривая произошедшие трансформации под углом развития *architectura militaris*, можно говорить о чередующихся стадиях прогресса и регресса оборонительной системы. Но с точки зрения формирования культурного ландшафта города-крепости в современном понимании памятника фортификации ни одна из произведенных модернизаций не привела к его деградации (ил. 8). Рассматривая роль укреплений Каменца-Подольского с точки зрения охраны культурного наследия, мы можем утверждать, что топографические особенности, на протяжении многих веков определявшие фортификационную концепцию Каменца-Подольского, и теперь оказывают не менее значительное влияние на ландшафт Старого города как памятника оборонительного зодчества, а потому играет ведущую роль в научно-методической направленности ревалоризации.

Автор солидарен с теоретиками и практиками реставрации (Я. Захватович, А. Грушецкий, Э. Малахович, Е. Михайловский, А. Ополовников, Л. Прибега), которые рассматривают концепции ревалоризации архитектурных комплексов в городской среде в более широком смысле, чем сохранение материальной субстанции объектов, допуская возможность применения методик как синтетической реставрации, так и градостроительной реставрации для восстановления утраченных композиционных и художественных ценностей [10, с. 438; 26, с. 237-238]. В этом смысле реставрация – это научно обоснованное изменение деградированного памятника с целью восстановления его утраченных художественных и научных ценностей [19, с. 596; 22, с. 21-23]. Анализ культурной ценности Старого города Каменца-Подольского показывает, что его ведущим аспектом является фортификационное наследие – уникальный симбиоз деятельности Природы и Человека.

**Bibliografia**

1. Castrum Camyenyecz est resignatum sabbato in vigilia sancti Andree apostoli. 1494. Archiwum Główne Akt Dawnych. Archiwum Skarbu Koronnego. Oddział. LIV. K. 9-16.
2. Bogdanowski J. Architektura obronna w krajobrazie Polski. Warszawa-Kraków, 2012. 611 s.
3. Виногородська Л., Болтанюк П. Елементи фортифікації Північного бастиону Старого замку Кам'янець-Подільського. В: Археологія і фортифікація Середнього Подністров'я. Кам'янець-Подільський: ПП Медобори, 2012. С. 126-130. Vynohrods'ka L., Boltanyuk P. Elementy fortyfikatsiyi Pivnichnoho bastionu Staroho zamku Kam'yanets'-Podil's'koho. In: Arkheolohiya i fortyfikatsiya Seredn'oho Podnistrov'ya. Kam'yanets'-Podil's'kyu: PP Medobory, 2012. s. 126-130.
4. Грушевський М. Опис подільських замків 1494 р. Записки Наукового товариства ім. Шевченка. VII (3). Львів, 1895. Hrushevs'kyu M. Opys podil's'kykh zamkiv 1494 r. In: Zapysky Naukovoho tovarystva im. Shevchenka. VII (3). L'viv, 1895.
5. Disseributa peccuniarū in Restauratione nouōrū ediffitiorū Camienecen Castrī... Archiwum Główne Akt Dawnych, Warszawa. Konsygnacja akt dawnych wojskowych. Dział. 86. Nr 13.
6. Expensa edifi tion Camenecen Castrī... 1547. Archiwum Główne Akt Dawnych. Konsygnacja akt dawnych wojskowych. I/6. Dział. 86. Nr 15.
7. Jabłonowski A. Zamek kamieniecki u schyłku pierwszej połowy XVI wieku. In: Przegląd bibliograficzny, III. Warszawa, 1882. s. 1-30.
8. Liske X. Cudzodziemcy w Polsce. L. Nakier. U. Werdum. J. Bernoulli. J. E. Biester. J. J. Kausch. We Lwowie, 1876. 341 s.
9. Listy Jana de Witte. Archiwum Państwowe, Kraków. Archiwum Podhoreckie Potockich. Nr 689/II.
10. Małachowicz E. Konserwacja i rewaloryzacja architektury w zespołach i krajobrazie. Wrocław, 1994. 508 s.
11. Надвірняк О.В., Погорілець О.Г., Надвірняк О.О. Римські військові дипломи на території Південно-Східної Європи. ОІУМ (5). Черняхівська культура. Київ, 2016. С. 170-185. Nadvirnyak O.V., Pohorilets' O.H., Nadvirnyak O.O. Ryms'ki viys'kovi dyplomy na terytoriyi Pivdenno-Skhidnoyi Yevropy. In: OIUM (5). Chernyakhivs'ka kul'tura. Kyiv, 2016. s. 170-185.
12. Надвірняк О.В., Погорілець О.Г. Штрихи до історіографії питання римської присутності в межиріччі Верхнього і Середнього Подністров'я та Південного Побужжя в першій третині I тис. н.е. В: Хмельницькі краєзнавчі студії. Науково-краєзнавчий збірник. 13. Хмельницький, 2018. с. 158-170. Nadvirnyak O.V., Pohorilets' O.H. Shtrykhy do istoriohrafiyi pytannya ryms'koyi prysutnosti v mezhyrichchi Verkhn'oho i Seredn'oho Podnistrov'ya ta Pivdennoho Pobuzhzhya v pershiy tretyni I tys. n.e. In: Khmel'nyts'ki kraveznavchi studiyi. Naukovo-kraveznavchyy zbirnyk. 13. Khmel'nyts'kyu, 2018. s. 158-170.
13. O zrewidowaniu murów i Budowów niektórych w Kamieńcu Podolskim Dnia 26 miesiąca września 1791 Roku dany. Archiwum Państwowe, Kraków. Archiwum Podhoreckie Potockich. VII. Nr 1/54.
14. Овчинніков Е., Виногородська Л., Болтанюк П. До питання про фортифікаційні споруди на поселеннях Кукутень-Трипілля. Археологія і фортифікація Середнього Подністров'я. Кам'янець-Подільський: «ПП Медобори-2006», 2014. с. 54-61. Ovchinnikov E., Vynohrods'ka L., Boltanyuk P. Do pytannya pro fortyfikatsiyi sporudy na poselennyakh Kukuten'-Trypillya. In: Arkheolohiya i fortyfikatsiya Seredn'oho Podnistrov'ya. Kam'yanets'-Podil's'kyu: «PP Medobory-2006», 2014. s. 54-61.
15. Płamienicka O. A., Rymza J. Kamyanets Podilsky in Roman times. International Conference «The protection and management of Central and Eastern European Cities inscribed and nominated to the World Heritage List UNESCO». Warszawa, 1997.
16. Пламеницька О., Пламеницька Є. Кам'янець-Подільський – місто на периферії Римської імперії. Найдавніша урбаністична структура і фортифікації. Пам'ятки України: Історія та культура. № 4, 1999. Plamenyts'ka O., Plamenyts'ka Ye. Kam'yanets'-Podil's'kyu - misto na peryferiyi Rym's'koyi imperiyi. Naydavnisha urbanistychna struktura i fortyfikatsiyi. In: Pam'yatky Ukrainy: Istoriya ta kul'tura. Nr 4, 1999. [https://www.academia.edu/40167649/O\\_Пламеницька\\_Є\\_Пламеницька\\_Кам'янець\\_Подільський\\_місто\\_на\\_периферії\\_Римської\\_імперії](https://www.academia.edu/40167649/O_Пламеницька_Є_Пламеницька_Кам'янець_Подільський_місто_на_периферії_Римської_імперії)
17. Plamenytska O. Recenti sviluppi degli studi sulle origini della cultura urbanistica e delle fortificazioni ucraine nel periodo delle guerre di Traiano. In: Fondazione Cassamarca. Conferenza Internazionale «Umanesimo Latino in Ucraina», Leopoli, Casa della Scienza, 8 giugno 2002. Treviso: Fondazione Cassamarca, 2004. p. 59-66. [https://shron3.chtyvo.org.ua/Plamenytska\\_Olha/Rezultaty\\_doslidzhen\\_pokhodzhennia\\_urbanistychnoi\\_kultury\\_i\\_fortyfikatsii\\_Ukrainy\\_v\\_period\\_traianovy.pdf?PHPSESSID=ke5j7c3ocvep99e462rc83q500](https://shron3.chtyvo.org.ua/Plamenytska_Olha/Rezultaty_doslidzhen_pokhodzhennia_urbanistychnoi_kultury_i_fortyfikatsii_Ukrainy_v_period_traianovy.pdf?PHPSESSID=ke5j7c3ocvep99e462rc83q500)
18. Пламеницька О. До питання методики дослідження стадіальності розвитку архітектурно-урбаністичних утворень (архітектурна петрографія як метод верифікації будівельної періодизації об'єктів Кам'янця-Подільського). Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. Вип. VI. Київ, 2009. с. 255-268. Plamenyts'ka O. Do pytannya metodyky doslidzhennya stadial'nosti rozvytku arkhitekturno-urbanistychnykh utvoren' (arkhitekturna petrohrafyia yak metod veryfikatsiyi budivel'noyi periodyzatsiyi ob'yektiv Kam'yantsya-Podil's'koho). In: Suchasni problemy doslidzhennya, restavratsiyi ta zberezheniya kul'turnoyi spadshchyny. Vyp. VI. Kyiv, 2009. s. 255-268. [https://www.academia.edu/35610609/O\\_Пламеницька\\_ДО\\_ПИТАННЯ\\_МЕТОДИКИ\\_ДОСЛІДЖЕННЯ\\_СТАДІАЛЬНОСТІ\\_РОЗВИТКУ\\_АРХІТЕКТУРНО\\_УРБАНІСТИЧНИХ\\_УТВОРЕНЬ\\_Архітектурна\\_петрографія\\_як\\_метод\\_](https://www.academia.edu/35610609/O_Пламеницька_ДО_ПИТАННЯ_МЕТОДИКИ_ДОСЛІДЖЕННЯ_СТАДІАЛЬНОСТІ_РОЗВИТКУ_АРХІТЕКТУРНО_УРБАНІСТИЧНИХ_УТВОРЕНЬ_Архітектурна_петрографія_як_метод_)

верифікації будівельної періодизації об'єктів Кам'яця Подільського

19. Пламеницька О. Castrum Camenecensis. Фортеця Кам'янець (пізньоантичний – ранньомодерний час). Кам'янець-Подільський: ФОР Сисин, Абетка, 2012. Plamenyts'ka O. Castrum Camenecensis. Fortetsya Kam'yanets' (pizn'oantychnyy – rann'omodernyy chas). Kam'yanets'-Podil's'kyu: FOP Sysyn, Abetka, 2012. 672 s. [https://www.academia.edu/35596385/Пламеницька\\_О\\_Castrum\\_Camenecensis\\_Фортеця\\_Кам'янець\\_пізньоантичний\\_ранньомодерний\\_час\\_Ольга\\_Пламеницька\\_Кам'янець\\_Подільський\\_ФОР\\_Сисин\\_О\\_В\\_2012\\_672\\_с\\_іл](https://www.academia.edu/35596385/Пламеницька_О_Castrum_Camenecensis_Фортеця_Кам'янець_пізньоантичний_ранньомодерний_час_Ольга_Пламеницька_Кам'янець_Подільський_ФОР_Сисин_О_В_2012_672_с_іл)

20. Пламеницька О. Княжа доба як етап модернізації укріплень Кам'яця-Подільського (до проблеми стадіального розвитку міста-фортеці). Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці № 23. Київ, 2014. с. 70-90. Plamenyts'ka O. Knyazha doba yak etap modernizatsiyi ukriplen' Kam'yantsya-Podil's'koho (do problemy stadial'noho rozvytku mista-fortetsi). În: Ukrayins'ka akademiya mystetstva. Doslidnyts'ki ta naukovometodychni pratsi. № 23. Kyiv, 2014. s. 70-90. [http://naoma.edu.ua/ua/academy/zbrnik\\_doslndnitskikh\\_ta\\_naukovometodychnikh\\_prats/23\\_2014.pdf](http://naoma.edu.ua/ua/academy/zbrnik_doslndnitskikh_ta_naukovometodychnikh_prats/23_2014.pdf)

21. Пламеницькая О. Крепость Каменец *in statu nascendi*. В: Revista ARTA. Serie nouă. XXIV, 1. Chișinău, 2015. p. 25-35. Plamenytskaja O. Krepost' Kamenec *in statu nascendi*. În: Revista ARTA. Serie nouă. XXIV, 1. Chișinău, 2015. p. 25-35. [https://www.academia.edu/35598065/ACADEMIA\\_DE\\_ȘTIINȚE\\_A\\_MOLDOVEI\\_INSTITUTUL\\_PATRIMONIULUI\\_CULTURAL](https://www.academia.edu/35598065/ACADEMIA_DE_ȘTIINȚE_A_MOLDOVEI_INSTITUTUL_PATRIMONIULUI_CULTURAL)

22. Пламеницька О. Буква і дух архітектурної реставрації (автентичність versus достовірність). Культурна спадщина. 36. наук. праць. 1. Київ, 2017. р. 11-31. Plamenyts'ka O. Bukva i dukh arkhitekturnoyi restavratsiyi (avtentychnist' versus dostovirnist'). În: Kul'turna spadshchyna. Zb. nauk. prats'. 1. Kyiv, 2017. s. 11-31. [https://www.academia.edu/39636783/KULTURNA\\_SPADSHCHYNA\\_1\\_10\\_](https://www.academia.edu/39636783/KULTURNA_SPADSHCHYNA_1_10_)

23. Пламеницькая О. Casus pontis. Revista ARTA. Serie nouă. XXVIII, 1. Chișinău, 2019. p. 15-29. Plamenytskaja O. Casus pontis. În: Revista ARTA. Serie nouă. XXVIII, 1. Chișinău, 2019. p. 15-29. <https://www.academia.edu/39671910/ARTA>

24. Plan Figuratif & Proiêt idéal Pour la disposition des Ouvrages que le Local de la Fortr de

Kamenietzk... Российский Государственный Военно-исторический архив. Фонд 349. Опись 17. Ед. хр. 648. Plan Figuratif & Proiêt idéal Pour la disposition des Ouvrages que le Local de la Fortr de Kamenietzk... Rosyyskiy Hosudarstvennyy Voennoyystorycheskiy arkhiv. Fond 349. Opys' 17. Ed. khr. 648.

25. Przybył J. Kamieniec Podolski. Bastion na styku ciwilizacji. Wrocław: Thesaurus, 2007. 257 s.

26. Прибега Л. Охорона і реставрація об'єктів архітектурно-містобудівної спадщини. Методологічний аспект. К.: Мистецтво, 2009, 300 с. Prybieha L. Okhorona i restavratsiya ob'ektiv arkhitekturno-mistobudivnoyi spadshchyny. Metodolohichnyy aspekt. K.: Mystetstvo, 2009, 300 s.

27. Раппопорт П.А. Очерки по истории русского военного зодчества X-XIII вв. Материалы и исследования по археологии древнерусских городов. Т. V, М.-Л., 1956. Rappoport P.A. Ocherky po istorii russkogo voennogo zodchestva X-XIII vv. În: Materyaly i issledovaniya po arkhologii drevnerusskikh gorodov. T. V, M.-L., 1956.

28. Relacya o upadku Kamieńca r. 1672 i ostatnich czynach p.Jerzego Wołodyjowskiego przez IMCI pana Stanisława Makowieckiego stolnika Latyczowskiego. Archiwum Główne Akt Dawnych, Warszawa. Zb. Branickich z Suchej. Nr 168/199.

29. Стриленко Ю., Нестеренко Т. Заключение по результатам исследования строительных растворов Каменец-Подольской крепости. Институт «Укрпроектреставрация». Отчет НРТО института Укрпроектреставрация. 1984. Рукопись. Архив института УкрНИИпроектреставрация. Strilenko Yu., Nesterenko T. Zaklyuchenye po rezul'tatam yssledovaniy stroytel'nykh rastvorov Kamenets-Podol'skoy kreposty. Instytut «Ukrproektrestavratsiya». Otchet NRTO instytutu Ukrproektrestavratsiya. 1984. Rukopis'. Arkhiv instytutu UkrNYUproektrestavratsiya.

30. Стриленко Ю., Новікова Е. Пам'ятка архітектури II-XVIII ст. Замковий міст у Кам'янці-Подільському. Звіт про виконання хіміко-технологічних аналізів розчинів споруди Замкового мосту. ДНТЦ «Конрест». Київ, 2001. Рукопись. Архив института УкрНИИпроектреставрация. Strilenko Yu., Novikova E. Pam'yatka arkhitektury II-XVIII st. Zamkovyy mist u Kam'yantsi-Podil's'komu. Zvit pro vykonannya khimiko-tekhnolohichnykh analiziv rozchyniv sporudy Zamkovoho mostu. DNTTs «Konrest». Kyiv, 2001. Rukopys. Arkhiv instituta UkrNYUproektrestavratsiya.

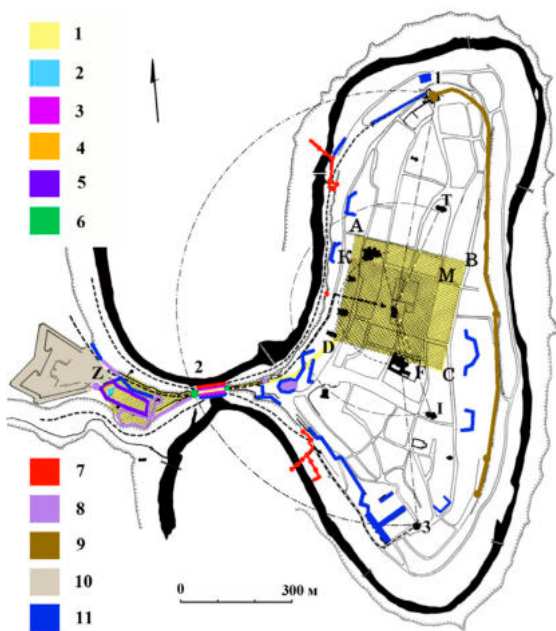


Рис. 1. Схема стадийных трансформаций фортификационной системы города-крепости. Автор О. Пламеницкая.



Рис. 2. Укрепления первой стадии - дако-римской (II - III вв. н. е.). Реконструкция О. Пламеницкой.



Рис. 3. Укрепления пятой стадии - раннелитовской (1370-1394). Реконструкция О. Пламеницкой.

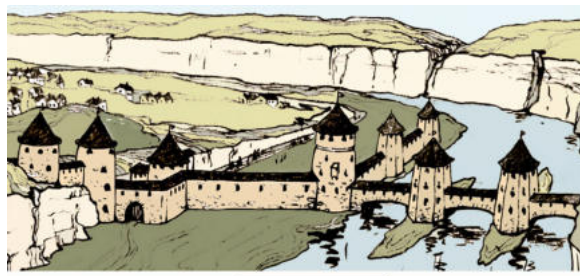


Рис. 4. Укрепления седьмой стадии - ранний польский период. Оборонительно-гидротехнические системы Русских и Польских ворот (1460-1515). Реконструкция Е. Пламеницкой.

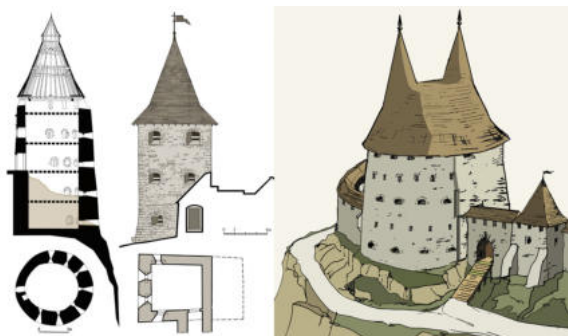


Рис. 5. Городские укрепления восьмой стадии (вт. пол. XVI в.). Артиллерийские башни Резницкая, Кушнирская и Стефана Батория.

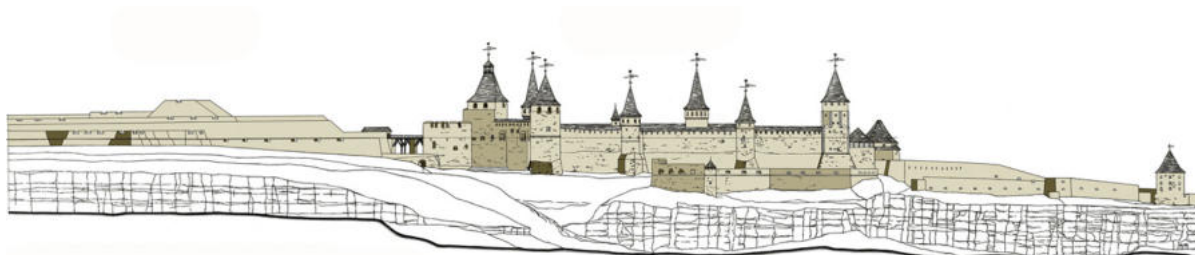


Рис. 6. Десятая стадия. Бастионный горнверк (1617-1621).

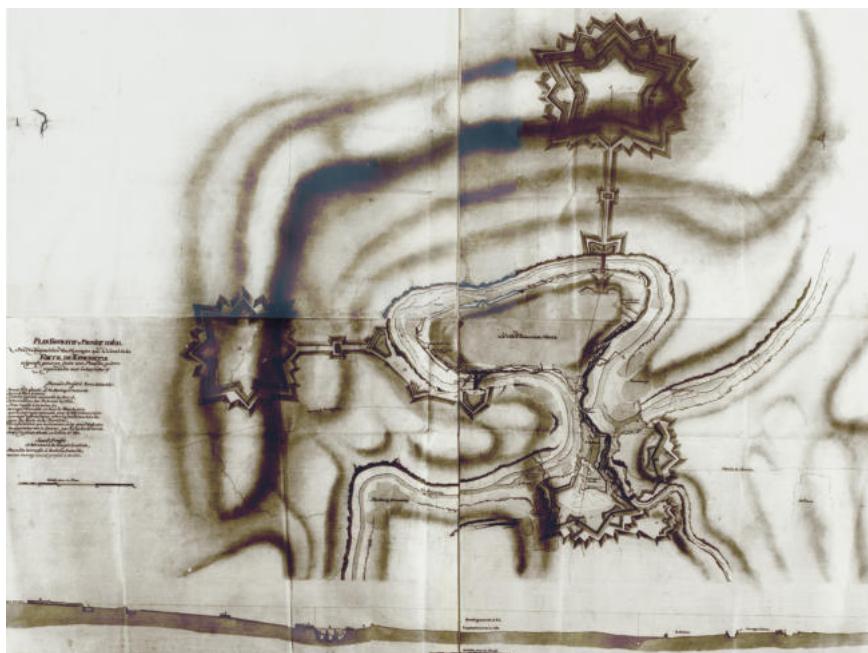


Рис. 7. План реформирования укреплений Каменца по принципу главной крепости. Проект Яна Бакаловича.



Рис. 8. Культурный ландшафт Каменца-Подольского. Фото М. Ритуса.

## Tematica operelor pictorilor basarabeni între anii 1888-1917

<https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-1.03>

### Rezumat

#### Tematica operelor pictorilor basarabeni între anii 1888-1917

Temele și subiectele abordate de plasticieni, într-o anumită perioadă de timp, într-un anumit spațiu geografic, inclusiv și denumirile operelor, reflectă indirect tendințele existente în epoca respectivă. Aceste momente sunt indiscutabile, indiferent de evoluțiile artei aflate în diverse ambianțe culturale, în centrele artei internaționale sau la periferiile ei, reflectând obiectiv stilurile și prioritățile timpului. Astfel, realismul operează cu anumiți termeni care definesc opțiunile curentului, diferite de cele ale impresionismului, expresionismului etc.

Artele plastice basarabene nu fac o excepție în acest caz. Mai refractară și mai specifică, evoluția culturii autohtone se datora situației istorice a ținutului, aflat în stăpânirea Imperiului țarist timp de un secol, cu apariția tardivă a artei profesionale și influențele directe ale realismului peredvijnicilor ruși și ucraineni cu o tematică aparte. Dar și aceste tendințe au fost marcate de apariția unor reprezentanți non-conformiști ai artei ruse, cum ar fi Vladimir Falileev, Alexandr Șevcenko, Natan Altman, participanți la saloanele basarabene la începutul secolului XX. Mai elocvent aceste reînnoiri ale artei locale intervin după stagiarea Eugeniei Maleșevski în Europa, revenirea sporadică la baștină a lui Pavel Șilingovschi, dar și apariția în Basarabia al unui reprezentant veritabil al noilor curente, cum a fost Auguste Baillayre.

**Cuvinte cheie:** stiluri, tendințe, ambianțe culturale, diversitate, realism, curente.

### Summary

#### The themes of works of Bessarabian painters between 1888-1917

The themes and subjects approached by the plastic artists, in a certain period of time, in a certain geographical space, including the names of the works, indirectly reflect the existing tendencies in the respective epoch. These moments are indisputable, regardless of the evolutions of art in various cultural environments, in the centers of international art or on its peripheries, objectively reflecting the styles and priorities of the time. Thus, realism operates with certain terms that define the options of the current, different from those of impressionism, expressionism, etc.

The Bessarabian visual arts are no exception in this case. More refractory and more specific, the evolution of local culture was due to the historical situation of the land, ruled by the Tsarist Empire for a century, with the late emergence of professional art and the direct influences of Russian and Ukrainian itinerants' realism characterized by special themes. But these trends were also marked by the emergence of non-conformist representatives of Russian art, such as Vladimir Falileev, Alexander Shevchenko, Nathan Altman, participants in Bessarabian salons in the early twentieth century. More eloquently, these renewals of local art occur after the internship of Eugenia Maleshevski in Europe, the sporadic return to the homeland of Pavel Shilingovschi, but also the appearance in Bessarabia of a true representative of the new currents, such as Auguste Baillayre.

**Keywords:** styles, trends, cultural environments, diversity, realism, currents.

După cum a menționat Aleksa Čelebonović, apariția realismului burghez se datorează unor factori care presupun o unitate a temelor tratate de pictori [1, pp. 64-66], accentuând faptul că lipsa ideilor este una dintre condițiile de bază a artei, care domină în mediul negustorilor și a fabricanților, provocând o mutație profundă a artei religioase caracterizată printr-o factură realistă

[2, p. 68], lucrările exprimând doar abilitatea în imitarea naturii, un mod de interpretare a vieții cotidiene, pictorii fiind divizați în realiști obiectivi și subiectivi [3, pp. 88-92]. Aceste trimiteri valabile pentru arta europeană și rusă din secolul al XIX-lea au puține tangențe la lucrările pictorilor basarabeni, subiectele cărora nu depășeau imaginile vieții cotidiene, cu reprezentări sau cu acțiuni

narative, tematica fiind restrânsă și mai laconică. Inspirația de bază își avea sursa în dorința de a ilustra ideile epocii și de a promova ceea ce era considerat pozitiv și util în viața societății.

Aleksa Čelebonović stipulează în cercetările sale trei tipuri de surse care au stat la baza realismului burghez – fotografia, pictura realistă și viața socială în parametrii secolului al XIX-lea.

Helografia, daghereotipia, iar mai apoi – fotografia – a influențat indirect realismul burghez pentru care intenția principală a fost producerea unei opere desăvârșite, adresându-se mai mult gândirii decât sensibilității spectatorului, cu nuanțe de sentimentalism. Atenția spectatorului era captată de subiect și veridicitatea redării – cât mai clară, concisă și veridică, iar în calitate de surse figurează neoclasicismul cu valorile morale și civice ale antichității și romantismul, ca una dintre forțele naturii. Între acești doi poli se manifestaseră pasiunile și virtuțile conștiinței naționale, alimentată de un trecut glorios și de comorile sale culturale. Totuși, secolul al XIX-lea era departe de civismul romanilor, de curajul grec sau de pietatea medievală. E vorba de un model de viață prosper pentru familiile burgheziei și tot ceea ce era străin – aruncat în antichitate.

Astfel, viața socială se configurează ca o predilecție a picturii realiste, cu scene intime, sau casnice, festivități și celebrări oficiale, uneori cu scene despre revoltele maselor și a inegalității condițiilor de existență. Aspectele sociale din tematica pictorilor basarabeni reflectă într-o anumită măsură tendințele preferate la care aderă, în perioade distincte de timp, denumirile lor, chiar dacă nu sunt cunoscute lucrările, fiind foarte sugestive. Sub aspect formal titlurile lucrărilor explică subiectul, genul (portret, peisaj) și, indirect, timpul în care au fost create. Analiza publicațiilor timpului ne permite să restabilim care au fost aceste subiecte pentru plasticienii basarabeni. Tematica agreată de pictori este una narativă și descriptivă, fie acestea sunt portrete, peisaje, tablouri de gen, cu descrierea unor anumite activități, situație caracteristică pentru începutul secolului XX, într-o școală de artă, abia apărută la orizont.

În arealul basarabean conținutul primei etape evolutive privitor la subiectele picturii le întâlnim frecvent la expozițiile chișinăuene. De exemplu, la expoziția Societății Amatorilor de Arte din 1905, un autor petersburgian evidențiază lucrările pe care le-a admirat la această expoziție, specificând că... G. Șurâghin a prezentat două studii excelente

în acuarelă (*Bătrâna și fetița*) și două picturi în ulei (*Lectura scrisorii și Portret feminin*); părintele Berezovschi a expus o colecție numeroasă de acuarele (20) (...) cele mai reușite fiind *Primăvară timpurie*, *La marginea Chișinăului*, *Amurg*, *Vara*, *La conac*, *Moină etc.* Dintre cele nouă lucrări ale lui N. Gumalic sunt demne de atenție *Soție contemporană*, *Pe terasă*, *În chilie*. G. Șah a expus 15 tablouri, dintre care cele mai reușite sunt *Fumătorul*, *Răsădirea florilor*, *Ecaterina*, *L-au găsit ș.a.* Toate lucrările lui sunt pictate cu o deosebită măiestrie, în tonalități fine. G. Șeidevant a prezentat nouă lucrări, dintre care atenție merită *Portretul fetei* [4, p. 63].

Momentele respective, indirect, sunt ilustrate în mai multe lucrări ale lui **Vladimir Ocușco** în lucrările finalizate - *Carul cu boi și La arat* (1901) sau în studiile lui - *Trenul în stepă* (1880–1886), *Cocioabă* (1881), *Peisaj cu vaci* (1895), *Livada* (1896), *Arătură* (1901), *Peisaj cu vaci* (1903), *Peisaj muntenesc* (1906) sau în cele create de Vasile Blinov - *Natură statică cu lămâie* (1892), *Marea și piatra* (Odessa), *Peisaj marin* (Gurzuf, 1907), *Aiu-Dag* (Gurzuf, 1907), excepție făcând doar peisajele artistului cu un decorativism pronunțat, schimbându-se doar locurile imortalizate în tablouri.

În nuanțe mai pronunțate și diverse apar lucrările lui **Pavel Piscariov**, care se menține în aceeași albie a narativului, dar cu accente pronunțate ale dramei (*Peisaj cu drum* (1904), *Orfană* (1908), *Drumuri desfundate* (1906), *La spital* (1912), ce vin în concordanță cu temele peredvijnicilor. Mai lirice și poetice în *Primăvară* (1900), *Nistrul la Criuleni* (1906), *În curte* (1910), *Dimineață* (1911), iar în *Portretul fiului* (1904), *Portretul soției* (1912) și *Nud în fotoliu* (1918–1920, din colecția familiei), sonoritatea coloristică a gamei pledând pentru un sentimentalism dulceag, învăluit de mister, care reflectă aspirațiile sociale ale realismului burghez.

Tradiționale, în spiritul peredvijnicilor, sunt și lucrările lui **Nicolai Gumalic**. În 1898 lui i se conferă titlul de pictor pentru tablourile *Pe neașteptate* și *La piață*. La expozițiile din Petersburg expune pânzele *La soare*, *Paznic de noapte la Constantinopol*, *Artilerii* (1902), *Jertfele contemporanietății* (1905), *Vânătoare*, *Tir lung* (ambele-1915), evidențiind doar cercul de subiecte pentru care manifestau interes comanditarii. Subiectele realiste ale picturii sale surprind momente cotidiene, fără vreo sugestie importantă, fiind distanțat complet de timpul în care a activat și creat.

Activitatea timpurie a lui **Vasili Blinov** în Basarabia este mai puțin cunoscută. Fiind unul



Fig. 1. Poziționarea modelului în atelierul lui Ilia Repin. Anii 1897-1898.  
Arhiva Muzeului Academiei de Arte din Sankt Petersburg.

dintre întemeietorii primei societăți de artă, este cunoscută participarea pictorului la expoziții, dar din toată moștenirea sa sunt cunoscute doar *Natură statică cu lămâie* (1892) și *Port comercial* (1915), în care este prezentă tendința autorului spre redarea iluzorie a subiectelor, în măsura posibilităților, copiind fidel realitatea. Multe dintre aceste lucrări, cum ar fi *Natură statică cu lămâie* (1892), *Marea și piatra* (Odessa), *Peisaj marin* (Gurzuf, 1907), *Aiu-Dag* (Gurzuf, 1907) nu depășesc limitele realismului, pictorul remarcându-se ca un personaj meditativ, pentru care frumusețea redată iluzoriu este scopul și mesajul picturii.

Influențele școlii kievlene în pictură se urmăresc în operele lui **Grigore Furer** care participă la expozițiile din Chișinău o singură dată, în 1915, expunând peisaje (*Motiv decorativ*, *Noapte albă*, *Schiță*), urmate de o serie de portrete (*Portret feminin* (pastel), *Portretul soției* (sanguină), *Curte* (acuarelă, studiu), câteva nuduri în acvaforte, *Chișinăul vechi* și *Biserica catolică din Chișinău*), coloritul fiind unul dintre mijloacele plastice de expresie care îl distanțează de pictura rusă a peredvijnicilor, fiind prezentă doar în pânza *Femeie cu trandafiri* (anii 1920).

O figură emblematică în arta Chișinăului interbelic a fost **Șneer Kogan**. Prima expoziție la care artistul participă cu lucrări este cea organizată în 1918 în sediul Adunării Nobilimii, unde au fost expuse lucrările *Portretul T.O.S.*, *Cătunul*, *În curte*, *Catedrala veche* și *În suburbie* [5, p. 12], opere despre care, ulterior nu se mai cunosc informații.

Aproape cu aceeași perioadă sunt date portretele în ulei *Model*, *Țigăncușă* și stampele *Vilă în apropierea Chișinăului* (1916), *Țiganul - cizmar* și *Colina Inzov* (ambele - din 1918). E necesar să remarcăm, de la bun început, că lucrările lui Șneer Kogan nu au tangențe comune cu operele peredvijnicilor ruși sau ucraineni din perioada studiilor la Odesa. Operele sale se deosebesc distinct de operele colegilor săi. Prin coloritul sumbru, dar și prin abordarea tematică – arhitectura periferică a Orheiului și Chișinăului, portrete nerepresentative, însă pitorești pentru acele timpuri, marcate de etniile respective – sunt unele dintre elementele caracteristice ale creației lui Șneer Kogan.

Pe de altă parte, acest aspect poate avea tangență și cu tematica peredvijnicilor, care ulterior s-a răsfrânt asupra manierei stilistice, consolidate în anturajul specific al expresionismului german, care avea și alte fațete, una dintre care ar putea fi ambianța revistei *Simplicissimus*. Șneer Kogan, basarabeianul care a studiat la München, unde existau asociații și grupări de tipul „Die Brücke” (1905–1913, Dresda) sau „Der Blaue Reiter” (1911–1914, München), unde era prezentă avangarda rusă – Kazimir Malevici, Wassily Kandinsky și Alexandr von Javlensky, nu a fost atras pe orbita căutărilor nonfigurative, rămânând un figurant constant al propriei maniere stilistice, în care expresivitatea formelor domină compozițiile.

Creația **Eugeniei Maleșevschi** are o alură deosebită în peisajul artistic al artei basarabene. La Academia Imperială din Sankt-Petersburg i



Fig. 2. Atelierul lui Ilia Repin. Caricatură de autor anonim. În centru, în jenunchi-Eugenia Maleșevschi. Arhiva autorului.

se conferă titlul de pictor pentru tabloul *Ascultă*. Pentru tema de diplomă pictorița alege un subiect caracteristic peredvijnicilor din a doua jumătate a secolului al XIX-lea – întâlnirea revoluționarilor, conspirată ca serată care are loc într-o încăpere modestă. În tratarea și compoziția lucrării este atestată influența profesorului său, care în trecut exploatare asemenea subiecte. O altă lucrare din această perioadă- *La mănăstire*, poartă aceleași amprente, ca o continuare a subiectelor tratate de Mihail Nesterov, fără interpretarea lirică și poetică a motivelor. Subiectul abordat de Eugenia Maleșevschi se referă la inițierea unor tinere în mediul monahal, prin ritualul stabilit, alături de alte două călugărițe, ca îndrumătoare. Ambele lucrări s-au păstrat doar în reproduceri. Același mod de abordare persistă în *Autoportret* și *Natura statică* (ambele - 1910). Singura diferență față de coloritul monocromatic tradițional pentru peredvijnici, autoarea o face pentru ultima lucrare, unde străvezimea și sonoritatea gamei se completează cu varietatea nuanțelor picturale.

Călătoriile de creație la München, Paris și Roma, în Siria și Turcia, între 1903 și 1906, îi modifică esențial prioritățile artistice, artista devenind una dintre primii reprezentanți basarabeni ai stilului *Art Nouveau*, în momentul apoteozei tradițiilor realismului rus.

Manifestându-și talentul în pictură, grafică de șevalet și în scenografie, pictorița preferă subiectele cu conținut alegoric, reflectate în tablourile *Interior* (1910), *Primăvara*, cu reminiscențe din arta Renașterii, *Franțuzoaică* (anii 1910), prin

care se ignoră haosul burghez contemporan, unde frumusețea reală este lipsă. Și mai evident aceste legături se înregistrează în operele ulterioare.

În istoria artelor fenomenul apariției unor asemenea subiecte se identifica cu tendințele stilului „Art nouveau”, care a avut un areal larg de răspindire în arta europeană de la începutul secolului al XIX-lea. În *Catalogul expoziției de tablouri ale pictorilor basarabeni* (Chișinău, 1915) sunt menționate cca 90 de tablouri ale artistei: portrete, panouri decorative, peisaje, tablouri de gen, numeroase studii și crochiuri.

Parcurgând cu privirea aceasta listă, întâlnești denumiri care nu sunt caracteristice pentru Basarabia. Printre ele figurează *Livezile Borgese*, *În piața Sf. Petru*, *Biserica San Marco*, *Biserica Santa Maria*, studii din Veneția și Damasc, *Munții Olteniei*, *Constantinopol*, *In Pikulo*, *Biserica Arcole*, o serie de portrete cum ar fi *Italianca bătrână*, *Portret de cretan*, *Românca* ș. a. m. d. Titlurile lucrărilor prezentate la expoziția din 1915 ne comunică și informații de alt ordin, acestea referindu-se la tematica și la subiectele abordate de pictorița. Printre ele figurează *Războiul* (panou decorativ), *Catedrala Isaakievsk*, *Piață de fructe*, trei nuduri, *Joia Patimilor*, *La altar*, *Lucru urgent*, dar și *Salomeea*, *Tinerete*, *Lumină*, *Coșmarul*, *Tristețe*, *Cavalerul mort*, *Motiv clasic*, ultimele, probabil, făcând parte din ciclul lucrărilor monumentale (panouri decorative), tratate ca compoziții alegorice. La fel de sugestive sunt și cele 19 portrete, cum ar fi *Călugăr tânăr*, *Boieroaică*, *Franțuzoaică*, *Portret în albastru*, *Mărioara*, *Mișa*, *Maestrul*, *Portretul A.V.M.* etc.



Fig. 3. Imagine din timpul discuției privitor la viitorul tablou. Atelierul profesorului Iliia Repin în Academia de Arte din Sankt Petersburg. Arhiva Muzeului Academiei de Arte din Sankt Petersburg.

Mai puține la număr, dar suficient de semnificative sunt peisajele și naturile moarte: *La mănăstire*, *La perete*, *Pini*, *Poduleț*, studii din Basarabia, *Moară*, *Lânga dărâmături*, la care se adaugă naturi statice cu flori.

În *Catalogul expoziției basarabene de pictură și sculptură și operele lui Gheorghe Pojedaev* (Chișinău, 1920) din ianuarie-decembrie sunt nominalizate alte 19 opere ale Eugeniei Maleșevschi. Ca denumire, coincid cu cele expuse în anii precedenți: *Interior* (în număr de două), *Motiv clasic*, celelalte fiind expuse pentru întâia oară: *Catedrala din Chișinău*, *Munții Caucaz*, portretele – *Doamna Iurkovski*, *Doamna Movilă*, *Domnul Romanov* (pianist), *Jenea R.*, *Liza R.* și alte câteva naturi statice și peisaje.

Una dintre componentele principale ale acestor opere este simbolismul, reflectat integral în creația pictoriței basarabene din perioada menționată. Faptul poate fi confirmat de două dintre lucrările Eugeniei Maleșevschi: *Primăvara* (1915), care se pastrează în fondurile Muzeului Național de Artă și *Ahile la fiicele lui Licomede* (anii 1920), aceasta figurând doar pe o imagine fotografică. Criteriile și factorii care au reprezentat tendințele principale ale simbolismului sunt evident prezente în *Primăvara* – cea mai reprezentativă operă a Eugeniei Maleșevschi.

Distanțarea sa față de principiile *peredvijnicilor*, care mai persistă în *Portretul mamei* (anii 1910), se resimte și în alte piese: *Portret de femeie* (după 1910), două portrete de bărbați (1914, 1923), iar ca semantică – în *Cupole bisericesti* (anii

1910). Elementele noi prezente în aceste opere de grafică indică o selectare mai riguroasă a particularităților modelelor și a procedurilor de stilizare a formei și a volumului.

Criteriile estetice ale Asociației *Mir iskusstva* (*Lumea Artelor*) și ale unor orientări occidentale au servit drept reper pentru creația altui pictor basarabean – **Pavel Șilingovschi**. Absolvent al Academiei Imperiale de Arte din Sankt Petersburg (1911), maestrul are o dragoste deosebită pentru pământul pitoresc și oamenii Basarabiei, care constituie leitmotivul operelor sale din aceste timpuri. Aceste aspecte figurează în exotica teză de licență *Basarabia. Ghicitul* (1911), urmată de numeroase acvaforte și picturi, în care se repetă cu regularitate locul petrecerii acțiunii (*Dealurile Basarabiei*, 1910; *Livezi. Basarabia*; *Povârniș. Basarabia*). Îndeosebi de emblematic, incluse într-un cadru al picturii de gen, sunt pânzele *Sărbătoare* și *La treierat* (ambele – 1922), unde, aidoma „micilor olandezi”, pictorul populează peisajul panoramic cu figuri miniaturale, în care domină armonia și frumusețea naturii, doinele și baladele plaiului.

În istoria artelor tot ce se referă la avangardă în domeniu nici până azi nu are o definiție recunoscută de specialiști. Apărută la începutul secolului al XX-lea, în anii 1905-1907, această tendință s-a reflectat prin intermediul simbolismului și tangența la multiplele forme ale abstracționismului, expresionismului sau ale suprarealismului.

Alexandr Benois într-o recenzie din 1910 la expoziția Asociației Pictorilor Ruși i-a divizat pe participanți în 3 categorii – în avangard, centru și



Fig. 4. Lucrarea finală *Atelierul profesorului Ilia Repin în Academia de Arte din Sankt Petersburg*. Muzeul Academiei de Arte din Sankt Petersburg.

ariergard, pe sine și cei de la *Mir Iskusstva*, situându-i pe centru. Dar ca atare, ca simbol al avangardei internaționale este recunoscut *Pătratul negru* a lui Kazimir Malevici din 1915.

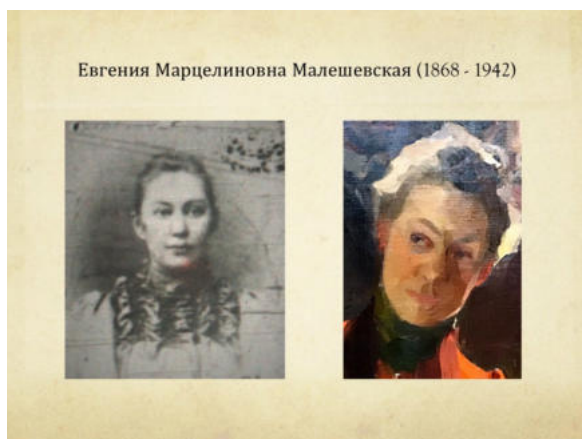
Ca și avangarda românească care a debutat în străinătate prin intermediul lui Tristan Tzara, Marcel Iancu, Hans Mattis-Teutsch, Max Hermann Maxy, Victor Brauner, cea din Basarabia s-a manifestat prin reprezentanții săi în Rusia, Franța și Germania sau România, datorită celor plecați la studii peste hotare și rămași acolo.

Rădăcinile acestei avangarde au apărut în Basarabia datorită lui **Auguste Baillayre** și simpatiei sale pentru constructivismul din perioada aflării sale în Sankt-Petersburgul anilor 1907-1914, când a fost membru activ al asociațiilor *Союз Молодежи* (Uniunea Tineretului) și *Треугольник* (Triunghiul) fiind cunoscute operele artistului reproduse în această perioadă. Ele acumulează tot spectrul de interese profesionale ale pictorului: peisaje olandeze, nocturne peterburgiene, scenografii și ilustrații, picturi simbolice și constructiviste, portrete, afișe etc., plasându-l pe Auguste Baillayre printre figurile reprezentative ale artei moderne din ambianța artistică a Petersburgului.

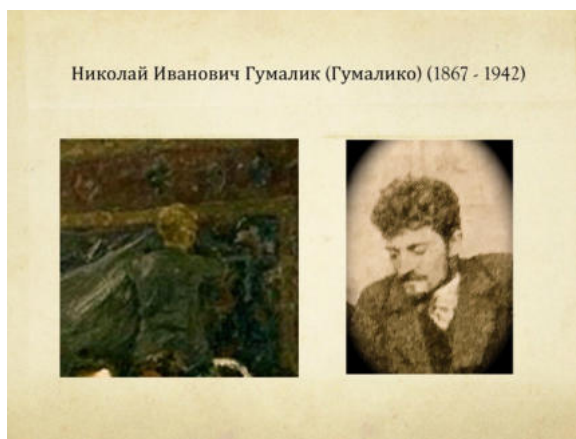
Despre susținerea necondiționată a curentelor de avangardă ruse la expozițiile cărora participă Auguste Baillayre, mărturie sunt publicațiile peterburgiene din această vreme. Acest fapt se confirmă și prin una dintre puținele opere reproduse în presa timpului: *Lucrări de câmp* (a doua denumire – *Maurul și-a făcut datoria, maurul poate să plece*), unde figurile celor trei țărani

poartă amprenta căutărilor „suprematiste“. Iar în 1913 criticul Nikolai Negorev, în revista *Teamp u iskusstvo nr. 15*, face trimiteri la una dintre lucrările plasticianului, vernisată în cadrul unei expoziții organizate de *Союз Молодежи*, ironizând compoziția avangardistă a pânzei.

Analizând recenzia autorului cu inițialele „B.P.“ care face analiza creației pictorilor care au expus în Lituania, criticul amintește și de ... *minunatele lucrări ale L.Arionescu-Baillayre, A. Baillayre, studiile lui L. Baranov, A. Duncsev-Andreeva (La soare, Câmp de secară)*... etc. [6, p. 3]. Lucrările Lidiei sunt amintite și în presa lituaniană *Kurier Litowski* remarcând cele două tablouri ... *Flori*, pictate cu măiestrie și coloritul fin al *Olandezei*... [7, p. 3]. O altă poziție față de expoziția respectivă o abordează Брешко-Брешковский Н. în *Буржевые ведомости*, care critică reprezentanții ambelor asociații *Венок* și *Треугольник*, printre care și operele ambilor frați Burliuk, dar amintește și de operele basarabenilor ... *Talentatul pictor Baillayre are o soție Arionescu-Baillayre. Doamnă cu minunate trăsături ale feții. Dar admirați autoportretul ei! E ceva de coșmar cu un chip neimaginabil de transfigurat* ... În toate cazurile este vorba de unele și aceleași lucrări văzute sub diverse puncte de vedere, primele comentarii aparținând reprezentanților criticii moderne, ultimul aparținând unor poziții peredvijniciste. Autorul a confundat *Portretul olandezei* cu *Autoportretul*, care nu a existat în realitate, fiind o neglijență evidentă [8, p. 5]. Interesante și variate sunt analizele criticilor de artă, ce se refereau la operele



Евгения Марцелиновна Малешевская (1868 - 1942)



Николай Иванович Гумалик (Гумалико) (1867 - 1942)

Fig. 5 Eugenia Maleșevschi în fotografie și în tabloul *Atelierul profesorului Ilia Repin* în *Academia de Arte din Sankt Petersburg*.

Fig. 6. Nicolae Gumalic în fotografie și în tabloul *Atelierul profesorului Ilia Repin* în *Academia de Arte din Sankt Petersburg*.

lui Auguste Baillayre din această perioadă. Constantin Siunnerberg, referindu-se la tablourile pictorului în revista *Zolotoe runo* din 1906 menționează: *...printre peisaje false și tave lăcuite cu naturi statice, tablouri pornografice ofilite, printre alte banalități vopsite, în speranța de a fi realizate, a tot felul de domni „academiciani” – Makovcki, Bodarevski, Kiseliiov ș.a.- atrag atenția unele lucrări ce denotă sinceritate. De exemplu, operele lui A.Baillayre, Kalmâkov și Ivanov. La primul sunt îndeosebi de reușite nocturnele din Petersburg...* [9, p. 5]. Contrară, dar nu mai puțin interesantă, este evaluarea criticului Nicolai Negorev referindu-se la lucrarea pictorului *Învingătorul*: *... aceasta totuși nu-i Appolo cel negru – strâmb, ci sanitarul în halat alb din Salpetrier. Sau mai rău: țapul cumpenei și al fandoselei fără margini...* [10, p. 63]. Aceste aprecieri indică destul de elocvent mediul și timpul în care a activat pictorul în Rusia. Operele lui Auguste Baillayre din această epocă, într-adevăr diferă puțin, ca experiment, de cele ale lui Vladimir Tatlin sau Mihail Larionov.

Reîntors din Olanda la Petersburg în 1909, August Baillayre prezintă studii olandeze și nocturne la expoziția „Impresioniștilor”, care mai apoi este organizată la Vilno (1909-1910) cu participarea fraților Dmitri și Vladimir Burliuk, a lui Aristarh Lentulov și alte figuri importante ale avangardei ruse. La prima expoziție pictorul expune *Teatrul de păpuși indian* (nr. 18) și trei studii olandeze (nr. 19) [11, p. 13], iar la cea de-a doua participă cu mai multe picturi din Olanda și Petersburg (*Case din Amsterdam* (nr. 3), *Nocturne* (Dordrecht), nr.4, *Teatrul de păpuși indian*

(nr. 5), *Nocturne din Petersburg* (nr. 5-7) și încă trei studii urbane al aceleiași localități – *Acoperiș, Stradă și Barje*) [12, pp. 58, 61].

Cu ocazia vernisajului este editată culegerea *Студия импрессионистов* cu articolul și ilustrațiile lui Auguste Baillayre *Wajang. Явайский кукольный театр*. Acest interes al pictorului pentru teatrul umbrelor javaneze a apărut probabil în Olanda, metropola Indoneziei, unde păpușile *wayang kulit* erau bine cunoscute și făceau parte din mai multe colecții, inclusiv în cea de la Tropenmuseum din Amsterdam.

La Petersburg, căutările noilor mijloace plastice de expresie devin mai rodnice odată cu apariția Asociației *Треугольник* în 1910 (A. Baillayre este unul dintre fondatori) [13, p. 4]. Această grupare va constitui ulterior nucleul Asociației *Союз Молодежи* la care vor adera unii coexpozanți ai pictorului – frații Burliuk, Mihail Larionov, Natalia Goncharova, Kuzma Petrov-Vodkin etc. La expozițiile din 1911-1912 (asociația a existat până în 1914) A. Baillayre prezintă un ciclu de ilustrații cu motive din eposul indian și primele studii basarabene.

La expoziția de primăvară din 1911, la cea de-a II-a expoziție *Союз Молодежи* din Petersburg artistul este prezent cu tablourile *O altă Olandă* (nr.1), *Peisaje. Țăran* (Basarabia), nr. 2,3,4, desene, schițe și studii, toate întrunite în seria *Țăranul*. O pictură din seria basarabeană – *Lucrări de câmp* este cunoscută după reproducerea din *Синий Журнал* [14, p. 13].

La cea de-a patra expoziție din 1912-1913 expune opere, caracteristice pentru ambianța basa-



Fig. 7. Teza de licență a Eugeniei Maleșevski la Academia de Arte din Sankt Petersburg, 1903.

rabeană ( *Vișine la piață, Strânsul grâului* (studiu pentru pictura murală) și un studiu pentru *Autoportret*. Anume în acești ani Auguste Baillayre participă activ la activitatea „Союз Молодежи”, fiind cooptat și în Biroul asociației.

Între 1914 și 1918 plasticianul funcționează în calitate de profesor la Colegiul Militar de

Cadeți „A. Suvorov” din Moscova. Prezintă pentru expoziția „Omăgiu militarilor adus de pictori” (1914) tabloul *Corbii* (1909) care are același caracter semnificativ și simbolic ca și precedentele. Din creația sa de până la 1917 s-au pastrat puține lucrări. Una dintre ele, *Olanda. Vedere spre Dordrecht* (1908), reprezintă ambianța naturii nordice, peisajul conținând elemente arhitecturale tratate lăconic și cu o deosebită expresivitate. Un alt tablou din acele vremuri (*Interior. Perkiarvi. Finlanda*, 1911) vedește pasiunea sa pentru impresionism.

La aceleași expoziții participă și Lidia Arionescu-Baillayre. Decedată prematur, din moștenirea artistei au rămas doar câteva opere păstrate în colecțiile Muzeului Național de Artă – un *Nud feminin*, *Portret de băiat* (1904), *Natură statică cu pahar*, *Portret feminin* (1905). Pictorița utilizează procedeele plastice de expresie, caracteristice neoimpresioniștilor francezi. La București, în familia Iliescu, se mai păstrează *Portretul lui Auguste Baillayre cu trandafiri* (1904), pictat într-o gamă coloristică sonoră cu tușe de culoare mari și energice, ce se impune prin originalitatea compozițională și efectele coloristice, care amintesc, prin tratare, pânzele Eugeniei Maleșevski.

La expozițiile din Sankt Petersburg figurează cu lucrări în 1909 (*7 crochiuri de tip Volendam*), la *Expoziția Impresioniștilor* din Vilno (*Flori, Olandeza*, 1909-1910), iar la vernisajul Asociației *Треугольник* (1910, Sankt Petersburg) a fost prezentă cu tablourile *Portret* și *Flori*.



Fig. 8. Revista *Синий журнал* din 1911 și lucrările avangardiste ale expoziției din Sankt Petersburg.

Despre susținerea necondiționată a curentelor de avangardă ruse la expozițiile cărora participau Auguste Baillayre și Lidia Arionescu, mărturie sunt publicațiile peterburgiene din acea vreme. Astfel, în Catalogul 2-я Осенняя выставка картин din Sankt-Petersburg, care a avut loc în 1907, Auguste Baillayre expune, în afară de nocturne și interioare, 3 lucrări din *Cycle macabre* (*Coroana, Furioso și Astronom*), care, fără îndoială, fac parte din versiunile simboliste sau suprematiste ale autorului. Prima lucrare expusă la Sankt-Petersburg, pare să fi participat și la Salonul basarabean din București, în iarna anilor 1921-1922, cu aceeași denumire – *Coroana*.

O altă demonstrație a implicării lui Auguste Baillayre în avangarda timpului o reprezintă articolele din revista *Союз Молодежи*, la care participă Velimir Hlebnikov, Mihail Matiușin, David Burliuk, Olga Rozanova ș.a. În acest număr pictorul basarabean este prezent cu două eseuri, cu o evidentă tentă avangardistă – *Аполлон будничный*, *Аполлон чернявый* și *О хромотерапии уже использованной*.

Aceste aprecieri, ca și în cazul experimentelor lui Vladimir Tatlin, Mihail Larionov, Alexandr Lentulov sau ale Nataliei Goncearova, îl plasează

pe Auguste Baillayre printre figurile reprezentative ale avangardei din ambianța artistică a Petersburgului.

#### Note bibliografice

1. Čelebonović Aleksa. *Realismul burghez la sfârșitul secolului XIX (1860-1914)*. Traducere de Ileana Vulpescu, București, Meridiane, 1982, p. 64-66
2. Ibidem, p. 68
3. Idem, p. 88-92
4. C Wystawa obrazow. Kurier Litowski, 09.01.1910, p.3
5. Arhiva Națională a Moldovei. Șneer Kogan, fond 3167, registru1, p.12
6. В.Р. С выставки импрессионистов. Северо-западный голос Вильна, 12.01 1910, № 1249, с.3
7. Брешко-Брешковский Н. У импрессионистов. Биржевые ведомости, вечерний выпуск, от 26.03.1910, № 11632, с. 5
8. *Импрессионисты*. Каталог. Петербург, 8 марта – 9 апреля 1909, p.13.
9. *Импрессионисты*. Каталог, Вильно, 1909-1910, p. 4.
10. Криммер Д. Провинциальная летопись. Театр и искусство, Санкт-Петербург, 1905, с. 63.
11. Любославская Т. Хроника объединения «Союз молодежи». În: *Искусство*, 1990, nr. 9, p. 58, 61.
12. *Синий журнал*. Петербург, 1911, № 18, p.13.
13. Arhiva Națională a Moldovei. Auguste Baillayre, fond 2989, registru1, dosar 184, p. 5
14. Ibidem



Fig. 9. Eugenia Maleșevșchi. Panoul Primăvara, 1915. Muzeul Național de Artă al Moldovei.

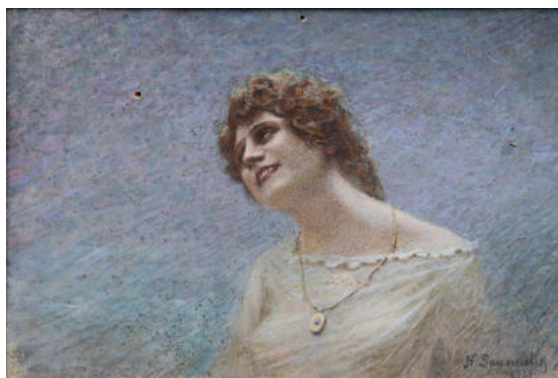


Fig. 10. Nicolae Gumalic. Portret de femeie, 1921. Muzeul Național de Artă al Moldovei.

## **Architects and construction of religious buildings in Bessarabia (second half of the XIX century – 1917)**

<https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-1.04>

### *Rezumat*

#### **Arhitecți și construcția edificiilor de cult în Basarabia (a doua jumătate a secolului al XIX-lea - 1917)**

Arhitectura religioasă din Basarabia, începând cu secolul al XIX-lea până în 1917, constituie obiectul unor cercetări speciale, deoarece mulți arhitecți, care au activat la acea vreme au proiectat clădirile mănăstirilor, bisericilor ortodoxe, bisericilor catolice, bisericilor luterane, capelelor, caselor pentru oficierea cultelor și sinagogilor. În această perioadă s-au remarcat mai mulți arhitecți, precum Luka Zaușkevici, Alexandru Bernardazzi, Leopold Scheidewandt, Karl Gasquet, Gheorghe Cupcea, Mihail Serotșinski, Vladimir Țiganco, Lavrenti Lozinski ș.a. Moștenirea lor în arta bisericească se caracterizează prin diversitate și necesită o cercetare aprofundată. Pe de o parte, studiul prezintă pagini necunoscute legate de istoria arhitecturii și practicii arhitecturale creative din Basarabia în perioada enunțată. Pe de altă parte, materialele de arhivă ce țin de subiectul în discuție, descoperite recent, vor putea completa lista de autori ai mai multor edificii de cult din Basarabia.

Articolul conține atât materiale publicate, cât și documente de arhivă, inclusiv câteva proiecte de clădiri religioase construite în Basarabia. Datorită acestora descoperim noi fațete ale talentelor arhitecților, care prezintă interes atât pentru istoria arhitecturii, cât și pentru conservarea bogatului patrimoniu cultural al Republicii Moldova.

**Cuvinte cheie:** arhitecți basarabeni, biserici, clădiri religioase, design, școală parohială, construcție.

### *Summary*

#### **Architects and construction of religious buildings in Bessarabia (Second half of the XIX century - 1917)**

Religious architecture in Bessarabia from the beginning of the XIX century to 1917 is the subject of special research, since many architects, who worked during this period designed the buildings of monasteries, Orthodox, Catholic and Lutheran churches, chapels, houses of worship and synagogues. The creativity of such architects as Luka Zaushkevich, Alexander Bernardazzi, Leopold Scheidewandt, Karl Gasquet, George Cupcea, Mikhail Serotsinsky, Vladimir Tiganco, Lavrentii Lozinsky and others was especially vivid. Their heritage in church art is very diverse and worthy of careful study. On the one hand, the study opens new unknown pages related to the history of architecture and the creative practice in Bessarabia during the specified period. On the other hand, the newly discovered archival materials on this topic will be allow to reveal and supplement the authorship of many religious buildings in Bessarabia.

The article examines both published materials and archival documents, some designs of religious buildings built in Bessarabia, due to which new facets of the talents of architects become more obvious and are of interest both for the history of architecture and, in general, for the preservation of the rich cultural heritage of the Republic of Moldova.

**Key words:** Bessarabian architects, religious buildings, churches, design, parish school, construction.

From the XIX century until 1917, religious architecture in Bessarabia is the subject of special research, because many architects, who worked during this period, designed the buildings of Orthodox, Catholic and Lutheran churches, monasteries, chapels, houses of worship and synagogues.

Their heritage in ecclesiastical art is very diverse and worthy of careful study. On the one hand, the research opens new unknown pages related to architectural creative practice in Bessarabia during the specified period. On the other hand, the newly discovered archival materials on this topic will al-

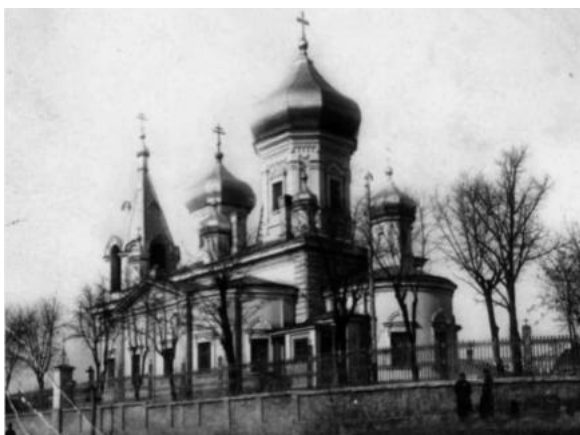


Fig. 1. St. Great Martyr Tyrone church in Chisinau. Architect L. Zaushkevich.



Fig. 2. The church chapel of the women's gymnasium in Chisinau (a part of the project). Architect A. Bernardazzi (NARM).

low identifying the authorship of many religious buildings of Bessarabian architects.

To begin with, let us turn to the work of the architect *Luka Karpovich Zaushkevich*, who was the author of the famous Triumphal arch on the Cathedral square of Chisinau [1]. According to his service record, drawn up in 1844 [4, p. 64 inv. 67], L. Zaushkevich descended from the family of a priest. Even before graduating from the Kiev Theological seminary, having passed exams related to civil architecture, according to the order of the Bessarabian civil governor on June 10, 1832 he was appointed as staff assistant of the Bessarabian regional architect [5, p. 24-24 inv.]. In 1836, architect L. Zaushkevich prepared a drawing for the construction of chandeliers and iron choirs in the Chisinau Cathedral church [3, p. 36-50]. The Summer Church of the Ascension of the Lord of the Hirjauca Monastery was erected in 1836 by architect Zaushkevich [1, p. 154]. In 1838, under his leadership, the Chisinau Nativity of the Mother of God Church, which suffered after the earthquake that occurred on January 11 of that year, was repaired. On May 12, 1839 L. Zaushkevich was transferred from the position of assistant to the regional architect to the vacancy of the Chisinau city architect and served for 24 years [1]. In the same year, the architect drew up a plan and the estimates for the construction of the fence of the Church of St. Michael in the city of Cahul, which was built by architect Boffo [6, p. 9].

In St. Petersburg, the Russian State Historical Archive keeps the documents with the report of the Bessarabian Regional Construction and Road Commission on the erection of a church in

the name of St. Great Martyr Tyrone in Chisinau, dated from June, 6 to September 7, 1855. On June 23, 1855 the Bessarabian Regional Construction and Road Commission sent a report with a project submitted for approval and a plan of the area for the construction of a church in the name of the Great Martyr Tyrone according to the order of a merchant of the second guild Anastasii Ciuflea in Chisinau. The Construction and Road Commission recognized this project as satisfactory in terms of architecture and the correspondence to the drawings of architect Ton, which were taken into the leadership of the construction of churches. On July 16, the same year A. Ciuflea sent a petition with a request to approve the project for erection in Chisinau at his own expenses. "To accomplish this godly deed, my declining years require an early start of the construction of the temple," wrote merchant Ciuflea [1, p. 158-159]. The project was sent for consideration to the Department of Projects and Estimates, where it was concluded that it was necessary to "redo it both for the sake of the facade and for greater stability, without leaving the size of the local authorities"[1, p. 159]. On August 30, 1855 the Bessarabian Regional Construction and Road Commission presented the final project for the construction of a church in the name of the great martyr Theodor Tyron in Chisinau, and for greater plausibility, the facade was redone in the main directorate of communications and public buildings while maintaining the dimensions [1, p. 159] (Fig. 1).

This year marks the 190th anniversary since the birth of the remarkable architect from Switzerland, the Italian by origin, *Alexander Iosi-*

**fovich Bernardazzi**, who created many various historical buildings in Ukraine, Bessarabia and Poland. Truly, the new architectural period in Bessarabia begins with his name [2, p. 38]. In the archival documents according to the report of the Bessarabian Construction and Road Commission of May 26, 1856 [7, p.14], “unfulfilled by the former city architect Luca Karpovich Zaushkevich... were transferred for the execution to architectural assistant Bernardazzi, who is in charge of correcting the position of the city Architect” [26, p. 226]. As for the religious buildings, according to the architectural magazine “Zodchii” (Architect), in Bessarabia he built: the school of the Lutheran parish, the church in the village Ustia, the church of women’s gymnasium; the Catholic chapel in Tighina (Bender) [19, p. 91].

Until recently, there was extremely limited information about the stone church, which once existed in the village of Ustia. On February 2, 1859 by the decree of the Chisinau Spiritual Consistory, the building was abolished due to dilapidation. In 1860, in the village of Ustia, which was one of the estates belonging to the Jerusalem monastery, the construction of a new stone church began, designed by architect A. Bernardazzi and approved by the Bessarabian Construction and Road Commission on May 30, 1860. At that time he was still a fairly young specialist, but already holding a responsible post of Chisinau city architect. He also carried out technical supervision, checking the quality of the work performed at each stage of construction: “on the 21<sup>st</sup> of August, 1860, I witnessed the work on the construction of a church in the village, the estuary by the master Droplev and found that the work was being done correctly, and it was possible to start the arrangement of vaults and arches”, architect Bernardazzi informed about this building [30]. The construction of the church building lasted less than 2 years and was fully completed by the fall of 1861, as evidenced by the following document: “The certificate of September 1861 on the 11th day is issued to the contractor Feodosii Droplev that after the construction of the church in the village of Ustia on the Dniester, his work finally was finished and the church was completed at once”.., architect A. Bernardazzi wrote in the documents [30]. “In the village of Ustia, a new, stone, iron-covered church was built in 1861, with domes and a bell tower, of magnificent architecture, with a new iconostasis and clerical utensils; a good stone fence was erected around the church

and only 12,500 rubles were spent in silver [30]. “The church in the village of Ustia was consecrated in the name of St. George the Victorious on April 23, 1862. In the post-war period, the building of the church was in poor condition for a long time and was subsequently pulled down [30]. It is also interesting that the building does not exist today, but it is listed in the current “List of Monuments of the Republic of Moldova, protected by the State” as “architectural monument of national importance” [24, p. 17].

In 1893, according to Bernardazzi’s project, the Greek Church of St. Panteleimon was erected in Chisinau, which is still located here, at the corner of Vlaicu Pircalab and the 31st of August, 1989 streets. The metal fence with an openwork pattern and Orthodox crosses successfully emphasizes the Byzantine style of this church. “The corner solutions of the main facade with the entrance, as well as the layout of the volumes of the parts of the building are impressive.” [21, p. 45] During the erection of the Greek Church in Chisinau (1889-1890), A. I. Bernardazzi used “a system of four intersecting arches instead of pylons, in which a domed drum takes up its position. This design is very convenient in church architecture, as it allows the worshiper to see the altar from any place. The iconostasis was very interesting from an artistic point of view and it is built in the Byzantine style” [21, p. 44]. The architect used natural shell rock, which was the main building material. “The alternation of limestone-shell rock in light and grayish tones, as well as the combination of red and yellow bricks looked artistically expressive” [21, p. 44].

According to the project of A. I. Bernardazzi, the church chapel of the women’s gymnasium was built in Chisinau in 1895, whose building continues to adorn the city today. “There are the onion-shaped domes, crowning facades, turrets, color combination with decorative wrought-iron lattices and all these emphasize the monumental character of the building” [21, p. 44]. “Two entrances from the side of the main facade are arranged with protruding openly visible ceremonial vestibules in the form of terraces with an interesting colonnade made of limestone-shell rock” [21, p. 44]. It’s important that the project of the Home church at Chisinau women’s gymnasium of 1895 has been preserved in the National Archive of Moldova [8] (Fig. 2).

Located in the center of the city of Ungheeni, the temple in the name of the Blessed Grand

Duke Alexander Nevsky was built according to the project of A. I. Bernardazzi to commemorate the victories of Russian weapons in the fight against the Turkish yoke and the liberation of the Moldovan lands. Bernardazzi created the project, after which the church was built in 1903-1905. It's interesting that a plan of the cathedral is a circle.

**Leopold Ivanovich Scheidewandt** was a civil engineer of the Bessarabian Chamber of State Property [28, p. 133]. According to the Decision of the Department of the Ministry of Internal Affairs of Bessarabia of December 3, 1878, Scheidewandt "graduated from the course of science at the Engineering-Topographic Department of the Forestry and Land Survey Institute with the title of engineer trainee... was appointed to the position of Chisinau city architect" [9]. Scheidewandt "was also engaged in detailed photographing of state villages on the plan" [9]. From his certificate of service, it is known that he conscientiously fulfilled his duties from 1852 to 1869, when Scheidewandt built many new churches in Akkerman as well as Bendery counties. He built a new bell tower in the village Petropavlovca of Akkerman district and remade church buildings in the villages Carahasani, Copceac, Pavlovka and others of Akkerman district. All the aforementioned religious buildings were made firmly and correctly by Scheidewandt. In 1895 Leopold Scheidewandt drew up a project for the addition of a cast-iron staircase in the women's section of the main synagogue in Chisinau [10, p. 14] (Fig. 3).

According to the archival documents in 1863-1864 the architect **Grigorii Stepanovich Lozinsky** conducted the technical supervision of the construction of a new stone Archangel-Mikhail



Fig. 3. The cast-iron staircase in the women's section of main synagogue in Chisinau (a part of the project) Architect L. Scheidewandt (NARM).

church in the village Durlesti of Chisinau district. The Russian State Historical Archive (RGIA) of St. Petersburg keeps archival documents referring to the drawing up of project for the construction of a stone church in the name of the Holy Trinity in Chisinau in 1865 [17] (Fig. 4). The project for the construction of this church in the Muncesti sector, Malina mare region of Chisinau, namely: all frontal and lateral facades and sections were considered on April 14, 1864. The general meeting of the Bessarabian Construction and Road Commission decided that "both in particular and in general, it's quite satisfactory and its purpose

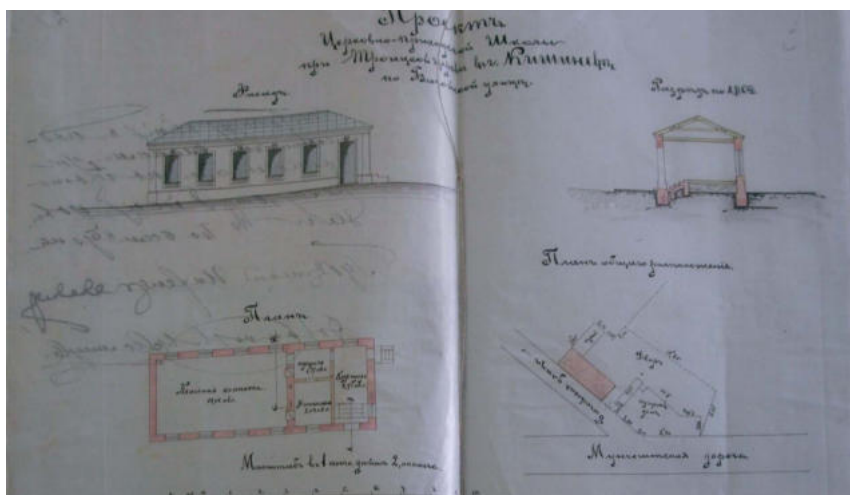


Fig. 4. The project of a parish school at the Trinity Church in Chisinau (NARM).



Fig. 5. Chisinau diocesan house. Architect G. Cupcea.



Fig. 6. St. Nicholas church, built at the Chisinau.  
Architect V. Tiganco.

was appropriate” [17, p. 8]. The plan of the outskirts of Chisinau, whose compiler was *Lavrentii Klementyevich Lozinsky*, indicated the place where it was supposed to build a church in the name of the Holy Trinity. [17, p. 9]. On May 20, 1865 the project was approved in Tsarskoe Selo [17, p. 10-12], and on June 6, 1906 the Construction Department of the Bessarabian Provincial Government approved the project for the erection of a parish school at the Trinity Church, and this decision was sent to the Chisinau Diocesan school Council [11, p. 3].

The RGIA keeps archival documents on the construction of new buildings for the Chisinau Theological Seminary in 1898 [18]. In January 1898, the Economic Department under the Holy Synod appealed to the Holy Governing Synod about the need to build new buildings for the Chisinau Seminary and demolish the most dilapidated ones. The Chief Prosecutor of the Synod has seconded the former architect of the Economic De-

partment under the Synod *Vasilii Mikhailovich Elkashev*, who appealed to Chisinau with the goal to inspect the existing buildings and give appropriate instructions regarding the drafting of the buildings necessary for the seminary, as well as to find out which of the old seminary buildings were subjects to demolition and what designation could be given to the buildings being preserved [18, p. 1-1 inv.]. The Synod of January 28, March 17 1898 was allowed to carry out work on the construction of new buildings and alteration of existing ones.

Architect *George Vasilievich Cupcea* [27] designed religious buildings. According to archival documents, he worked as architect in the Construction Department of the Bessarabian Provincial Government. In the period from 1906 to 1916, G. Cupcea served as diocesan architect and designed numerous objects of the Bessarabian Church. On March 13, 1918 he was appointed as assistant manager of the Technical and Construction Department of the Ministry of Internal Affairs of Bessarabia. Among his many projects, the construction of the Diocesan House was one of the most significant, which played an important role in the history of the Orthodox Church of Bessarabia in the first half of the XX century. The Chisinau diocesan house (not preserved) was built according to the project of architect George Cupcea in a relatively short period of time, starting with the laying of the foundation on August 26, 1910 and the consecration of the building on December 18, 1911. Initially, the main goal was set to build a structure for the enlightenment of the Orthodox population, as well as the placement in it of all the spiritual institutions of the Chisinau diocese. It is known that this house was also called “Seraphim’s” in the honor of the Bishop of Chisinau His Grace Seraphim Chichagov, considering him an architect, for his worthy contribution to the construction of this educational diocesan center of Bessarabia. The majestic three-storyed building, built in the Russian-Byzantine style was located in the center of Chisinau, not far from the Metropolitanate on the side of Bishop’s Square facing the street Alexandrovskaya (today this is Stefan cel Mare Boulevard) (Fig. 5). It housed various diocesan institutions: the library of the Christian brotherhood, the candle management, a museum, a church history archaeological society etc. The main hall of the Orthodox folk audience occupied two floors. The entire third floor was given over to the boarding school for

psalmists with the placement there of classes, rooms for living. As for other architectural projects, George Cupcea drew up a project for a church in the village Shagani of Izmail district in 1903. In 1910 he prepared the estimates for the repair of the Annunciation Church in Chisinau. In 1912 he made the estimates for the renovation of Buiucani St. Archangel Michael Church. He was the author of the project of the Diocesan candle factory, whose building did not survive either. According to statistics, this architect "built and rebuilt 280 churches, 40 schools, 20 parish schools and other buildings in Bessarabia" [23, p. 217].

**Karl Osipovich Gasquet** was the son of the famous architect Joseph Gasquet, born in Chisinau in 1838. After graduating from the Petersburg Civil Engineering Institute of Civil engineering department, he continued to work in Chisinau. In 1892 Karl Gasquet made the estimates and developed a project for the addition of a bell tower and a vestibule in the village Sireti of Chisinau district [23, p. 212-213]. In 1901 he took part in the construction of a church at the Second male gymnasium in Chisinau together with the architect Mikhail Serotsinsky [12; 13, p. 27].

After graduating from the Riga Polytechnic Institute, architect **Vladimir Nikolaevich Tiganco** returned to Chisinau and worked as an architect at the Chisinau Insurance Society [23, p. 212-213]. Vladimir Nikolaevich is the author of the project of St. Nicholas church, built at the Chisinau Zemskii Hospital in 1901 (Fig. 6). Today this church is located at the Stefan cel Mare Boulevard, 90.

**Luka Nazarievich Semkov-Savoisky** was a hereditary nobleman, state councilor and architect [23, p. 220]. In 1878, being assigned to service in Bessarabia, he worked as an engineer in the Construction Department of the Bessarabian Provincial Board. In 1879, he designed the stone bell tower of the Novonyametsky monastery.

Architect **Mikhail Stepanovich Serotsinsky** having received education at the St. Petersburg Civil Engineering School was appointed in 1873 to the post of the Bessarabian Diocesan architect, which he held until 1905 [23, p. 220]. More than 300 churches were built in Bessarabia with his participation. In 1878 M. Serotsinsky took part in the reconstruction of the Chufninskaya or Theodor-Tyron church. In 1880, the building of the Theological School was erected (now the Academy of Theology is at the corner of Kogalniceanu and Banulescu-Bodoni streets) and the Sretensky



Fig. 7. St. Constantine and Helena church in Chisinau. Architect M. Serotsinsky.

Church at the Theological School in Chisinau. In 1899, he supervised the construction of the Church of All Mourners in joy of Alexander Nevsky brotherhood. Some time after the construction of the building of the Second men's gymnasium in 1895, the question arose about the construction of a church at this institution. In 1899 the collegiate councilor Konstantin Aleksandrovich Namestnik donated a large sum of money for the erection of the church on the condition that it will be given the name of Saint Constantine and Helena. The construction began in 1900 and according to the project of the diocesan architect M. Serotsinsky, a church building was erected in the name of the Saints Constantine and Helena in 1902 (Fig. 7) (it is located at the corner of Stefan cel Mare Boulevard and S. Lazo Street).

**Alexander Asvadurov** or Alexan Melsikhetikov Astavatsaduryants was engineer and architect [14]. After graduating from the St. Petersburg Institute of Civil Engineering department, he worked as city architect in Akkerman. In 1905-1910 according to his project the building of the sisters of mercy of Hârbovăț community was built (today it is at the corner of Vlaicu Pârcălab and V. Micle Streets). Also at the central cemetery located on Armeniasca Street a chapel which was built in 1916 according to his project.

**Alexey Viktorovich Shchusev** is a great architect of the XIX-XX centuries, a talented Master with a capital letter, whose architectural heritage continues to delight and surprise us today with both the perfection of forms and the versatility of brilliant ideas in the field of architecture. In 1912-1916 in Bessarabia, according to the project of A. Shchusev a church was built in the village Cuhuresti de Sus according to the ancient samples of Moldavian temples. The National Archives of the Republic of Moldova keeps the documents on the

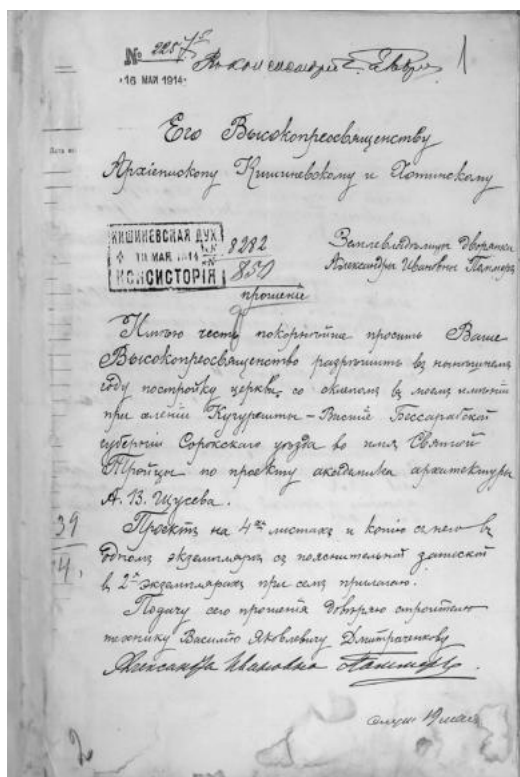


Fig. 8. The request of A. Pomer about the erection of the Holy Trinity church according to the project of A. Schusev in the village Cuhuresti de Sus (NARM).

construction of this church [16]. In 1914 the noblewoman Alexandra Ivanovna Pommer turned to the Chisinau and Hotin Archbishop with a request to build a stone church in the name of the Holy Trinity with a family crypt, designed by the academician of architecture A. V. Shchusev in the village Cuhurestii de Sus of Soroca district [16, p. 1] (Fig. 8). The technician-builder Dmitrichenko helped in the construction of this church and followed all the instructions of Alexey Viktorovich. “He carefully created this church from local limestone, perfectly completing its exterior with rough stone of irregular shape, well drawn architectural details and thus, created a building in Moldova which is-unique of its kind” [29, p. 81, 86]. In 1917, from the report of the Dean Priest of Chernoutsan, it becomes known that in May the building of the church was completely finished both outside and inside.

At the end of 1916, in a Russian character, Aleksey Viktorovich prepared a project for an orphanage for the children of the fallen soldiers near Chisinau “On the initiative of Archbishop Platon (Rozhdestvensky) Exarch of Georgia, on a plot of diocesan land with an area of 120 acres, it was planned to create a shelter with a school, a

home for the disabled, elderly priests, a hotel, a hospital and a church” [22, p. 212]. The total cost of the shelter was estimated as the sum of 700,000 rubles” [20, p. 490]. The project as a whole was adopted, but, unfortunately, it was not possible to implement it. The historian of Russian architecture V. A. Revzin, dedicated the essay “From the Temple to Mausoleum” [25] to great architect, in which he emphasized the highest professional level of all Shchusev’s projects, “and this irrefutably testifies to the fact that they were all made by the hand of the Maker. He was the Master, who built more than 20 churches during the fifteen pre-revolutionary years” [25, p. 190].

Thus, this article presents both published materials and archival documents, some projects of temples related to the architectural practice of religious buildings in Bessarabia, starting from the second half of XIX century and up to 1917, thanks to which new facets of the talents of Bessarabian architects and their authorial approaches become more obvious and of interest, both for architectural analysis, studying different styles and methods, and, in general, for the preservation of the rich cultural heritage of the Republic of Moldova.

#### Bibliography:

1. Ceastina A. “Arhitectul Luca Zaușkevich (1807-după 1859)”. În: Identitățile Chișinăului. Ediția IV. Conferința științifică internațională. Chișinău, Editura Arc, 2018, p. 154-160.
2. Ceastina A. “The famous architect Alexander Iosif Bernardazzi (1831–1907) and his first projects in Bessarabia” Revista “Apra”, anul 2016, p. 38-43.
3. GAOO or State Archive of Odessa and Odessa region, F. 1, inv. 214, d. 12.
4. NARM or National Archive of Republic of Moldova, F. 2, inv. 2, d. 82.
5. NARM, F. 6, inv. 2, d. 649.
6. NARM F. 2, inv. 1, d. 3225.
7. NARM, F.2. inv.1, d. 6350.
8. NARM, F. 6, inv.4, d. 2323.
9. NARM, F. 6, inv. 11, d. 35.
10. NARM, F. 6, inv. 4, d. 102.
11. NARM, F. 6, inv. 4, d. 1231.
12. NARM, F. 75, inv.1, d. 1376,
13. NARM, F. 6, inv. 4. d. 312.
14. NARM, F. 6, inv. 11, d. 409, 418.
15. NARM, F. 6, inv. 4, d. 48.
16. NARM, F. 208, inv. 4, d. 4425.
17. RGIA or Russian State Historical Archive, F. 218, inv. 4, d. 1954.
18. RGIA, F. 796, inv. 179, d. 274.
19. А. И. Бернардацци (Биографический очерк). В: Зодчий. Журнал Архитектурный и научно-технический, выпуск 8, Санкт-Петербург, 1900 г., с. 98-101./ A.I. Bernardazzi (Biograficheski ocherk).

In: *Zodchii. Jurnal arhitecturnyii i hudojestvenno-tehnicheskii*, Sanct-Peterburg, 1900 vypusc VIII, s. 98-101.

20. Архитектурно-художественный журнал, год III, №51, Петроград, Академия Художеств, 1916, с.490. / *Arhitecturno-hudojestvennyi jurnal*, god III, №51, Petrograd, Academia Hudojestv, 1916, p. 490.

21. Бубис И. М. Зодчие Бернардацци. Кишинэу, Молдова, Louisville, Kentucky USA, 1997./ Bubis I. M. *Zodchie Bernardazzi*. Kishineu, Moldova, Louisville, Kentucky USA, 1997.

22. Кейпен-Вардиц Д. В. Храмовое зодчество А.В. Щусева. М.: Совпадение, 2013. / Keipen-Vardits D. V. *Hramovoie zodchestvo A. V. Schuseva*. М.: Sovpadenie, 2013.

23. Молдавско-русские взаимосвязи в искусстве в лицах и персоналиях (XVIII- I половина XX). Библиографический словарь-справочник в двух томах. Авторы-составители: Константин Шишкан, Сергей Пожар. Кишинев, Типография centrala, 2009. / *Moldavsko-russkie vzaimosveazi v iskusstve v litsah i personaliah* (XVIII – I polovina XX). *Bibliograficheskii slovari-spravochnik v dvuh tomah*. Avtory-sostaviteli: Konstantin Shishcan, Sergei Pojar. Kishinev, Tipografia centrala, 2009.

24. Перечень памятников, охраняемых государством. В Мониторул Парламента Республики Молдова, 1994, ст. 4., с. 17./*Perecheni pamiatnicov, ohraneamuyh gosudarstvom*. In: *Monitorul Parlamentului Republicii Moldova*, 1994, statia 4, s. 17.

25. Резвин В. А. Архитекторы и власть, Москва: Искусство XXI век, 2013, с. 177-190. / Rezvin V.A. *Arhitectory i vlasti*, Moscva: Iscusstvo XXI vec, 2013, p. 177-190.

26. Частина Алла, *Историографический обзор документов, связанных с жизнью и деятельностью выдающегося архитектора А. И. Бернардацци (1831-1907) в Бессарабии (по материалам Национального Архива Республики Молдова)*. În: *Culrgere de studii/ Univ. Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău*. Patrpimoniului cultural: cercetare și valorificare. Ch., Garomont Studio, 2018, p. 224-231.

/ Chastina A. *Istoriograficheski obzor documentov, sveazannyh s jizniu I deatelinostiu vydaiuschegosea arhitectura A. I. Bernardazzi (1831-1907) v Bessarabii (po materialam Natsionalinogo Arhiva Republicii Moldova)*. În: *Culrgere de studii/ Univ. Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău*. Patrpimoniului cultural: cercetare și valorificare. Ch., Garomont Studio, 2018, p. 224-231.

27. Частина А. Серафимовский дом – один из главных проектов епархиального архитектора Георгия Купчи. În: *Materialele conferinței științifice naționale, dedicate celor 80 de ani de la trecerea la Domnului a protoiereiului Mihail Ceachir (1861-1938)*, mun. Chișinău, 10 septembrie, 2018. Chișinău: Lexon-Prim, 2020, p. 247-256. / Chastina A. *Serafimovskii dom – odin iz glavnyh proiectov eparhialinogo arhitectura Gheorgia Kupchi*. In: *Materialele conferinței științifice naționale, dedicate celor 80 de ani de la trecerea la Domnului a protoiereiului Mihail Ceachir (1861-1938)*, mun. Chișinău, 10 septembrie, 2018. Chișinău: Lexon-Prim, 2020, p. 247-256.

28. Частина А. Архитектор Леопольд Шейдевант и его проект Кишиневского женского епархиального училища. În: *Culegere de studii/ Univ. Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău*. Patrpimoniului cultural: cercetare și valorificare. Ch., Garomont Studio, 2020, p. 133-143. / Chastina A. *Arhitector Leopolid Sheidevandt i ego proiect Kishinevscogo eparhialinogo uchilisha*. În: *Culrgere de studii/ Univ. Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău*. Patrpimoniului cultural: cercetare și valorificare. Ch., Garomont Studio, 2020, p. 133-143.

29. Щусев П. В. Страницы из жизни академика А. В. Щусева. М.: С.Э. Гордеев, 2011. / Schusev P.V. *Stranitsy iz jizni academica A.V. Schuseva*. М. S.E. Gordeev, 2011.

30. <http://protopopiat-criuleni-dubasari.md>

## Biserică armenescă Sfânta Născătoare de Dumnezeu din Chisinau

<https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-1.05>

### Summary

#### Biserică armenescă Sfânta Născătoare de Dumnezeu din Chisinau

Documentele atestă prezența în orașul Chișinău a comunității armenesti în anii '30 ai secolului al XVIII-lea. În secolul al XVIII-lea armenii din Chișinău dispuneau de un lăcaș de cult, aflat pe locul actualei biserici armenesti, în „inima” orașului, pe prima stradă paralelă laturii de nord-est a pieței comerciale. La 1774, printre armenii chișinăuieni este atestat preotul Musuz, care slujea la biserica armenescă. Ea a fost grav afectată de incendiul care a cuprins Chișinăul în timpul operațiunilor militare din 1788. Lăcașul de cult a fost distrus de cutremurul din 14 octombrie 1802. În anii 1803-1804, el a fost rezidit. Conducătorul șantierului de construcție/reconstrucție și, posibil, arhitectul sfântului lăcaș a fost meșterul Vardan din Iași.

Conform unei statistici din 1809, biserica armenescă din Chișinău avea în state trei preoți și patru dascăli. Cimitirul comunității armenesti a orașului era situat în proximitatea vechiului cimitir ortodox al bisericii Măzărache. Totuși, anumite înmormântări mai importante erau practicate și în curtea bisericii.

Pe parcursul secolelor XIX - XX ea a suferit mai multe intervenții, care i-au modificat imaginea exterioară. În 1993, prin decizia Parlamentului, acestui valoros bun al patrimoniului cultural construit din Chișinău i s-a acordat statut de monument de categorie națională.

**Cuvinte cheie:** biserica armenescă, comunitatea armenescă, edificiu de cult, cutremur, clopotniță, pridvor.

### Rezumat

#### Armenian Church of the Holy Mother of God in Chisinau

The documents attest the presence of an Armenian community in Chisinau since the '30s of the 18th century. In the 18th century, the Chisinau Armenians had a place of worship, located on the site of the present Armenian Church, in the “heart” of the city, on the first street parallel to the north-east side of the market square. In 1774, among the Chisinau Armenians, the priest Musuz was mentioned, who served in the Armenian Church. The temple was badly damaged by the fire that engulfed Chisinau during the military operations of 1788. The earthquake destroyed this place of worship on October 14, 1802. In 1803-1804, it was rebuilt in the same place. The construction manager and, possibly, the architect of the holy place, was master Vardan from Iași.

According to the statistical documents of 1809, three priests and four deacons served in the Armenian church. The cemetery of Armenian community was located near the old Orthodox cemetery of the Mazarache church. However, some more important burials were also done in the churchyard of the Armenian church.

During the XIX-XX centuries, the church underwent many alterations and renovations, which changed its appearance. In 1993, by the decision of the Parliament of the Republic of Moldova, this valuable building of Chisinau was given the status of historic monument.

**Keywords:** Armenian Church, Armenian community, cult building, earthquake, bell tower, porch.

Cea mai veche mențiune a armenilor din Chișinău se conține într-o diplomă domnească datată cu 20 ianuarie 1739, când principele Grigore Ghica întărea o înțelegere încheiată între mănăstirea Galata din Iași și „*toți târgoveții creștini, armeni și jidovi*” referitor la plata impozitului pentru casele și dughenele construite pe

pământul mănăstirii. Faptul că reprezentanții plenipotențiar ai comunității orașenilor armeni, de rând cu reprezentanții orașenilor creștini și evrei, au semnat și întărit cu sigiliul propriu actul de „înțelegere” cu mănăstirea Galata demonstrează existența la acea dată în Chișinău a unei comunități armenice pe deplin formate și consoli-

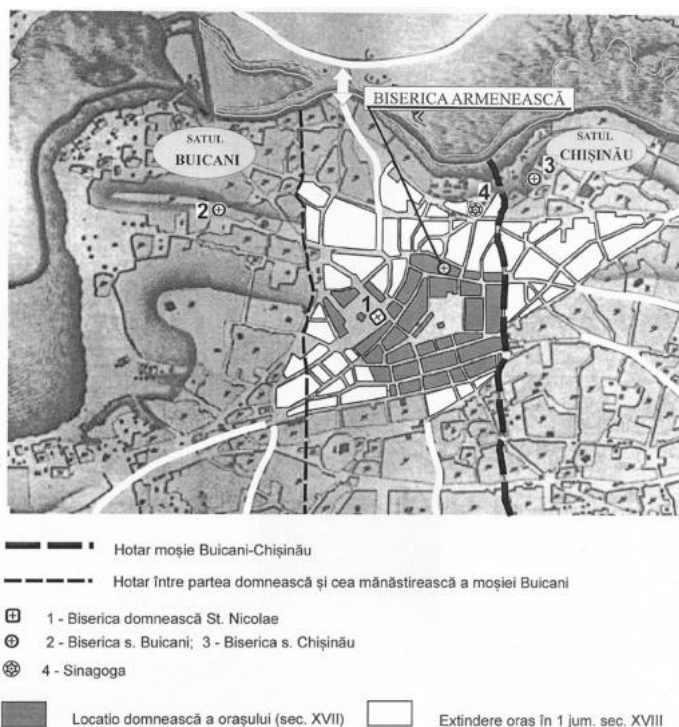


Fig.1. Orașul Chișinău în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Amplasarea bisericii Armenești în nucleul de început al orașului. Plan (de S.Ciocanu).

date. Diploma domnească din anul 1742, prin care comunității armenesti din Chișinău i se acordau privilegii egale cu cele ale armenilor din Iași [1, p.139], reflectă cu fidelitate această stare de fapt.

Nu dispunem de documente care să se refere la timpul formării în orașul Chișinău a acestei comunități naționale. Însă, analiza a două realități topografice legate de Chișinăul secolului al XVIII-lea permite abordarea problemei în cauză.

Astfel, situarea „mahalalei armenesti” în interiorul perimetrului concesiunii urbane domnești din secolul al XVII-lea (pe latura de nord, dinspre râul Bâc, a Pieței comerciale a orașului), este un indiciu clar că ea a început să se formeze în contextul delimitării și repartizării „locurilor de casă” din perimetrul concesiunii.

Faptul este susținut și de situarea „țintirimul armenesc” alături de cel ortodox, la hotarul vetrei domnești a Chișinăului. Către mijlocul secolului al XVIII-lea cimitirul armenesc era deja încadrat de teritoriul în extindere a orașului, înființarea cimitirelor noi, precum se cunoaște, realizându-se prin delimitarea/repartizarea unor terenuri virane situate la distanțe nu prea mari, dar în afara limitelor de epocă a localităților.

Astfel, începuturile comunității armenilor chișinăuieni sunt sincronizate cu începuturile orașului însuși, care, precum se cunoaște, a fost

constituit între limitele anilor 50 – începutul anilor 60 ai secolului al XVII-lea.

Coagularea mahalalei, respectiv, a comunității armenilor chișinăuieni a avut loc în jurul lăcașului ei de cult. Deși datele istorice de care dispunem nu ne permit să ne expunem cu fermitate asupra perioadei când în Chișinău a fost construit prima biserică armenescă, nu excludem faptul că armenii de aici au dispus de un lăcaș de rugăciune chiar din secolul al XVII-lea.

Oricum, în secolul al XVIII-lea armenii din Chișinău dispuneau de un lăcaș de cult, situat pe prima stradă paralelă laturii de nord-est a pieței comerciale a localității (fig.1). La 1774, printre armenii chișinăuieni este atestat preotul Musuz [2, p.434], care, desigur, slujea la biserica armenescă de aici. Ea a fost grav afectată de incendiul care a cuprins Chișinăul în timpul operațiunilor militare din 1788, fiind printre cele 6-7 biserici ale orașului, atestate în acel an în oraș de către secund-maiorul von Raan.

Vechiul lăcaș de cult armenesc din Chișinău a fost distrus de cutremurul de pământ din 14 octombrie 1802. Cu binecuvântarea înalților ierarhi ai Bisericii armenesti, în anii 1803-1804 biserica a fost rezidită, fiind consacrată Sfintei Născătoare de Dumnezeu (arm. *Surb Astvațațur*). Organizatorul și conducătorul șantierului de construcție/



Fig.2. Piatra funerară a lui Manuc-Bei (1817).

reconstrucție și, posibil, arhitectul sfântului lăcaș a fost meșterul Vardan din Iași [3, p. 72].

În anul 1925, academicianul Ștefan Ciobanu, în contextul presupunerii că armenii chișinăuieni până la 1804 nu au avut biserică proprie, a admis că aceștia puteau prelua și reface (după cutremurul din 1802) o biserică „moldovenească, căzută în ruină” [5, p.110]. Ipoteza respectivă a fost utilizată mai târziu de cercetătorul de origine armeană Arșavir Toramanean [3, p.72]. Lică Sainciuc a preluat ipoteza și a admis că pe acest loc, anterior construirii de către armeni a bisericii lor, s-ar fi înălțat vechea biserică domnească a Sfântu-

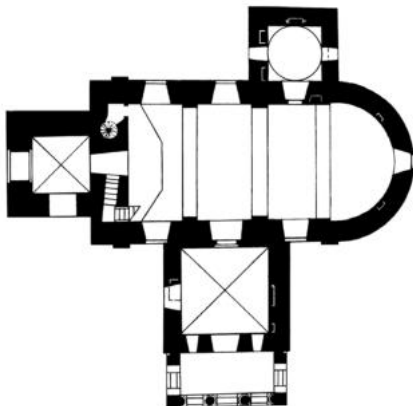


Fig.3. Biserica armenescă Sfânta Născătoare de Dumezeu din Chișinău (1804). Plan (apud A.Toramanean).

lui Nicolae din Chișinău. În accepțiunea lui, doar aceasta ar putea explica similitudinile existente în ceea ce privește unele particularități ale soluției planimetrice și structurale a edificiului de cult armenesc cu soluțiile respective adoptate în arhitectura tradițională a bisericilor moldovenești.

Nu s-a luat în calcul însă că în 1925 Ștefan Ciobanu nu a exclus că armenii „au avut biserică în Chișinău și înainte de această dată”, adică înaintea anului 1804 [5, p. 110], că în anul 1936 Gheorghe Bezviconi consemnează tradiția reclădirii bisericii armenesti pe locul alteia mai vechi [4, p.19], precum și faptul că multe dintre bisericile medievale edificate prin grija comunităților armenesti din Țara Moldovei au adoptat soluții planimetrice, structurale, inclusiv elemente de vocabular decorativ exterior și interior apropiate arhitecturii bisericilor ortodoxe moldovenești ale timpului.

Lică Sainciuc remarcă denumirea de *Konstantinovskaia*, purtată în a doua jumătate a secolului al XIX-lea de strada spre care era orientat altarul lăcașului de cult. Admițând că această denumire ar reflecta o denumire anterioară instalării în oraș a administrației țariste, el a presupus că biserica respectivă, înaintea preluării de către armeni, putea să poarte hramul Sfinților Împărați *Constantin* și *Elena* [6, p.68-69] (intrând, astfel, în contradicție cu ipoteza sa privitoare la aflarea chiar pe acest loc a vechii biserici domnești a Sfântului Nicolae).

Conform unei statistici alcătuite în 1809 de către arhiepiscopul armenilor, Grigorie, biserica armeană din Chișinău avea în state trei preoți și patru dascăli, în oraș fiind atestate 113 familii de armeni [7, p. 206], ceea ce corespunde unui număr de aproximativ 565 de persoane.



Fig.4. Imagini din exteriorul și interiorul bisericii armenesti. Foto (de S.Ciocanu).

Cimitirul comunității armenice a orașului era situat pe teritoriul orașului Chișinău stăpânit de mănăstirile Sfânta Vineri și Balica/Frumoasa din Iași, lângă vechiul cimitir ortodox al bisericii Măzărache. Totuși, anumite înmormântări mai importante erau practicate și în curtea bisericii. Printre ele, menționăm mormântul lui Manuc Bei Mirzoian, înhumat aici la 1817 (fig. 2), și ale fiicelor lui, Mariam și Gaiane. Inscripția în limbile armeană și rusă de pe piatra tombală a lui Manuc Bei are următorul conținut: „Aici zace corpul// Dragoman Beiului// Consilierului Real de Stat// și Cavalerului// Manuc-Bei// răposat la 20 iunie 1817// în al 48-lea an de la naștere”. Inscripțiile de pe pietrele de mormânt ale fiicelor sale sună astfel: pe cea din dreapta de mormântul lui Manuc Bei – „Aici zace corpul// lui Mariam// fiica Dragoman Beiului// Consilierului Real de Stat// și Cavalerului// Manuc-Bei.// A răposat la 24 februarie 1822.”; iar pe cea din dreapta de mormântul lui Manuc Bei – „Aici zace corpul// lui Gaiane, // fiica Dragoman Beiului, // Consilierului Real de Stat// și Cavalerului, // Manuc-Bei. // A răposat la 3 februarie 1824”.

Biserica Sfânta Născătoare de Dumnezeu are un plan dreptunghiular, segmentat în altar, naos și pridvor (fig. 3). Naosul dreptunghiular al edificiului este boltit în semicilindru susținut de trei arce dublouri sprijinite pe pilaștri. În exterior, acestor pilaștri le corespund lesene tratate drept pilaștri. Dinspre est, fără intermediul vreunui decroș, naosului îi este atașată absida altarului. Dinspre vest, naosul este precedat de un turn-clopotniță, al cărui parter boltit în cruce servește drept pridvor. Accesul în camera clopotelor este asigurat de o scară elicoidală de lemn, instalată în grosimea zidului de vest al naosului. În prima jumătate a secolului al XIX-lea, naosului îi este adăugată, dinspre nord, o sacristie boltită cu o cupolă, iar la intrarea dinspre sud – un al doilea pridvor boltit în cruce (fig. 4). Biserica era tencuită cu var și nisip. Din acel timp datează un sigiliu [3, p. 69] al acestui lăcaș de cult, care păstrează o curioasă reprezentare a bisericii armenesti din Chișinău (fig. 5).

În anul 1885, pridvorul de sud al bisericii a fost completat cu un ante pridvor deschis spre exterior printr-o arcadă în stil neo-maur, susținută de stâlpi dreptunghiulari și octogonali (fig. 6). S-a presupus construirea compartimentului respectiv în baza unui proiect elaborat de reputatul arhitect chișinăuian de origine italiană, Alexandru Bernardazzi [8, p.44]. Tot atunci, turnul-clopotniță este suprăînălțat cu încă un nivel executat din



Fig.4. Imagini din exteriorul și interiorul bisericii armenesti. Foto (de S.Ciocanu).



Fig.5. Sigiliul bisericii armenesti (sec. XIX).

piatră aparentă și decorat cu elemente geometrice sculptate, astfel numărul nivelurilor turnului ajungând la patru (fig. 7). La fel, a fost mărită înălțimea pereților sfântului lăcaș, porțiunea adăugată de zid fiind marcată de un brâu continuu de ocnițe.

După intrarea Basarabiei în componența României, biserica armenescă din Chișinău a fost clasată monument istoric, fiind plasată sub protecția statului.

Biserica a suportat o serie de lucrări de reparație pe parcursul secolului al XIX-lea, dar și în anul 1942, în încercarea de a depăși consecințele puternicului cutremur din 1940.

În perioada regimului sovietic, biserica armenescă din Chișinău de asemenea a benefici-



Fig.6. Antepriidorul bisericii armenesti.  
Foto (de S.Ciocanu).



Fig.6. Antepriidorul bisericii armenesti.  
Foto (de S.Ciocanu).

at de statut de monument (1947-1991). În acești ani, întreaga structură urbană a vechii Mahalale Armenesti a fost distrusă în cadrul sistematizării agresive a părții pre-imperiale a urbei. Terenul bisericii a fost înconjurat de blocuri de locuit și administrative, accesul vizual către aceasta dinspre principale căi rutiere din zonă fiind în cea mai mare parte obstrucționat. În același timp, parohia armenescă a fost desființată, însăși biserica fiind închisă în cadrul politicii ateismului militant promovate de autoritățile sovietice. În anii '70-'80, în imobilele din curtea bisericii a funcționat un Birou de turism. Edificiul bisericii a fost utilizat în calitate de depozit.

În anii '70 ai secolului XX, în cadrul unor lucrări de consolidare și reconstrucție, pentru a „apropia” stilistic biserica Sfânta Născătoare de Dumnezeu de imaginea tradițională a lăcașurilor de cult din Armenia, exteriorul acesteia a fost placat integral cu plăci de piatră. Astfel, a fost înlocuită tencuiala originală pe bază de var și nisip, modificându-se substanțial percepția vizuală istorică a bisericii. Tot atunci, terenul bisericii a fost îngădit cu un zid nou de piatră și grilaj metalic. Casele din secolul al XIX-lea din partea de sud-est și de nord-vest a curții au fost demolate. Totodată, a fost construit un șir de case cu un nivel la nord de biserică, în care a fost amplasat deja menționatul Birou turistic. Proiectul a fost elaborat de arhitectul de origine armeană, Agasi Ambarțumian.

După destrămarea URSS, la finele anului 1992, a fost creată *Comunitatea armenescă din Chișinău*, care a reușit să obțină custodia asupra bisericii și terenului acesteia.

În 1993, prin decizia Parlamentului Republicii Moldova, bisericii armenesti din Chișinău i s-a acordat statut de monument istoric, ea fiind înscrisă cu nr.23 în *Registrul monumentelor Republicii Moldova ocrotite de stat* (compartimentul Municipiul Chișinău)<sup>1</sup>. Adresa bisericii este *str. Piața Veche, 8*.

Inițial, lăcașul de cult făcea parte dintr-un mic cartier poligonal, alungit dinspre nord spre sud, delimitat de trei străzi. În perioada interbelică el era divizat în trei loturi urbane, lotul bisericii ocupând porțiunea sudică a acestui cartier (fig. 8(a)).

Actualmente, componenta construită a monumentului este formată din: 1. biserica Sfânta Născătoare de Dumnezeu, 2. șirul de construcții cu un nivel situate la nord de lăcașul de cult (care adăpostesc sediul Comunității armenesti, casa parohială și școala duminicală) și 3. zidul de piatră, amplasat pe perimetrul terenului (fig. 8(b)).

Ultimul fragment din vechea structură urbană adiacentă bisericii, format din vechiul lot urban de la nord de terenul bisericii, cu adresa *str. Piața Veche, 10*, salvat ca prin minune de buldozerele sovietice, a fost demolat în anul 2012. Pe acest teren din zona de protecție a monumentului, prin încălcarea rigorilor elementare de protejare a patrimo-

<sup>1</sup> Monitorul Oficial al Republicii Moldova, nr. 15-17, Anul XVII (3548-3550), Chișinău, 2 februarie 2010, p. 41.

<sup>2</sup> Inscripțiile sunt traduse după textul acestora publicat în limba rusă de Arșavir Toramanian [3, p.70-72]. Exprimăm grațitudinea dlui dr. Arsen Harutinian (Armenia) pentru rectificarea scrierii unor nume și denumiri de localități din aceste texte.

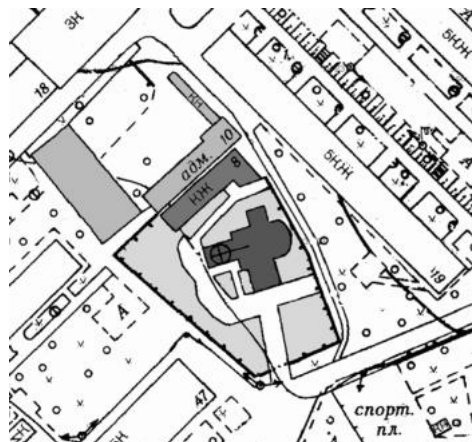


Fig.8. Monumentul istoric Biserica Armenească din Chișinău: a) Plan din anii '40 ai sec. XX; b) Plan din anii '90 ai sec. XX.

niului cultural construit, a fost edificat un bloc de locuit cu opt niveluri, care prin înălțime excesivă și cromatică țipătoare a înrăutățit și mai mult situația urbanistică a acestui valoros monument.

În procesul demolării clădirilor din secolul al XIX-lea de pe terenul preconizat pentru construirea blocului, s-a constatat că acestea au fost construite prin integrarea unor consistente fragmente de edificii medievale. De asemenea, s-a constatat că acestea conțineau și o remarcabilă pivniță de piatră din secolele XVII-XVIII, care însă a fost și ea distrusă (fig. 9). Acestea însă, nu au putut în nici un fel să motiveze autoritățile orașenești să nu admită distrugerea respectivă și să identifice o soluție adecvată pentru punerea lor în valoare. În contextul protestelor societății civile, s-a reușit doar oprirea pe câteva săptămâni a șantierului de construcție a blocului de locuit și realizarea cercetării arheologice a ceea ce a mai rămas din acest sit [9].

În vara anului 2018, în curtea actuală a bisericii armenesti din Chișinău a fost cercetată din punct de vedere arheologic o suprafață de pământ de 30 de metri pătrați. Investigațiile arheologice au fost conduse de arheologii dr. Mark Tkaciuk, Eugen Zverev și arhitectul dr. Sergius Ciocanu. Săpăturile au condus la descoperirea a peste cincizeci de monede din secolele XVII-XIX, a sute de fragmente de vase ceramice și de porțelan, cahle, pipe, circa cinci kilograme de fragmente de vase de sticlă etc. S-a reușit și demonstrarea existenței în Chișinăul secolului al XVIII-lea a producției locale de vase de sticlă. Artefactele menționate au fost găsite printre ruinele unei case prăbușite cu pereți de cărămidă și cu învelitoarea acoperișului din țiglă de tip mediteranean, precum și în câteva gropi menajere. Aceste descoperiri demonstrează

dezvoltarea economică efervescentă cunoscută de oraș în secolele XVII-XVIII.

La biserica armenească din Chișinău a fost remarcată prezența a trei inscripții istorice<sup>2</sup>.

Inscripția ctitoricească, instalată deasupra intrării sudice în naos, este executată pe o placă dreptunghiulară de marmoră (fig. 10). Textul inscripției este flancat de imaginea în relief a doi arbori zvelți (probabil chiparoși) și a două biserici. Deasupra textului sunt sculptate ornamente florale și imaginea Maicii Domnului cu Pruncul. Inscripția este în limba armeană și are următorul conținut: „Cu binecuvântarea și cu ajutorul lui Dumnezeu a fost din nou zidită biserica Sfintei Născătoare de Dumnezeu din Chișinău, în timpul patriarhatului Preasfințitului Catolicos David, prin grija și cu cheltuiala fiului lui Parseg din Bisd, Hagi Arutiun, și a soției sale, Hagi Hatun, și a fiului lor, Hagi Movses, a fiului lui Avedis, Sakdur, și a soției sale Zumrid și a fiului lui, Stefan, din Chișinău, a lui Mkrdici și a fiului lui, domnului Arutiun, și a soției acestuia Manan și a mamei acestuia, Hagi Hurik, a lui Ohanes, fiul lui Akopdjan, și soției lui, Ripsime, și a mamei lui, doamna Djuher, din Akkerman (i.e. Cetatea Albă), a lui Paghdasar, fiul lui Melkon, și a soției sale Aslik și a fiului, diaconul Grigor, cu participarea diaconului Ghevorg și a tot poporul, a tuturor celor vii și a sufletelor celor răposați. Dumnezeu îi va preasfinți. Amin.

Zidită de mâna meșterului Vardan din Iași în anul de la Nașterea lui Christos 1804”.

Textul celei de-a doua inscripții ctitoricești, incizat pe o placă de marmoră, până la intervențiile operate asupra bisericii în anii '70 ai secolului XX, era plasată în nișa semicirculară de deasupra accesului de vest în turnul-clopotniță (fig. 11). Tradus din armeană, el sună astfel: „Biserica a fost restau-



Fig.9. Pivniță medievală din preajma bisericii armenesti în proces de distrugere. Foto (de S.Ciocanu).

rată prin grija și cu cheltuiala Excelenței Sale, Ohanes Manuc-Bei, și a armenilor fideli din Basarabia în timpul patriarhatului Preasfințitului Catolicos Macarie, prin efortul neobositului, multstimatului Stefan-Aga Pogosian din Adrianopol și a tuturor slijitorilor bisericii orașului nostru Chișinău, în anul 1885 septembrie 10”.

Actualmente, locul acestei inscripții este ocupat de o placă de marmoră instalată în perioada sovietică pe care este reprodus textul inscripției din 1804. Dacă inscripția de la 1885 nu a fost distrusă, ci doar acoperită de noua placă, la o restaurare a bisericii, s-ar putea încerca repunerea ei în valoare.

În biserică, pe podea, lângă masa altarului, se păstrează o piesă/piatră sculptată în marmoră, cu o inscripție în limba armeană datată cu anul 1803 (fig. 12). Nu se cunoaște de unde și în ce circumstanțe piesa a ajuns în custodia comunității armenice a orașului Chișinău. Piatra conține următorul text: „În timpul patriarhatului Preasfințitului David s-a zidit sacra biserică în numele Sfintei



Fig.11. Biserica armenescă din Chișinău. Inscriptia ctitoricească din 1885 (apud A.Toramanean).



Fig.10. Biserica armenescă din Chișinău. Inscriptia ctitoricească din 1804.

Născătoare de Dumnezeu prin străduința și cheltuiala binecredinciosului domn Ohanes, fiul răposatului Akopdjan, întru pomenirea sa și a mamei lui, doamna Gohar, și a soției lui, Hrobsime, și a fiilor lui, Abraam și Arutiun, și a ficei lui, Hatun, și a tuturor celor răposați și rămași în viață. În anul Armenilor 1252 (1803, n. n.)”.

Arșavir Toramanean, bazându-se, pe cât se pare, pe mențiunea în această inscripție, ca



și în cea din 1804, a familiei lui Ohanes, fiul lui Akopdjan, precum și pe mențiunea unei biserici cu un hram similar cu cel al bisericii din Chișinău, a presupus că piatra se referă la o etapă intermediară de construcție a bisericii armenesti din Chișinău. Ținând cont însă de lipsa în textul inscripției a denumirii localității unde a fost edificat lăcașul de cult, de legăturile pe care le avea familia lui Ohanes cu orașul Cetatea Albă, nu este exclus faptul că inscripția respectivă ținea de o biserică din localitatea pontică menționată sau de altundeva. Cel mai probabil, Ohanes a depus această piatră în calitate de relicvă familială la biserica din Chișinău, unde, la 1804, el a contribuit de asemenea în calitate de ctitor.

### Bibliografie:

1. *Documente privitoare la istoria orașului Iași*, vol. V (1740-1750), Editura Dosoftei, Iași, 2001.
2. *Moldova în Epoca Feudalismului*, vol. VII, partea II, Chișinău, 1975.
3. A. Toramanian, *Iz istorii stroitelnoy dejatelnoști armjan Moldavii (Из истории строительной деятельности армян Молдавии)*, Editura Vneshnortorgizdat, Moskva, 1991.
4. Gheorghe Bezviconi, *Semimileniul Chișinăului*, Editura Museum, Chișinău, 1996.
5. Ștefan Ciobanu, *Chișinăul*, Editura Comisiunii Monumentelor Istorice, Secția din Basarabia, Chișinău, 1925.
6. Lică Sainciuc, *Colina antenelor de bruiaj*, Editura Museum, Chișinău, 2000.
7. Avksenti Stadnițki, *Materialy dlja istorii inoslavnykh ispovedanij v Bessarabii. O cerkovnom upravle-*



Fig.12. Piesa de marmoră cu inscripție din 1803.

*nii u armjan v period Moldo-Vlakhijskago ekzarkhata (1808-1812)” (Материалы для истории инославных исповѣданій въ Бессарабіи. О церковномъ управленіи у армянъ въ періодъ Молдо-Влахійскаго экзархата (1808-1812 г.)), în KEV, nr. 9, Chișinău, 1892.*

8. I. M. Bubis, *Zodchie Bernardazzi (Зодчие Бернардацци)*, Chișinău, 1997.

9. Ion Tentiuc, Cercetări arheologice de salvare în zona Pieței Vechi din Chișinău, în *Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei și studiului artei. Rezumatele comunicărilor Conferinței științifice cu participare internațională, Chișinău, Muzeul Național de Istorie a Moldovei, 31 mai – 1 iunie 2012*, Chișinău, 2012, p. 31-32.

## Constituirea artei scenografice basarabene din perioada modernă

<https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-1.07>

### Rezumat

#### Constituirea artei scenografice basarabene din perioada modernă

Din timpuri imemorabile locuitorii meleagurilor mioritice practicând obiceiuri și rituri în formele colective de manifestare, au simțit necesitatea unor reprezentări teatralizate, unde pot fi deslușite elemente rudimentare cu caracter spectacular. Acest fond al spiritualității culturale, izvorând de-a lungul secolelor, a favorizat constituirea unei arte dramatice atât de mult adorată de către băștinași. Astfel, originile îndepărtate ale artei teatrale se află în adâncurile substratului mito-folcloric al neamului nostru, materializarea miturilor și ritualurilor magice alimentând evoluția ei ulterioară. Anume teatrul popular a înscris în cultura tradițională românească o specie originală a folclorului care duce la descoperirea și cunoașterea evoluției imaginii teatrale, la reconstituirea unor viziuni teatralizate arhaice și valorificarea acestui patrimoniu cultural.

Toate reprezentațiile nu puteau să nu fie îmbrăcate în haina unei scenografii, susținute și de ansamblul costumației scenice. Deși spectacolele erau jucate deseori pe scene improvizate, ele nu erau lipsite de decor și aranjament scenic. Treptat, aceste implementări evoluează și capătă forme și trăsături desăvârșite ale unei scenografii profesionale.

**Cuvinte cheie:** artă teatrală, spectacol, scenografie, trupă teatrală, spațiul basarabean.

### Summary

#### The establishment of bessarabian scenographic art in the modern period

From time immemorial by practicing customs and rites in their collective forms of manifestation, the inhabitants of the Mioritic space felt the need for theatrical representations, where rudimentary elements with a spectacular character can be discerned. This cultural spirituality background, emanating across centuries, favored the establishment of a dramatic art much cherished by the natives. Thereby, the distant origins of theatrical art are to be found in the depths of the mythological and folkloric substratum of our nation, the materialization of myths and magical rituals fueling its subsequent evolution. Namely, the popular theater has inscribed in the traditional Romanian culture an original species of folklore that leads to the discovery and knowledge of the evolution of the theatrical image, to the reconstruction of archaic theatrical visions and the valorization of this cultural heritage.

All the performances could not but be dressed in the guise of a scenography, supported by the ensemble of stage costume. Although the performances were often played on improvised stages, they were not without scenery and stage arrangement. Gradually, these enactments evolve and acquire full-fledged forms and features of a professional scenography.

**Keywords:** theatrical art, show, scenography, theatrical troupe, Bessarabian space.

Din timpuri imemorabile locuitorii spațiului mioritic, practicând obiceiuri și rituri în formele colective de manifestare, au simțit necesitatea unor reprezentări teatralizate, unde pot fi deslușite elemente rudimentare cu caracter spectacular. Acest fond al spiritualității culturale, a favorizat constituirea unei arte dramatice atât de mult adorată de către băștinași. "Istoria teatrului românesc, ale cărui origini descind din marile culturi geto-traco-dacică și romană, reflectă procesul milenar al constituirii poporului, al zestrei lui spirituale, atât de bogate și

originale. Teatrul folcloric, limba, mitologia, poezia și dansul, credințele, obiceiurile și datinile populare sunt ca și o carte, în care poate fi citită întreaga istorie a neamului, a vieții sale materiale și spirituale, a contactelor poporului cu natura, cât și a relațiilor lui cu alte seminții" (Cemortan 1993: 15). Astfel, sesizăm originile îndepărtate ale artei teatrale ce se află în adâncurile substratului mito-folcloric al neamului nostru, alimentând evoluția ei ulterioară.

Anume teatrul popular a înscris în cultura tradițională românească o specie originală a fol-

clorului care duce la descoperirea stratificărilor și la cunoașterea evoluției imaginii teatrale, la reconstituirea unor viziuni teatralizate arhaice imemorabile. În acest context putem aminti de jocurile cu costumație și măști zoomorfe din teatrul folcloric românesc, cum ar fi: jocul „*Ur-sului*”, jocul „*Cerbului*”, jocul „*Caprei*”, toate cu scene hazlii, muzică și dans, sau scene de joacă cu participarea altor personaje zoomorfe: „*Căluțul*”, „*Calul*”, „*Berbecul*”, „*Barza*” sau „*Cocostârcul*”.

Tot aici putem identifica și riturile agrare teatralizate. Mitologia agricolă și riturile ce țin de ea ne pun la dispoziție folclorul teatralizat al „*Plugușorului*”, „*Drăgaica*”, jocul „*Cucilor*” ș. a. De rând cu acestea putem nominaliza și actele teatralizate legate de meteorologia mitică cu *actul magic al udării* (jocul „*Paparudelor*”, „*Caloianul*” și spectacolul popular „*Gaia*”), actele legate de reminiscențele arhaice ce țin de riturile folclorice ale *cultului solar*, cu înscenările: „*Alămor*”, „*Hodăițele*”, „*Călușarii*” ș. a. Toate aceste reprezentări teatralizate erau însoțite de cântece, muzică și dans. Astfel, observăm că originile artei teatrale sunt legate de străvechile practici, jocuri, datini și obiceiuri care includeau în timpul reprezentărilor elemente de acțiune dramatică.

Cele mai vechi date informative în privința reprezentărilor teatralizate în Moldova se întâlnesc în autobiografia lui Kemeny Ianoș, cu ocazia descrierii nunții fiicei Maria, a lui Vasilie Lupu Vodă, cu principele Radziwill în 1645 la Iași. „Această nuntă s-a făcut cu mare solemnitate. Din Polonia venise multă nobile (...), îmbrăcați cu haine frumoase (...) cu echipamente strălucite, *actori* (...). Cei din Moldova erau îmbrăcați cu toții cu haine de matasă (...), feluri de feluri de muzici, oameni ce făceau *petreckeri de carnaval*, jucători de frânghie, călușeri și oameni care arătau feluri de feluri de jocuri, de petreckeri, de care trebuie să te minunez” (Burada 1991: 73).

Pe parcursul sec. al XVIII-lea până la începutul sec. al XIX-lea, în Moldova se petreceau diferite reprezentări sau spectacole, mai mult scamatoricești, executate prin cafenele sau pe stradă. Uneori se întâmpla să apară câte o trupă de actori în treacăt pe teritoriul Moldovei, care putea să ofere câteva reprezentări teatralizate. „*Mai erau și alte petreckeri ce se făceau prin grădinile și mahalale, de către nemți cu maimuțe și comedianți de tot soiul; saltimbanci, echilibriști, caraghioși, șmecheri, etc., care acolo își făceau meșteșugul lor*” (Burada 1991: 75).

În acele timpuri mai umbla de asemenea și câte un păpușar care avea un paravan portativ alcătuit din cercevele de lemn, învăluit cu pânză în patru canaturi. Fiind situat în interiorul paravanului păpușarul juca păpuși mari (marionete), plasându-le în partea superioară a paravanului.

Treptat, în a doua jumătate a sec. al XVIII-lea și începutul sec. al XIX-lea, se cultivă atracția pentru cultura clasică și cea europeană contemporană. Apar preocupările pentru traducerea operelor marilor poeți și scriitori, văd lumina zilei primele lucrări dramatice și cele de comedie. Astfel, gustul pentru înscenările teatralizate capătă o dezvoltare tot mai mare.

Toate reprezentațiile nu puteau să nu fie îmbrăcate în haina unei scenografii, susținute și de ansamblul costumației de epocă. Deși spectacolele erau jucate deseori pe scene improvizate, ele nu erau lipsite de decor și aranjament scenic.

Deoarece spectacolele erau jucate în limbile greacă sau franceză, ilustrul cărturar Gh. Asachi propune întemeierea unui teatru național moldovenesc. În 1816, în casa hatmanului Constantin Ghica din Iași, Gh. Asachi face prezentarea simplei pastorale, pe înțelesul tuturor „*Mirtil și Hloe*”, o dramatizare de către „*nemuritorul idilist*”, francezul Jean Pierre Clovis de Florian, după lucrarea elvețianului Salomon Gessner. „*Gh. Asachi a tradus și a prelucrat piesa, a regizat spectacolul, a făcut schițele de decor, schițele costumelor, ...*” (Cincilei 1993: 35). Cortina și concepția aranjamentului scenic fiind realizate tot de el.

Ulterior, Gh. Asachi organizează o reprezentare festivă: „*Cantata pastorală sau serbarea păstorilor moldoveni*” (1834), în baza unei lucrări proprii, urmată de mai multe spectacole cum ar fi: „*Dragoș*” (1834), „*Piatra teiului*” (1835) ș.a. Mai târziu elevii Conservatorului filarmonic dramatic din Iași (1836), înființat de Gh. Asachi, Șt. Catargi și V. Alecsandri-tatăl, pun în scenă piesele lui A. Kotzebue „*Laperuz*” (1837) și „*Văduva șireată*” (1837), traduse de Gh. Asachi, urmate de spectacolele după piesele „*Slugă la doi stăpâni*” de C. Goldoni, „*Alzira*” de Voltaire, „*Petru Rareș*” de Gh. Asachi, operele „*Dragoș Vodă*” după nuvela cu același titlu de Gh. Asachi ș.a.

Un rol hotărâtor în crearea teatrului profesionist în Moldova l-au avut Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi și Mihai Kogălniceanu care au pledat pentru crearea unui „*repertoriu național original*”. Inaugurarea teatrului profesionist a avut loc la 19 noiembrie 1840 cu spectacolul „*Far-*

mazonul din Hârlău” de V. Alecsandri. Concomitent cu activitatea teatrului profesionist cunoaște o mare dezvoltare și dramaturgia națională cu contribuția lui Alecu Russo („Jignicerul Vadră” (1846); „Băcălia ambițioasă” (1846), Costache Negruzzi („Doi țărani și cinci cârlani” (1848); „Muza de la Burdujani” (1851), Vasile Alecsandri (autor a peste 50 de piese de diferite genuri), Bogdan Petriceicu Hașdeu („Domnița Ruxandra”; „Răposatul postelnic”; „Răzvan și Vidra” (1867) ș. a.

Deși după anexarea Basarabiei la Imperiul Rus în 1812 „... Prutul devenise hotar politic, lucrul acesta n-a însemnat deloc izolarea totală a noii provincii (...) de spațiul spiritual românesc, de arta și cultura lui, fapt ce se referă și la teatru” (Rusnac 1996: 52). Documentele de epocă dovedesc că în Basarabia, pe parcursul ocupației țariste, opus politicii acesteia s-a dezvoltat un proces teatral național în viața spirituală a localnicilor. Acest lucru se datorează atât numeroaselor turnee întreprinse de colectivele teatrale din Moldova, apoi din România, cât și spectacolelor montate în limba maternă de către amatorii locali.

Nu avem date despre organizarea unor reprezentații teatrale în limba română în prima jumătate a veacului al XIX-lea în Basarabia. Oricum, publicului băștinaș nu îi erau străine reprezentațiile teatrale, doar că ele erau jucate în alte limbi. Astfel, primele spectacole ale artiștilor profesioniști au loc la Chișinău în 1820, când sosește trupa rusească de comedii sub direcția lui J. Hansel. Mai târziu își face apariția la Chișinău trupa franceză de la Iași a fraților Fouraux. În a doua parte a deceniului patru a sec. XIX la Chișinău se aflau în turnee trupele lui Erohin și Babanin, formate din actori din Harkov. Un rol însemnat în viața teatrală a regiunii l-a avut teatrul lui P. Gagarin, care fusese înființat la Odesa în 1845. Acest teatru și-a schimbat sediul în aprilie 1846 la Chișinău, unde a lucrat până în 1849. Ulterior, până în 1861 la Chișinău s-au succedat trupele teatrale ale lui A. Socolov, F. Burmițki și I. Sobolev.

Clădirea ce a servit drept primul edificiu pentru teatrul din Chișinău datează din 1818, apariția căreia i se datorează lui T. Crupenski (Прилепов 1967: 20). În 1853 regizorul, artistul și antreprenorul trupei rusești al teatrului din Chișinău A. Sokolov, construiește un nou edificiu pentru spectacole mult mai confortabil și cu o ținută estetică mai atrăgătoare (Прилепов 1967: 21).

Începând cu a doua jumătate a sec. al XIX-lea în arta teatrală a Chișinăului un loc important îl

joacă turneele teatrelor din Iași. „Prima știre despre reprezentații teatrale românești în Basarabia ne-o dă Ioan Doncev” (Ciobanu 1992: 146) Din precuvântarea cărții *Cursul primitiv de limbă română*, de I. Doncev, aflăm că pe scena teatrului din Chișinău s-au jucat piese românești înainte de anul 1865. (Doncev 1992: 146) Cercetătorul L. Cemortan constată că, începutul turneelor artistice în Basarabia au fost puse de trupa din Iași a lui Matei Millo și consideră că primul turneu ar fi avut loc pe la sfârșitul deceniului cinci – începutul deceniului șase al sec. al XIX-lea „În orice caz înainte de 1852” (Cemortan 1993: 21).

Sunt cunoscute mai multe trupe ce spre sfârșitul sec. al XIX-lea joacă pe scenele teatrelor din Basarabia. În această privință, se bucură de succes trupa organizată și condusă de actorul și regizorul Costache Bălănescu, fost director al Teatrului Național din Iași, trupa de comedie și operă condusă de cunoscutul actor ieșean Petru S. Alexandrescu etc. Astfel, în a doua jumătate a sec. al XIX-lea sunt întreprinse o mulțime de turnee ale teatrelor din România în tot spațiul Basarabiei, cu spectacole jucate în diferite localități (Chișinău, Bălți, Soroca, Hotin, Reni, Bolgrad, Ismail etc.).

La sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului XX, în Basarabia sosesc în turneu teatre ucrainene care dau spectacole la Tighina, Tiraspol, Soroca. Putem menționa aici și spectacolele jucate de trupa rusească în frunte cu N. I. Novikov, care din 1866 și până în 1872 montează la Chișinău mai multe spectacole cu o ținută actoricească de înalt nivel (Рождковская 1975: 135-143). În a doua jumătate a sec. al XIX, în Basarabia capătă o largă răspândire arta dramatică de amatori, astfel ca în anul 1884 la Chișinău să se organizeze Societatea amatorilor de artă dramatică.

Ștefan Ciobanu descrie dezvoltarea procesului cultural-istoric din Basarabia în anii 1812 – 1918, furnizând date importante și despre procesul dezvoltării artei teatrale, „pe la 1908 în Chișinău se organizează o trupă de amatori în frunte cu D-l Gh. Madan, și cu sprijinul boerilor basarabeni P. Dicescu, Suruceanu, Cononovici și a altor joacă câteva piese din V. Alecsandri și I. Negruzzi în Chișinău și Orhei” (Ciobanu 1992: 150). „În ziua de 4 Februar (1908 n. n.) ... în Chișinău ... s-a jucat frumosul vodevil al d-lui V. Alecsandri „Cinel Cinel”. ... Când s-a ridicat cortina, lumea era parcă fermecată de priveliștea uimitoare: porturi naționale, graiul românesc ...” (Ciobanu 1992: 150).

La sfârșitul sec. al XIX-lea în teatrele din Basarabia se intensifică viața teatrală, fapt care duce spre începutul secolului XX la perfecționarea metodelor de montare, se acordă mai multă atenție regiei și scenografiei. Să nu uităm că erau organizate „... în mod sistematic călătorii de studii ale actorilor și regizorilor în Europa pentru a lua cunoștință de orientările estetice ale timpului în arta scenică a celor mai renumite teatre europene” (Cemortan 1993: 19) În acest mod, în perioada dintre cele două războaie mondiale au fost întreprinse în repetate rânduri vizite în Franța, Italia, Austria, Germania etc. pentru a urmări „pe viu” și a studia viața teatrală din străinătate.

Faptul că în descrierile spectacolelor jucate de către basarabeni nu sunt cel puțin menționate decorurile din scenă (uneori este pomenită doar cortina), nu înseamnă că ele nu existau. Publicul însetat de asemenea reprezentări teatrale, era fascinat de jocul actorilor, de graiul românesc care abia revenise în scena spectacolelor. Toate acestea se petreceau pe scenă, într-o „priveștițe uimitoare”. Deci, putem constata că spectacolele erau jucate, fie de la început pe scene improvizate, dar împodobite cu decoruri, or trupele venite din străinătate erau înzestrate cu toate rechizitele necesare scenografiei.

Am observat că autorii vorbind despre succesele obținute de jocul trupelor, menționează pe alocuri „cortină”, sau „costumul pitoresc” al „portului național”. Evident că toate acestea nu puteau să nu fie susținute de veșmântul scenografic al spațiului scenic. Cu atât mai mult se impun acestea atunci când erau jucate piesele din repertoriul clasic (Shakespeare, Moliere ș. a.), unde anume prin decoruri, costume etc. publicul este plasat în lumea timpului epocii jucate.

Am nominalizat deja faptul că influența benefică a legăturilor strânse ale artiștilor ieșeni cu Basarabia au favorizat succesul turneelor de la Chișinău și din alte localități din stânga Prutului. Mai mult decât atât, printre artiștii ieșeni erau și cei plecați din anumite motive din Basarabia și stabiliți la Iași. Astfel, cercetătorul L. Cemortan în una din lucrările sale nominalizează câțiva dintre ei „... actorul, regizorul și pedagogul de teatru State Dragomir din Caștangalia, sat din sudul Basarabiei, pictorul-scenograf Th. Chiriakoff, dirijorul A. Lemîș ș. a.” (Cemortan 1993: 30)

În urma celor relatate putem constata faptul că, dacă teatrul folcloric tradițional din Basarabia a evoluat conform acelorași principii și etape de

dezvoltare ca și teatrul popular din alte provincii românești, atunci teatrul cult de limbă română, în virtutea unor anumite condiții istorice, „apare aici mai târziu și ține, în primul rând, de turneele diferitelor trupe de teatru românesc profesionist, turnee care, începând de la mijlocul secolului al XIX-lea au devenit sistematice” (Cemortan 2000: 5)

După unirea Basarabiei cu România (1918), la Chișinău este înființat „primul teatru românesc stabil din provincie – Teatrul Popular, reorganizat peste un an în Teatrul Național din Chișinău” (Cemortan 2000: 5) Astfel, în anul 1920, la Chișinău a fost creat primul teatru românesc stabil pe teritoriul de azi al Republicii Moldova. Instituirea unei asemenea instituții social-culturale, a marcat o etapă nouă în dezvoltarea artei teatrale din Moldova unde cea teatral-decorativă definește constituirea artei scenografice moldovenești.

Întemeierea primului teatru stabil în Basarabia vorbește despre faptul că aici, la acea vreme, deja exista o cultură a artei teatrale profesionale, cu actori, regizori, directori de scenă, pictori-scenografi etc. Despre acest lucru ne mărturisește și presa locală, unde sunt publicate cronici în care sunt evidențiate calitățile artistico-plastice ale decorurilor. Printre acestea putem nominaliza: „Teatrul” – revistă de specialitate chișinăuiană, „Dreptatea”, „Cuvânt moldovenesc”, „Basarabia”, „Raza” ș. a. – ziare locale basarabene, sau cele în limba rusă: „Bessarabskoe slovo”, „Bessarabskie oblastnîe vedomosti” etc. Au fost remarcate decorurile pentru spectacole și de către presa bucureșteană, cum ar fi: „Rampa” – ziar de specialitate, „Universul” – ziar bucureștean sau cotidienele: „Viitorul”, „Dimineața” ș. a.

După ceremonia oficială de inaugurare a Teatrului Popular din Chișinău (10 octombrie 1920) s-a jucat drama lui V. Alecsandri *Fântâna Blanduziei*. Presa românească era unanimă în aprecierea acestui spectacol „ca un netăgăduit succes al trupei nou formate”. Astfel, cronicarul de la *Rampa* expune câteva observații privind jocul și dicția actorilor, menționând costumele care „au produs o impresie frumoasă”, iar ziarul chișinăuian de limbă rusă *Nașe slovo* remarcă că „montarea și decorurile nu erau lipsite de lacune serioase” fără a menționa care anume.

Toate relatările din presă despre decorurile spectacolelor jucate în primii ani de activitate a Teatrului Popular, se referă doar la niște fraze generale: „o impresie bună au produs decorurile”, „este remarcată calitatea decorului izbutit” sau

„costumele fastuos prelucrate”. În acești ani de activitate teatrul nu dispunea încă de piese de decor realizate, de mobilier etc. și nici „o garderobă proprie, fiind la discreția închirierilor și a bunăvoinței Teatrului Național din București” (*Rampa*, 16 februarie, 1921). Astfel, pentru spectacolul *Fântâna Blanduziei*, dramă de V. Alecsandri, costumele au fost trimise de Victor Eftimiu de la Teatrului Național din București. Tot acest teatru oferă costumele pentru actorii din spectacolul *Două orfeline*, de Adolphe d'Ennery, remarcate cam nepotrivite, „cam fanteziste în privința locului și a epocii”. Cu toate acestea, trupa Teatrului Național din Chișinău a întreprins mai multe turnee prin orașele Basarabiei – Hotin, Soroca, Bălți, Orhei, Tighina, Cetatea Albă, Ismail ș. a.

Rezumând, putem constata faptul că publicul basarabean din acea perioadă era deja familiarizat cu arta teatrală sub toate aspectele ei. În acest context aranjamentul scenic, decorurile, costumația etc. făceau parte indisolubilă din orchestrarea și jocul spectacolului. Observăm implementări rudimentare ale scenografiei în cele mai timpurii reprezentări spectaculare, care evoluând, spre începutul secolului XX capătă forme și trăsături desăvârșite ale unei scenografii profesioniste.

### Referințe bibliografice:

1. Burada T. *Istoria teatrului în Moldova*, Chișinău, Hyperion, 1991.
2. Cemortan L. *Teatrul Național din Chișinău (1920-1935)*, Epigraf, Chișinău, 2000.
3. Cemortan L. Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași și Basarabia. În: *Probleme actuale ale artei naționale*. Chișinău, Știința, 1993.
4. Cincilei Gh. Gheorghe Asachi și arta scenică. În: *Probleme actuale ale artei naționale*. Chișinău, Știința, 1993.
5. Ciobanu Șt. *Cultura românească în Basarabia sub stăpânirea rusă*. Ed: Enciclopedică „Gheorghe Asachi”, Chișinău, 1992.
6. Doncev I. Cursul primitiv de limbă română. Chișinău, 1865, p. II-III. În: *Cultura românească în Basarabia sub stăpânirea rusă*. Ed: Enciclopedică „Gheorghe Asachi”, Chișinău, 1992.
7. *Rampa*, 16 februarie, 1921.
8. Rusnac E. Teatrul românesc în Basarabia și publicul (sec. XIX – începutul sec. XX) În: *Arta*, Chișinău, 1996.
9. Прилепов Д. Молдавский театр. Очерки истории. Москва, Искусство, 1967.
10. Рожковская Н. Первые годы (1866 - 1870) пребывания труппы Н. И. Новикова в Кишиневе. În: *Искусство Молдавии (Исследования и материалы)*, Știința, Chișinău, 1975.

**Венская ваза, расписанная в Дрездене  
(архитектурно-художественные, стилистические,  
морфологические и конструктивные особенности)**

<https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-1.08>

**Rezumat**

**Vază vieneză pictată la Dresda (particularități arhitectural-artistice,  
morfoloșice, constructive și stilistice)**

În articol, sunt examinate particularitățile arhitectural-artistice, morfoloșice, constructive și stilistice ale unei vase vechi din porțelan ce face parte dintr-o colecție privată din Odesa. Vaza albă (nevopsită) a fost confecționată în anii 1860 la fabrica de porțelan din Viena. Această vază a fost pictată în atelierul de pictură pe porțelan al Helenei Wolfson din Dresda între anii 1864-1878 (?). Helena Wolfson a activat într-un centru important de civilizație, cultură și artă europeană din acea vreme. Imaginile aplicate pe vază sunt realizate în tehnica picturii manuale suprapuse pe stratul de glazură. Pe fundalul turcoaz al corpului oval al vasei, sunt pictate buchete de flori foarte bine structurate compozițional, iar pe sectoarele rămase albe ale corpului ei sunt pictate scene galante în stilul lui Watteau. Pe fundul vasei este aplicată o marcă de culoare albastră: un scut. Pictura vasei se evidențiază prin expresii coloristice vii, compoziție reușită și tonalități reținute, pline de armonie. Vaze similare pictate la atelierul Wolfson au fost expuse la Expoziția Internațională din Sydney (1879) și la Expoziția Mondială din Melbourne (1880). Vazele decorative din porțelan dețin un rol important în crearea ansamblului arhitectural-artistic al interioarelor. Principiul lor compozițional de bază este arhitectonica.

**Cuvinte cheie:** vază veche de porțelan, Helena Wolfson, Dresda, fabrica din Viena, pictură manual suprapusă stratului de glazură, stil Watteau, atribuție.

**Summary**

**Viennese vase painted in Dresden (architectural, artistic, stylistic, morphological and structural features)**

The article examines the architectural, artistic, stylistic, morphological and structural features of an old porcelain vase from a private Odessa collection. The unpainted vase was made in 1860s at Vienna Porcelain Manufactory. This vase was painted in Helena Wolfsohn's studio in Dresden between 1864 and 1878 (?). Helena Wolfsohn lived and worked in a significant center of European civilization, culture and arts of her time. The images are painted on the vase using the technique of manual overglaze painting. Amazingly arranged bouquets of flowers are painted on the turquoise background of the oval-shaped body of the vase, and gallant scenes in the Watteau style are depicted on the white parts of the body. On the bottom of the vase base an underglaze blue mark is applied: a shield. The painting of the vase is notable for a vivid pictorial effect, a successful composition, harmony and restraint of color shades. Similar vases painted at Helena Wolfsohn's studio were exhibited at the International Exhibition in Sydney (1879) and at the World Exhibition in Melbourne (1880). Decorative porcelain vases play an important role in creating the architectural and artistic ensemble of the interior, whose main compositional principle is architectonics.

Key words: old porcelain vase, Helena Wolfsohn, Dresden, Vienna Manufactory, hand overglaze painting, Watteau style, attribution.

Вазы, установленные вне внутренних помещений зданий, называют малыми архитектурными формами или архитектурными деталями. В частности, именно об этом говорится в книге В. М. Сви́дерского «Малые архитектурные формы» [15]. Студенты, изучающие архитектуру, по дисциплине «Начертательная геометрия» тра-

диционно выполняют построение теней от вазы и на ней самой. Проекты большого числа ваз, изготовлявшихся из разных материалов, разрабатывали именно архитекторы. Так, например, по проекту зодчего Н. Л. Бенуа (1813-1898) на Екатеринбургской гранильной фабрике была изготовлена ваза из калканской яшмы. Мно-



Рис. 1. Ваза с изображениями галантных сцен и цветов, расписанная в ателье Хелены Вольфсон в Дрездене. Вторая половина XIX в. Фарфор. Ручная роспись надглазурная, золочение. Частная коллекция. Фото автора статьи.



Рис. 2. Другая сторона вазы, расписанной в ателье Хелены Вольфсон в Дрездене. Галантная сцена, написанная на вазе, отражает влияние мотивов и манеры Антуана Ватто. Вторая половина XIX в. Фарфор. Ручная роспись надглазурная, золочение. Частная коллекция. Фото автора статьи.

гие исследователи рассматривают интерьер как важнейшую и чуть ли не главную составляющую архитектуры. Если в экстерьере или в ландшафтной архитектуре ваза – это архитектурный элемент, то почему бы её не считать таковым в интерьере? В. П. Уренев (ныне – профессор и доктор архитектуры) пишет: «Эстетическая завершенность интерьера почти невозможна без использования элементов декоративно-прикладного искусства» [16, с. 158]. М. С. Каган (1921-2006) – д. ф. н., профессор, в своей книге «Морфология искусства» [9] вводит термин «синтез архитектонического и изобразительного творчества» [9, с. 283] [Часть III, глава IX, раздел 2. Семиотический критерий классификации искусств, прим. Ю. П.]. По мнению автора этой статьи, такое определение прямо можно отнести к декоративным фарфоровым расписным вазам, украшающим интерьеры.

Большая статья автора этих строк о французском художественном фарфоре, опубликованная в журнале «Arta» в 2018 г. [13], вдохновила на новые исследования в этой сфере.

В 2019 г. одну из личных коллекций Одессы пополнила декоративная фарфоровая ваза с крышкой (Рис.1). При её атрибуции удивило

несоответствие марки на её донце и росписи её наружных поверхностей. Подглазурная марка (щит синего цвета) свидетельствовала о том, что ваза изготовлена на Венской фарфоровой мануфактуре. Однако характер росписи свидетельствовал о том, что она выполнена в ателье Хелены Вольфсон в Дрездене.

С 1744 г. по 1749 г. изделия Венской фарфоровой мануфактуры маркировались щитом с двумя поперечными полосами. Этот щит перенесен на фарфор с австрийского герба. С 1749 г. в качестве марки на изделиях мануфактуры использовался кобальтовый щит, наносившийся вручную. Его размеры, конфигурация и насыщенность варьировались. И после 1860 г. изделия Венской мануфактуры маркировались подглазурным кобальтовым щитом. Можно высказать предположение о том, что рассматриваемая ваза, которая впоследствии была расписана в дрезденской фирме Х. Вольфсон, была изготовлена на Венской фарфоровой мануфактуре в период с 1860 г. по 1864 г. (максимум – 1866 г.). Некоторую эклектичность вазе придаёт и то, что форма её скорее классическая, а роспись с «галантными сценами» была бы более уместна с формами второго рококо.

При описании конструктивных и морфологических особенностей рассматриваемой вазы, следует отметить, что её тулово имеет овоидную форму. Высота этой вазы: без крышки – 28,2 см, а вместе с крышкой – 34,5 см. Полусферическая поверхность крышки вазы увенчана ручкой в виде бутона цветка, высота которого составляет 3,5 см. Максимальный диаметр крышки – Ø 11,2 см. Диаметр максимальной горизонтальной окружности тулова вазы – Ø 16,24 см. Максимальный диаметр горловины – Ø 10,6 см. Толщина «стенок» вазы ок. 8 мм. Диаметр горизонтальной окружности ножки в месте соединения с туловом составляет Ø 4,62 см. Соединение двух отдельных составляющих вазы (ножки на квадратном основании и тулова) осуществлено с помощью металлического винта. Ножка вазы зиждется на квадратном в плане основании. Нижний квадрат основания имеет размеры  $\approx 10 \times 10$  см, а верхний  $\approx 9 \times 9$  см. Диаметр нижнего круга ножки, соприкасающейся с верхней поверхностью квадратного основания вазы – Ø 8,28 см, а диаметр «тали» ножки – Ø 3,34 см.

Остановимся более подробно на полихромной ручной росписи рассматриваемой вазы. Одну из двух «больших» картин-композиций вполне можно назвать «Прекрасные садовники» (Рис. 1). На ней изображена пара: молодая женщина в платье пурпурного цвета, повернувшись к зрителю, одет в длинный светлый фартук. Правой рукой она прижимает к груди корзинку с цветами, а левой, одновременно, поддерживает фартук, образуя живописные складки драпировки. Её причёску украшает роза. Рядом с «садовницей» изображен молодой мужчина в желтом камзоле, подпоясанный красным поясом, в синих штанах-кюлотах, белых чулках и чёрных туфлях. На его голове шляпа пурпурного цвета с небольшими полями. Правой рукой он обнимает свою спутницу за плечо, а левой держит рукоять лопаты. Фоном композиции служит парковый пейзаж, в левой части которого изображен сооруженный из каменных блоков романтический фонтан-водопад. На второй «картине» (на противоположной стороне тулова вазы), тоже на фоне паркового пейзажа, изображена ещё одна пара (Рис. 2). Сидящая молодая женщина, в платье, соответствующем моде XVIII в. (с синим лифом и рукавами и пышной многослойной юбкой, верхний слой которой цвета охры золотистой),

держит в руках дудочку и, кажется, собирается заиграть на ней. Сидящий рядом с ней молодой мужчина одет в камзол пурпурного цвета, а повернувшись к зрителю, в куртку оливкового цвета, а также тёмные штаны-кюлоты и светлые чулки. На его голове чёрная шляпа с небольшими загнутыми полями и с пришитыми свисающими украшениями из красной ткани. Пара расположена на фоне наклоненного ствола дерева. В левой части этой композиции изображена установленная на высоком пьедестале каменная ваза. Обе композиции обрамлены «лентами» изысканного ажурного орнамента, нанесенного по белому фону фарфора золотом. Главными декоративными элементами этого орнамента являются изящно закрученные спиралевидные завитки-волюты. Выпуклая крышка вазы разделена светлыми лентами золотого орнамента на четыре сектора, два из которых окрашены в бирюзовый цвет (Рис. 5). На бирюзовом фоне изображены букетики цветов. На белом фоне двух других секторов крышки нанесены изображения двух «галантных» пар в парке. Ручка крышки вазы сделана в виде вертикально расположенного бутона, тонированного розовым цветом и золочением в верхней части. Ножка вазы тоже попеременно украшена цветами на бирюзовом фоне, а также фигурками кавалера и дамы на белых участках. «Плечики» вазы, суживающиеся к горловине, окрашены полностью в бирюзовый цвет. На бирюзовом фоне с двух сторон изображены букеты. Две ручки вазы, прикреплены симметрично в верхней части тулова. Их нижние части, прилегающие к тулову вазы, имеют форму стилизованного листка, окрашенного в розовый цвет. Верхние части ручек вазы имеют форму завитков, загнутых в сторону «плечиков» вазы. Эти ручки декорированы золочением. Поверхности тулова вазы, к которым прикреплены ручки, тонированы крытьём бирюзового цвета, на которых (с обеих сторон) виртуозно написаны букеты цветов (Рис. 3, 4). На квадратном основании вазы с четырёх сторон на бирюзовом фоне нанесены изображения веточек с цветами.

Более 300 лет назад в 1717-1718 гг. «...в Россау, пригороде Вены, нидерландский предприниматель Клаудиус Инноцентиус Дю Пакье (? – 1751) основал фарфоровую мануфактуру» [7, с. 846-847]. Он получил от императора Карла VI привилегию на монопольное производство фарфора. Считается, что двое перебежчиков



Рис. 3. Боковая сторона «венской» вазы, расписанной в дрезденском ателье Хелены Вольфсон. Вторая половина XIX в. Фарфор. Ручная роспись надглазурная, золочение. Частная коллекция. Фото автора статьи.



Рис. 4. Другая боковая сторона «венской» вазы, расписанной в дрезденском ателье Хелены Вольфсон с изображением букетика цветов на бирюзовом фоне. Вторая половина XIX в. Фарфор. Ручная роспись надглазурная, золочение. Частная коллекция. Фото автора статьи.

из Мейсенской мануфактуры «взяли с собой» хранившийся в строжайшей тайне «секрет» производства фарфора и продали его Дю Пакье. «Помощь ему оказали Самуэль Штёльцель, опытный в смешивании сырых материалов арканист (химик в области фарфора) и Кристоф Конрад Гунгер, живописец и золотильщик. Оба они сначала работали в Мейсене» [6, с. 198]. В 1744 г., когда Дю Пакье испытывал серьезные финансовые затруднения (вследствие завершения 25-летнего периода императорских привилегий и льготного налогообложения), он продал свое предприятие императорскому дому Австрии в лице императрицы Марии Терезии. В собрании Государственного Эрмитажа насчитывается около 700 изделий Венской фарфоровой мануфактуры. В 2018 г. в Австрийском музее прикладного искусства в Вене проходила грандиозная выставка «300 лет Венской фарфоровой мануфактуре», на которой было представлено более 1000 изделий этого всемирно-известного предприятия. Об их высочайшем качестве свидетельствует тот факт, что главными конкурентами Венской фарфоровой мануфактуры (в годы её расцвете-

та) были Мейсен и Севр. Знаменитый впоследствии австрийский художник-миниатюрист Мориц Михаэль Даффингер (1790-1849) с юных лет начал свою трудовую и творческую деятельность именно на этой мануфактуре, расписывая фарфоровые изделия. В 1864 г., при императоре Франце Иосифе I, было принято решение о закрытии мануфактуры. Однако процесс закрытия предприятия, по некоторым сведениям, затянулся до 1866 г., когда решение парламента было утверждено высочайше. Говорят, мануфактура не выдержала конкуренции при насыщении рынка более дешевыми фарфоровыми изделиями других производителей. Весьма вероятно, что именно в эти годы дрезденское ателье Хелены Вольфсон закупило под роспись фарфоровое «бельё» высочайшего качества, в том числе и рассматриваемую вазу (которая уже была снабжена синей подглазурной маркой Венской фарфоровой мануфактуры). Известно, что фирма Хелены Вольфсон не производила фарфоровые изделия, а лишь расписывала и декорировала их. Хелена Вольфсон (урожденная Мейер) стала преемницей и наследницей своего отца. Он руководил бизне-

сом в Дрездене под именем L. Meyer & Söhne по адресу Schlossergasse № 5. Они владели небольшим магазином, в котором продавался старый художественный фарфор Саксонии, Севра и Японии, изделия из слоновой кости, бронзы, цветного стекла, старинная мебель, гобелены, рыцарские доспехи, эмали, мозаики и многие другие уникальные артефакты. Х. Вольфсон владела успешным фарфоровым бизнесом. На её предприятии расписывали белые изделия – продукцию других фарфоровых мануфактур с 1843 г. По некоторым сведениям, у Х. Вольфсон в 1853 г. уже был агент по продажам в Лондоне. На сайте таллиннского музея Миккеля (созданного на основе подаренной в 1994 г. Эстонскому художественному музею частной коллекции эстонского антиквара Йоханнеса Миккеля) отмечается: «Хелена Вольфсон – признанный художник по росписи фарфора» [3]. Из этого можно сделать вывод о том, что она была не только хозяйкой фирмы, но и художником, расписывавшим фарфоровые изделия. После 1878 г. её дочь Эмилия продолжила дело. Незадолго до этого Эмилия вышла замуж за бизнесмена Леопольда Людвиг Эльба. Произведения их предприятия неоднократно завоёвывали престижные награды на международных выставках: приз на Лейпцигской ярмарке, Золотую медаль в Сиднее в 1879 г., Золотую медаль на Международной выставке в Брюсселе в 1880 г. Интересно отметить, что на медали, которой награждали на Международной выставке в Сиднее (Австралия) 1879 г. есть и изображение вазы. На лицевой стороне медали изображена аллегорическая стоящая женская фигура, символизирующая Британию. В правой руке она держит лавровый венок, а левой придерживает щит с гербом штата Новый Южный Уэльс. Выполненная в духе античной классики, фигура Британии изображена на фоне величественного здания Garden Palace, центральная часть которого увенчана великолепным куполом. У её ног изображены символы промышленности, ремесел, образования и культуры, олицетворяющие многочисленные экспонаты, которые были представлены на выставке. Среди них, в правой части композиции отчётливо видна классическая ваза, форма которой очень напоминает форму фарфоровой вазы, рассматриваемой в данной статье. Автором лицевой стороны медали стал художник-медальер Samuel Begg. На этой стороне медали

начеканены следующие надписи: “International Exhibition Sydney N. S. W. M.D.CCC.LXXIX” и девиз на латинском языке: “ORTA RECENS QUAM PURA NITES”. Сиднейская Международная выставка проходила с 17 сентября 1879 г. по 20 апреля 1880 г. Её посетило рекордное количество зрителей – 1 117 536 человек.

В определенный период фирма Вольфсон использовала на своих фарфоровых произведениях марку AR (Augustus Rex), подобную той, которая использовалась на ранних изделиях Мейсена. В 1879 г. Мейсенская фарфоровая мануфактура подала иск в суд на фирму Вольфсон за использование ею марки «AR». Вследствие решения суда, студия Вольфсон вынуждена была прекратить использование этого знака («AR») сначала на территории Германии (в 1881 г.), а за тем и в Англии (с 1883 г.). Около 1881 г. студия Вольфсон попыталась видоизменить спорную марку «AR» наложением на неё вертикальной стрелки, исходящей из расположенного внизу кружочка. По всей вероятности, таким образом, пытались спасти уже промаркированные изделия. Потом (после 1882 г.) пришлось вновь вернуться к марке «D» под короной. Необходимость выплатить огромную компенсацию за незаконное использование знака стала тяжелейшим испытанием для фирмы и поставила её на грань банкротства. В 1893 г. муж Эмилии, Леопольд Людвиг Эльб стал единственным владельцем студии. В 1906 г. он продал фирму Ксавьеру Эрнсту Стефану. По мнению авторитетного эксперта по художественному фарфору Э. Б. Самецкой, произведения мастерской Хелены Вольфсон «отличаются весьма хорошим качеством и декоративностью» и «имеют историко-художественное значение» [14].

Профессор В. Г. Власов отмечает: «Благодаря уникальному положению на пересечении многих исторических и географических путей (Дрезден находится примерно посередине линии Берлин – Прага) этот город сыграл выдающуюся роль в развитии искусства» [7, с. 827]. Забавным представляется факт импорта в столицу Саксонии нерасписанного фарфора из Вены. Ведь первая в Европе успешная фарфоровая мануфактура в Мейсене находится неподалеку от Дрездена.

При рассмотрении росписи вазы, обращает на себя внимание влияние наследия Антуана Ватто (1684-1721). Именно этого



Рис. 5. Крышка «венской» вазы, расписанной в дрезденском ателье Хелены Вольфсон. Вторая половина XIX в. Фарфор. Ручная роспись надглазурная, золочение. Частная коллекция. Фото автора статьи.

французского художника вполне обоснованно считают основоположником жанра «галантных празднеств» (франц. *Fêtes galantes*) в изобразительном искусстве. И. Немилова пишет: «Галантные празднества обычно посвящены изображению концертов, танцев, музыки на лоне природы, прогулкам изящных кавалеров и дам в живописных парках» [11, с. 14]. Ватто можно назвать предтечей искусства рококо. В своей диссертации «Западноевропейский фарфор в контексте культуры XVIII века и проблемы стилистической эволюции» Т. Д. Карякина отмечает: «Очень важным стало влияние произведений Ватто и Буше» [10]. В Дрезденской галерее представлены картины Ватто: «Беседа (Общество) в парке» и «Праздник любви». Первая из них датируется 1715-1718 гг. Наряд изображенного на картине стоящего мужчины (рассматривающего мраморную скульптуру нимфы): чёрный берет, лиловые камзол и штаны-кюлоты, светлые чулки – переключается с костюмом кавалера на «нашей одесской» вазе. Рассматривая вторую картину Ватто из собрания Дрезденской галереи – «Праздник любви», вновь видим на головах большинства изображенных мужчин береты. Следует отметить, что близкой по сюжету к росписям нашей вазы является и картина Ватто «Музыка любви», хранящаяся в Национальной галерее в Лондоне. Играющий на гитаре мужчина (с беретом на голове) склонился к женщине, дер-

жащей в руках ноты. Служащий фоном пейзаж парка очень близок по стилистике и манере к росписи вазы, которая рассматривается.

Значительный центр и сокровищница искусств Европы – Дрезден достиг своего расцвета в правление курфюрста Августа II Сильного. По его инициативе и при его мощной поддержке была создана первая в Европе успешная фарфоровая мануфактура в Мейсене. Именно в период его правления складываются музейные собрания, которые привлекают в Дрезден огромное количество туристов со всего мира – Дрезденская галерея старых мастеров и Зеленые своды. Дело отца блестяще продолжил сын Августа – Фридрих Август II – просвещенный правитель, который очень любил искусство. Возможность общения с произведениями искусства в музеях положительно влияла и на мастеров, занимавшихся разработкой эскизов и росписью фарфоровых изделий в Дрездене. Изучение художественных произведений, а также фотографий второй половины XIX в., позволило убедиться в том, что и в XVIII, и в XIX вв. разработка проектов, эскизов, моделей, роспись и декорирование художественного фарфора было почти исключительно мужской работой. Это касается и Мейсена, и Севра, и Вены. Однако, глядя на изображения галантных сцен на изделиях ателье Х. Вольфсон, можно предположить женскую руку. Причём, вполне обоснованно

можно говорить о некой специализации в росписи одного и того же предмета. Скорее всего, сцены с изображениями людей выполнял один художник (или одна?), а изображения цветов по цветным фонам выполнял другой мастер, специализировавшийся на этом. Следует отметить, что росписи по фарфору ателье Х. Вольфсон стали узнаваемыми, характерными, что в значительной степени облегчает их атрибуцию и идентификацию.

В Австралии, в собрании Национальной галереи Виктории (National Gallery of Victoria) в Мельбурне обнаружена ваза, форма которой фактически тождественна форме вазы, рассматриваемой в данной статье. Отличие заключается в наличии пьедестала у вазы, хранящейся в Мельбурне и в росписи, и в декоративном оформлении. Сотрудники музея датируют «свою» вазу ок. 1885 г. Страной изготовления вазы они назвали Германию, а предприятием, на котором осуществлена роспись и декорирование – Porzellanmalerei Helena Wolfsohn, Dresden, Germany [4]. В отличие от нашей одесской вазы, «мельбурнская» ваза своей росписью и декором имитирует венские изделия. Вся поверхность вазы, за исключением овальных медальонов-резервов на пьедестале и пповерхностей под картины на тулове, покрыта кобальтом. По его тёмно-синему фону нанесен золотом орнамент, а ручки самой вазы и её крышки – позолочены. Полихромные картины, украшающие собой вазу, представляют сюжеты античной мифологии. Здесь стоит припомнить о том, что фирма Х. Вольфсон представила свои экспонаты на Международной выставке в Сиднее в октябре 1879 г., где они были отмечены высокой наградой. Затем экспонаты из Сиднея (столицы австралийского штата Новый Южный Уэльс) переехали в Мельбурн (столицу штата Виктория) для участия в Восьмой Всемирной выставке 1880 г. Можно предположить, что находящаяся в собрании Национальной галереи Виктории «мельбурнская» ваза фирмы Х. Вольфсон была экспонатом названных грандиозных выставок. Всемирную выставку 1880 г. в Мельбурне посетили 1 459 000 человек. Выставка продлилась восемь месяцев. Она стала первой Всемирной выставкой в Южном полушарии. Выставочный центр в Мельбурне был построен к 1880-му г. по проекту архитектора Джозефа Рида. Сохранившееся до наших дней здание Королевского выставочного центра (Royal Exhibition Building)

является объектом Всемирного наследия ЮНЕСКО (№ 1131). Особого внимания заслуживает Большой зал Выставочного центра, площадью более 12 000 м<sup>2</sup> и оригинальная конструкция его большепролётного покрытия. Арки ломаного очертания (состоящие из пяти частей каждая) с затяжками поддерживают гигантские стропила, формирующие двускатную крышу. В таком архитектурно-конструктивном решении отразились и достижения передовой инженерной мысли того времени, и многовековой опыт и традиции британской архитектуры. По мнению ряда исследователей, прообразом купола здания Выставочного центра в Мельбурне послужил купол собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции, созданный зодчим Филиппе Брунеллески. Кстати, экстерьер роскошного здания Выставочного центра в Мельбурне украшают многочисленные вазы-урны. По мнению историков архитектуры, в облике мельбурнского Выставочного центра соединились черты и элементы романского, византийского и ломбардского зодчества, а также итальянского Ренессанса. Такой набор характеризует стилистику здания как эклектику. Это здание заслуживает особого внимания ещё и потому, что именно в нём в 1901 г. провозгласили независимость Австралии. Архитектор Джозеф Рид внёс заметный вклад в каменную летопись Мельбурна. По его проектам в этом городе были также построены здания Государственной библиотеки и Городского зала.

2-3 июля 2014 г. продавцом из Штутгарта была выставлена на продажу пара ваз-ароматниц, расписанных в ателье Х. Вольфсон в Дрездене. Эти вазы-ароматницы датированы ок. 1880 г. Их оформление и цветовое решение схоже с нашей одесской вазой. Но есть и существенные отличия. Очень отличаются от одесской «сестры» ручки и ажурные крышки «штутгартских» ваз-ароматниц. Их высота ок. 30 см [5]. На их донцах нанесена марка AR (Augustus Rex). В собрании таллиннского Музея Миккеля представлена чашка с блюдцем, расписанная в ателье Х. Вольфсон и датированная ок. 1880 г. [3]. Декор и роспись этих предметов очень близки к нашей «одесской» вазе. У них такой же бирюзовый фон (крытьё), такой же приём обрамления лентами кружевного золотого орнамента и полихромные галантные сцены на белых участках изделий, а также изображения цветов на бирюзовом фоне.

Таким образом, можно говорить о том, что осуществлена атрибуция вазы-урны XIX в., изготовленной на Венской императорской фарфоровой мануфактуре и расписанной в ателье Хелены Вольфсон в Дрездене во второй половине XIX в. Такую своеобразную межрегиональную кооперацию и сотрудничество в сфере производства и декорирования художественного фарфора в Центральной Европе можно считать интересным явлением. Понимание этого приходит на смену первому удивлению от осознания явного «несоответствия» подглазурной марки (в виде щита синего цвета с двумя горизонтальными линиями) и росписи, при созерцании которой сразу же возникает слово «Дрезден». Соединение высочайшего качества фарфора, изящества классической формы изделия с мастерски выполненной росписью, позволяет рассматривать его не только как произведение декоративного искусства, но и как элемент архитектурно-художественного убранства интерьера. Вазу можно рассматривать как важный элемент формирования архитектурно-художественного образа интерьера как синтетического ансамбля. У «нашей» вазы фактически нет иного функционального назначения, кроме красоты. В такую вазу нельзя наливать жидкость в связи с тем, что её части – тулово и ножка, соединены между собой металлическим винтом-стержнем. Это – декоративный элемент интерьера, воплощенный в архитектурной форме, соединенной с приемами изобразительного искусства. Художественное убранство интерьера следует рассматривать как синтетический архитектурно-художественный ансамбль, имеющий и свою многоплановость, и возможность восприятия объемных художественных предметов с разных ракурсов, при разном освещении. Не случайно авторами многих декоративных элементов и предметов мебели и в XVIII, и в XIX, и в XX вв. становились именно архитекторы. Достаточно вспомнить имена таких мастеров как: Ч. Камерон (1745-1812), К. Росси (1775-1849), А. Брюллов (1798-1877), И. Монигетти (1819-1877), А. Штакеншнейдер (1802-1865), Н. Краснов (1864-1939). В одной из предыдущих статей автора этих строк, посвященной роли архитекторов в разработке и производстве изделий из художественного стекла, отмечалось: «К работе на Императорском стеклянном заводе привлекаются ведущие архитекторы Ж. Тома де Томон, Ч. Камерон, К. Рос-

си, А. Воронихин и другие» [12, с.30]. Наверное, что-то подобное происходило и на Императорском фарфоровом заводе. Следует отметить, что роль архитекторов в разработке в XIX в. проектов художественных предметов интерьера из фарфора, и, прежде всего, ваз, заслуживает серьезного исследования. Учитывая специфику деятельности архитекторов и ведущих предприятий по производству этих изделий, можно с уверенностью говорить о том, что без них и тут не обошлось. На стеклянном заводе в Санкт-Петербурге они выполняли функции инвенторов. Но ведь такая же работа и те же функции требовались и на фарфоровом заводе. Авторитетнейшими учёными-искусствоведами даже парадный фарфоровый сервиз рассматривается как *ансамбль* [выделено мною, Ю. П.]. Этот термин – прямая аналогия с архитектурно-градостроительной терминологией (но в другом масштабе). В. Г. Власов пишет: «Мир ваз многолик и представляет собой как бы повторение истории архитектуры в миниатюре; главный композиционный принцип – архитектурность. Конструкция остается неизменной: основание, тулово, «плечики», ручки, горло и венчик, – но формы меняются согласно эволюции художественных стилей и моды» [7, с. 14].

Так следует ли суживать сферу рассмотрения художественных предметов интерьера исключительно как «декоративно-прикладное искусство»? Декоративные фарфоровые вазы не являются неотъемлемыми элементами интерьеров, не будучи стационарно закрепленными и соединенными с конструкциями помещений. В случае необходимости, они могут перемещаться с места на место. Однако, тем не менее, они играют важную роль при создании многопланового и многогранного архитектурно-художественного ансамбля интерьера.

#### **Библиография**

1. Godden, Geoffrey. The Concise Guide to European porcelain. London: Ebury Press, 1996.
2. Neuwirth, Waltraud. Markenlexikon fur Kunstgewerbe, Band 4 Osterreich, Wien: Selbstverlag Dr. Waltraud Neuwirth, 1978.
3. Режим доступа: [digikogu.ekm.ee>rus>virtuaalnaitus?ex\\_id=4&cat\\_id=13&item\\_id=301](http://digikogu.ekm.ee>rus>virtuaalnaitus?ex_id=4&cat_id=13&item_id=301)
4. Режим доступа: [ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/16672/](http://ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/16672/) Время доступа: 21.01.2020 г. 20.15.
5. Режим доступа: [the-saleroom.com/de-de/auction-catalogues/siebers-auktionen/catalogue-id-srsie10000/lot-ecbde10-af3a-4b78-b52e-](http://the-saleroom.com/de-de/auction-catalogues/siebers-auktionen/catalogue-id-srsie10000/lot-ecbde10-af3a-4b78-b52e-)

a3fd00675426 Время доступа: 21.01.2020 г. 18.15.

6. Большая иллюстрированная энциклопедия древностей / Дагмар Гейдова, Ян Дурдик, Людмила Кибалова и др. Прага: Артия, 1988, – 496 с., ил. / Bol'shaya illyustrirovannaya entsiklopediya drevnostey / Dagmar Geydova, Yan Durdik, Lyudmila Kibalova i dr. Praga: Artiya, 1988, - 496 s., il.

7. Власов В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т., - С-Пб.: ЛИТА, Т. 2. – 2001. – 848 с., ил. / Vlasov V. G. Bol'shoy entsiklopedicheskiy slovar izobrazitel'nogo iskusstva. V 8 t. – S-Pb.: LITA, t. 2 – 2001. - 848 s., il.

8. Драпалюк Г. И. Каталогизация и научная обработка западноевропейского художественного фарфора. Методическое пособие (в 2-х частях). Одесса: Одесский музей западного и восточного искусства, 1995. – 152 с. / Drapalyuk G.I. Katalogizatsiya i nauchnaya obrabotka zapadnoyevropeyskogo farfora. Metodicheskoye posobiye (v dvukh chastyakh) Odessa: Odesskiy muzey zapadnogo i vostochnogo iskusstva, 1995, - 152 s.

9. Каган М. С. Морфология искусства. Л.: Искусство, 1972. 440 с. / Kagan M. S. Morfologiya iskusstva, L.: Iskusstvo, 1972. 440 с.

10. Карякина Т. Д. Западноевропейский фарфор в контексте культуры XVIII века и проблемы стилистической эволюции. Диссертация на соискание ученой степени «доктор искусствоведения» 17.00.04. М., 2011. / Karyakina T. D. Zapadnoyevropeyskiy farfor v kontekste kul'tury XVIII veka i problemy stilisticheskoy evolyutsii / Dissertatsiya na soiskaniye uchenoy stepeni "doktor iskusstvovedeniya" 17.00.04 M., 2011.

11. Немилова И. Вступительная статья к каталогу выставки «Ватто и его время». – Л.: Государственный Эрмитаж, Аврора, 1972. / Nemilova I. Vstupitel'naya stat'ya k katalogu vystavki "Vatto i yego vremya" – L.: Gosudarstvennyy Ermitazh, Avrora, - 1972.

12. Письмак Ю. А. Британские влияния в производстве художественного стекла в России в XVIII

– XIX вв. и роль архитекторов в этом производстве / Проблемы теории и истории архитектуры Украины. Сборник научных трудов. Вып. 17. Одесса: Астропринт, 2017, 254 с., стр. 28-35. / Pismak Yu. A. Britanskiye vliyaniya v proizvodstve khudozhestvennogo stekla v Rossii v XVIII – XIX vv. I rol' arkhitektorov v etom proizvodstve / Problemy teorii i istorii arkhitektury Ukrainy. Sbornik nauchnykh trudov. Vyp. 17, Odessa: Astroprint, - 2017, 254 s., ss. 28-35.

13. Письмак, Юрий. Парижские декоративные тарелки с изображениями экзотических птиц / Revista ARTA / Seria Arte vizuale, Arte plastice, Arhitectură. Serie nouă. Vol. XXVII, nr. 1, 2018. Institutul Patrimoniului Cultural. Centrul Studiul artelor. Chișinău. 2018, 159 p., pp. 24-31. / Pismak, Yuri. Parizhskiyе dekorativnyye tarelki s izobrazheniyami ekzoticheskikh ptits / Revista ARTA / Seria Arte vizuale, Arte plastice, Arhitectură. Serie nouă. Vol. XXVII, nr. 1, 2018. Institutul Patrimoniului Cultural. Centrul Studiul artelor. Chișinău. 2018, 159 p., pp. 24-31.

14. Самецкая Э. Б. Экспертное заключение на две чашки с блюдцами от 02.06.2004 г. Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства (рукопись). /Sametskaya E. B. Ekspertnoye zaklyucheniye na dve chashki s blyudtsami. Vserossiyskiy muzey dekorativno-prikladnogo i narodnogo iskusstva. (Rukopis') 02.06.2004 g.

15. Сви́дерский В. М. Малые архитектурные формы / В. М. Сви́дерский; Под общ. ред. чл.-кор. Академии архитектуры УССР А. М. Касьянова. Киев: Изд-во Академии архитектуры УССР, 1953. / Sviderskiy V. M. Malye arkhitekturnyye formy / V. M. Sviderskiy; pod obshch. red. chl.-kor. Akademii arkhitektury USSR A. M. Kas'yanova. Kiyev: Izd-vo Akademii arkhitektury USSR, 1953.

16. Уренев В. П. Основы архитектурного проектирования предприятий общественного питания: Учеб. пособие. – Киев: Вища школа, 1990. – 190 с.: ил. / Urenev V. P. Osnovy arkhitekturnogo proyektirovaniya: ucheb. posobiye – Kiyev: Vyshcha shkola, 1990. – 190 s.: il.

Светлана ИЛЬВИЦКАЯ,  
Анна ПОЯН

## **Культурное наследие Кишинева 1930-1950 гг.**

<https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-1.10>

### **Rezumat**

#### **Patrimoniul cultural al Chișinăului din anii 1930-1950**

Una dintre tendințele în dezvoltarea turismului este apariția muzeelor în aer liber, care reprezintă cartea de vizită a unei destinații turistice. Luând drept exemplu cartierele centrale ale orașului Chișinău, exponatele muzeului în aer liber pot fi monumente de arhitectură din perioada interbelică - vilele urbane păstrate din anii 1930-40, care combină trăsături caracteristice ale Art Nouveau, funcționalismului, modernismului și arhitecturii neo-românești.

Precum arată experiența mondială, cele mai bune rezultate în popularizarea patrimoniului istoric și cultural sunt obținute de teritorii istorice special protejate, unde sunt organizate noi tipuri de muzee - muzeele în aer liber. Drept exemple de acest fel pot servi proiectele nerealizate din anii 1980: „Muzeul Etnografic al satului moldovenesc” și cartierul istoric „Colina Pușkin”.

Articolul examinează metoda triaxială a celor „trei raze” în calitate de moștenire culturală urbanistică, utilizată în anii postbelici (1945-1948) de către academicianul arhitect A. Șciusev în cadrul lucrului la schița schemei planului general de dezvoltare a orașului Chișinău. Ideea lui de creștere a expresivității orașului era întruchipată în sinteza tradiției structurării planimetrice a cartierelor istorice în contextul rezolvării problemei păstrării plasticității fondului construit existent și dezvoltării lui ulterioare.

**Cuvinte-cheie:** patrimoniu cultural, destinație turistică, muzeificare, Muzeu în aer liber.

### **Summary**

#### **The cultural heritage of Chisinau in 1930–1950**

One of the trends in the development of tourism is the appearance of open-air museums, which are the hallmark of a museum and tourist destination. On the example of the central quarters of Chisinau, the exhibits of the open-air museum can be architectural monuments of the interwar period - preserved urban villas of 1930-40, which combine the characteristic features of Art Nouveau, functionalism, modernism and Neo-Romanian architecture.

As world experience shows, the best results in the popularization of historical and cultural heritage are achieved by specially protected historical territories, where new types of museums are organized - air museums or open-air museums. Such an example is the unrealized projects of the 1980s “The Ethnographic Museum of the Moldavian village” and “The Historical Quarter “Pushkinskaya Gorka”.

The article examines the three-axis method of “triluchya” as a cultural heritage of urbanism, which was addressed in the post-war years (1945-1948) by the Academician of Architecture A. Shchusev when working on a project proposal - the scheme of the general plan for the development of the city of Chisinau. His idea of enriching the expressiveness of the city was to synthesize the planning traditions of historical neighborhoods while solving the problem of preserving the plasticity of the existing building and its further development.

**Keywords:** cultural heritage, tourist destination, museumification, air museum.

Исторический город представлен многоаспектной средой с интерактивной интеграцией пространств жизнедеятельности, эпох, людей, архитектурно-художественных концепций, явлений и новых технологий. В свою очередь среда формируется во взаимопроникновении природного и антропогенного, в постоянном диалоге культур, искусств и про-

фессиональных интересов, в сосуществовании архитектуры разных эпох и стилей. По изречению древних «время стоит», а человек движется во времени и создает традиции и новаторства как смены стилей, направлений, художественных концепций. При этом именно историко-художественное наследие, включенное в ткань старых кварталов, представляет каркас с

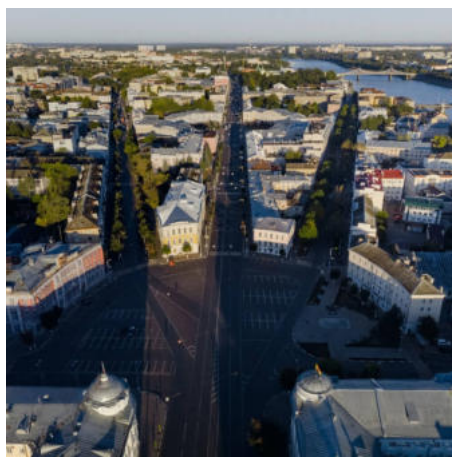
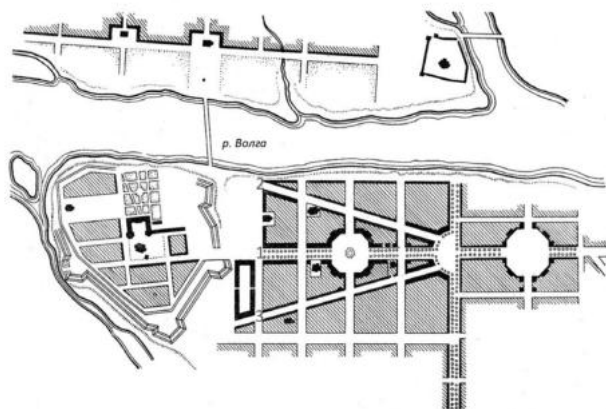


Рисунок 1. План центральной части города Тверь XVIII века и современный вид.

интегрированным пространством и временем, представляя целостный художественный образ города, отраженной в творчестве многих поколений архитекторов.

Самые известные города в мире сумели сохранить свое историческое городское ядро, несмотря на то, что во многих городах строились новые современные здания в их историко-архитектурной среде. С другой стороны, мегаполисы мира становятся все более узнаваемые благодаря тому, что они могут предложить больше архитектурно-инновационных зданий, смелых концептуальных решений [2]. Кроме того, такие здания вносят существенный вклад в общую привлекательность городских перспектив, современные здания являются единственным возможным ответом на вызовы, с которыми сталкиваются современные города: территориальные ресурсы исчерпаемы, все сложнее выбрать выгодное место для строительства. Это главная причина, почему известные европейские столицы, такие как Париж, Лондон или Берлин, но и новые европейские центры, такие как Таллин, Загреб, Любляна, Братислава и Варшава, растут в высоту рядом с исторической средой.

Аналогичная ситуация сложилась и в столице Молдовы – городе Кишиневе. В последние годы новых серьезных инвестиций в строительство современных зданий Кишинева не было. Массовое строительство объектов в 1990-х годах здесь велось хаотично, без установленного мастер-плана, без особого учета стандартов и норм. Тем не менее, отсутствие денег и проблемы с разрешением на строительство способствовали тому, что новые проекты не были реализованы. В это время положено начало

больших и глубоких исследований объектов культурного наследия Кишинева и республики в целом. В настоящее время наступает момент истины в деле сохранения культурного наследия исторического ядра Кишинева.

В XX веке тенденция утраты историко-культурных традиций под воздействием урбанизации, а также осознание обществом необходимости сохранения культурного наследия, в том числе и памятников архитектуры, являются основными историко-культурными предпосылками возникновения музеев нового типа. Одна из тенденций развития туризма – появление музеев под открытым небом, представляющих собой визитную карточку музейно-туристской дестинации города [7]. Музеефикация памятников архитектуры и градостроительства и организации музеев под открытым небом – основная современная концепция сохранения культурного наследия города.

На примере центральных кварталов, малых исторических улиц города Кишинева экспонатами музея под открытым небом могут быть архитектурные памятники периода 1930-1950 гг., которые представляют большую ценность для истории национальной и мировой архитектуры. Это сохранившиеся городские виллы межвоенного периода 1930–40 годов, в которых сочетаются характерные черты ар-нуво, функционализма, модернизма и неорумынской архитектуры [6].

Как показывает мировой опыт, наилучшие результаты в популяризации историко-культурного наследия достигают особо охраняемые исторические территории, где организованы новые типы музеев – воздушные музеи или музеи под открытым небом. Таким примером

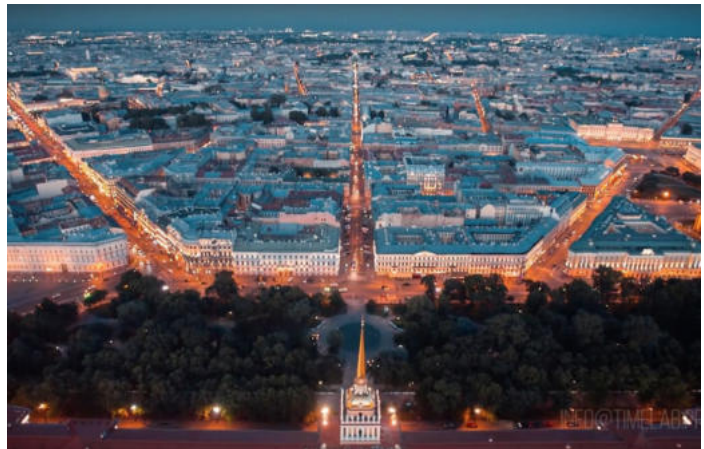
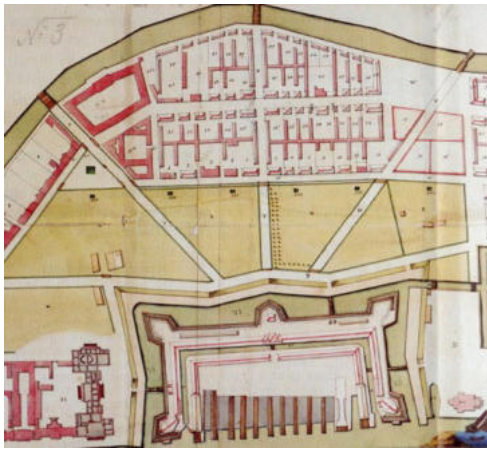


Рисунок 2. Генеральный план центральной части Петербурга, арх П.Еропкина и современный вид.

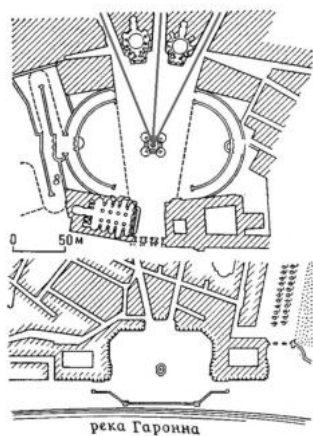


Рисунок 3. Рим. Пьяцца дель Пополо и прилегающая часть города

могут служить оригинальные проекты кишиневских архитекторов 1980-х годов «Этнографический музей молдавского села» и «Исторический квартал «Пушкинская горка», которые, к сожалению, не были реализованы.

В статье рассматривается трехлучевая композиция центров городов, которая с неизменным успехом использовалась и в других городах Европы и России: Рим, Санкт-Петербург, Тверь (рис.1), Ярославль, Кострома, Новгород, Псков.

Существующий план Петербурга, построенный по трехосевому принципу на трех радиальных проспектах: Невском, Вознесенском и Гороховой улице был реализован по проекту «Комиссии Строений» в XVIII веке во главе с архитектором Петром Еропкиным и Иваном Коробовым.

Радиальные проспекты старого Петербурга расходятся широким веером от их общего центра— Адмиралтейской башни (рис.2). Если рассматривать эти проспекты от Адмиралтейства, то в поле зрения наблюдателя могут по-

пасть не три, а только два из них, так как между крайними проспектами заключается угол в  $77^\circ$ , который далеко превосходит поле четкого видения неподвижным глазом. Столь широкий угол расхождения проспектов (как и вся их архитектура) указывает на то обстоятельство, что русские мастера не копировали западных образцов и ставили перед собой иные композиционные задачи [2]. Таким образом, лучевые магистрали Петербурга не повторяют собой ни римских, ни версальских лучевых магистралей. Если в Риме архитектурный эффект магистральных улиц, расходящихся от площади Дель-Пополо (рис.3), заключается в том, чтобы показать от въезда в город все три луча в виде сразу воспринимаемой картины, то в Петербурге большой интерес представляют перспективы в обратном направлении, а именно, перспективы каждой улицы, взятой в отдельности, на Адмиралтейскую башню.

К аналогичному приему обратился в послевоенные годы интенсификации строитель-

ства (1945–1948 гг.) академик архитектуры А. В. Щусев при работе над проектом предложением схемы генерального плана развития города Кишинева - столицы Молдавии. Его идея обогащения выразительности города состояла в синтезе планировочных традиций исторических кварталов при решении задачи сохранения пластичности сложившейся застройки и ее дальнейшего развития. Поэтому, к культурному наследию города Кишинева можно отнести, в первую очередь, традиционный трехосевой прием – «трилучья» (treiraze) в плане послевоенной реконструкции города Кишинева, предлагающий взаимную интеграцию ландшафтной архитектуры береговых пространств в урбанизированную среду (рис. 4).

Начиная с 1980-х гг. появился ряд исследований по проблемам музеефикации памятников архитектуры и урбанизма и организации музеев под открытым небом, авторами которых являются в основном архитекторы, историки, социологи и экономисты [1]. Такое «архитектурно-реставрационное» осмысление этой проблематики вполне закономерно для периода бурного роста и развития сети музеев-заповедников, концепции которых разрабатывались архитектурными проектными или реставрационными мастерскими.

Обобщению опыта проектирования и строительства в РФ музеев под открытым небом на основе собранных из разных регионов памятников посвящена работа О.Г. Севан [2]. Автор формулирует основные принципы построения музеев под открытым небом, примененные в разных областях РФ. В Костроме отбор и размещение перевезенных построек проводился исходя из «коллекционного» принципа показа наиболее высоко-художественных образцов; в «Малых Корелах» был принят «региональный» принцип создания микромоделей поселений, соответствующих историко-культурным зонам Архангельской области, с восстановлением исторического ландшафта и культурной среды; в «Хохловке» Пермской области «региональный» принцип был совмещен с «тематическим» – сектора-деревни сочетались с промышленными, сельскохозяйственными, охотничьими комплексами.

Для музея под открытым небом определяющей характеристикой является тот факт, что его основное экспозиционное пространство расположено вне стен зданий. В повсед-



Рисунок 4. Генеральный план Кишинева, арх. А.В. Щусев.

невном общении часто используются как равнозначные понятия «музей под открытым небом» и музей-заповедник. Однако понятие «музей-заповедник» относится к статусной позиции музея; это юридический статус, присваиваемый музею указом соответствующих государственных органов [4].

В сознании, как музейных работников, так и широкой публики музей-заповедник, прежде всего, является музеем под открытым небом, сохраняющим в целостности ансамбль недвижимых памятников или живой фрагмент историко-культурной и природной среды, т. е. является ансамблевым или средовым музеем. На практике не все музеи, осуществляющие функцию заповедника, имеют юридический статус музея-заповедника. Не имеет смысла подсчитывать, сколько действующих музеев различного профиля расположено на малых улицах, а сколько – на главных улицах или площадях; необходимо рассматривать общую ситуацию по городу и району (окружающей местности) – насколько развита здесь музейная сеть. Важно отметить, что в сохранившихся районах исторической застройки локализуется множество точек, являвшихся

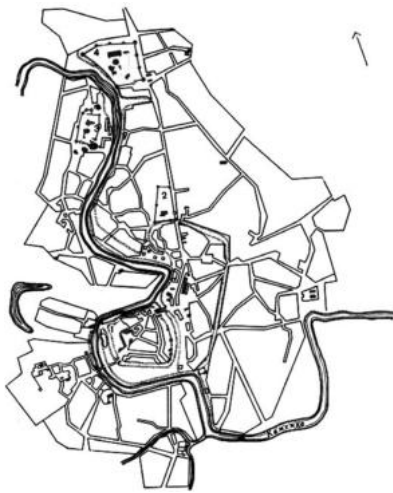


Рисунок 5. Исторический город Суздаль, Россия. Схема городских улиц и вид с колокольни Ризположенского монастыря на городские улицы (фото: Поян А., март 2021г.)

в прошлом либо культурными центрами, либо достопримечательными местами, к которым можно привязывать местоположение того или иного музея. Этим объясняется, что в среде малых улиц многих российских и молдавских исторических городов с разной степенью успешности функционирует сеть уникальных по-своему музеев, а их число и качественный состав продолжают расширяться.

Принципиальным является то, что музейными характеристиками обладает не только множество «культурных точек» в исторической городской среде, но и сама эта среда. В научной профессиональной литературе по проблемам города также известны высказывания ученых, а именно: И. М. Гревс, Н. П. Анциферов, В. Л. Глазычев и др., свидетельствующие о признании важности для архитектурной теории и практики, в том числе и темы «неофициальной» архитектуры, «второстепенных городских районов и малых улиц», достопримечательных мест и т.п. [2].

Так, непреходящее значение имеет «неправильная» геометрия значительного числа исторических малых улиц, которая объясняется естественным и историческим характером формирования уличной сети, органичным вписыванием трассы улиц в рельеф и микрорельеф местности, а также раскрытием пространств на знаковые доминантные вертикали города, в первую очередь – на храмовые комплексы и вертикальные доминанты колоколен (рис. 5).

Так, например, в Кишиневе в среде малых улиц расположено значительное число исторических зданий – и это не только признанные

научным сообществом памятники архитектуры или здания, с которыми связаны исторические события и жизнь исторических личностей, но и образцы так называемой рядовой городской застройки [6]. Уже давно считается общественным благом сохранение, реставрация и восстановление исторической архитектуры (несмотря на то, что имеет определенную поддержку и практически противоположная точка зрения), однако сейчас ставится вопрос о сохранении исторической городской среды в целом (кварталов, улиц, и отдельных объектов культурного наследия). Архитектурная наука, решая данную задачу, выходит на уровень реставрационных и реконструкционных решений, но не обеспечивает дальнейшую адаптацию сохраненных либо восстановленных зданий и фрагментов городского ландшафта к их органичному включению в собственно будущее культурное пространство.

Авторы статьи предлагают перспективы музеефикации малых улиц Кишинева в трактовке городских исторических кварталов не только как «вещь в себе», но и как основу для полноценной и многоаспектной жизни городского культурного пространства, важный слой которого составляет музейная структура и в целом – музеефицированное культурное пространство. Только при таком подходе следует разрабатывать перспективные модели развития исторической городской среды кварталов, улиц и отдельных историко-архитектурных памятников [6].

Рассматривая историческую городскую ткань подобным образом, становится возможным принимать проектно-технические реше-

ния и приемы для придания музейных функций самим фрагментам городской среды, и, в частности, – среде малых улиц исторической части города Кишинев.

Идея фрагментарной охраны исторических ландшафтов и повышения охранного статуса отдельных городских районов исторической застройкой не нова; так, в 1970–1980-е гг. в СССР достаточно успешно разрабатывались и реализованы так называемые заповедные зоны [3]. Предлагаемые нами идеи музеефикации районов малых исторических кварталов и улиц, несомненно, являются продолжением этой практики. Однако кардинальные изменения в социуме, науке и, главное, в тотальной цифровизации современного общества настоятельно диктуют качественный пересмотр научных взглядов 30–40-летней давности. Современные проекты музеефицированных кварталов и малых улиц должны быть обращены к современному, технически грамотному, информационно подготовленному городскому жителю; они должны строиться с учетом опыта эксплуатации сегодняшних интерактивных музеев, с учетом перспектив перемещения в сетевые ресурсы большинства видов информации о городской жизни [5].

Именно так можно ставить вопрос о разработке стратегии музейной интерпретации феноменов городской культуры, о музеефикации исторической городской среды, в том числе – малых улиц. В последние десятилетия процесс музеефикации нередко связывается с организацией ансамблевых и средовых музеев. Представляется, что малые улицы исторических городов и поселений могут быть музеефицированы именно как воздушный музей, как музей под открытым небом [6].

В настоящее время происходит тотальное «оцифровывание» музейной экспозиции, тяготеющей к все более полному включению в компьютеризированное медиа-пространство, с другой стороны, музейное внимание концентрируется на вещественных артефактах; при этом музейные сценарии стремятся к интерактивности. Все это актуально для широких территориальных площадок, получающих музейные характеристики.

Музеефицированный район малых улиц – этот еще один новый тип музея, это одновременно – музей-город, музей-район, музей-

улица, музей-двор, музей-застройка. При этом в районе продолжают жить люди, работать учреждения, транспорт, парковаться автомобили, функционировать учреждения питания, бытового и социального обслуживания. Однако район должен быть пронизан и наполнен музейно-информационной инфраструктурой, основанной на достоверности и научно-популярной занимательности. Музейные функции, по-видимому, будут при этом рассредоточены по территории, но концентрироваться в определенных «точках сборки» содержательной аттрактивности, в том числе местах естественного сбора людей, таких, как общественные пространства (открытые террасы, кафе, скверы и парки). Одновременно весь район должен стать удобным и безопасным, а музейные функции пространства – регулярно обновляться, по возможности, органично сочетаясь с окружающей городской средой.

#### Литература:

1. М. В. Дuceв, *Концепция художественной интеграции в новейшей архитектуре : монография* [Текст] / М. В. Дuceв ; Нижегород. гос. архитектур.-строит. ун-т. - Нижний Новгород: ННГАСУ, 2013, 233 с.
2. В. Л. Глазычев, *Проблема градостроительного знания* [Текст] // Проблемы теории и истории архитектуры. М., 1978, 220 с.
3. С. В. Ильвицкая, *Принципы формирования архитектуры КДЦ в исторической среде*. // Журнал «Жилищное строительство» №1, 2012.
4. С.В. Ильвицкая, *Факторы формирования архитектуры современного культурно-досугового центра и критерии оценки сохранности культурного наследия*. // Журнал «Естественные и технические науки» №5, 2014 г.
5. С. В. Ильвицкая, Г.В. Морозов, *Сохранение малых исторических поселений* // Архитектура и строительство России. Москва 2020. N2 (234). С. 118-120.
6. С. В. Ильвицкая, А. Поян, *Дивергентное развитие архитектуры конструктивизма в Молдавии: два берега у одной реки* // Архитектура и строительство России. 2020. № 4 (236). С. 24-33.
7. С. В. Ильвицкая, А. Поян, *Музейное направление проектирования визит-центров в историко-культурных поселениях* // Conferința științifică internațională / Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare / Ediția a XII-a / Programul și rezumatul comunicărilor / International scientific conference / Chișinău, 28–29 mai, 2020 / DOI: 10.6084/m9.figshare.12356123, с.8 и с.26-27.

Alina OSTAPOV,  
Irina STUDZINSKI

## Dominante arhitecturale ale orașului Chișinău edificate în primii ani după cel de-al Doilea Război Mondial

<https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-1.11>

### Rezumat

#### Dominante arhitecturale ale orașului Chișinău edificate în primii ani după cel de-al Doilea Război Mondial

Primii ani după cel de-al Doilea Război Mondial sunt caracterizați prin reconstrucția orașelor Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești (RSSM). Dezvoltarea arhitecturii postbelice era dependentă de autoritățile politice. Reglementările în domeniu au dus la transformări urbane deosebite. Imaginea sovietică urbană este una recunoscutibilă, mai ales în dezvoltarea arterelor principale, definite prin grandiozitate atât spațială, cât și volumetrică.

Impunătoare este arhitectura actualului bulevard Ștefan cel Mare și Sfânt, estetica căruia promovează ideologia sovietică. Acesta avea reglementări particulare privind alinierea edificiilor, înălțimea lor, proporțiile clădirilor, estetica fațadelor orientate spre bulevard, relația cu edificiile învecinate și altele, formând o configurație coerentă. Regulile stabilite au ordonat frontul stradal: clădirile deseori fiind amplasate conform metodei compoziționale *cour d'honneur* (concept francez, curte de onoare în fața unui palat, a unui conac, mărginită de clădirea principală și de aripile laterale simetrice), în așa mod sporind vizibilitatea fațadelor de gabarit, numite „fațade de paradă”, și deveneau recunoscutibile prin exuberanța decorativă.

Acest articol urmărește dezvoltarea cadrului construit pe un anumit segment al arterei principale a capitalei RSSM – una dintre preocupările prioritare a autorităților în perioada vizată.

**Cuvinte-cheie:** RSSM, arhitectura, dominante, arhitecți, Chișinău, bulevard, politici.

### Summary

#### Architectural dominants of the city of Chisinau built in the first years after the Second World War

The first years after the Second World War are characterized by the reconstruction of the cities of the Moldovan Soviet Socialist Republic (MSSR). The development of post-war architecture was dependent on political authorities. The regulations in the field led to special urban transformations. The Soviet urban image is a recognizable one, especially in the development of the main arteries, defined by spatial and volumetric greatness.

Another impressive thing is the architecture of Stephen the Great boulevard, whose aesthetics promotes Soviet ideology. It had particular regulations regarding the alignment of the buildings, their height, their proportions, the aesthetics of the facades facing the boulevard, the relationship with the neighboring buildings and others, forming a coherent configuration. The established rules ordered the street front; the buildings often formed “parade courts”, increasing the visibility of the massive facades, called “parade facades”, which became recognizable by decorative exuberance.

This article aims at observing the development of the constructions on a certain segment of the main artery of the capital of MSSR - one of the priority preoccupations of the authorities in the given period.

**Keywords:** MSSR, architecture, dominant, architects, Chisinau, boulevard, politics.

Lucrările de construcție în orașul Chișinău s-au realizat în baza proiectului de planificare și construcție a orașului aprobat prin Hotărârea nr. 1390 a Consiliului de Miniștri al RSSM (CM al RSSM) din 24 septembrie 1952, care reglementa

dezvoltarea urbanistică a capitalei. Proiectele tuturor clădirilor ridicate în orașul Chișinău, indiferent de scopul și apartenența lor departamentală, precum și toate tipurile de reconstrucție trebuiau să fie elaborate în baza sarcinilor arhitecturale

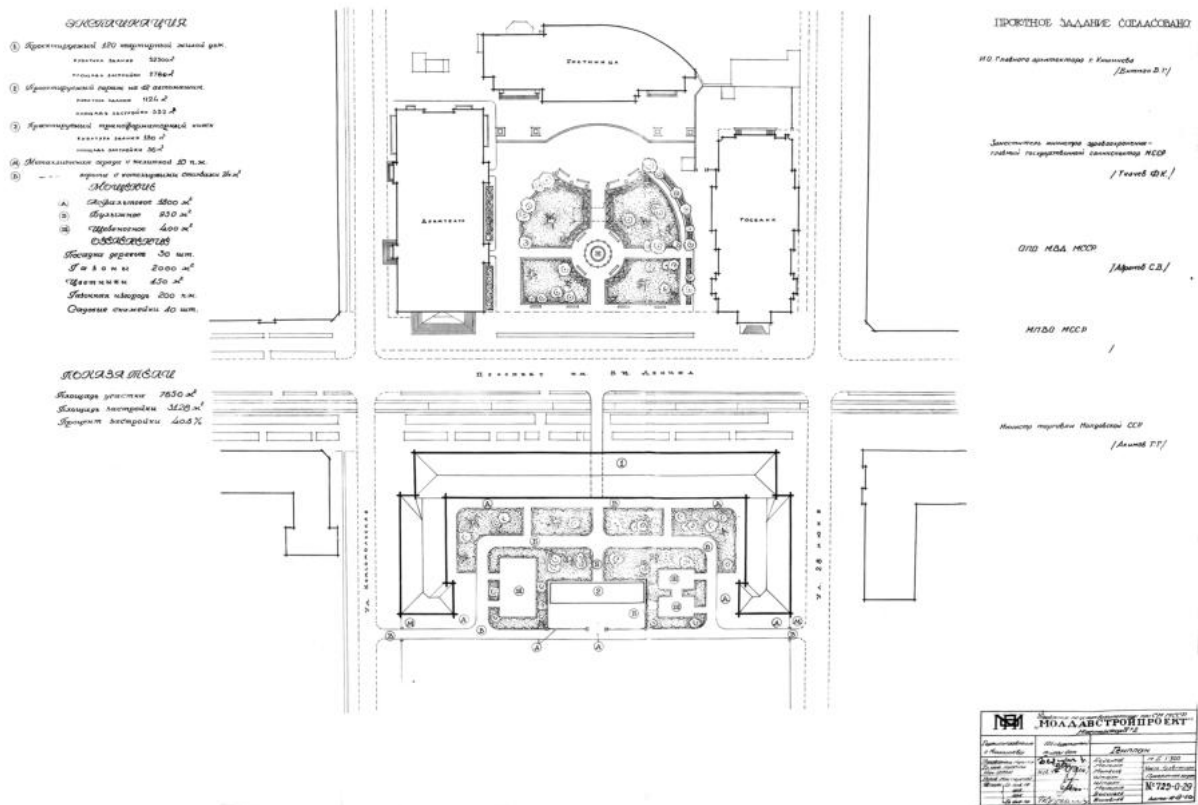


Fig. 1. Plan general.

puse de Comitetul Executiv al oraşului în conformitate cu proiectul de dezvoltare urbanistică a Chişinăului [1, p.2].

Documentul cuprindea indicaţii importante privind estetica urbană, acordând o atenţie sporită imaginii pieţelor urbane, aleilor, străzilor oraşului, amenajării spaţiilor verzi, instalării reţelelor de comunicaţii terestre şi subterane. Se interzicea edificarea, construcţia suprastructurii şi reconstrucţia clădirilor rezidenţiale şi civile, construcţia structurilor industriale fără aprobarea Comitetului Executiv al Consiliului Oraşenesc al Deputaţilor Muncitorilor (CECODM) din Chişinău. De asemenea, restaurarea, vopsirea şi reconstrucţia faţadelor clădirilor şi structurilor cu ieşire la pieţele, străzile şi aleile de acces se efectuau nu-

mai cu aprobarea arhitectului-şef al oraşului. Iar reparaţiile majore ale clădirilor erau interzise fără aprobarea CECODM [1, p.3].

Indicaţii speciale au existat privind intervenţiile pe actualul bulevard Ştefan cel Mare şi Sfânt: se urmărea o diferenţiere stilistică reprezentativă faţă de dezvoltarea celorlalte artere. Planimetria obiectivelor administrative şi edificiilor rezidenţiale cu confort înalt, cu soluţii arhitecturale individuale, trebuia să accentueze statutul reprezentativ al acestuia.

Construcţia **clădirii rezidenţiale cu 120 apartamente** de pe bulevardul Lenin, nr. 132 (actualul Bd. Ştefan cel Mare şi Sfânt) a fost realizată în conformitate cu prevederile Hotărârii nr. 1785 al CM al RSSM din 11 decembrie 1950. Aceasta ocupă un



Fig. 2. Faţada de-a lungul bulevardului Ştefan cel Mare şi Sfânt.

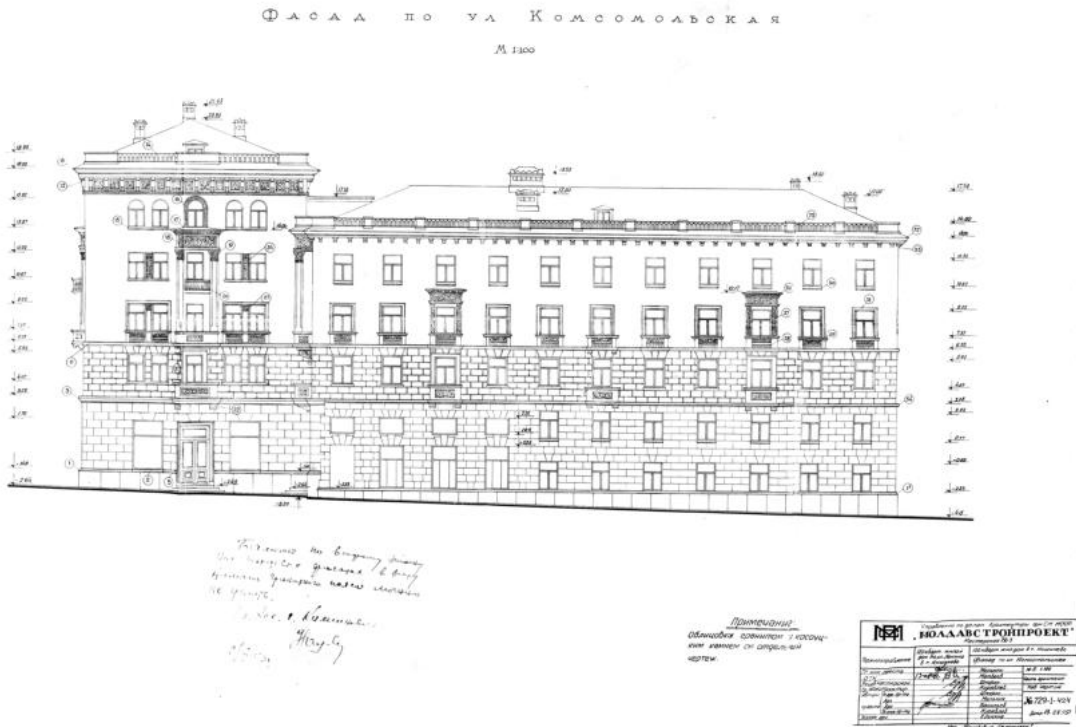


Fig. 3. Fațada de pe strada Mihai Eminescu.

cartier în centrul orașului de-a lungul bulevardului Lenin, între străzile 28 Iunie (actuala str. Vlăicu Pârcălab) și Komsomolskaia (actuala str. Mihai Eminescu) (Fig. 1).

Dinspre bulevardul Lenin, clădirea sus-menționată are cinci niveluri (Fig. 2), iar din partea străzii Komsomolskaia (Fig. 3) și 28 Iunie (Fig. 4), aripile sunt cu patru niveluri. La parter, pe bulevardul Lenin, erau amplasate: o librărie, un magazin de mobilă, „Gastronom” (magazin alimentar) „Gorpromtorg” (magazin de comerț cu bunuri industriale), „Dinamo”, „Detskii Mir” („Lumea copiilor”), frizeria și agenția „Aeroflot” [2, p. 9]. Dinspre bulevard, în centrul clădirii, era proiectată intrarea principală, „de paradă”, iar dinspre străzile Komsomolskaia și 28 Iunie erau prevăzute intrări utilitare și antiincendiar.

Pentru realizarea fațadelor au fost luate în considerare toate observațiile autorităților: era necesar să se elimine monotonia acestora, într-o mai mare măsură să se accentueze partea centrală a fațadei și, de asemenea, să se refacă fațadele oarbe ale aripilor cu patru niveluri, măbind ușor lățimea acestora [2, p. 7]. În proiectul ulterior, monotonia din soluția fațadei principale a casei a fost înlăturată, iar partea centrală accentuată. De-a lungul fațadei principale au fost plasate patru logii, cu elemente decorative din piatră de

calcar și ceramică. Fațadele oarbe dinspre bulevardul Lenin au fost reproiectate, iar proporțiile au fost îmbunătățite. Decorul fațadelor includea detalii arhitecturale cu motive florale, fitomorfe, forme geometrice mixate cu însemne sovietice.

Persoanele care au contribuit la realizarea acestui proiect sunt: conducătorul Trustului „Moldavstroiproekt” E. M. Bedenkov, inginerul principal al Trustului A. E. Melnik, șeful Departamentului de Control Tehnic L. V. Matveev, conducătorul atelierului de proiectare I. L. Șmurun, autori: arhitectul principal al proiectului I. L. Șmurun, arhitectii A. E. Melnik și S. V. Vasiliev, inginerul principal E. G. Juravliov (planșele din decembrie 1950) [3], arhitectul tehnician Elkina, tehnicianul senior E. S. Telpis [4]. Conform desenelor tehnice din anul 1952, la realizarea proiectului și-au adus contribuția inginerul principal al institutului Malerman, conducătorul atelierului de proiectare R. E. Kurț, arhitectul principal al proiectului I. L. Șmurun, arhitectii S. V. Vasiliev, A. E. Melnik, tehnicianul senior Râskina, arhitectul senior A. S. Sobolev, arhitectul tehnician I. Narbut, tehnicianul Zorin [5].

**Casei rezidențiale cu 107 apartamente** de pe bulevardul Lenin nr. 126, 126a i-a fost alocat terenul pe locul unor clădiri distruse, din care au rămas doar fundația și parțial subsolurile [6, p. 1],

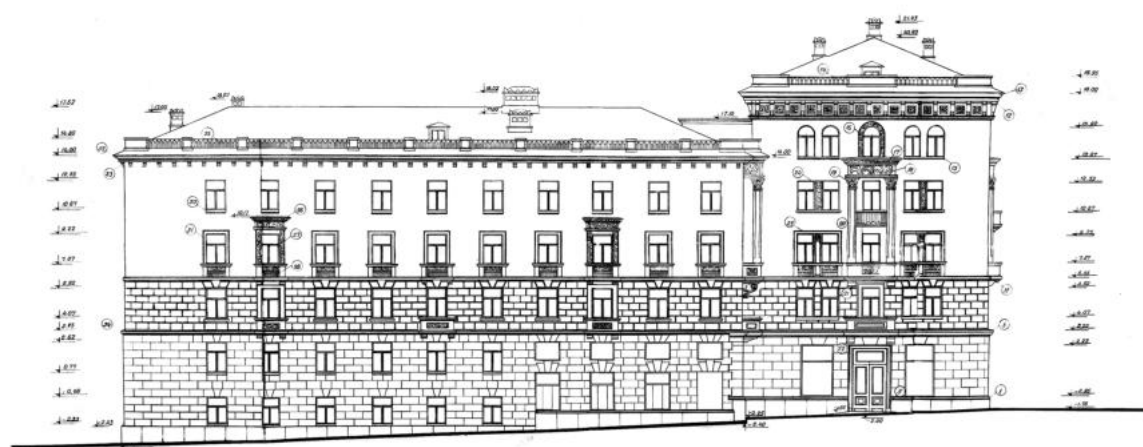


Fig. 4. Fațada de pe strada Vlaicu Pârcălab.

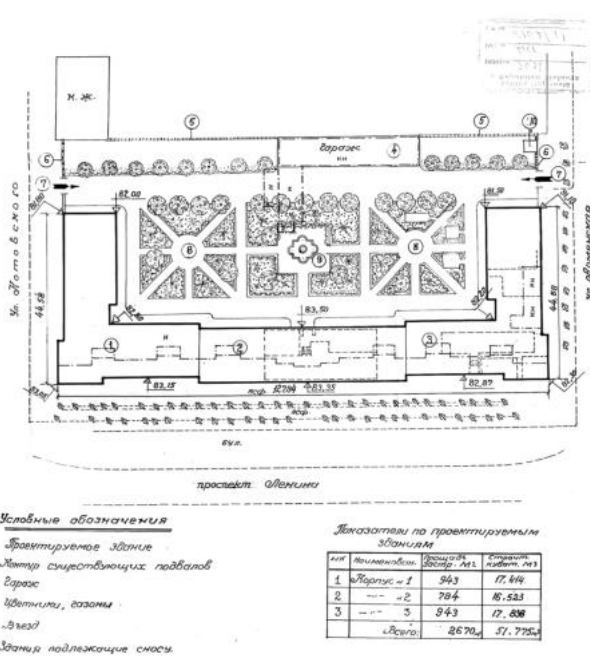
situat de-a lungul bulevardului Lenin, între străzile Kotovski (actuala str. Vasile Alecsandri) și Armianskaia (actuala str. Armenească). Pe acest loc se preconiza construcția unui complex compus din trei edificii. Clădirea centrală situată de-a lungul bulevardului Lenin aparținea Ministerului Industriei Locale, Ministerului Silviculturii și Ministerului Transportului Auto al RSSM. Aceasta era flancată de clădirea rezidențială a Ministerului Gospodăriei Comunale, din stânga, și clădirea artelului (asociație voluntară înființată pentru munca în echipă sau alte activități colective) „Basarabia Eliberată”, din dreapta (Fig. 5).

Pe parcursul proiectării, numărul apartamentelor în clădirile rezidențiale laterale se modifica, clădirea centrală rămânând fără modificări. Ultima era proiectată cu cinci niveluri (Fig. 6) și un subsol amenajat sub toată clădirea. La parter se preconiza amplasarea unui magazin de îmbrăcăminte și ustensile de uz casnic, cu încăperi auxiliare. Celelalte etaje erau alocate pentru 32 de apartamente rezidențiale cu două și trei camere. Subsolul găzduia centrala de încălzire, depozitul de cărbune, încăperile utilitare și depozitele magazinelor. Clădirea cu 32 de apartamente a fost proiectată din secțiunile rezidențiale ale clădirii cu 120 de apartamente, în conformitate cu Ordinul nr. 193 din 2 octombrie 1951 al Departamentului Arhitectură, din cadrul CM al RSSM. [8, p.

2]. Intrările și scările în secțiunile rezidențiale erau proiectate dinspre curte; intrările în magazine erau proiectate dinspre bulevardul Lenin; intrările de serviciu în magazinele de la subsol erau proiectate dinspre curte, fiind separate de intrările în apartamentele rezidențiale.

Conform desenele tehnice, persoanele care au contribuit la proiectarea clădirii centrale sunt: conducătorul atelierului de proiectare – R. E. Kurț, constructorul principal – E. G. Juravliov, arhitectul principal – V. A. Voișevschi, inginerul principal al proiectului – M. I. Berber, autorul proiectului – Lazarevici, coautori – arhitecții seniori Vedenkin și V. I. Kurlov, arhitect tehnician – Krivoruciko, arhitect senior – S. M. Stalinskăia [9], arhitect interimar – M. A. Koverko [10].-

La proiectarea clădirii rezidențiale a Ministerului Gospodăriei Comunale cu 36 de apartamente, situate pe bulevardul Lenin, nr. 126 (Fig. 7, Fig. 8) au contribuit directorul institutului E. M. Bedenkov, inginerul principal al institutului A. E. Melnik, arhitectul principal al institutului N. S. Iudin, șeful Departamentului Tehnic L. V. Matveev, conducătorul atelierului de proiectare A. E. Ambarțumean, arhitectul principal al atelierului de proiectare V. A. Voișevschi, autorul proiectului arhitectural Lazarevici, autorul proiectului de inginerie M. I. Berber, executantul Krivoruciko, arhitectul V. I. Kurlov [11]. În desenele teh-



ЭКСПЛИКАЦИЯ И БИЛЛАН

№	Наименование помещений и сооружений	Кол-во	Площадь, кв. м	Примечания
1-3	Проектируемые здания	2, 670	57, 775	
4	Бараксы и подсобные помещения	260	1040	
Оборудование:				
5	Летний двор	50 кв. м		
6	Инженерно-технические сооружения	10 кв. м		
7	Бараксы подсобных помещений	3 шт.		
8	Искусственный водоем	150 кв. м		
9	Садик	50 кв. м		
10	Здания подлежащие сносу	30 кв. м		
11	Стены	1 кв. м		
12	Здания подлежащие сносу	30 кв. м		

Техно-экономические показатели

- Площадь участка 8000 м<sup>2</sup>
- Площадь застройки 2930 м<sup>2</sup>
- Процент застройки 36%
- Здания подлежащие сносу, каменные 1567 м<sup>2</sup>, 475 м<sup>3</sup>
- Здания подлежащие сносу, деревянные (магazine) 2300 м<sup>2</sup>, 250 м<sup>3</sup>

ИЗДАТЕЛЬСТВО АРХИТЕКТУРЫ

ПРОЕКТНО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР

Г. И. П. Л. П. И. Н.

Информация об авторе, исполнителе, издательстве, дата, цена, количество, тираж, адрес, телефон, факс, e-mail, сайт.

Условные обозначения

- Проектируемое здание
- Линии существующих подвалов
- Бараксы
- Здания, газоны
- Возле
- Здания подлежащие сносу

Показатели по проектируемым зданиям

№	Наименование	Площадь, кв. м	Объем, куб. м
1	Бараксы - 1	543	17, 644
2	" - 2	784	16, 523
3	" - 3	843	17, 638
Итого:		2, 670	57, 775

Fig. 5. Plan general.

nice din iunie 1952, după reproiectarea edificiului în 40 de apartamente, mai găsim și următorii specialiști: conducătorul atelierului de proiectare R. E. Kurț, constructorul principal E. G. Juravliov, coautor – arhitectul senior Vedenkin [12]. Iar în luna august a aceluiași an, edificiul este proiectat deja cu 38 de apartamente.

Casa rezidențială situată pe bulevardul Lenin colț cu str. Armianskaia a fost proiectată pentru persoanele cu dizabilități din sistemul „Moldkoopinoiuz” (sistem cooperativ pentru persoane cu dizabilități – n.a.), victime ale celui de-al Doilea Război Mondial. Primul nivel dinspre bulevardul Lenin a fost rezervat spațiilor comerciale în conformitate cu decizia Comitetului Executiv al orașului. La demisolul dinspre strada Armianskaia se preconiza o grădiniță, iar la subsol – spații pentru birouri de serviciu pentru grădiniță și depozite.

Conform desenelor tehnice din februarie 1952, clădirea avea 41 de apartamente, iar printre persoanele care au elaborat proiectul figurau inginerul principal al institutului A. E. Melnik, conducătorul atelierului de proiectare R. E. Kurț, constructorul principal al atelierului de proiectare E. G. Juravliov, arhitectul principal V. A. Voițehovschi, inginerul principal M. I. Berber, autorul proiectului Lazarevici, arhitectul senior E. V. Fangauzen, executanții M. A. Koverko, Klimovici [13]. În aprilie 1952 proiectul era modificat în 37

de apartamente, la elaborarea acestuia se adaugă arhitectul senior S. M. Stalinskaia, arhitecții tehnicieni Alexandrova și Kucerova. Pe planșele cu decor întâlnim adesea numele arhitecților Alexandrova și S. M. Stalinskaia [14].

Parcela alocată pentru construcția ansamblului rezidențial cu 200 de apartamente de pe bulevardul Ștefan cel mare și Sfânt, nr. 64 avea 290 m de-a lungul frontului bulevardului între străzile Benderskaia (actuala str. Tighina) și Armianskaia și 70 m adâncime în interiorul cartierului [15, p. 12]. Pe acest loc trebuia să fie construit un complex de clădiri rezidențiale format din trei blocuri (A,B,C). Ansamblul (Fig. 9) era proiectat în spațiul dintre clădirile în construcție ale organizației „Moldpromsovet” („Consiliul industriei moldovenești”) și Ministerului Afacerilor Interne. Întregul volum trebuia să formeze o singură compoziție legată de clădirile existente. Blocul central B (Fig. 10) reprezenta accentul întregii compoziții. Acesta urma să fie poziționat de-a lungul aliniamentului bulevardului Lenin (sau cu decalaj de 2-3 m), iar celelalte blocuri – în adâncimea terenului cu decalaj de la linia roșie de 20-25 m [15, p. 6].

Conform sarcinii comanditarului și a Comitetului Executiv, s-au folosit proiectele-tip pentru clădiri rezidențiale din seria 1-406, elaborate de Institutul „Kievproekt” în 1954 [15, p. 13]. Pentru



Fig. 6 Fațada de-a lungul bulevardului Lenin.

blocul central B era preconizată joncțiunea a trei elemente. Blocurile A și C au fost construite după proiectul-tip 400-6 al casei cu patru secțiuni. Blocul A și C erau cu cinci niveluri, fără magazine. Blocul A (Fig. 11), în comparație cu blocul C, nu avea subsol. Numărul de apartamente în blocurile A și C era de 55.

Blocul B era format din proiectul-tip 406-2 al unei case cu trei secțiuni, amplasat în teren direct și oglindit, prin blocare cu o inserție arhitecturală din două secțiuni, dintr-o serie de proiecte-tip 1-406. O astfel de decizie a fost cauzată de amplasarea clădirii de-a lungul străzii Bolgarskaia (actuala str. Bulgară) și din considerațiile compoziției generale pentru a accentua centrul clădirii. Gantul arcuit, prevăzut de proiectul inserției în două secțiuni, crea, de asemenea, trecerea necesară către curte privind măsurile de securitate la incendiu [15, p. 14]. Proiectul-tip a fost puțin modificat, prin planificarea la parter a unui salon de artă al Uniunii Artiștilor Plastici Sovietici din Moldova, a unui magazin de bunuri culturale și a magazinelor planificate din ordinul Departamentului de comerț al orașului. În părțile marginale ale clădirii au mai apărut câte două apartamente.

Persoanele care au contribuit la elaborarea acestui proiect au fost directorul institutului Todorov, arhitectul principal al institutului A. E. Ambarțumean, inginerul principal al institutului Malerman, conducătorul atelierului de proiectare V. P. Alexandrov, constructorul principal E. G. Juraevliov, arhitectul principal al proiectului R. E. Kurț, inginerul principal al proiectului G. L. Goldșlag,

inginerul senior Dorfman, arhitectul senior L. M. Kriț, tehnicianul Kucerova, arhitectul tehnician senior I. Narbut [16], arhitecții D. S. Palatnik [17], V. A. Vlasov, Bailicenko [18], Timirazova [19].

Proiectul clădirii *Ministerului Industriei Alimentare* de pe bulevardul Lenin, nr. 75 (Fig. 12), actualul sediu al Procuraturii Generale, a fost realizat în baza Hotărârii nr. 244-r al CM al RSSM din 8 februarie 1951, care obliga să se revizuiască proiectul pentru dezvoltarea cartierului administrativ al Ministerului Industriei Alimentare din RSSM în orașul Chișinău, precum și în baza sarcinii de proiectare a comanditarului din 6 aprilie 1951 [20, p. 1]. Astfel, Institutul „Moldavstroiproekt” a primit sarcina să elaboreze un nou proiect pentru dezvoltarea cartierului administrativ, în legătură cu îmbunătățirea calității arhitecturale a bulevardului Lenin, crearea stilului de arhitectură moldovenesc și imaginii „de paradă” a ansamblului [20, p. 4].

Proiectul anterior, elaborat de arhitectul A. P. Borisov în 1949, a fost rezolvat în forme care nu reflectau „tradițiile artistice ale poporului moldovenesc”. Compozițional, partea centrală ieșea din scara construcției urbane de rând. Pe fațada principală au fost prevăzute trei portaluri cu o înălțime de 20 m, încoronate cu frontoane. Între clădirea principală și clădirile trusturilor Ministerului Industriei Alimentare („Pivtrest”, „Râbtrest”, „Hlebtrest”, „Plodoovoshitrest”, „Rasjirmaslo” ș.a.) au fost prevăzute pasaje care nu erau justificate din punctul de vedere al compoziției [20, p. 5]. În scopul micșorării costului construcției,



ПРОЕКТ		ПРОЕКТ	
№ проекта	10/100	№ проекта	10/100
Исполнитель	И.И. Иванов	Исполнитель	И.И. Иванов
Проверенный	С.С. Сидоров	Проверенный	С.С. Сидоров
Утвержденный	А.А. Петров	Утвержденный	А.А. Петров
Дата утверждения	1950	Дата утверждения	1950
Масштаб	1:100	Масштаб	1:100
Лист	1	Лист	1
Кол-во листов	1	Кол-во листов	1
Исполнитель	И.И. Иванов	Исполнитель	И.И. Иванов
Проверенный	С.С. Сидоров	Проверенный	С.С. Сидоров
Утвержденный	А.А. Петров	Утвержденный	А.А. Петров
Дата утверждения	1950	Дата утверждения	1950
Масштаб	1:100	Масштаб	1:100
Лист	1	Лист	1
Кол-во листов	1	Кол-во листов	1

Fig. 7. Fațada principală.

conform Hotărârii CM al RSSM din 9 mai 1950 nr. 1911 „Referitor la micșorarea costului construcției”, și având în vedere cerințele speciale privind construcția bulevardului Lenin, clădirile trusturilor au fost atașate corpului central.

Clădirea Ministerului Industriei Alimentare era situată de-a lungul bulevardului Lenin și avea în plan forma literei rusești „П”. Volumul principal dispunea de patru niveluri, iar aripile laterale – de trei. În centru, se găsea o logie pe cinci arcade susținute de coloane geminate. Celelalte logii se aflau la înălțimea nivelurilor doi, trei și patru. Portalurile de intrare erau dispuse la parter sub arcadele logiei. Partea centrală a clădirii era încoronată cu o cornișă și un parapet realizat din piatră cioplită de calcar. Capitelurile, bazele coloanelor și parapetul coloanelor au fost decorate cu elemente din ceramică glazurată. În spațiile dintre ferestrele nivelurilor doi și trei erau instalate cinci basoreliefuli.

În plan clădirile trusturilor Ministerului Industriei Alimentare aveau forma literei „L” și erau situate la intersecția bulevardului Lenin și a străzii Armianskaia, și în mod similar – Bolgarskaia. La parter erau proiectate spații pentru birouri, un magazin și scările. La primul și al doilea nivel se găseau

birouri, încăperi utilitare, grupuri tehnico-sanitare.

În elaborarea proiectului au fost implicați mai mulți specialiști: inginerul principal G. L. Kopâtko, arhitectul autor de proiect A. P. Borisov, proiectul fiind elaborat de A. A. Platunova și verificat de S. A. Stotland (octombrie 1947) [21], inginerul principal A. E. Melnik., șeful Departamentului Control Tehnic L. V. Matveev, conducătorul atelierului de proiectare I. L. Șmurun, inginerul constructor E. G. Juravliov, arhitectul principal al proiectului V. A. Voițehovschi, inginerul principal N. S. Streener, arhitecții tehnicieni Krivoruciko, Koverko, arhitecții S. M. Stalinskaia (martie 1951) [22], conducătorul atelierului de proiectare A. E. Ambarțumean, inginerul principal al proiectului M. I. Berber [23], șef-adjunct al atelierului Malerman ș.a. [24].

Clădirea **Ministerului Industriei Ușoare a RSSM** (Fig. 13), actualul sediu al Curții de Conturi, este situată pe bulevardului Lenin, nr. 69, între străzile Bolgarskaia și Benderskaia. Terenurile din colțurile cartierului erau construite cu clădiri rezidențiale cu patru niveluri, restul cartierului fiind ocupat de fabrica de tricotaje a Ministerului Industriei Ușoare, unde în 1950 lucrau până la 1500 de persoane. Având în vedere numărul mare de lu-

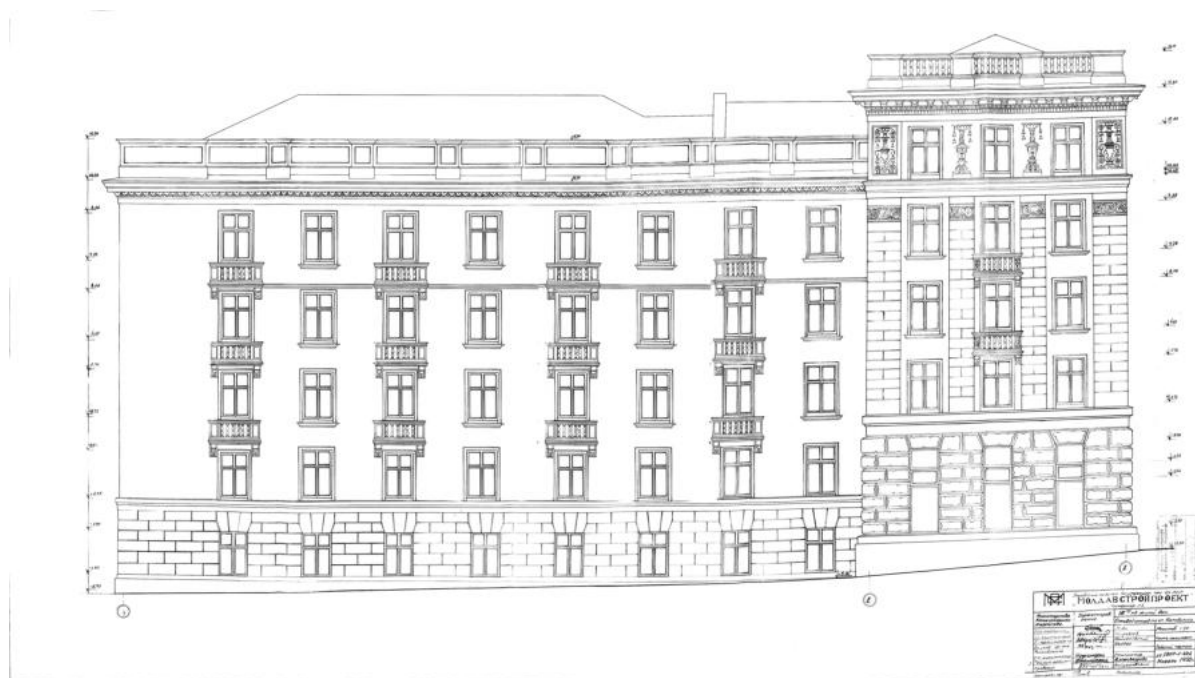


Fig. 8. Fațada laterală.

crători și apropierea terenului pentru construcția clădirii Ministerului, s-a decis includerea în sarcina de proiectare a clădirii administrative a unui club cu o sală pentru 500 de persoane [25, p. 4].

Clădirea Ministerului Industriei Ușoare era proiectată cu patru niveluri, cu partea centrală puțin mai înaltă, datorită sălii de ședințe situate la etajul al treilea, a cărei înălțime este de 5 m. Clădirea era individualizată prin lisenе, situate ritmic, aflate la cele trei niveluri superioare. Partea centrală era evidențiată de patru perechi de coloane cu trei sferturi fațetate. Soluția arhitecturală adoptată separă clar spațiile Ministerului de cele ale clubului, astfel încât întregul parter era ocupat de spațiile clubului, iar etajele erau rezervate Ministerului.

La proiect au lucrat următorii specialiști: șef-interimar al Comitetului pentru Arhitectură al Sovietului de Miniștri al RSSM E. M. Bedenkov, inginerul principal A. E. Melnik, autorul proiectului P. N. Ragulin (aprilie 1950) [26], arhitectul senior Grușkevici [27], șeful Departamentului Control Tehnic L. V. Matveev, arhitectul senior Kruze, conducătorii atelierelor de proiectare I. L. Șmurun [28], R. E. Kurtș, inginerul principal al proiectului E. G. Juravliov, arhitectul principal al proiectului P. N. Ragulin, tehnicianul Murahveri (mai 1952), detalii decor – arhitecții Poneatovski (1952) și L. M. Criț.

La proiectarea acestor edificii de unicat, au lucrat echipe de specialiști, care au contribuit la

apariția în oraș a unor ansambluri arhitecturale cu o ideologie sovietică deosebită. Geometria cadrului construit se caracterizează prin proporții armonioase, alinieri obligatorii, simetrie, dinamism, accente volumetrice și unitate spațială. Plastica arhitecturală se caracterizează prin fațade reliefate, cu multiple elemente decorative împrumutate din limbajul arhitectural clasic, mixate cu motive naționale și elemente din simbolistica sovietică, care pot fi găsite pe ancadramentele ferestrelor și ușilor, console ale balcoanelor, frontoane, coloane, pilaștri, lisenе ș.a.

Deși în centrul Chișinăului au apărut și alte construcții noi, perlele arhitecturale din acea vreme rămân a fi dominante prin splendoarea lor.

#### Bibliografie:

1. Реконструкция ул. Ленина. Правила застройки города Кишинёва 1954 г. În: ANRM, F. 3095, inv. 1 нт, d. 597, 13 p./Reconstructsia ul. Lenina. Pravila zastroiki goroda Kishineva 1954 g.
2. Жилой дом по ул. Ленина (между улицами 28 Июня и Комсомольская). Документы по утверждению проектного задания на строительство, 1952 г. În: ANRM, F. 3095, inv. 2 нт, d. 1750, 18 p./Zhiloi dom po ul. Lenina. Dokumenty po utverzhdeniu proektnogo zadania na stroitel'stvo, 1952 g.
3. Жилой дом по ул. Ленина (между улицами 28 Июня и Комсомольская) в г. Кишинёве. Проектное задание. Генплан. Часть архитектурная, 1951 г. În: ANRM, F. 3095, inv. 2 нт, d. 1753, 12 p./Zhiloi dom po ul. Lenina v g. Kishineve. Proektnoie zadanie. Genplan. Chast' arkhitekturnaia, 1951 g.



Fig. 9. Fațada principală a complexului A, B, C, 1955.



Fig. 10. Fațada principală bloc B, 1956.



Fig. 11. Fațada principală bloc A, 1956.

4. Жилой дом по ул. Ленина (между улицами 28 Июня и Комсомольская) в г. Кишинёве. Технический проект. Часть архитектурная, 1951 г. În: ANRM, F. 3095, inv. 2 нт, d. 1758, 10 р./Zhiloi dom po ul. Lenina v g. Kishineve. Tehniceskii proekt. Chast' arkhitekturnaia, 1951 g.

5. Жилой дом по ул. Ленина (между улицами 28 Июня и Комсомольская) в г. Кишинёве. Технический проект. Часть архитектурная, 1951 г. În: ANRM, F. 3095, inv. 2 нт, d. 1767, 10 р./Zhiloi dom po ul. Lenina. Tehniceskii proekt. Chast' arkhitekturnaia, 1951 g.

6. 107 квартирный жилой дом по ул. Ленина 124, в г. Кишинёве. Пояснительная записка к тех-

ническому проекту, 1951 г. În: ANRM, F. 3095, inv. 2 нт, d. 1805, 20 р./107 kvartirnyi zhiloi dom po ul. Lenina 124, v g. Kishineve. Poiasnitel'naia zapiska k tehničeskomu proektu, 1951 g.

7. 107 квартирный жилой дом по ул. Ленина 124, в г. Кишинёве. Проектное задание. Генплан. Часть архитектурная, 1951 г. În: ANRM, F. 3095, inv. 2 нт, d. 1802, 2 р./107 kvartirnyi zhiloi dom po ul. Lenina 124, v g. Kishineve. Proektnoie zadanie. Genplan. Chast' arkhitekturnaia, 1951 g.

8. 107 квартирный жилой дом по ул. Ленина 124, в г. Кишинёве. Пояснительная записка к техническому проекту, 1952 г. În: ANRM, F. 3095, inv. 2 нт, d. 1839, 21 р./107 kvartirnyi zhiloi dom po ul.



Fig. 12. Fațada Ministerului Industriei Alimentare.

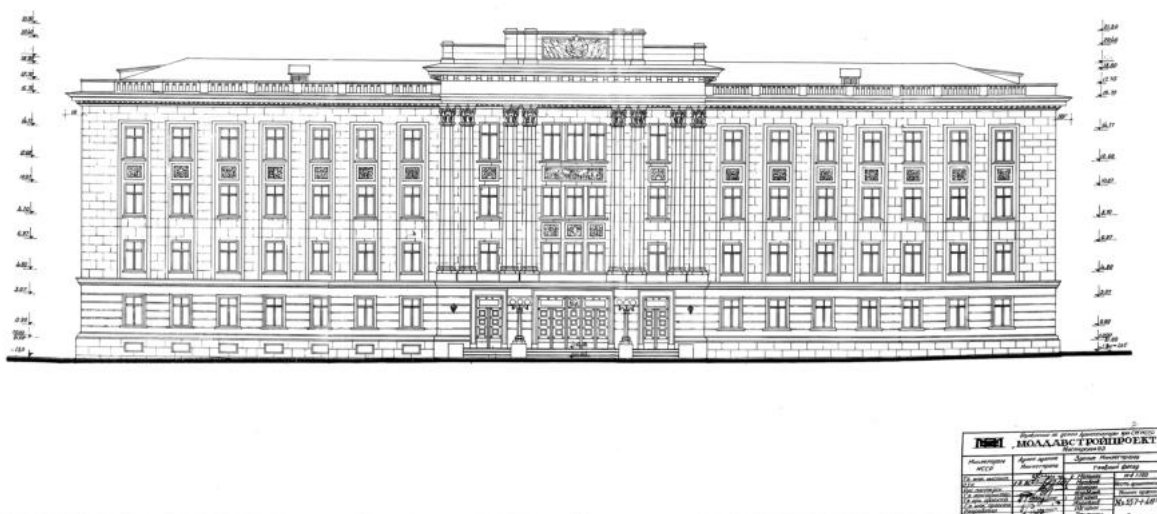


Fig. 13. Fațada Ministerului Industriei Ușoare.

Lenina 124, v g. Kishineve. Poiasnitel'naia zapiska k tehniceskomu projektu, 1952 g.

9. 107 квартирный жилой дом по ул. Ленина, в г. Кишинёве. Проектное задание. Рабочие чертежи. Часть архитектурная, 1952 г. În: ANRM, F. 3095, inv. 2 нт, d. 1828, 13 p./107 kvartirnyi zhiloi dom po ul. Lenina 124, v g. Kishineve. Proektное задание. Rabochie chertezhi. Chast' arkhitekturnaia, 1952 g.

10. 107 квартирный жилой дом по ул. Ленина, в г. Кишинёве. Проектное задание. Рабочие чертежи. Часть архитектурная, 1952 г. În: ANRM, F. 3095, inv. 2 нт, d. 1829, 12 p./107 kvartirnyi zhiloi dom po ul. Lenina 124, v g. Kishineve. Proektное задание. Rabochie chertezhi. Chast' arkhitekturnaia, 1952 g.

11. 107 квартирный жилой дом по ул. Ленина 124, в г. Кишинёве. Проектное задание. Генплан. Часть архитектурная, 1952 г. În: ANRM, F. 3095, inv. 2 нт, d. 1803, 5 p./107 kvartirnyi zhiloi dom po ul. Lenina 124, v g. Kishineve. Proektное задание. Genplan. Chast' arkhitekturnaia, 1952 g.

12. 107 квартирный жилой дом по ул. Ленина, в г. Кишинёве. Проектное задание. Рабочие чертежи. Часть архитектурная, 1952 г. În: ANRM, F. 3095, inv. 2 нт, d. 1811, 12 p./107 kvartirnyi zhiloi dom po ul. Lenina 124, v g. Kishineve. Proektное задание. Rabochie chertezhi. Chast' arkhitekturnaia, 1952 g.

13. 107 квартирный жилой дом по ул. Ленина 124, в г. Кишинёве. Технический проект. Рабочие чертежи. Часть архитектурная, 1952 г. În: ANRM, F.

3095, inv. 2 нт, d. 1840, 10 p./107 kvartirnyi zhiloi dom po ul. Lenina 124, v g. Kishineve. Tehniceskii proekt. Rabochie chertezhi. Chast' arkhitekturnaia, 1952 g.

14. 107 квартирный жилой дом по ул. Ленина 124, в г. Кишинёве. Технический проект. Рабочие чертежи. Часть архитектурная, 1952 г. În: ANRM, F. 3095, inv. 2 нт, d. 1844, 12 p./107 kvartirnyi zhiloi dom po ul. Lenina 124, v g. Kishineve. Tehniceskii proekt. Rabochie chertezhi. Chast' arkhitekturnaia, 1952 g.

15. Комплекс жилых домов по ул. Ленина в г. Кишинёве. Документы по ходу проектирования жилых домов по ул. Ленина, 1956 г. În: ANRM, F. 3095, inv. 2 нт, d. 1895, 28 p./Kompleks zhilykh domov po ul. Lenina v g. Kishineve. Dokumenty po khodu proektirovaniia zhilykh domov po ul. Lenina, 1956 g.

16. Комплекс жилых домов по ул. Ленина в г. Кишинёве. Проектное задание, 1955 г. În: ANRM, F. 3095, inv. 2 нт, d. 1898, 6 p./Kompleks zhilykh domov po ul. Lenina v g. Kishineve. Proektное задание, 1955 g.

17. Комплекс жилых домов по ул. Ленина в г. Кишинёве. Рабочие чертежи, 1956 г. În: ANRM, F. 3095, inv. 2 нт, d. 1907, 10 p./Kompleks zhilykh domov po ul. Lenina v g. Kishineve. Rabochie chertezhi, 1956 g.

18. Комплекс жилых домов по ул. Ленина в г. Кишинёве. Рабочие чертежи, 1955 г. În: ANRM, F. 3095, inv. 2 нт, d. 1916, 10 p./Kompleks zhilykh domov po ul. Lenina v g. Kishiniove. Rabochie chertezhi, 1955 g.

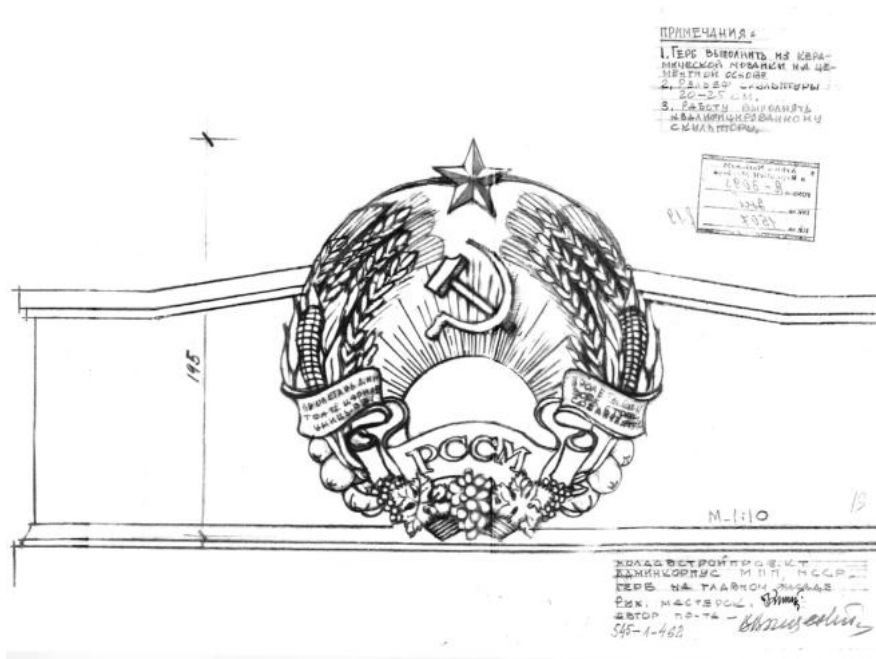


Fig. 14. Stema de stat a RSSM.

19. Комплекс жилых домов по ул. Ленина в г. Кишинёве. Рабочие чертежи, 1956 г. În: ANRM, F. 3095, inv. 2 нт, d. 1917, 7 p./ Komplex zhilykh domov po ul. Lenina v g. Kishineve. Rabochie chertezhi, 1956 g.

20. Документы по утверждению проектного задания застройки административного здания Министерства Пищевой Промышленности, 1951 г. În: ANRM, F. 3095, inv. 2 нт, d. 1501, 14 p./ Dokumenty po utverzheniu proektnogo zadania zastroiki administrativnogo zdania Ministerstva Pishchevoi Promyshlennosti, 1951 g.

21. Административный корпус Министерства Пищевой Промышленности. Рабочие чертежи, 1948 г. În: ANRM, F. 3095, inv. 2 нт, d. 1527, 4 p./ Administrativnyi корпус Ministerstva Pishchevoi Promyshlennosti. Rabochie chertezhi, 1948 g.

22. Административный корпус Министерства Пищевой Промышленности. Проектное задание, 1951 г. În: ANRM, F. 3095, inv. 2 нт, d. 1506, 5 p./ Administrativnyi корпус Ministerstva Pishchevoi Promyshlennosti. Proektnoe zadanie, 1951 g.

23. Административный квартал Министерства Пищевой Промышленности. Рабочие чертежи, 1951 г. În: ANRM, F. 3095, inv. 2 нт, d. 1517, 14 p./ Administrativnyi kvartal Ministerstva Pishchevoi Promyshlennosti. Rabochie chertezhi, 1951 g.

24. Административный квартал Министерства Пищевой Промышленности. Технический проект, 1952 г. În: ANRM, F. 3095, inv. 2 нт, d. 1512, 4 p./ Administrativnyi cvartal Ministerstva Pishchevoi Promyshlennosti. Tekhnicheskii proekt, 1952 g.

25. Документы о ходе строительства Министерства Лёгкой Промышленности по ул. Ленина, 1950-1951 г. În: ANRM, F. 3095, inv. 2 нт, d. 1484, 10 p./ Dokumenty o khode stroitel'stva Ministerstva Liogkoi Promyshlennosti po ul. Lenina, 1950-1951 g.

26. Строительство здания Министерства Лёгкой Промышленности по ул. Ленина. Проектное задание. Генплан. În: ANRM, F. 3095, inv. 2 нт, d. 1486, 6 p./ Stroitel'stvo zdania Ministerstva Liogkoi Promyshlennosti po ul. Lenina. Proektnoe zadanie. Genplan.

27. Строительство здания Министерства Лёгкой Промышленности по ул. Ленина. Технический проект. În: ANRM, F. 3095, inv. 2 нт, d. 1489, 17 p./ Stroitel'stvo zdania Ministerstva Liogkoi Promyshlennosti po ul. Lenina. Tekhnicheskii proekt.

28. Строительство здания Министерства Лёгкой Промышленности по ул. Ленина. Технический проект. În: ANRM, F. 3095, inv. 2 нт, d. 1490, 13 p./ Stroitel'stvo zdania Ministerstva Liogkoi Promyshlennosti po ul. Lenina. Tekhnicheskii proekt.

## Tehnici de modelare și procedee plastice în realizarea portretelor sculpturale moldovenești

<https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-1.12>

### Rezumat

#### Tehnici de modelare și procedee plastice în realizarea portretelor sculpturale moldovenești

„În mare parte expresia plastică a sculpturii depinde de corespunderea ideii și a materialului”, consemna celebrul sculptor rus S.T. Konenkov. Această afirmație incontestabilă a determinat caracterul acestui studiu, pe parcursul căruia ne-am propus să reflectăm modul în care au conlucrat tehnicile de modelare cu procedeele plastice și în ce măsură ideea operei de sculptură a căpătat viață prin prelucrarea iscusită a materialului.

Așadar, indiferent de materialul și tehnica aleasă de autor, portretul sculptural comportă exigențele artei culte: formă, volum, textură și, nu în ultimul rând, expresie psihologică. Fără o tratare psihologică complexă, portretele sculpturale sunt lipsite de licărul vieții. Astfel, devine importantă alegerea făcută de către sculptor în favoarea unei sau altei tehnici, în favoarea unui sau altui material. Ideea lucrării și rezultatul final sunt sesizate de autor încă din perioada executării desenului sau a schiței în lut sau plastilină.

În așa mod, ideea inițial concepută în formă de schiță parcurge o cale complicată și sinuoasă până ajunge la faza finală. Și numai de măiestria sculptorului depinde realizarea cât mai reușită a ideii inițiale, iar pentru executarea lucrării există mai multe căi și mai multe tehnici, dintre care sculptorul o alege pe cea mai potrivită.

**Cuvinte-cheie:** lut, plastilină, ghips, ton, bronz, cupru, marmură, granit, lemn.

### Summary

#### Modeling techniques and plastic methods in the creation of Moldovan sculptural portraits

“In many respects the expressiveness of sculpture depends on the correspondence between the idea and material,” wrote the great Russian sculptor S.T. Konenkov. This undeniable truth determined the nature of this research, in which we set out to trace how modeling techniques contributed to plastic methods, to what extent the idea of a sculptural work was brought to life with the help of skillfully processed material.

So, regardless of the material and technique chosen by the author, a sculptural portrait presupposes the presence of classical research as a shape, volume, texture and last but not least, psychological expressiveness. Sculptural portraits are not viable without a complex psychological interpretation. Thus, the choice made by the sculptor in favor of this or that technique, this or that material becomes important. The ideas of the work and the final results are foreseen by the author since the execution of the drawing or sketch in clay or plasticine.

Thus, an idea originally conceived in the form of a sketch follows a complicated and winding path until it reaches the final phase. And the skillful embodiment of the initial idea depends only on the skills of the sculptor, and there are many techniques for creating a work, from which the master chooses the best one.

**Key words:** clay, plasticine, gypsum, tone, bronze, copper, marble, granite, wood.

„În mare parte expresia plastică a sculpturii depinde de corespunderea ideii și a materialului”, consemna celebrul sculptor rus S.T. Konenkov. Această afirmație incontestabilă a determinat caracterul acestui studiu, pe parcursul căruia ne-am propus să reflectăm modul în care au conlucrat tehnicile de modelare cu procedeele plastice, în ce măsură ideea operei de sculptură a căpătat viață prin prelucrarea iscusită a materialului.

În acest context, plămădirea portretului sculptural capătă contururile unei veritabile opere de artă prin corespunderea materialului, printr-o tehnică de modelare reușită, prin procedeele plastice – toate în mare parte bazându-se pe construcțiile anatomice. Uneori mai evidente în lucrările conturate prin stilul realismului, alteori mai depărtate de acestea în cazul stilurilor impresioniste, moderniste sau postmoderniste, construcțiile

anatomice constituie punctul de reper în modelare. Fiind prelucrat și trecut prin vizorul sculptorului, acest reper, construcțiile anatomice, uneori transpuse prin modelare, alteori este ascuns prin stilizare, simplificare și alte procedee plastice.

Inițial, majoritatea sculptorilor își implementează ideile în lut (sau în plastilină) – material maleabil și, respectiv, indispensabil modelării, dar și perisabil, datorită cărui fapt nu conservă calitățile modelării pentru un timp mai îndelungat. Acest material, lutul, este de diferită calitate și de diferite culori: sur-verzui, sur-gălbui și sur-alb-argintiu [7, p.8]. Intensitatea culorii lutului depinde de componenții chimici ai acestuia. Pentru sculptor lutul este un material primar. Însă modelând în lut, sculptorul trebuie să întrezărească rezultatul final.

Astfel, lutul rămâne a fi un material folosit preponderent pentru executarea schițelor. În portretul sculptural aceste schițe pot fi admirate „pe viu” în atelierul sculptorilor sau în fotografii, fiind transpuse în ghips. Un asemenea exemplu ni-l oferă creația lui Lazăr Dubinovschi în lucrările *Capul unui tânăr* (1956, ghips) și *Capul unui muncitor. Studiu la trilogia „Părinți și copii”* (1957, ghips). În primul caz, se resimte modelajul calm atât al podoabei capilare, cât și al trăsăturilor feței. Modelajul nestrident, cu repetarea fidelă a caracteristicilor anatomice, se soldează cu surprinderea dispoziției protagonistului. Iar *Muncitorul* (1957, ghips) este redat de Lazăr Dubinovschi cu multă expresivitate. Trăsăturile muncitorului-lider sunt modelate realist, schița fiind realizată pentru partea a II-a a trilogiei „Părinți și copii” cu denumirea *Răscola* (1957, ghips) [5, p. 44]. Figura robustă a muncitorului, preponderent statică, necesită un punct de animare, un centru de atenție și acesta a fost obținut de sculptor prin gestul și expresia mimicii personajului. Valoarea artistică a acestor mostre-schițe este inestimabilă pentru creația portretistică a sculptorului Lazăr Dubinovschi.

Ghipsul este un material folosit încă în Egiptul Antic, apoi în Grecia și Roma Antică. Anume în Roma Antică sculptorul Lisistrat a executat prima mască în ghips. În secolul I î.e.n., turnarea în ghips a căpătat o largă răspândire. Astfel, producerea industrială a ghipsului devine o industrie în secolele XII-XIII [7, p.14]. Ghipsul servește pentru repetarea lucrării în lut, teracotă, faianță, porțelan și pentru turnare în beton, modele în ceară pentru realizarea ulterioară în diverse metale și în mase plastice.

Tonarea ghipsului, care, de obicei, are loc în trei etape, conferă lucrărilor aspectul de colorare, completând ideea de bază, conceptul artistic. Astfel, portretul *Ana-Maria* (1939, ghips tonat), lucrat de Claudia Cobizev, capătă un ton gri-albăstrui, care completează ideea de cufundare în meditație, specifică și vârstei fragede.

În același context, *Portretul monitorului comsomolist* (1961, ghips, ton) de Claudia Cobizev este lucrat în ton sur-verzui, care conferă stabilitate și forță interioară personajului.

Tonarea de un ocră-oranj, implementată de Claudia Cobizev în portretul *Sportiva* (1964, ghips, ton), suplimentată de frontalitatea imaginii și caracterul strict al chipului, i-a permis autoarei să realizeze un chip sever, devotat ideologiei existente, totodată păstrându-i alura de romantism.

În comparație cu aceste chipuri în ghips tonat, cele realizate de către Claudia Cobizev în ghips fără ton sunt mai generalizate și mai simple ca idee: *Sora medicală Leana* (1969, ghips) și *Tanea* (1969, ghips). Uneori, chipurile denotă un realism elocvent, cum ar fi *Portretul recrutului* (1975, ghips).

În ceea ce privește portretele cu tonare realizate de sculptorul Lazăr Dubinovschi, acestea conțin efecte de picturalitate, precum se remarcă în *Portretul medicului L. Rozenver* (1948, ghips, ton). Tonul a fost aplicat, acoperind în câteva straturi lucrarea, așa ca să pară „a fi pictat”, conferind chipului viață și dispoziție.

La fel și în portretele de paradă, într-un alt mod realizate de Lazăr Dubinovschi, *Portretul colonelului S. Gusac* (1952, ghips tonat) este executat în ton verzui, care conferă unitate chipului, în unison cu caracteristicile anatomice și cele compoziționale, racursiul, turnura capului etc.

În același rând, *Portretul chirurgului Krivoșev* (1948, ghips) de același autor capătă, prin caracteristicile anatomice, oboseala chipului și prin culoarea neutră a ghipsului netonat, efecte psihologice de disperare și scepticism, specifice intelectualilor din perioada stalinistă.

Iar *Portretul lui D. Panțu* (1968, ghips tonat), realizat de Lazăr Dubinovschi, conține nuanțe moderate de ton, care subliniază tristețea personajului.

Tonarea în nuanțe ce imită bronzul produce efecte psihologice, alături de modelarea expresivă a efigiei în *Portretul sculptorului V. Țigal* (1968, ghips, ton). Sculptorul Lazăr Dubinovschi obține



1. Lazăr Dubinovschi. Capul unui tânăr (1956, ghips).



2. Claudia Cobizev. Ana-Maria (1939, ghips tonat).



3. Lazăr Dubinovschi. Portretul medicului L. Rozenver (1948, ghips, ton).

efecte psihologice prin tonarea verde-ocru a suprafeței vibrante.

Ghipsul cu ton monocrom și pastelat în lucrările sculptorului *Bătrâna învățătoare* (1970, ghips) și *Portretul studentei S. Lupan* (1970, ghips) permite obținerea efectelor diferite, în aspect psihologic fiind tratate două vârste: bătrânețea și tinerețea.

Iar portretele *Dimitrie Cantemir* (1973, ghips) și *Miron Costin* (1974, ghips), pe lângă efectele de generalizare produse de lipsa tonului, conțin și o cultură a reprezentării, un mesaj de umanism transmis prin imaginea plastică.

Ghipsul tonat în două culori, alb și ocru, în lucrarea *Portret de tânăr* (1977, ghips tonat) a aceluiași sculptor, creează o imagine plină de suflul tinereții.

Totuși, Lazăr Dubinovschi obține efecte deosebite și fără aplicarea tonului, precum în lucrarea *Portretul pictoriței Ada Zevina* (1977, ghips). Este un imn tinereții, desăvârșirii spirituale și valorilor eterne.

Tonarea sculpturilor în ghips are loc în scopul conferirii lor a unui aspect identic cu materialele durabile în timp: bronzul, fonta, teracota. La imitarea culorii bronzului auriu sau a culorii uzuale a bronzului se folosea grundul, care era acoperit cu vopsea brună de diverse nuanțe în trei etape. Pigmenții pot fi diferiți: din culorile albastre – ultramarin, azur berlinez; din cele verzi – verde parizian, oxid de crom; din cele galbene – ocru auriu, ocru închis, siena arsă, siena naturală, umbra; din culorile roșii – kinovari, kraplak. Acești pigmenți în diverse combinații și proporții conferă lucrării diverse tonalități coloristice [7, p. 23].

Procesul de tonare are loc în trei etape. Primul strat de tonare trebuie să fie mai deschis, al doilea – mai dens, cu nuanțe de praf de bronz, al treilea strat trebuie să fie mai intens, pe locurile mai proeminente cu vopsea mai lichidă, și mai densă în locurile mai adâncite. Astfel, ghipsul oferă o paletă bogată de nuanțe coloristice tonale și un aspect special când nu este acoperit cu vopsea.

Un alt material este cimentul, care, în varianta actuală a compoziției chimice, este folosit doar de un secol, dar era cunoscut, în alte variante, și în Egiptul, Grecia și Roma în perioada antichității. Datorită componentelor sale, betonul era folosit pentru sculptura care decora arhitectura caselor de locuit și a celor de menire publică.

În domeniul portretului sculptural din secolele XX – XXI betonul este folosit extrem de rar. Este de remarcat că sculptura în beton este cea care necesită tonare și se obține prin diverse procedee tehnice, folosindu-se culorile brun închis, negru, brun, patină.

Aliajele și metalele sunt folosite în sculptura monumentală și cea de șevalet și permit de a realiza orice compoziție sculpturală, oricât de complicată ar fi ea. La aceste metale se referă bronzul, aliajele aluminiului, fonta, arama foliată, arama electrolițică pentru sculptura galvanoplastică. Bronzul, pe lângă marile sale posibilități în realizarea compoziției, posedă și calități decorative, care constau în colorarea lui și jocul de lumini și umbre.

Dintre cele mai timpurii lucrări în bronz ale Claudiei Cobizev se remarcă portretul *Fetiță* (1955, bronz). Nuanțele sur-negrii ale bronzului întregesc chipul, conferindu-i o doză de apartenență istorică

la timpurile ce au trecut, dar nelipsind chipul de caracteristici psihologice și emoționale.

Iar portretul *Fată din Ciadâr-Lunga* (1962, bronz) al autoarei vine să continue linia de subiect. În acest portret, ca și în cel precedent, devin pregnante detaliile de costum, suplimentate prin detalii anatomice, toate la un loc creând dispoziția care este transmisă de autoare cu măiestrie.

În continuare, un portret bărbătesc, cel cu denumirea *Student* (1965, bronz), din palmaresul autoarei, ne determină să pătrundem psihologia tânărului, detaliile de portret fiind cele care determină logica reprezentării și produc efectul emoțional.

Iar efectul decorativ al bronzului se face remarcat în portretul *Doctoranda* (1979, bronz), aparținând Claudiei Cobizev. În acest portret calmitatea, echilibrul interior și încrederea în viitor a tinerei generații este redată, în același rând, și prin calitățile plastice ale bronzului.

Calitățile edificatoare ale bronzului în creația unui alt sculptor, Lazăr Dubinovschi, se fac remarcate în *Portretul poetului Mihai Eminescu* (1957, bronz), în care prelucrarea iscusită a acestui material induce romantism, pasiune, dar și consacrare, tragism.

În aceeași ordine de idei, modelarea în bronz a portretului *Florica* (1955, bronz) îi permite lui Lazăr Dubinovschi să obțină efecte deosebite. Calitățile bronzului în conlucrare cu schema compozițională realizată în spirală conferă chipului visare și zburcime tineresc.

Iar *Portretul scriitorului Andrei Lupan* (1955, bronz) oferă, prin prelucrarea bronzului, efecte de duritate, care relevă caracteristicile firii scriitorului. Spre deosebire de acesta, *Portretul scriitorului P. Versigora* (1957, bronz) de același autor este un chip ghiduş și comunicativ, calitățile bronzului oferind posibilitatea de a reda, împreună cu calitățile anatomice, și cele psihologice. Aceste patru lucrări timpurii în bronz ale sculptorului Lazăr Dubinovschi constituie o serie succintă, care va avea o altă continuare în seria ulterioară de portrete ale colegilor săi de breaslă.

Începutul acestei serii secunde a fost pus de autor în anul 1960 prin *Portretul lui Corneliu Baba* (1960, bronz). În lucrarea dată este reușit surprins pictorul român, în momentul în care el caută un nou subiect pentru picturile sale. Culoarea sur-verzuie, cu efect local de ocră al bronzului completează conceptul lucrării.

Și chipul din *Portretul actorului Arcadie Raikin* (1976-1977, bronz) combină calitățile de-

corative și coloristice ale bronzului cu exigențele interpretării imaginii artistice. Vibrarea interioară a celebrului actor a fost surprinsă cu exactitate.

Și mai îndrăzneț lucrează sculptorul Lazăr Dubinovschi *Portretul pictoriței Mila Țonceva* (1977, bronz) în nuanțe de ocră-verzui, creând efecte psihologice și vizuale. Iar culoarea bronzului în ocră-brun va caracteriza *Portretul comunistului italian D'Atore* (1978, bronz), detaliile de portret ale căruia trădează viața sa complicată, dedicată luptei de clasă. În același context prelucrarea bronzului în *Portretul pictorului Serghei Cuciuc* (1979, bronz), de rând cu frontalitatea chipului, relevă caracterul și mentalitatea portretizatului.

Aliajele aluminiului, care posedă calități anticorrosive înalte, sunt adaptabile și pentru realizarea celor mai subtile detalii artistice. Deși calitățile plastice ale aliajelor aluminiului puțin diferă de cele ale bronzului, ele totuși întrunesc caracteristici decorative aparte, în special reflectă lumina mai intens. Aliajele aluminiului, de regulă, sunt de o tonalitate argintie, care amintește argintul uzual. Dar aliajele aluminiului pot fi tonate în culoarea aurie a bronzului și în alte culori. Este important faptul că aceste aliaje pot fi prelucrate prin ciocănire [7, p.55].

Portretul în aluminiu este mai rar întâlnit în sculptura moldovenească. Totuși, lucrarea Alexandrei Picunov-Târțau *Portretul locotenentului Domogatski* (1964, aluminiu) demonstrează că efectul decorativ al aluminiului întrecește imaginea [8, p. 8].

Sculptura din folii de cupru, folii de aluminiu și oțel inoxidabil se deosebește de cea turnată și de sculptura galvanoplastică prin generalizarea formelor: ei îi sunt specifice suprafețele mai netede. De regulă, foliile de metal servesc întru realizarea sculpturii decorative, celei de șevalet, și a portretului [7, p.55].

În cupru este realizat chipul *Colhoznica* (1971, cupru), lucrat de Claudia Cobizev. Acest portret exprimă laturile psihologice specifice moldovenilor, și anume cumițenia, hărnicia proprie acestui popor. Cuprul a contribuit nu numai prin culoare, dar și prin caracteristicile modelării la obținerea anumitelor efecte psihologice.

Un alt chip de femeie muncitoare realizat de Claudia Cobizev, este *Aurica* (1974, cupru). El exprimă detașare și o ușoară tristețe.

Lazăr Dubinovschi lucrează vestitul grup statuar (distrus la începutul anilor '90) *Compoziția sculpturală K. Marx și F. Engels* (1976, cupru ște-



4. Lazăr Dubinovschi. Florica (1955, bronz).



5. Claudia Cobizev. Colhoznică (1971, cupru).



6. Lazăr Dubinovschi. Monumentul-bust al lui A.M. Gorkii (1975-1976, granit, Chișinău)

muit, granit), care prezenta, pe lângă figurile sta-tuare, și două efigii portretistice memorabile. Ma-terialul – cuprul ștemuit - crea un joc sesizabil de lumini și umbre, care punea în valoare imaginea.

O lucrare a aceluiași autor, realizată în cupru, este *Portretul arhitectului Robert Curț* (1979, cu-pru ștemuit), fapt care i-a permis sculptorului să realizeze un chip în cheia portretului antic roman.

Cuprul s-a dovedit a fi convenabil pentru re-alizarea reliefulor de pe plăcile comemorative. Așa este *Monumentul lui Hristo Botev* (1977, cu-pru forjat, granit) și *Relieful decorativ dedicat lui F.E. Dzerjinski* (1977, cupru forjat, granit), apar-ținând sculptorului Valentin Kuznețov. Ambele efigii relevă caracteristici anatomice asemănătoa-re cu modelul și conotație festivă[4, p.3-4].

Iar *Portretul lui I.S. Codiță* (1980, cupru for-jat), prin procedeele tehnologice și calitățile ma-terialului întrebuițat, relevă, pe lângă trăsăturile portretistice redade cu exactitate, și caracteristici de culoare a ochilor și a părului, cât și efecte de suprafață a pielii.

Pe când lucrarea *Bolșevic bătrân* (1983, cupru forjat) a aceluiași autor comportă conceptul unei anti-opere și denotă, grație posibilităților cupru-lui, tensiunea interioară a portretizatului.

Cuprul galvanoplastice în sculptură se deose-bește de bronz prin exactitatea reproducerii celor mai subtile nuanțe ale modelării. Apariția acestui gen de sculptură are loc în anul 1836 în Rusia. Sa-vantul rus B. Iakobi a descoperit metoda obținerii pe cale electrolică a reproducerilor în metale. În perioada sovietică un șir de lucrări ale sculptorilor M. Manizer, V. Muhina, E. Vucetici, N. Tomski și.a. au fost multiplicat în tehnica galvanoplasticii

[7, p. 122]. Din păcate, în sculptura RSSM ea se atestă foarte rar și nu este întrebuițată la crearea portretelor sculpturale.

Rocile de piatră dură – granitul de toate ti-puri: dioritul, bazaltul, labradoritul, porfirul ș.a. – erau binecunoscute din antichitate. Rocile sedi-mentare includ lutul, nisipul, travertinul, calcarul care conține depuneri în formă de schelete de ani-male mici și scoici. Rocile metamorfice sunt cele cu siliciu, din cristale concrescute ale cuarțului și marmurei, create datorită concreșterii cristalelor de calcar și dolomit.

Un exemplu de prelucrare a pietrei dure, și anume a granitului, este *Monumentul – bust al compozitorului Ștefan Neaga* (1960, granit, Chiș-i-nău), lucrat de Lazăr Dubinovschi, lucrare în care gestul larg al mâinii și chipul răsar din masele de granit. Prelucrarea iscusită a acestui material dur conferă chipului aspect de meditație și consacrare.

*Monumentul-bust al lui A.M. Gorkii* (1975-1976, granit, Chișinău) al aceluiași autor, prezin-tă scriitorul revoluției ruse modelat în suprafețe mari, generalizate, cu lumini și umbre bine deli-mitate, care redau chipului o doză de tragism, dar și de voință.

Iar *Monumentul lui V.I. Lenin* (1977-1978, granit) al lui Lazăr Dubinovschi este preponde-rent static, generalizat în suprafețe mari, detaliile de portret redând privirea lui încruntată, scrutând spectatorul cu seriozitate și exigență.

Pietrele de duritate medie sunt reprezentate prin marmură („marmaros” din greacă), ea fiind cel mai răspândit material în plastica sculpturală antică. Calitățile marmurei – albeața ireproșabi-lă – permite sculptorilor de a combina duritatea

și gingășia, exprimând spiritualitatea și căldura în operele de sculptură.

Două exemple concludente de prelucrare a marmurei sunt *Portretul criticului de artă N. Kalașnikova* (1975, marmură) și *Portretul pianistului V. Krainev* (1974, marmură), ambele aparținând sculptoriței Brunhilda Epelbaum-Marcenco. În aceste portrete lumina și umbra cad moale, detaliile sunt diafane, întregind chipurile celor doi intelectuali, slujitori ai artelor.

Printre rocile moi de piatră întrebuințate în sculptura și arhitectura antică timpurie greacă calcarul și tuful erau cunoscute sub denumirea de „poros”. În „poros” este executată o mare parte a sculpturii timpurii arhaice de pe Acropola Ateniiană. Calitățile acestor roci, și anume faptul că ele sunt moi și fragile, în comparație cu marmura care este mai dură, au presupus generalizarea compozițiilor și renunțarea la modelarea fină a unor detalii. La rândul său, calitățile calcarului se apropie de calitățile modelării sculpturilor în lemn [7, p.181]. Calcarul este de proveniență organică. Calitățile decorative și posibilitățile de prelucrare relativ ușoare a calcarului au atras atenția sculptorilor din cele mai vechi timpuri. În sculptura portretistică din Republica Moldova calcarul este folosit destul de rar.

Lemnul în sculptură era folosit multiplu. Potrivit mărturiilor lui Pavsaniu, în antichitate sculpturile de cult erau executate din lemn negru, chiparos, cedru, stejar, tisa. De asemenea se întrebuințau arțarul, părul sălbatic, teiul, mirtul, bradul, salcia, vița-de-vie, palmierul, plopul, prunul sălbatic ș.a.[7, p. 197]. La alegerea materialului se lua în considerare, pe lângă puritatea materialului, și importanța considerațiilor de cult. Este decisiv și faptul că lemnul este unicul material care posedă formă cilindrică, în care trebuie să se înscrie compoziția sculpturală. În cazul în care lemnul nu are culoare naturală, el este vopsit, tonat cu coloranți.

Un exemplu remarcabil de prelucrare a lemnului este *Portretul academicianului A.V. Șciusev* (1949, lemn), care aparține dălții maestrului Lazăr Dubinovschi. Acest portret documentar este de un realism covârșitor, exprimând starea psihologică deprimantă a protagonistului, stare ce exprimă epoca stalinistă cu realitățile ei culturale și sociale [6, p. 7].

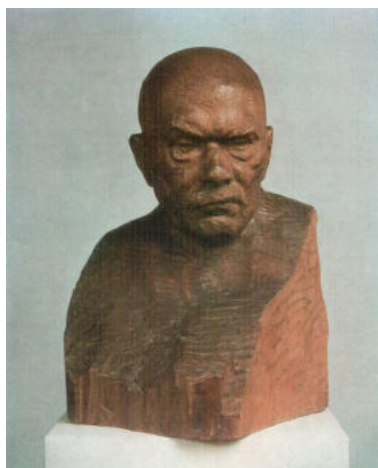
Un alt exemplu concludent de prelucrare a lemnului este lucrarea Claudiei Cobizev *Cap de moldoveancă* (1947, lemn). În acest portret, tăiat ritmic și consecutiv în lemn, este redată epoca și mentalitatea contemporanilor prin prisma tratării psihologice a personajului [2, p. 4-6].

O altă lucrare a Claudiei Cobizev, cioplită mi-gălos în lemn, este *Portretul mamei* (1966, lemn). Starea psihologică a personajului, aflat la vârsta a treia, este redată printr-un modelaj ritmic și nestrident, care pune în valoare caracterul personajului.

În ceea ce privește prelucrarea lemnului cu aplicare de culoare, în acest context se remarcă lucrările Brunhildei Epelbaum-Marcenco *Portretul Mariei Sagaidac* (1977, lemn, lefcas, tempera), colorat în nuanțe pastelate, și *Portretul Svetei Livșiț* (1978, lemn, lefcas, tempera), realizat în culori stridente, tinzând spre un expresionism coloristic [3, p.1].

Așadar, indiferent de materialul și tehnica aleasă de autor, portretul sculptural comportă exigențele artei culte: formă, volum, textură și, nu în ultimul rând, expresie psihologică. Fără o tratare psihologică complexă, portretele sculpturale sunt lipsite de licărul vieții. În acest scop, tehnicile de modelare explorează diverse materiale, care comportă o anumită metodologie tehnică și care definesc diverse căi de obținere a expresiei plastice. Astfel, devine importantă alegerea făcută de către sculptor în favoarea unei sau altei tehnici, a unui sau altui material. Ideea lucrării și rezultatul final sunt întrezărite de autor încă din perioada executării desenului sau a schiței în lut sau plastilină. Această diferență între zămisirea operei și rezultatul final poate fi observată în cazul *Portretului pictorului S. Cuciuc* (1979), aparținând maestrului Lazăr Dubinovschi, lucrare care a fost fotografiată în două ipostaze: inițial executată în plastilină și apoi transpusă în bronz [1, p. 39-40].

În așa mod, ideea inițial concepută și executată în lut sau plastilină în formă de schiță parcurge o cale complicată și sinuoasă până ajunge la faza finală. Și numai de măiestria sculptorului depinde realizarea cât mai reușită a ideii inițiale, pentru executarea lucrării existând mai multe căi și mai multe tehnici, dintre care sculptorul o alege pe cea mai favorabilă.



7. Lazăr Dubinovschi.  
Portretul academicianului  
A.V. Şciusev (1949, lemn).



8. Brunhilda Epelbaum-Marcenco.  
Portretul Mariei Sagaidac  
(1977, lemn, levcas, tempera).



9. Claudia Cobizev.  
Portretul mamei (1966, lemn).

**Referințe bibliografice:**

1. Baraşcov E., *Lazari Dubinovschi*. Chişinău: „Literatura artistică”, 1980, 40 p., il.
2. Bobernaga S., *Clavdia Cobizeva. Sculptura*. Moscova: „Sovetskii hudojnik”, 1988, 17 p., il.
3. Golţov D., *Brunhilda Epelbaum-Marcenco. Realnosti i fantazia*. Moscova: „Sovetskii hudojnik”, 1986, 2 p., il.
4. Golţov D., *Valentin Kuzneţov. Pliant*. Chişinău: „Timpul”, 1984, 2 p., il.

5. Livşiţ M., *Lazari Isaacovici Dubinovschi*. Moscova: „Sovetskii hudojnik”, 1961, 69 p., il.
6. Livşiţ M., *Lazari Dubinovschi. Sculptura*. Moscova: „Sovetskii hudojnik”, 1987, 15 p., il.
7. Odnoralov N.V. *Sculptura i sculpturnie materialı*. Moscova: „Izobrazitelnoie iscusstvo”, 1982, 223 p.
8. Tîrţau C., Ţelniker B., *Alexandra Picunova. Pliant*. Chişinău: „Timpul”, 1985, 12 p., il.

Lino BIANCO

**From Idea to Realisation: The architecture of Jovan Stefanovski**<https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-1.13>*Rezumat***De la idee la realizare: Arhitectura lui Jovan Stefanovski**

Deși nu toată lumea acceptă acest lucru, Republica Macedonia de Nord se poate mândri cu numeroși arhitecți prolifici, implicați adesea în educația în domeniul arhitecturii. Jovan Stefanovski, autorul Crucii Mileniului și al Teatrului Național (ambele în capitala țării Skopje) este un exemplu de astfel de personalitate. Asemănător fostelor generații de arhitecți, stilul său de proiectare amintește din punct de vedere conceptual arhitectura tradițională a țării sale. Cercetând arhiva lui Jovan Stefanovski, a fost identificată o serie de proiecte - eșantion de studii de caz incluse în teza lui de doctorat și discutate în legătură cu tema „ideii” și „realizării” în arhitectură. Conceptul atribuit de el „ideii” este similar „conceptului” utilizat în proiectarea arhitecturală. Dacă ideea este expresia inconștientului, realizarea reprezintă o decizie conștientă de a implementa ideea proiectului.

Stefanovski s-a afirmat ca un arhitect și profesor prolific. Interesul său pentru arhitectura tradițională a corespuns cu tendințele care s-au dezvoltat la sfârșitul anilor 1960 și începutul anilor 1970. Astfel, în concordanță cu abordările arhitecturale dezvoltate de învățătorii lui Stefanovski, idiomul regionalist care a apărut în Macedonia, se manifestă în lucrările lui atât prin formă, cât și prin funcțiune.

**Cuvinte-cheie:** arhitectură tradițională, casă balcanică, casă macedoneană, modernism, regionalism, regionalism critic, proiectare arhitecturală, Grabrian, Stefanovski, Macedonia de Nord.

*Summary***From Idea to Realisation: The architecture of Jovan Stefanovski**

Although not widely acknowledged, the Republic of North Macedonia boasts a number of prolific architects who were often engaged in architectural education. Jovan Stefanovski, the author of the Millennium Cross and the National Theatre, both in the capital Skopje, is one such personality. Similar to former generations of architects, his design style conceptually recalls the traditional architecture of his homeland. Researching the Jovan Stefanovski Archive, a number of projects were identified – a sample from the case-studies covered in his doctorate thesis – and discussed with respect to the themes of ‘idea’ and ‘realisation’ in architecture. His notion of the former is akin to ‘concept’ as used in architectural design. While an idea is an expression of the unconscious, realisation is the conscious decision to execute the design idea.

Stefanovski was a prolific architect and educator. His interest in traditional architecture was in line with the trends which developed in the late 1960s and early 1970s. Furthermore, in line with the architectural approaches being developed by Stefanovski’s teachers, the regionalist idiom which emerged in Macedonia, is contemporaneously evident in his work both in form and function.

**Keywords:** traditional architecture, Balkan house, Macedonian house, modernism, regionalism, critical regionalism, architectural design, Grabrijan, Stefanovski, Macedonia.

**Introduction**

The title of this article is identical to that of the PhD thesis of Jovan Stefanovski (1948–2019), which was successfully defended at the University of Architecture, Civil Engineering and Geodesy, Sofia, Bulgaria [18].<sup>1</sup> The objective of his research, as he stated at the outset, was to define the notion of ‘idea’ in architecture illustrated through his realised projects, which numbered 400 in total from 1973 to 2002.<sup>2</sup>

Stefanovski, known as Stefanovski-Zan whereby Zan was his nickname which he often

made use of in his work, was one of the most prominent contemporary architects of the Republic of North Macedonia [9-11]. He also held various academic posts, which he carried out alongside his architectural work [20]. Following the completion of his architectural education in 1973 at the Faculty of Architecture, Skopje University, now known as Saints Cyril and Methodius University, he finalized his diploma project under the academic supervision of Brutalist architect Georgi Konstantinovski.<sup>3</sup> As a student, Stefanovski worked for the design office Studioprojekt and later at

Table 1: Characteristics of traditional Macedonian construction in the nineteenth century [18, pp. 11-15]

<i>nr.</i>	<i>Characteristics</i>	<i>Typical case-study</i>
1	Erection on stepped terrain unfit for agrarian use but with good air quality and views	Panorama of Galičnik from 1928
2	Aesthetic principle of radiality: on limited ground, the upper floors are cantilevered and thus the building resembles a tree rising to the sun	Kanevchevi house, Ohrid
3	Main elevation designed to the principles of axiality and symmetry to face the main view	Begovski Konak, Debar
4	Vertical windows	Typical house at Krushevo
5	Ground floor erected in stone, whilst upper floors are in lighter material, such as a timber with brick	House of Vasil Glavinov, Veles
6	Use of colour and ornaments	Timber ceiling with geometric decorative pattern and polychrome colouring, Stanchevi, Shtip
7	Large open, closed and covered spaces/verandas which extends to balconies and glazed bay windows along most of the elevation	Monastery complex 'St Panteleimon', Skopje
8	Use of struts – most often timber – for bay windows on floors and verandas	Kosta Solev - Racin Memorial House, Veles
9	Use of environmentally sound – mainly local – materials for construction	House on Dame Gruev Street, Veles

Unikosproekt, both in Skopje. After graduation, he joined the design bureau Granit until, in 1994, he set up his own professional office, Euroarch Studio. He was the former Dean of the Faculty of Architecture at the European Polytechnic University (Pernik, Bulgaria) and the former Dean of the Faculty of Architecture at FON University (Skopje, Macedonia). He was appointed Professor of Architecture at ABB University (Prishtina, Kosovo), MIT University (Skopje, Macedonia) and at the State University of Tetovo (Macedonia). From 2002 until his demise, Stefanovski was a Professor of Architecture on a part-time basis at the University of Architecture, Civil Engineering and Geodesy (Sofia, Bulgaria) [20].

A recurrent theme in Stefanovski's work is idealism. In Europe and along the Mediterranean Basin, this philosophical notion dates back to Classical antiquity. It asserts that 'reality' cannot be distinguished or divorced from human perception. It is a mental constitution related to the realm of ideas. Making reference to some of his projects, the aim of this article is to address how the idea and its realisation were achieved in the architecture of Stefanovski. During the course of this research use was made of the Jovan Stefanovski Archive in Skopje.

### The Context

The heritage legacy of the Republic of North Macedonia dates back millennia. Its sphere of in-

fluence over the centuries impacted on various parts of Europe, but most notably on the Balkan Peninsula. Its cultural and built heritage are just recollections of the civilisations which have unfolded through history and come to dominate the territory. The latest empire which controlled the country – for over half a millennium, up to the early twentieth century – was the Ottoman Empire. The vernacular architecture of this era can be read through the traditional 'Balkan house', also known as the 'Ottoman house', a source of inspiration for Stefanovski (Fig. 1). These houses, prevalent in the Balkans, including North Macedonia, and erected by anonymous builders, were functional, spacious and homely properties. Based on scholarly sources, Stefanovski listed nine main characteristics of traditional construction in the nineteenth-century architecture of North Macedonia.<sup>4</sup> These characteristics, together with a typical case-study to illustrate each, are given in Table 1.

The traditional architecture of Macedonian houses is an ongoing subject of research [e.g., 1, 13, 14, 23–25]. An early influential publication is by Grabrijan, entitled *Makedonska kukja* (The Macedonian House) [8], first issued in 1955, a few years prior to Tomoski's work [24]. Based on a research trip to study nineteenth-century Macedonian houses in the years just after the end of the Second World War, Grabrijan read them as a resource for 'modern' architectural philosophy: "Their 'human scale', 'plasticity of spaces, 'flexibility', the concept of the 'min-

imal house, the architectural promenade, the 'unobstructed views, and 'geometry' were the modern principles he discovered in the Macedonian house" [6, p. 307–2]. His study led to the "internationalisation of the Macedonian house" [6, p. 307–2]. He compared his findings to the work of Le Corbusier and noticed the presence of strong similarities. This led him to claim that the design of the Macedonian house might have influenced the architectural language of Modernist architects like Le Corbusier [8]. This theory of architecture significantly influenced post-war architects in Macedonia up to the devastating earthquake of 1963 – the generation of architects prior to Stefanovski, namely his educators at the Faculty of Architecture – who were designing modern/new architecture "based on the concept «become modern» through the «return to sources» [6, p. 307–3]". Their architecture style drifted from the idioms associated with the Congrès Internationaux d'Architecture Moderne. In the post-1963 years, traditional architecture became their beacon of inspiration for a new architecture which aimed to reconcile the international and traditional, an approach that in the late 1970s/early 1980s emerged as regionalism [5]. It was indeed a drive towards critical regionalism as understood by Frampton in his 1983 essay 'Towards a Critical Regionalism: Six points for an architecture of resistance' [7]. Frampton's essay draws on phenomenology, a dimension tackled by Norberg-Schulz few years earlier [17].

#### **The architecture of Stefanovski: Case studies**

As an architect in practice, Stefanovski did not fall short from designing residential buildings. Important case studies include (i) the villas in Ohrid (realised 1976), (ii) the villa in Sirhan, Lake Prespa (realised 1977) and (iii) a residential building in Sopishte, Skopje (realised 2001). The site of the villas in Ohrid is picturesque with interconnected terrain overlooking the lake and the historical town of Ohrid [18, pp. 20–21]. As can be seen in Fig. 2, the design was styled after a typical villa, and included elements which recall the memory of the place: the dome (a notable feature in the silhouette of Ohrid), the cylinder (a specific element of Samuel's Fortress in the old town), the significant distinctiveness of the Ohrid architectural vernacular (as exemplified by the Savinov family house, completed in 1827), and the stone ground, a characteristic of the terrain [19].

Although there is no visual contact with the silhouette of the historical core of Prespa region,

the villa at Sirhan (Fig. 3) includes various elements which recall tradition: the ground floor is minimal in area, applying the principle of radiality [18, pp. 24–25]. The brick along the elevation and the tiled roof reinforce the vernacular building materials and forms with a typical staircase. There is a veranda on the exterior which extends into the interior, a design inspired by the veranda of the Monastery complex St Panteleimon, Skopje [19].

In the design of the residential building in the village of Sopishte, Skopje (Fig. 4), the elements that connect it with tradition are the free-standing verandas supported by columns through the two floors, and the optimisation of air and light into the dwelling through a row of apertures [18, pp. 76–78]. The interior is a continuation of the verandas; space flows from one to another.

Significant commercial/administrative/hospitality buildings designed by Stefanovski include (i) the Central Branch of the Economic Bank, Probishtip (realised 1986), (ii) the 'House of Craftsmen' located in the old Skopje Bazaar (realised 1990), (iii) the administrative centre of Mashinopromet, Skopje (realised 1990), and (iv) the Spectrum Palace Hotel Complex in Primorsko, Bulgaria (realised 1999). Located in a prominent location of the square, the design of the Central Branch of the Economic Bank broadly follows traditional Macedonian architectural language (Fig. 5) [18, 31–32]. Overlooking the ground level is an open veranda, accessed via flights of stairs which run parallel to the elevation. It has a series of vertical windows and a sloping roof. The design recalls the architecture of the monastery of St Jovan Bigorski [19].

Located in a space which dates to the early Medieval period, the 'House of Craftsmen' (Fig. 6) is inspired by the design of an old house dating back to the nineteenth century. The following elements are integrated into the new design: the typical characteristics of the traditional house were placed on the first floor, which serves as a hall for meetings with a lobby [18, pp. 37–38]. The 'servicing part' is an exhibition space for craftsmen's works. Offices are housed on the ground and first floors.

Stefanovski's interpretation of the urban rectangle occupied by the administrative centre of Mashinopromet is characterized by a main elevation finished in classical grammar, applying symmetry and marked axiality (Fig. 7) [18, pp. 28–39]. A row of vertical windows was introduced, recalling the traditional expression illustrated by the houses in Krakovnica, Gorna Reka village [19]. A dome



Fig. 1. A study of a traditional Balkan house in Skopje by Stefanovski. © Jovan Stefanovski Archive.

was introduced to illuminate the lobby; overhanging upper floors suggesting a closed veranda.

The Spectrum Palace Hotel Complex is a complicated development from an ethno-aesthetic aspect (Fig. 8) [18, pp. 59–61]. Located close to archaeological excavations, the environs have significant historical and aesthetic value. Stefanovski's design attempted to interpret various layers to convey a contemporary solution which speaks of the building traditions of Bulgaria and expresses continuity with the architectural and construction principles illustrated by buildings such as the elevation of the Monastery of the Holy Trinity in Etropole and Lamartin House in Plovdiv [19].

The Millennium Cross in Vodno, Skopje (realised in 2002), Stefanovski's opus magnum, respects the strict canons of the Orthodox Church (Fig. 9) [18, pp. 82–84]. Co-designed with his nephew, architect Oliver Petroski,<sup>5</sup> the size is monumental: the cross is 66 (33x2) metres plus 14 meters for the platform/base, and spans 24 meters. It is located at a site which has, since antiquity, been known as 'Krstovar', the highest point of the mountain range which surrounds Skopje from the south.<sup>6</sup> The number 33 symbolizes the earthly life of Christ. The platform is supported by 12 columns – alluding to the 12 apostles – and the cross itself rests on four columns, representing the evangelists.

The National Theatre of Macedonia, Skopje (realised in 2013), a commission won through a public competition, recalls the return of the old baroque memory of the city prior to the earthquake

of 1963, in which 60–70% of the buildings were destroyed (Fig. 10). Located along the Vardar River, the building – co-designed with Stefanovski's daughter, architect Ivana Stefanovska Cvetkovska<sup>7</sup> – is not a replica of the former. Whilst the idea was to design a theatre rooted in the 'spirit of the place' – the city's memory – it still had to meet contemporary functional and technological requirements.

#### Idea – Form – Tradition

A question which preoccupied Stefanovski was whether the material world preceded ideas or ideas precede the material world. It is interesting that, prior to discussing his notions of idea and realisation, he makes reference to an engraving of the proposal for Mount Athos by the Greek architect and technical adviser to Alexander the Great, Dinocrates of Rhodes (fl. last quarter of the fourth century BC), which he labelled 'Dinocrates and his dream of the city of art and spirituality of Mount Athos' [18, p. 7].

Stefanovski acknowledged that such a question would lead to him being branded as an idealist, despite the fact that he was educated in a school of architecture, whose philosophy was aligned with the German Bauhaus, the quasi-antithesis of idealism. This meta-question can be simplified into more pragmatic language: Does the idea remind one of how a specific task can be resolved, or is it a dictum which stirs an individual to embark on a journey to discover their calling and realise it in their profession which, with time



Fig. 2. Villa – one in a series – St Stefan, Ohrid. © Jovan Stefanovski Archive.

and experience, matures? Is the solution to a given design problem rooted in the idea, or is the idea the awareness that one bears which, as it unfolds, can be realised through one's career and the fruit it bears? For Stefanovski, the latter was the case. His vocational calling to be an architect ensured that the idea could be realised through architecture, namely in the execution of architectural design projects. From this perspective, the idea is the natural genesis of an architect which subsequently develops and, with time, matures into the production of architecture. He was even more convinced that this was the case when the International Academy of Architecture (IAA), recognised by the United Nations Economic and Social Council as a non-governmental organisation with special consultative status, approved the Charter 'HORIZON 2000' at its Fourth Assembly, held in 1994.

The Charter 'HORIZON 2000', which has as its subtitle 'Sustainable architecture for a sustainable world', noted the dynamic emergence of unprecedented developments affecting contemporary society and stated that creative architectural work is in crisis [21, pp. 13-20].<sup>8</sup> Noting the importance of meeting the needs of present generations, whilst not compromising the opportunities for future ones, it argued that sustainable development cannot be monofunctional. Sustainable architecture possesses beauty, but one must keep in mind that architecture has both spiritual and material values. The Charter therefore provided direction for the development of contemporary civilization, with

architecture seen as both a statement and an activity of civilization. It called for a re-reading of the dictum 'form follows function' (21, pp. 18-19):

"The truth is the application of a whole complex of interwoven principles of sustainable architecture, namely:

- form follows the function;
- form follows the materials, construction and technology;
- form follows the context;
- form follows the cultural tradition, social consciousness and lifestyle of society; and ... most importantly,
- form follows the author's individuality and uniqueness"

To use Boris Chipan's words, Stefanovski was driven by 'sentimental nationalism'. His architectural designs are generally characterised by the following four approaches:

1. borrowing and making use of traditional architecture elements;
2. utilising essential geometric forms and the combination of the same;
3. using analogous traditional construction methods; and
4. applying aesthetic principles through the use of new building materials.

These approaches are not unusual for Macedonian architects raised according to the tenets of Modernism: "The presence of characteristics in traditional houses that were especially praised in Modernism ('architecture of human scale,' 'rela-

tionship to nature,' etc.) encouraged the modern architects of Yugoslav Macedonia to find inspiration in the vernacular architecture of their native country. Indeed, Macedonian architects in socialist Yugoslav period deliberately placed traditional elements in their projects (storeys in projection in the upper levels, wooden cladding, long eaves, etc.) – in a more literal and imitative way (the Stokovna Kukja Most by Tihomir Arsovski, Skopje, 1977) or as references in a Modernist design (the building of the Macedonian Academy of Sciences and Arts by Boris Chipan, Skopje, 1976)" [13, p. 491]

The realization of the aesthetic form of the 'House of Craftsmen' was undertaken by conveying the connection with the existing built environment. In Stefanovski's own words, the Central Branch of the Economic Bank "fully represent[ed] the process from idea to realisation. The consciousness gave me the opportunity to apply traditional experience in architecture" [19]. In his designs, traditional principles were deliberately introduced and/or interpreted. He did not synthetically apply them; he opted to use them to varying degrees in order to enable him to communicate his desired design statement for a particular project. The design process and its eventual realisation matured with time, craftsmanship being a dimension which one attains through experience.

The Charter 'HORIZON 2000' makes reference to material and spiritual values in architecture. Stefanovski makes reference to the former but not to the latter. In a study undertaken during the 14th World Triennial of Architecture held by the IAA in Sofia in 2015 – which had 'values in architecture' as its theme – practicing architects defined architecture as an art and an applied science, a synergic expression of aesthetics and function which complements the environment [2]. Stefanovski's reference to the spirit of place may be inferred from his borrowing from the vocabulary and grammar of the traditional Macedonian house. Architecture is the existential reality which individuals experience [4]. In his realised projects there is no reference to the metaphysical experience derived from sense experience, an aspect addressed in the architecture of site synthesis [3].

### A Freudian interpretation of Plato

What did the notion of 'idea' constitute for Stefanovski? Being a nationalist and staunch Orthodox Macedonian, his perspective was grounded in the Classical tradition, even when it came to



Fig. 3. Villa at Sirhan, Prespa Lake.  
© Jovan Stefanovski Archive.

his philosophy of architecture. Recalling Plato's theory of ideas, he was convinced that only ideas exist. His view was consonant with that of the scholars of ancient Christianity, who asserted that only ideas are eternal and that they precede existence. Yet, he did not remain in the realms of ideas; for him, ideas were eternally real, reality was the manifestation of these ideas. Is the architect a product of a school of architecture, an educational institution which "praise[s] and glorif[ies] only those postulates" who make it through the examination? Or, is the architect born to the profession, as someone in whom "the ideas are embedded ... as a genetic code that penetrates more and more strongly in his work with the accumulation of experience over the years?" [19].

Although seemingly grounded in Plato's theory of forms, Stefanovski's understanding of the notion of idea departed from this Platonic concept; it was more pragmatic and grounded in sense experience rooted in the historical legacy of place. His use of this term is more akin to the notion of 'concept', as used in architectural design. His understanding of an individual discovering his calling to become an architect is more analogous to the unfolding of the Freudian unconscious, in that the architect gradually becomes aware of the art of the profession, as a "true expression of the tradition as a general idea embedded in his own creative capacity" [19]. Stefanovski tried to uncover the unconscious of the suppressed traditional experience in his re-



Fig. 4. Individual residential property, P+1, Skopje. © Jovan Stefanovski Archive.

alizations [19]. He argued that the formation of an architect inevitably reaches the idea, which pre-determines him/her for the profession; s/he “does not create from ‘tabula-rasa’” [19]. Realization is an endorsement of the idea, of a cultural context that cannot be diminished or disappear.

Cultural heritage is embedded in the subconscious of the future architect and is the real reason why a student reading architecture is drawn toward this profession. This is the context in which the architect’s creativity is realised. An architect gathers resources of information that inevitably lead to the essence of his/her own cultural tradition, “regardless of the recommendations served by the powerful propaganda mechanism and the targeted controlled mechanism of the educational system, particularly [in] influential nations with small populations” [19]. With respect to the education of an architect, however, Stefanovski’s argument does not follow from this, and concludes with the following claim [19]:

“The architectural potential of the future architect is shaped by the educational system, it develops, provokes and realises his idea, formed in him by his own climate, culture and society, environment, and complemented by his specific gene”.

One can comprehend the claim that culture, society and the environment all form the ground for the philosophy of architectural education, an assertion broadly advocated over the years. The odd dimension in the argument is the importance of the ‘gene’, that is, of the individual’s inner na-

ture, in the formation of an architect, as if there is some gene which produces architects. As Albert Einstein pointed out, “genius is 1% talent and 99% percent hard work”, and it is certainly true that hard work does produce good architects. Stefanovski’s claim regarding the significance of gene can be explained through his understanding of the unconscious as a unique personal collective which unfolds in a given individual.

### Conclusion

Stefanovski was a prolific architect and educator. His interest in traditional architecture was in line with the trends which developed in the late 1960s and early 1970s. It was during these years that architects, who taught and practiced Modernism in Macedonia, started drawing inspiration from traditional elements, to “transform’ the ‘old’ house to a modern way of making architecture” [6, p. 307–1]. Furthermore, in line with the architectural approaches being developed by Stefanovski’s teachers, the regionalist idiom, which emerged in Macedonia, is contemporaneously evident in his work both in form and function. In both residential and commercial projects, Stefanovski makes use of the liminal space present in the traditional Macedonian house to mark the transition between the inside and the outside, between the unbuilt (nature) and the built (the building) environs.

There are two main areas of impact Stefanovski had on the architecture of his homeland – and, to a lesser extent, on architectural education:

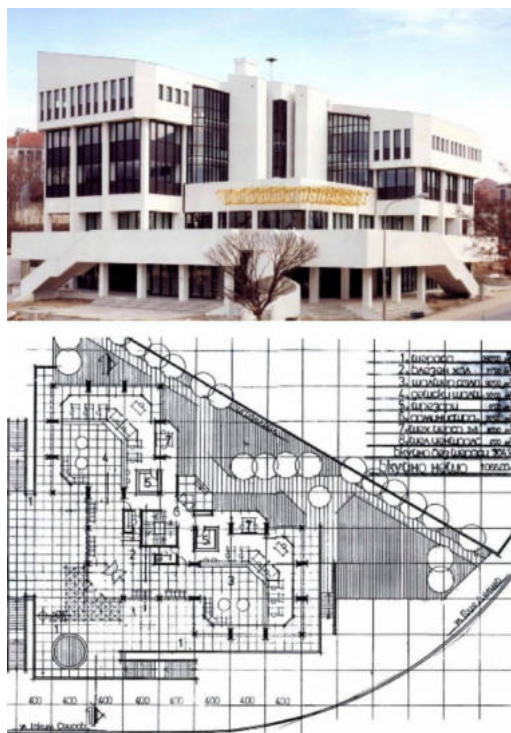


Fig. 5. Central branch of the Economic Bank, Probishtip (top); first floor plan (bottom).  
© Jovan Stefanovski Archive.



Fig. 6. 'House of Craftsmen,' Skopje 9 (top); ground (bottom, left) and first (bottom, right) floor plan.  
© Jovan Stefanovski Archive.

1. The numerous realised projects – in particular the Millennium Cross and National Theatre, both in the capital Skopje – are part of his legacy to the built heritage. These two national monuments serve, respectively, as statements of the spiritual and cultural identity of the Republic of North Macedonia.

2. During his long years of teaching, he helped in the formation of generations of architects. His theory of architecture is an interesting, albeit undeveloped, area of research which needs to be investigated and interpreted in the wider context of the literature on architecture.

#### Author's Note

This paper is dedicated to Professor Dr Arch. Jovan Stefanovski, a colleague at the Faculty of Architecture, University of Architecture, Civil Engineering and Geodesy (UACEG), Sofia. His way of reading architecture and his enthusiasm to support colleagues, students, and others was truly impressive. My gratitude also goes to Prof. Dr Arch. Yordan Radev, who introduced me to Stefanovski in 2005 when I first arrived at UACEG.

#### Acknowledgment

The author would like to express his gratitude to Gordana Stefanovska, the spouse of Stefano-

vski, for granting access to the Jovan Stefanovski Archive and permission to reproduce some of its photos and drawings in this publication, and to Stefanovski's children: Ivana, an architect and later partner at her father's bureau, Zhana and Ljubica. Thanks are also due to Borche Veljanovski for helping me with the translations from the Macedonian language.

#### Notes

<sup>i</sup> Indeed, it was also the theme of a lecture which Stefanovski delivered to students on the history and theory of architecture courses at the Department of Architecture and Urban Design, Faculty for the Built Environment, University of Malta, in May 2017. Due to his limited use of English, he was assisted by his daughter Dr Eng. Arch. Ivana Stefanovska Cvetkovska. This lecture is available at the Jovan Stefanovski Archive in Skopje, Republic of North Macedonia.

<sup>ii</sup> Over the course of his professional career, he engaged in over 520 projects, ranging from street furniture to national monuments, as well as numerous buildings, interiors, scenography and urban designs. [20]. He participated in 19 anonymous competitions and ranked first in nine of them. His most notable designs are the Millennium Cross and the National Theatre (which are discussed later in the article), both in Skopje.

<sup>iii</sup> After completion of his studies in Skopje, Konstantinovski (1930–2020) undertook postgraduate studies at Yale Department of Architecture when it was



Fig. 7. Administrative centre of Mashinopromet, Skopje. © Jovan Stefanovski Archive.

under the direction of Paul Rudolph (1918–1997) and the Jewish Russian-born British architect Serge Chermayeff (1900–1996). The former led the department from 1958 to 1962 and the latter from 1962 to 1971. Konstantinovski worked within the New York office of Ieoh Ming Pei (1917–2019). He designed over 450 architectural and urban projects; notable ones include the City Archive (1968, Skopje), the Student Dormitories of Goce Delcev (1969, Skopje), the Memorial House of the Razlovci Uprising (1981, Razlovci), and ASNOM Memorial Centre (2004, Pelince) [12].

<sup>iv</sup> Stefanovski listed the architects Krum Tomovski (1924–2010), Boris Chipan (1918–2012), Sotir Tomoski (1899–1985), Mihail Tokarev (?–?), Jasmina Hadzhieva

Aleskieska (?–?), Dushan Grabrijan (1899–1952), and Mirche Kokalevski (1952) [18, p. 11] but did not make reference to any of their works, whether design projects or publications. In the academic and professional literature, the term ‘traditional architecture’ in Macedonia refers to the period spanning from the nineteenth to the first half of the twentieth century, a period marked by a construction boom [15].

<sup>v</sup> Petroski (1970–), one of the most promising architects of the Republic of North Macedonia, set up his architectural design and engineering studio, Arhi Grup Plan A, in 2000, after being engaged with Stefanovski’s office since 1994. He completed his architectural education at Saints Cyril and Methodius University, Skopje, and his PhD at the University of Architecture, Civil Engineering and Geodesy, Sofia. He is currently Professor of Architecture at AAB University, Prishtina, Republic of Kosovo.

<sup>vi</sup> Given the site location and the high seismicity of the region, it was deemed imperative that the structure of the Millennium Cross should meet a high level of static and dynamic stability. For this reason, thorough geophysical investigations were undertaken. Furthermore, noting the altitude at which the structure was going to be erected – exposing it to severe wind – analyses were undertaken to obtain insight into the dynamic response of the construction to the effect of earthquakes of varying magnitude together with varying wind loadings [22].

<sup>vii</sup> Stefanovska Cvetkovska (1979–) completed her architectural education at Saints Cyril and Methodius University, Skopje, and continued her studies at the University of Architecture, Civil Engineering and Geodesy, Sofia, from where she graduated with a MArch and later a PhD. She worked with her father at Euroarch Studio, Skopje, from 2001 until his demise in 2019. She designed over 150 projects, a number of which have been realised.

<sup>viii</sup> The date of the publication is not included. Given that it includes the Charter ‘Horizon 2000’, it was either published in the last half of 2004 or in 2005. The latter date is more likely. The publishing house of the International Academy of Architecture was closed in



Fig. 8. Spectrum Palace Hotel Complex, Primorsko, Bulgaria: (top) model, (bottom) as built.

© Jovan Stefanovski Archive.

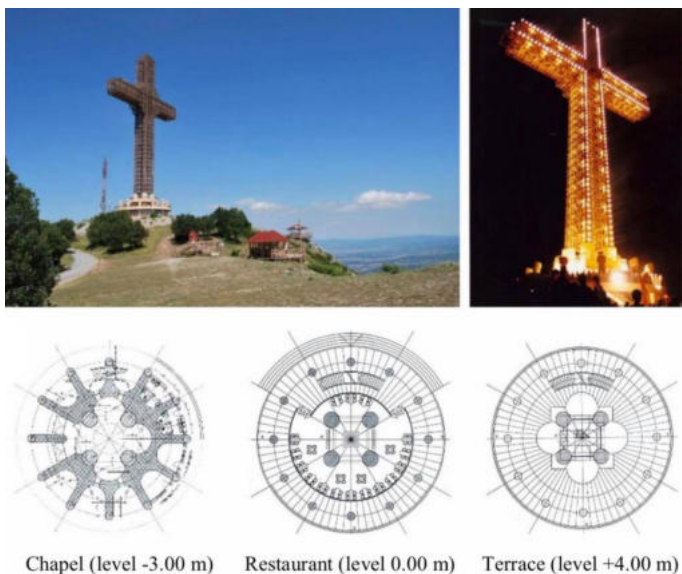


Fig. 9. The Millennium Cross: (top) as at present; (bottom) plan at various levels. © Jovan Stefanovski Archive.

2006 (Dr Arch. Marina Aleksandrova Vasileva, personal communication, 13.02.2021). The Charter was signed by the Chair, Georgi Stoilov, and several academicians including Justus Dahinden (Switzerland), Vakhtang Davitaia (Georgia), Kisho Kurokawa (Japan), César Pelli (Argentine-American), Jørn Utzon (Denmark), and the leading architect and scholar on the history and theory of architecture Bruno Zevi (Italy).

#### Bibliography

1. Atkovska, Irena, Murata Roy. The in-between space: Lessons from vernacular architecture in North Macedonia. IOP Conference Series: Earth and Environmental Science, 2020, v. 588, no. 1.06 – 1.10, 032087.: <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1755-1315/588/3/032087/pdf>
2. Bianco, Lino. Defining architecture: a qualitative research. Annual of the University of Architecture, Civil Engineering and Geodesy. Sofia, 2018, v. 51, no. 1, pp. 59–66.: <https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/34084>
3. Bianco, Lino. Beyond Geodesign: The architecture of sitesynthesis. Journal of Applied Engineering Sciences, 2017, v. 7, no. 2, pp. 17–24.: DOI: <https://doi.org/10.1515/jaes-2017-0008>
4. Bianco, Lino. Architecture, Values and Perception: Between rhetoric and reality. Frontiers of Architectural Research, 2018, v. 7, no. 1, pp. 92–99.: <https://doi.org/10.1016/j.foar.2017.11.003>
5. Chipan, Boris. Texts on architecture. Skopje: 1998. (In Macedonian).
6. Elezi, Kujtim, Saliu, Nuran. Toward a Local Tradition: Modern Architecture in Macedonia. Proceedings of the 2nd ICAUD International Conference in Architecture and Urban Design, Epoka University, Tirana, Albania, 08–10 May 2014. Paper No. 307.: <http://dspace.epoka.edu.al/bitstream/handle/1/1047/307.pdf?sequence=1> (visited 14.02.2021).

7. Frampton, Kenneth. Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance. In: The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture. Ed. Hal Foster. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983. pp. 16–31.

8. Grabrijan, Dushan. The Macedonian house: or its transition from old oriental to modern European house. Skopje: Mislra, 1986. (In Macedonian).



Fig. 10. National Theatre of Macedonia: (top) main entrance, (bottom): interior. © Jovan Stefanovski Archive.

9. In Memory of Jovan Stefanovski–Zan (1948–2019): Author with fruitful architectural work. Porta3 01/08/2019. Available in: <https://www.porta3.mk/in-memoriam-jovan-stefanovski-zhan-1948-2019-avtor-so-plodno-arhitektonsko-tvoreshtvo/?fbclid=IwAR3ygcC26o8RNo5MnZXfWUw9KCrB5usy7kVd5fAvAxR-Jc1WLtpIy09MDUhe> (visited 11.02.2021)..
10. Jovan Stefanovski died – The architect who is the author of the Millennium Cross. Free Press. 12.06.2019. Available in: <https://www.slobodenpecat.mk/en/pochina-jovan-stefanovski-arhitektot-koj-e-avtor-na-mileniumskiot-krst/> (visited 14.02.2021).
11. Jovan Stefanovski – Zan, one of the leading Macedonian architects, has died. Republika. 12.06.2019. Available in: <https://english.republika.mk/news/macedonia/jovan-stefanovski-zan-one-of-the-leading-macedonian-architects-has-died/> (visited 14.02.2021).
12. Lozanovska, Mirjana. (2015) Brutalism, Metabolism and its American Parallel. Fabrications, 2015, v. 25 no. 2, pp. 152–175.: DOI: 10.1080/10331867.2015.1032482
13. Marinov, Tchavdar. “The ‘Balkan House’: Interpretations and Symbolic Appropriations of the Ottoman-Era Vernacular Architecture in the Balkans”. In Roumen Daskalov, Tchavdar Marinov, Diana Mishkova, and Alexander Vezenkov (eds.), *Entangled Histories of the Balkans. Vol. 4: Concepts, Approaches, and (Self-) Representations*. Brill: Leiden & Boston, 2017. pp. 440–593.: DOI: [https://doi.org/10.1163/9789004337824\\_008](https://doi.org/10.1163/9789004337824_008)
14. Mulichkovski, Petar. *The creative spirit of the Macedonian House*. Skopje: AEA Publishing, 2000. (In Macedonian).
15. Namicev, Petar, and Namiceva, Ekaterina. *Traditional Architecture with Contemporary Use. Methods of Preserving the National Architecture of Macedonia*. Journal of Settlements and Spatial Planning, 2016, v. 7, no. 1, pp. 89-97.: <http://dx.medra.org/10.19188/09JSSP012016>
16. Nikoloska, Marina. *City houses of the 19th century in Macedonia, spatial structure*. Skopje: Faculty of Architecture, 2007. (In Macedonian).
17. Norberg-Schulz, Christian. *Genius loci: Towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli, 1980.
18. Stefanovski, Jovan. *From idea to realization*. Unpublished PhD thesis. University of Architecture, Civil Engineering and Geodesy. Sofia. 2002, 180 p. (In Bulgarian).
19. Stefanovski, Jovan. *From idea to realization*. Lecture delivered at the University of Malta, April 2017. Unpublished. Jovan Stefanovski Archive.
20. Stefanovski, EU\_CV\_JovanStefanovski\_2017, 2017. Unpublished. Jovan Stefanovski Archive.
21. Stoilov, Georgi. (ed.). *International Academy of Architecture*. Sofia, 2005.
22. Talaganov, Kosta, Garevski, Mihail, Ristic, Danilo, and Micov, Vlado. *Comparative dynamic stability study of a high-rise structure exposed to seismic and wide effects – case study*. 13th World Conference on Earthquake Engineering, Vancouver, British Columbia, Canada, August 1–6, 2004. Paper no. 778. Available in: [http://www.iitk.ac.in/nicee/wcee/article/13\\_778.pdf](http://www.iitk.ac.in/nicee/wcee/article/13_778.pdf) (visited 14.02.2021).
23. Tokarev, Mihail. *100 years of Modern Architecture 3*. Skopje: DataPons, 2006. (In Macedonian).
24. Tomoski, Sotir. *Macedonian vernacular architecture*. Skopje: Faculty of Architecture, 1960. (In Macedonian).
25. Tomovski Krum, Volinjec Radomir, Tokarev Mihail, and Hadzhieva Aleskievska Jasmina. *Kratovo – Old architectural and urbanistic contents*. Skopje: Macedonian Academy of Sciences and Arts, 1980. (In Macedonian).

## Ceramica artistică din Republica Moldova. Anii 2001-2010

<https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-1.14>

### Rezumat

#### Ceramica artistică din Republica Moldova. Anii 2001-2010

Ceramica artistică, ca gen al artei decorative profesionale, fiind profesată activ în cea de-a doua jumătate a secolului XX de un număr nu prea mare de plasticieni din Republica Moldova, a cunoscut o evoluție ascendentă, soldându-se cu realizări originale. În studiu sunt oglindite schimbările ce s-au produs în ceramica artistică din țara noastră pe parcursul primului deceniu al secolului al XXI-lea, perioadă nestudiată până în prezent.

În baza examinării operelor din domeniul în cauză, au fost identificate mai multe aspecte de ordin tematic și artistic ce oglindesc preferințele și opțiunile plasticienilor în perioada examinată. În articol se acordă atenție sporită examinării modalităților de constituire morfologică a formei pieselor ceramice, a motivelor, a decorului, a principiilor de orchestrare sintactică a acestora în cadrul structurilor compoziționale ale seturilor ceramice, evidențiindu-se în același timp și rolul procedeele tehnologice de operare cu materialele ceramice, influența tehnologiilor clasice și celor mixte asupra atingerii valorilor estetice și celor semantice ale operelor ceramice.

Un loc important este rezervat modului de valorificare a tradițiilor populare autohtone și modului de implementare plastică a unor repere stilistice actuale ce au jucat un rol important în atingerea nivelului semantic al operelor realizate în perioada examinată.

**Cuvinte-cheie:** artă decorativă, ceramică artistică, formă, morfologie, sintaxă, structură compozițională, décor, imagine, stil, mesaj.

### Summary

#### Artistic ceramics of the Republic of Moldova in the period 2001-2010

Artistic ceramics, as a genre of professional decorative arts, being actively practiced in the second half of the twentieth century by a small number of artists in the Republic of Moldova, has seen an upward evolution, resulting in original achievements. The article examines the changes in the art of ceramics of the Republic during the first decade of the 21st century that have not been explored so far. As a result of the analysis of the art works, a number of thematic and aesthetic aspects were identified that reflect the creative goals and stylistic preferences of artists working in the considered period of time. The article examines the morphological features of the composition of the artistic shape of the ceramic artworks. Special attention is paid to the influence of technological methods of operation with ceramic materials (classical and mixed techniques) on achieving the aesthetic and semantic values of the ceramic artworks.

An important place is reserved in the study to the principles of creative processing of folk motifs and the analysis of stylistic innovations that played an important role in achieving a meaningful image of the ceramic works of the time.

**Keywords:** decorative art, artistic ceramics, shape, morphology, syntax, compositional structure, décor, image, style, message.

Ceramica artistică din Republica Moldova din primul deceniu al noului mileniu, poartă prin arealul tematic și cel stilistic abordat amprenta căutărilor conceptuale și celor plastice trasate pe parcursul deceniului anterior, - deceniu în care, pe de o parte, au fost continuate unele tradiții plastice atinse în deceniile anterioare, pe de alta, au fost trasate și produse schimbări importante ce au determinat constituirea unor paradigme plastice novatoare în urma cărora s-a impulsionat procesul

creativ din domeniu. Experimentele plastice întreprinse de către artiști atât în domeniul formei, cât și a tehnologiilor de producere a operelor ceramice, au influențat benefic nu numai nivelul estetic, dar și substratul semantic al operelor create în perioada în cauză. Unele dintre elaborările din această perioadă, prin originalitatea identificării din lumea reală a unor motive capabile să promoveze inedite expresii estetice, în același timp, sunt înzestrate cu profunde semnificații ce poartă în sine

conotații ale căror metafore simbolice sunt adânc împlântate în arealul valoric al existenței umane.

Schimbările creative ce s-au produs în domeniul ceramicii au fost observate la vremea respectivă de cercetătorii de artă or, are dreptate Ana Simac care vorbind despre „...expansiunea creativă a domeniului ceramicii...” menționa faptul, că operele ceramice se caracterizează prin „...originalitate și varietate în realizarea formelor volumetrice cu aluzii simbolice și elaborări abstracte, care pun în valoare armonii plastice ale formei, expresivitatea materialului și a facturii. Creația de ceramică, cu vocație sculpturală și decorativă, prezintă o mare diversitate conceptuală. Aportul expresiv al obiectelor de ceramică provoacă deseori conotații metaforice, sau ne surprind printr-un mesaj poetic, liric, alegoric” [1, p. 1].

Schimbările în cauză se atestă pregnant atât în creația plasticienilor care anterior au contribuit iminent la constituirea și dezvoltarea ceramicii artistice în Republica Moldova, cât și a artiștilor care au debutat pe parcursul ultimului deceniu al secolului XX.

Printre plasticienii din generațiile ce au practicat arta ceramicii în deceniile precedente, și-au continuat activitatea creativă din domeniu ceramiștii Vasile Vadaniuc, Nicolae Coțofan, Tamara Grecu, Anatol Silițchi, Reta Chiperi, Galina Serbin. În perioada 2001-2010 creația acestora s-a îmbogățit cu noi valențe de ordin plastic, iar mesajele promovate de operele artiștilor au devenit mai complexe încadrându-se iminent în filierele conceptuale ale vremii.

Astfel, ceramistul Vasile Vadaniuc, creează opere de o pronunțată expresie estetică și valoroasă încărcătură semantică promovată de robustețea formelor monumentale tratate plastic convențional, de șamota utilizată în calitate de material plastic din care sunt modelate piesele - părți componente ale compoziției și de texturile operate inedit de către plastician. Acestea din urmă au un pronunțat impact asociativ și contribuie substanțial asupra mesajului generat de operă. Drept exemplu poate servi una dintre compozițiile semnificative ale deceniului în cauză - *Vântul* (2009), în care plasticianul, în mod judicios găsește un echivalent plastic potrivit cunoscutului fenomen natural ce a stat la baza denumirii lucrării, înzestrând imaginea cu distinse expresii estetice de pronunțată actualitate stilistică și ample conotații semantice.

La rândul său, un alt ceramist consacrat, Nicolae Coțofan, optează ca și înainte să-și valorifice

ideile creând ulcioare, burliue, farfurii și platouri decorative modelate judicios. Prin ele, la diverse etape ale creației, el generează noi și originale mostre estetice, înzestrate cu valoroase mesaje. Estetica operelor create de Nicolae Coțofan este bazată pe cunoașterea profundă a tradițiilor ceramicii populare, tradiții pe care plasticianul le revalorifică periodic cu dibăcie, insufându-le noi coordonate valorice în care, simbiozele organice dintre arhetipurile folclorice și paradigmele conceptuale actuale, își găsesc o amplă și valoroasă împlinire estetică și ideatică. Modul de operare sintactică cu motivele și coloritul decorului, oglindesc cu precădere originalitatea demersului plastic întreprins de către protagonist, reliefând totodată vaste conotații simbolice. Printre operele de referință din deceniul respectiv este cazul să menționăm lucrarea *Platou decorativ* (2008), în care Nicolae Coțofan își exprimă artistic explicit și concis propriile meditații filosofice asupra caracterului ciclic al existenței în univers.

Ceramista Tamara Grecu, continuă experimentele plastice cu materialele ceramice, creând noi opere de rezonanță în care, modul complex de abordare a motivelor ce formează fundamentul ideatic al compozițiilor create de aceasta, își găsește o excepțională realizare estetică. Ceramica creată de protagonistă se evidențiază notoriu în arealul artelor decorative din Republica Moldova prin particularități plastice distinse, capabile să promoveze viziuni estetice de actualitate.

Opțiunile artistice ale unui alt ceramist, Anatol Silițchii, sunt orientate, pe de o parte, spre valorificarea ca și în operele create în deceniile precedente a unor mesaje promovate de subiect. Este cazul compozițiilor figurative *Scăldatul copiilor* (2008), *Bătrânii* (2008), în care narativul este acompaniat de starea psihologică a personajelor, ultima fiind promovată prin modul de constituire morfologică a formei. Pe de altă parte, în unele lucrări ale plasticianului, se atestă o pronunțată tendință de diversificare și îmbogățire a formei antropomorfe stilizate cu expresii promovate de decor, cazul lucrărilor *Clovn cu pisici* (2008), *Clovn cu fluier* (2008), *Don Quijote* (2009), piesele *Sărbătoarea vinului*, *Bulgăroaicele*, *Cântarul*, *Moș Costache*, ce fac parte din lucrarea *Compoziție* (2007).

Creația Galinei Serbin, este și aceasta îndreptată spre valorificarea expresiilor estetice generate de antropomorf, or, în deceniul examinat, ceramista realizează o revenire accentuată la tradițiile clasice de modelare a formei figurativului. Lucra-

rea acesteia *Mască antică* (2004), pune în valoare estetica volumelor reliefate judicios, contrastele dintre compartimentele netede și cele texturate și expresiile argilei smălțuite delicat, fapt ce contribuie la atingerea unor semnificative asociații de revenire în timp la remarcabilele opere sculpturale ale antichității.

Ceramista Reta Chiperi, este ca și înaintea fidelă principiilor de structurare compozițională reliefată a formei motivelor. Platoul decorativ *Pescăruși* (2005), reprezintă continuarea „găselnițelor” plastice anterioare, exprimate prin modul strict rațional de structurare compozițională, dar, totodată, oglindește estetica expresiilor contrastante ale proeminențelor, frumusețea „grafismului” promovat de configurațiile formelor, noblețea cromatică asigurată de smalt.

Vorbind despre orientările tematice și cele artistice din perioada expusă examinării, menționăm interesul plasticienilor îndreptat spre valorificarea unor teme relevante printre care cele în care se reliefează artistic anumite concepte identitare, cele de valorificare neordinară a unor motive și fenomene ale lumii înconjurătoare, cele de interpretare plastică a unor concepte existențiale universale.

În aspect artistic, se atestă un interes major al tinerei generații îndreptat spre promovarea particularităților estetice și semantice ale materialelor și tehnologiilor ceramice. În acest context sunt semnificative operele create de către, Tatiana Vatavu, Iurie Platon, Ștefan Pavlov, Octavian Romanescu, Valeriu Vânaș, Irina Filip-Lavrenț, Iurie Cebotari, Oleg Dobrovolschi, Ion Chișcă, Svetlana Șugjda, Dorina Jereghe-Tihonciuc, Aleona Stoica, Dina Emilian, Elena Frunze, Elena Jitaru, Tatiana Palamarciuc, Tatiana Jabinschi.

Așa, ceramista Tatiana Vatavu, este preocupată de valorificarea unor arhetipuri culturale autohtone prin intermediul cărora își exprimă artistic adevăratul interes la valorile identitare netrecătoare. În lucrarea *Grup* (2004), ceramista readuce în vizor iconografia unor forme tradiționale cizelate plastic original de spiritul popular pe parcursul timpurilor. Operând iscusit cu polivalente coordonate volumetrice arhetipale din arhitectura rurală, artista creează o operă stilistic complexă, de pronunțată actualitate. Iconografia unor detalii ale căminului casei țărănești, fiind „replămădită” artistic, este înzestrată de către protagonistă cu noi dimensiuni valorice prin care, formele tradiționale vin să genereze o nouă și originală ambianță contextuală de reprezentare alegorică a subtililor

relații interumane. Modul de repartizare al pieselor în cadrul compoziției contribuie la constituirea unui context de raporturi spațial-ambientale prin care, formele pieselor manifestă expresiv și promovează artistic particularitățile sintactice distincte. Volumul și configurațiile complexe ale formelor acompaniate de decor, fiind racordate organic la sistemul plastic al întregii compoziții, își desfășoară pregnant valorile estetice de delicată subtilitate și căldură existențială. Însăși șamotă, - material din care este confecționată lucrarea, contribuie la completarea aurei semantice a imaginii cu distinse valori de profunzime atemporală.

În ceramica artistică materialul și tehnica de realizare a operei are o însemnătate covârșitoare în atingerea expresiilor estetice și a mesajelor generate de imagine. De regulă, elaborările plastice în materialele ceramice, chiar și fiind axate pe una și ac eeași temă, pot genera valori estetice și semantice diferite. În acest context este semnificativă lucrarea lui Iurie Platon *Veșnicie* (2008), în care ceramistul, revalorificând forme arhetipale ale artei populare, pune în valoare distinse expresii ale porțelanului. Valoarea artistică și semantică generată de imagine, este acompaniată generos de textura obținută prin linia incizată judicios în masa porțelanată. Un rol important în procesul de atingere a expresiilor estetice și a conotațiilor imaginii, l-a avut tehnologia de operare cu oxizi și săruri. Acestea, asigurând diversitate cromatică și integritate compozițională pieselor setului, au generat și un spectru vast de conotații. Operând eficient, pe de o parte, cu volumul plin și golurile ce străpung longitudinal verticalele crescânde ale pieselor, pe de alta, realizând o subtilă dinamică axială de transformare a formelor rigide în compartimente de pronunțată plasticitate și expresie texturală, artistul exprimă la un înalt nivel estetic și stilistic original, propriile viziuni asupra evoluției în timp a tradițiilor folclorice. Ca rezultat, asistăm la crearea unor arhetipuri culturale noi în care, motivele tradiționale, prin forma și semnificațiile ce se suprapun pe parcursul timpurilor, servesc în calitate de repere culturale fundamentale în procesul de creare și consolidare în mentalul colectiv a unor noi și valoroase semne iconografice ce se caracterizează prin distinse particularități estetice atinse printr-un limbaj plastic novator.

În ceramica deceniului examinat, atestăm multiple exemple originale de valorificare artistică a tradițiilor culturale străvechi, acestea fiind exercitate și promovate divers de către ceramiști. Ast-

fel, Dorina Jereghe-Tihonciuc în compoziția din două piese *Ecou* (2002), utilizează original imagini promovate prin expresia liniei proeminente ce trimit asociativ la tradiționalele configurații ornamentale ale ceramicii preistorice. Semnele în cauză, fiind repartizate judicios de către artistă pe plăci ceramice de formă preponderent concavă, de diverse mărimi și configurații, constituie cu acestea o structură plastică unitară cu un vast impact simbolic-informativ. Modul de inserare ritmică a plăcilor decorative în cadrul a două carcase metalice, înzestrează compoziția cu valoroase semnificații simbolice de promovare artistică în spațiu și timp a unor importante valori culturale identitare ce pun în evidență nuanțe informative austere caracteristice universului rustic. Un rol important în atingerea semnificațiilor generate de operă îl joacă șamota în calitate de material din care au fost confecționate elementele ceramice ale compoziției, modul tehnologic de ardere, cât și efectele cromatice obținute în urma utilizării eficiente a pigmentilor.

Într-un registru valoric similar se înscrie și compoziția *Ritual* (2009), realizată de Iurie Cebotari. Grație modului de sistematizare spațial-compozițională ale pieselor, a configurației stilizate a maselor formelor, a particularităților iconografice ale decorului, a asociațiilor promovate de materialul grosier din care este realizată opera, aceasta este înzestrată cu expresii grave ale căror mesaje vin să reconstituie plastic și să amintească de timpuri și epoci culturale ce au marcat evoluția civilizațiilor. În acest context este de remarcat faptul, că revenirea la expresiile grosiere ale artelor ceramice străvechi, este percepută de către artist ca procedeu stilistic de reliefare plastică a unei posibile continuității culturale identitare prin care universul cultural actual își atinge împlinirea.

Particularitățile estetice și semantice specifice unor motive arhetipale au stat și la baza lucrării create de către ceramista Aliona Stoica denumită și aceasta *Ritual* (2010). În lucrarea în cauză, plasticiana creează o imagine complexă unde esteticul și utilitarul, fiind subordonate compozițional organic, este suplimentat original cu semnificații generate de configurații specifice antropomorfului și decorului străvechi cucutenian. Este cazul de remarcat, că dimensiunea identitară este promovată de către plastician și în lucrarea *Melodia plaiului* realizată în anul 2009. Cele trei piese ale operei, prin particularitățile compoziționale de distribuție spațială, prin vastele asociații și pro-

fundele particularități semantice ale formelor pline, ale proeminențelor și ale golurilor, prin conexiunile proporționale contrastante cromatic și textural ale componentelor formei, vin să promoveze explicit distinse acorduri lirico-poetice.

Poetica promovată de coeziunile dintre particularitățile formei, estetica și mesajul generat de diversele semne incizate, texturi și proeminențe, intră în zonele de interes plastic ale ceramicistei Elena Frunze, care, prin lucrarea *Stâncă albastră* (2007), vine să pună în valoare și să readucă în actualitate amprente memorabile ale unor aspirații adânc împlântate în negura timpurilor.

Dimensiunea identitară și, în același timp, noile tendințe artistice din domeniul ceramicii au stat la ordinea zilei și în activitatea artistică exersată de către plasticianul Oleg Dobrovolschi, care prin abordarea consecventă a anumitor teme și-a orientat interesele plastice în arealul unor paradigme conceptual-stilistice actuale. În aspect tematic, pe parcursul anilor 2001-2010, artistul a optat spre valorificarea unor repere ideatice capabile să-i înlesnească, pe de o parte, generarea unor mesaje ce poartă în sine valențe identitare de o determinată localizare în arealul socio-cultural autohton, pe de alta, tinde să exerseze teme ce îi deschid și îi asigură variate și originale posibilități de a experimenta cu forma, culoarea, textura și tehnologia artei ceramice.

În aspect plastic-creativ, pictorul a optat preponderent spre crearea unor compoziții complexe formate din mai multe piese ceramice orchestrate artistic original. Adesea ceramistul, selectând din lumea reală anumite motive care, prin forma și locul acestora în cotidian, și, concomitent, purtând amprenta semantică a arhetipurilor populare milenare, i-au înlesnit plasticianului edificarea unor structuri plastice de expresivă modernitate.

Printre particularitățile ce îi determină alura stilistică și fațeta individuală a creației ceramistului se reliefează modul de revalorificare estetică inedită a motivului ce a stat la baza imaginii, maniera de subordonare arhitectonică a pieselor în cadrul seturilor, modul de operare cu proporțiile și dinamismul ritmic al configurației pieselor, maniera de constituire morfologico-structurală a formei fiecărei piese în parte și a subordonării acestora în cadrul structurii compoziționale a operei în întregime. Opțiunile tematice și cele plastice spre care a tins Oleg Dobrovolschi în perioada examinată și-au găsit o împlinire originală într-un șir de lucrări printre care *Felinar* (2002),

Nuferi (2004), *Geometrie* (2004), *Codrii* (2005), *Vase decorative* (2005), *Sărutul* (2006), *Timpul* (2006), *Ochi de nor* (2006), *Desfrunzire* (2007), *Curcubeul* (2007), *Cascade* (2008).

Printre operele în care Oleg Dobrovolschi abordează plastic registrul valoric identitar se înscriu câteva compoziții printre care *Cântec* (2004), *Codrii* (2005), *Porți strămoșești* (2005), *Izvoare* (2007). În aceste lucrări, plasticianul identifică motive care, prin semnificațiile pe care le poartă în cotidian, sunt percepute la nivel spiritual ca fiind esențiale pentru dăinuirea în timp a comunității. Astfel, lucrarea *Izvoare* pune în valoare fundamentală esență existențială a izvorului în calitate de sursă susținătoare de viață și în același timp, dacă e să privim la nivel metaforico-alegoric, - de sursă de perpetuare și regenerare a tradițiilor culturale. Compoziția *Gânditorii* (2009), prin configurația și modul de stilizare profund geometrizată a figurativului, vine să promoveze plastic lumea generalizată a ideilor, fără a eșua spre mimetic. Un rol important în atingerea expresiilor estetice neordinare îl are modul și procedeele prin intermediul cărora artistul alternează forma plină și rigidă cu golurile, care, pe de o parte, îndeplinesc funcții morfologico-constructive, pe de alta, influențează iminent mesajul generat de operă. Însuși materialul din care este confecționată lucrarea, - șamota, influențează notoriu valorile estetice și semantice ale lucrării. În lucrarea în cauză, expresia rigidă a șamotei este acompaniată eficient de textura decorativă obținută prin imprimarea în materialul ceramic neexpus arderii a armurii unor țesături rigide, iar coloritul estetic nuanțat și semantic valoros, atins în procesul de ardere ca rezultat al operării eficiente cu sărurile, completează reușit mesajul operei.

Vorbind despre orientările tematice și cele artistice din această perioadă, menționăm nivelul avansat de operare morfologico-sintactică atestat în creația unui număr important de artiști ce au profesat arta ceramicii. Printre aceștia se regăsesc plasticienii Svetlana Șugjda, Valeriu Vânaș, Octavian Romanescu Irina Filip-Lavrente, Dina Emilian.

Astfel, ceramista Svetlana Șugjda, fiind încântată de miracolul aparențelor arhitectonice ale diferitor popoare, creează opere ceramice de vastă rezonanță asociativă și profund substrat cultural identitar atemporal. Este cazul compoziției din trei piese *Noapte orientală* (2009), în care, configurația siluetelor pieselor, interferențele

dintre plin și gol, gama coloristică, decorul, estetica promovată de șamotă, smalt și tehnica racu, coexistând organic, contribuie la edificarea unor semnificații de vastă anvergură simbolică.

Ceramistul Valeriu Vânaș, pornind de la aparențele cunoscutelor forme și motive naturale, creează compoziții ceramice de deosebit rafinement estetic, cazul compoziției *Marină* (2005). În aceasta el operează original cu contrastele expresive asigurate de componentele structurale ale celor două piese, promovând optimal contrastele tonale și cromatice, relațiile dintre forma volumetrică plină și a proeminențelor ce îndeplinesc funcții estetico-formale și, în același timp, contribuie la generarea unor expresii estetice nobile neordinare și a unor mesaje lirico-poetice încântătoare. În opera în cauză, ceramistului îi reușește pe deplin explorarea eficientă a simbiozelor dintre expresiile estetice ale formei pieselor, dintre aparențele delicate ale faianței în calitate de material, dintre interferențele tonale și texturale generate de glazura și sărurile exersate artistic judicios.

Un alt aspect conceptual și estetic este promovată de către Valeriu Vânaș în compoziția *Fără titlu* (2009) în care plasticianul atinge semnificative note dramatice. Valorile menționate sunt promovate artistic de modul de tratare iconografică a configurației formei pieselor, particularitățile cromatice, semnificațiile generate de textura fină inserată organic în masa corpurilor ceramice, textura „cicatrizantă”, obținută prin incizare forțată și, nu în ultimul rând, de materialul sticlos ce suplimentează iminent mesajul generat de operă cu acorduri asociative de rezonanță. Un alt ceramist, - Gheorghe Răileanu, în lucrările *Farfurii decorative* (2005), *Eclipsă* (2007), exersând original motive geometrice și abstracte creează imagini de vastă sonoritate semantică.

În perioada de referință mai mulți plasticieni își îndreaptă aspirațiile artistice spre valorificarea expresiilor estetice neordinare ale porțelanului în calitate de material de o noblețe rară. Printre plasticienii ce au exersat reușit acest material delicat se evidențiază Irina Filip-Lavrente, care, fiind încântată de frumusețea siluetelor pieselor de șah, - temă abordată artistic inteligent de către protagonistă, - creează mai multe lucrări printre care *Compoziție din nouă elemente* (2004), *Între alb și negru* (2005), în care, expune plastic, configurațiile prototipurilor tradiționale arhicunoscute, unor metamorfoze estetice de înaltă anvergură stilistică. Piesele acestor compoziții, fiind subtil modela-

te, sunt integrate organic în compoziții rațional și riguros calculate, și, în același timp, sunt înzestrate cu vaste și ample conotații generate de formă, contraste facturale și cromatice.

Printre plasticienii în creația cărora virtuțile creative se proliferază pregnant, se înscrie și Ion Chișcă care, în lucrarea *Cană cu ceai* (2006), orchestrează inedit expresiile estetice promovate de configurațiile formei, frumusețea faianței în calitate de material plastic, conotațiile generate de interferențele proeminențelor tratate ingenios și decorul ce trimite asociativ la estetica asamblajului constructivist.

În ceramica artistică din Republica Moldova, un alt plastician, Octavian Romanescu, adesea promovează opere în care, multiple plăci porțelanate, fiind integrate estetic judicios, servesc în calitate de suport pentru crearea unor compoziții constituite din motive antropomorfe, configurațiile cărora, sunt obținute pe cale tehnologică în urma operării iscusite cu oxizii metalici, - cazul lucrării *Expansivitate* (2009). În cazul dat, albul porțelanului favorizează expresiile estetice ale tonalităților cromatice ale figurației, creând acorduri subtile de o înaltă cultură interpretativă, iar iconografia subiectelor trimit asociativ la diverse relații și colizii umane. Prelucrarea artistică a plăcilor ceramice este operată în perioada de referință și de către Elena Jitaru or, în lucrarea *Anotimpurile* (2007), pictorița creează prin intermediul interferențelor dintre smalt și pigmenți un univers dinamic de forme abstracte în care contrastele configurațiilor formelor și tonalităților cromatice ale acestora îi asigură imaginii expresii majore.

Orientările plastice ale tinerilor ceramiști în deceniul respectiv sunt destul de diverse. Așa, creația Dinei Emilian este orientată spre înzestrarea operelor ceramice cu profunde mesaje meditative, cazul lucrării *Privire interioară* (2004), în care artista își pune în evidență subtilele trăiri spirituale. Creația Marianeii Carp, cheamă spre meditații și adâncire în profunzimile spirituale ale existenței și ale destinului, cazul compoziției *Între cer și pământ* (2008). O altă ceramistă, Tatiana Palamarciuc, își îndreaptă creația spre fabulos, spre inserarea în opera ceramică a unor valori ideatice împlântate adânc în tradiții culturale de referință universală. În lucrările *Sirenă* (2008),

*Pește* (2010), artista promovează original simbolismul străvechi a unor iconografii pline de mister, acestea fiind acompaniate iminent de poetica lirică generată de formă, decor, maiolică, șamotă și smalt. În același timp, ceramista Tatiana Jabinski optează spre valorificarea contrastelor dintre forma rigidă și austeră de proveniență geometrică și forme maleabile, cazul compoziției *Avânt* (2010), în care, protagonista tinde să reprezinte artistic procesele germinării din neantul brut a unor aparențe formale înzestrate cu substrat asociativ vital. Tema evoluției neconținute a materiei în univers, este valorificată plastic original și de către ceramistul Ștefan Pavlov în lucrarea *Metamorfoză* (2005). Grație îmbinării originale în forma piesei a unor compartimente realizate în porțelan și în șamotă, opera în cauză, în mod pronunțat reliefează estetic transformările inerente specifice proceselor naturale. În cazul dat, mesajul asociativ al operei, este susținut atât de iconografia dinamică a configurației formei, cât și cea a contrastelor texturale obținute tehnologic în procesul de ardere. Aspectul tehnologic este predominant și în creația ceramistei Inga Edu-Tomas, or, lucrarea acesteia *Domnișoara* (2005), este un exemplu elocvent de promovare a coeziunilor armonice dintre configurația formei, gama cromatică și textura expresivă atinsă prin procedeele tehnologice de ardere a șamotei.

În urma examinării evoluției ceramicii artistice din Republica Moldova din primul deceniu al secolului al XXI-lea, se constată faptul, că odată cu consolidarea paradigmatelor estetice trasate de către plasticienii în deceniul precedent, s-au produs importante metamorfoze de ordin conceptual, estetic și tehnologic, acestea fiind susținute în aceeași măsură atât de plasticienii consacrați, cât și de tânăra generație. Intensa practică artistică ce s-a desfășurat în perioada de referință, a contribuit iminent la aprofundarea și amplificarea arealului estetic și semantic al operelor ceramice, creând un suport important care își va găsi o continuare remarcabilă în următorul deceniu.

#### Bibliografie:

Simac A. Bienala de Artă Decorativă, Chișinău 2009-2010. Tradiții și inovații. În: Bienala Internațională de Artă Decorativă, Chișinău, 2010, tipar: „Iunie Prim” S.R.L.

## Ilustrații la abecedar în creația plasticienilor moldoveni (1945-2015). Observații preliminare asupra genezei și evoluției valorilor estetice

<https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-1.15>

### Summary

#### Ilustrații la abecedar în creația plasticienilor moldoveni (1945-2015). Observații preliminare asupra genezei și evoluției valorilor estetice

Abecedarul este cea mai însemnată carte care influențează dezvoltarea cognitivă și cea estetică a copiilor. Istoria acestei cărți numără câteva secole, iar preistoria ei poate fi analizată odată cu apariția scrisului. Articolul de față este consacrat studierii proceselor de evoluție a principiilor de ilustrare a abecedarului în creația artiștilor moldoveni din perioada sovietică și post-sovietică. Printre nume notorii de artiști care au lucrat asupra ilustrării cărților cu acest caracter didactic se disting: Valentina Neceaev, Leonid Grigorașenco, Valentina Rusu Ciobanu, Iliia Bogdesco, Evgheni Merega, Boris Brânzei, Igor Vieru, Lică Sainciuc, Isai Cârmu, Alexei Colibneac, Vasile Movileanu, Aurel Guțu-Resteu, Vasili Țehmister, Anna Evtușenco, Violeta Zabolica-Diordiev, Elena Leșcu, Mihail Brunea, Oleg Cojocari, Elvira Voloșin-Cemortan etc. Studiarea ilustrațiilor pentru abecedare în creația graficienilor de carte moldoveni a oferit prilejul să medităm asupra genezei și evoluției aspectului estetic al acestuia și să distingem valorile artistice în acest domeniu.

**Cuvinte-cheie:** grafică, carte, ilustrație, valoare, estetică, metodă, stil.

### Rezumat

#### Illustrations for the ABC book in the works of Moldovan artists (1945-2015). Preliminary research of the genesis and evolution of aesthetic values

The ABC book is the most important book that affects the cognitive and aesthetic development of the child. The history of this book goes back several centuries, and its prehistory can be traced back to the days of the appearance of writing. This article is dedicated to the study of the processes associated with the evolution of the principles of illustrating ABC books in the works of artists of the Soviet and post-Soviet periods. Among the famous Moldovan artists, who illustrated books of this didactic nature, are: Valentina Nechaeva, Valentina Rusu-Ciobanu, Leonid Grigorashenco, Ilya Bogdesco, Evgheni Merega, Boris Brânzei, Igor Vieru, Lică Sainciuc, Isai Cârmu, Alexei Colibneac, Vasile Movileanu, Aurel Guțu-Resteu, Vasili Tshemister, Anna Evtushenco, Violeta Zabolica-Diordiev, Elena Leshcu, Mihail Brunea, Oleg Cojocari, Elvira Voloshin-Cemortan and others. The study of ABC illustrations in the works of Moldovan book graphic artists provided an opportunity to analyze the genesis and evolution of its aesthetic aspects, and to identify the main artistic values of this branch of fine arts.

**Key words:** book, graphics, illustration, value, aesthetics, method, style.

În 1944-1949 apar abecedarele scrise de G. Popovski și A. Vîhristenko, editate la Editura de Stat a Moldovei [22] și la Editura de Stat a Ministerului de Învățământ „Școala Sovietică”. Ilustrarea acestor abecedare prezintă mai mult valoarea istorică, fapt influențat și de nivelul poligrafiei în acea perioadă.

Analizând biografia de creație a Valentinei Neceaev, aflăm că în anii de început a etapei sovietice artista a lucrat asupra ilustrațiilor la abecedar. Câteva dintre aceste schițe se păstrează în Arhiva

Națională a Republicii Moldova [1]. Principiile de abordare ale dinamismului și energiei mișcării personajelor le putem analiza prin comparație cu operele graficienilor moldoveni care au activat în perioada interbelică și au continuat creația lor în perioada sovietică: Victor Ivanov și Boris Nesvedov. Studiarea aportului Valentinei Neceaev în crearea abecedarului merită a fi continuată.

Perioada anilor 1950 este perioada de editare a primelor abecedare color. Tendința de lucru în co-



1. Coperta de „Abecedar” de G. Popovskii și A. Vihristnko, 1948.



2. Valentina Neceaev. Schiță de ilustrație la „Abecedarul moldovenesc”, 1946. Hârtie, tuș, peniță. ANRM, F-2945, inv. 1, d. 35, f. 7.

lectiv în perioada anilor 1950, valabilă pentru toate domeniile artistice, s-a reflectat și în grafica de carte pentru abecedarul moldovenesc din 1950-1960. Cunoaștem câteva ediții ale abecedarului cu coperta de L. Grigorașenco, desene semnate de același autor și de E. Merega, I. Bogdesco, A. Kolosov, A. Neforosov, V. Rusu Ciobanu; caligrafia de A. Kolosov; în culori desenele au fost executate de E. Vasiliiev, V. Koval, B. Brânzei, K. Grigoriev, G. Zikov, C. Lodzeischi, I. Taburța, Iu. Zolotov. În carte au fost folosite o serie de desene din abecedarul rus al AȘP din RSFSR [13]. De fapt, Lică Sainciuc la fel a participat în crearea acestei cărți, precum menționează dânsul. Aceste manuale se reeditau în fiecare an de autorii M. Aftenie, P. Doțenko și P. Petric, din anii 1960 sub redactarea artistică a lui Boris Brânzei, iar până 1957, al lui Evgheni Merega [14].

Anii 1970 se referă la etapa abecedarului ilustrat de Igor Vieru [16]. Originalele ilustrațiilor create pentru acest abecedar se păstrează în colecțiile Muzeului Național de Istorie a Moldovei. Existența unui asemenea abecedar este o realizare de valoare și un mare succes pentru dezvoltarea educativ-estică a copiilor moldoveni, actuali părinți și bunici, în calea lor educațională. Abecedarul include atât imagini din viața cotidiană a Moldovei Sovietice, cât și ilustrații pentru povești și folclorul etnic, deci reprezintă o mica enciclopedie pentru copii. Astfel, avem prilejul să comparăm și unele principii plastice proprii creației lui Igor Vieru din acea etapă cu creația altor artiști

moldoveni ce se referă la ilustrarea poveștilor precum: „Ursul păcălit de vulpe”, „Capra cu trei iezi”, „Punguța cu doi bani” de Ion Creangă etc. Totodată, ilustrația cu Strâmbă-lemne face trimitere și la creația sculptorului Lazăr Dubinovschi. Coloritul nuanțat ca în vechile picturi murale, conturul deschis și decorativ din imaginile cu ilustrații semnate de plasticianul Igor Vieru accentuează valoarea influențelor artei populare și folclorului național asupra creației și concepției plastice ale autorului, se asociază și cu pictura lui de șevalet. Alături de Valentina Rusu Ciobanu, Mihai Grecu etc., concepția plastică a lui Igor Vieru a servit afirmării școlii naționale în întreaga artă sovietică din acele timpuri, dar și multor artiști plastici care s-au format în acea perioadă.

Etapă anilor 1980 este etapa afirmării ilustrațiilor și cărților prezentate artistic de Lică Sainciuc. Impresionează numărul imens și calitatea estetică a edițiilor de abecedar ilustrate de artist. Ținem să mulțumim autorului ilustrațiilor pentru faptul că ne-a oferit o listă deplină a edițiilor „Albinuței”, completată cu descrierea amănunțită a tehnicilor de lucru: „Albinuța”, hârtie, tuș, guașă, rapidograf, aerograf, acuarelă; Chișinău, „Literatura Artistică”, 1979; 1982; 1983; 1985; 1986; 1987; 1989; Chișinău, „Hyperion”, 1991; 1994; București, „Editura Pedagogică și Didactică”, 1994; Chișinău-București, „Litera”, 1997; 2004; 2007; 2010; 2011; 2013; Chișinău, „Cartier”, 2015; 2016, text de Grigore Vieru ș.a.

Grafica de carte a lui Lică Sainciuc, prin abordările tehnice complexe și stilistică unică, aduse și de varianta reușită a „calcugravurii” (așa a numit artistul grafica realizată la calculator, apreciind calculatorul ca mijloc de creație), este ingenioasă și cultivă micilor cititori curiozitatea, plăcerea și bucuria de a studia. Construcția compozițională și spațială a cărților semnate de Lică Sainciuc este dinamică cu linii, texturi, contururi variate, îmbogățite și de nuanțe de culori rafinate, aplicate în diverse tehnici, bazată pe cunoștințele artistului despre perspectivă, coloristică, particularitățile materialelor utilizate, evidențierea calităților estetice ale acestora și intuiția artistică perfectă.

Istoria apariției abecedarului semnat de Lică Sainciuc [9] nu a fost deloc simplă și liniștită. Astfel, conform relatărilor artistului, prima „Albinuță” cu titlul «Весёлая азбука» a apărut în primăvara anului 1979, la Moscova, la editura «Детская литература» și a fost desenată de Eduard Gorohovski. Spre deosebire de varianta enciclopedică la care a lucrat Lică Sainciuc, această carte a fost alcătuită din poezii pentru copii. «Весёлая азбука» de Grigore Vieru ilustrată de Gorohovski a fost reeditată în 1986 [17]. Practic concomitent cu Gorohovski Lică Sainciuc lucra asupra „Albinuței”, 1979 [18, p. 128, 129] și abecedarului („Abecedar experimental”, hârtie, tuș, marker, acuarelă, aerograf, Chișinău, „Lumina”, 1985, texte de Spiridon Vangheli, Grigore Vieru ș.a.; „Abecedar”, hârtie, tuș, marker, acurelă, aerograf, Chișinău, „Lumina”, 1985. Ediții grafie chirilică: „Lumina”, 1986; 1987; 1988; 1989. Ediții grafie latină: „Lumina”, 1990; 1991; 1992; 1993; 1994, texte de Spiridon Vangheli, Grigore Vieru ș.a.).

Un specific inedit al concepțiilor grafice realizate de Lică Sainciuc constă în faptul că ilustrațiile sale se integrează perfect în text. Ele „deschid” pagina spre observarea ideilor textuale. Procedul constă în cunoașterea bună de către artist a legităților perspectivei și operarea virtuoză cu diverse efecte optice, concepute logic, fapt care transformă lectură într-o călătorie vizuală captivantă. Graficianul cu ușurință operează cu diferite scări de valori și racursiuri, reușind să găsească o distanță perfectă de la imagine spre ochiul celui care o analizează, dictând cititorului să se apropie de unele detalii sau să se distanțeze, ca micul cititor să reușescă să studieze toate amănuntele necesare. În mai multe cazuri, personajele sale sunt observate de sus, micșorate, concepute a fi studiate de la distanță și textul „se dizolvă” în imagini sem-

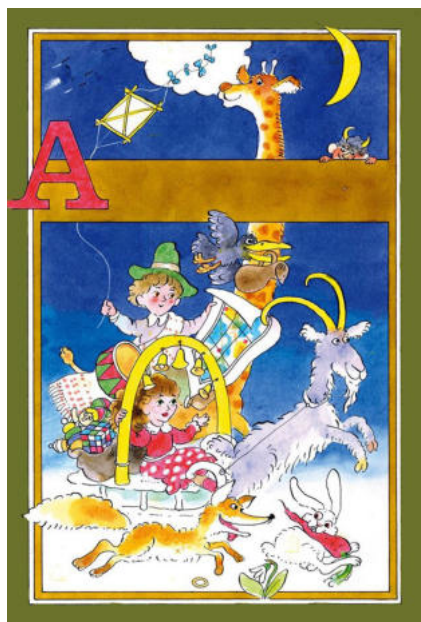


3. Igor Vieru. Schiță de ilustrație la „Abecedar” de S. Vangheli, G. Vieru, I. Aftenie, M. Karmezan, A. Petric, 1970. Hârtie, acuarelă, temperă. Colecția Muzeului Național de Istorie.

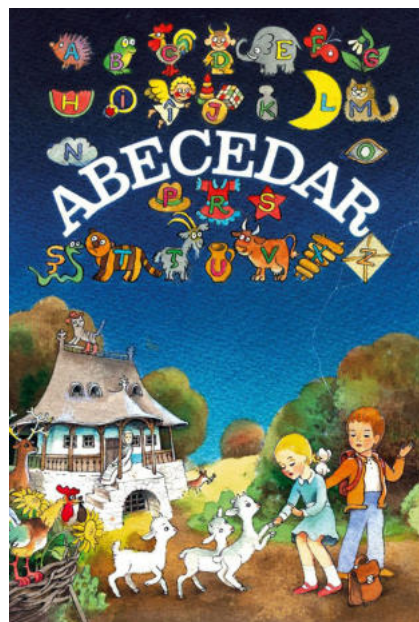
nate de artist. Așadar, procesul lecturării se transformă într-o acțiune miraculoasă și fermecătoare.

Însă, pentru acea etapă istorică, varianta de abecedar pregătită de Lică Sainciuc a stârnit multă critică din partea specialiștilor ruși. De fapt, anii 1980 a fost o perioadă de noi restricții atestate în istoria artelor autohtone, care într-o măsură anumită repetă etapa anilor 1940.

În arhiva familiei Sainciuc și în prezent se păstrează recenzia la abecedar semnată în aprilie 1985 de conferențiarul Institutului Poligrafic din Moscova, Președinte al Secției „Literatură didactică” al Concursului Unional „Arta cărții”, N. Goncarova. Specialista neagă necesitatea prezenței „în abundență” a desenelor curioase și vesele care în anumite cazuri sunt organizate „haotic” și propune includerea imaginilor foto în combinație cu cele desenate. În opinia criticului „Abecedarul” necesită perfecționare din punctul de vedere constructiv-compozițional întru păstrarea în el a noutății metodice aduse de autori și a „purității formei artistice a cărții”. Totodată, în 1981, editura „Lumina” din Chișinău deja editase un abecedar semnat de graficianul rus Vladimir Vaghin, care în esență reflecta cerința propusă de N. Goncarova, dar impunea cititorilor mici o stare de plictiseală și indiferență, arhitectonica căruia, în opinia noastră, avea un pronunțat caracter de monotonie. Imaginile acestei cărți la fel se păstrează în arhiva electronică a lui Lică Sainciuc,



4. Lică Sainciuc. Schiță de copertă la „Abecedar” de Spiridon Vangheli, Grigore Vieru, 1984.



5. Lică Sainciuc. Schiță de copertă la „Abecedar” de Spiridon Vangheli, Grigore Vieru, 1985-1995.  
Hârtie, tuș, ecolină, guașă, marker.

care cu mare generozitate ni le-a oferit pentru studiere. În anii 1984, 1985 artistul, totuși, a editat abecedarul cu ilustrațiile sale, care a bătut recordurile în preferințele micilor cititori moldoveni.

Avem prilejul să comparăm majoritatea reeditărilor „Albinuței” în concepția grafică a lui Lică Sainciuc. Dacă până în 1990 ele apăreau cu grafie rusească, mai departe vedem prima carte de acest gen tipărită cu grafie latină. Ea la fel a fost supusă mai multor reeditări, datorită desenelor ce trezesc copiilor nu doar veselie și curiozitate, ci și iuțea gândului și observația, completată cu dezvoltarea și cultivarea simțului acut al esteticului.

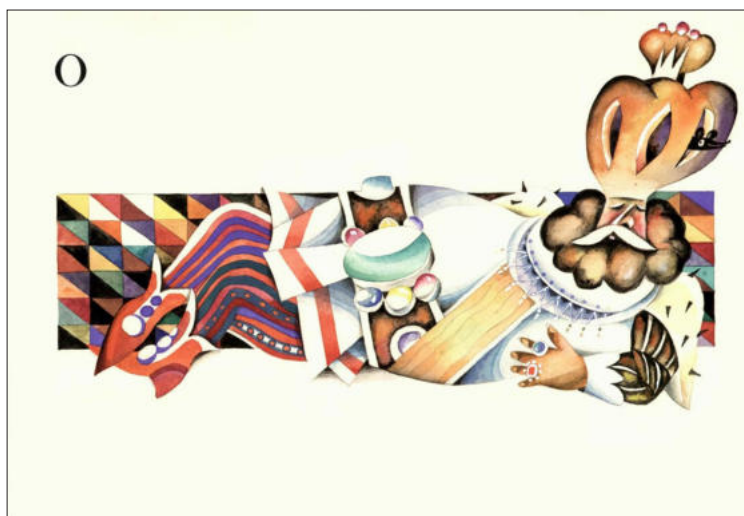
În 2013, „Albinuța” apare deja cu coperta lui Vladimir Zmeev, compoziția amplasării desenele la fel nu mai aparține lui Lică Sainciuc. Astfel, Lică Sainciuc a editat cartea lui separată „Alfabetul cu povești” („Cartier”, 2018) ca acesta să nu aibă mai mulți autori.

În creația Annei Evtușenco un capitol aparte reprezintă studierea aspectului tehnico-tehnologic al ilustrării cărților. Astfel, avem prilejul de a compara varietatea procedeele plastice utilizate într-un valorificarea imaginii artistice. Așadar, imaginea artistică se citește drept sarcina de bază a creației artistice, fie e vorba de operă de șevalet, fie de creația ei scenografică sau de carte.

Având un pronunțat caracter scenografic al desfășurării liniilor narrative, ilustrațiile Annei Evtușenco pentru aceste cărți reflectă în toată amploarea nuanțele psihologice și metaforice ale

conținutului textual. Expresiile coloristice ating cele mai diverse aspecte ale spontaneității plastice, fineții și transparențelor acuarelise. La fel de interesante și originale sunt imaginile și caractere artistice (inițialele) pentru creația literară pentru copii semnată de Ion Hadârcă. O latură dintre cele mai complexe o constituie cea a literaturii didactice: abecedare de Ecaterina Cojuhari și alți autori, cărțile didactice [21] și metodice consacrate istoriei, culturii și tradițiilor poporului ucrainean, manuale pentru școlile cu predare în limba rusă sau ucraineană. Ilustrațiile pentru aceste cărți servesc drept exemplu de lucru cu textele cărților de asemenea specific și demonstrează din plin diapazonul posibilităților plastice ale artistei în lucru cu tematică variată, de la etnică și istorică spre cea patriotică, cu un conținut educativ etc.

Abecedarul ilustrat de Aurel Guțu-Resteu [5] este alcătuit din poezii și propune o scenografie aparte a zonelor cu litere și ilustrațiilor propriu-zise. Astel, litera devine parte integrantă a compoziției desenului și a concepției ilustrațiilor. Structura unică susține partea stilistică și arhitectonică a cărții. Ilustrațiile sunt create în acuarelă, tuș, peniță. De fapt, la utilizarea conturului fin, negru, combinat cu acuarelă apelau mai mulți ilustratori de carte: Lică Sainciuc, Alexei Colîbneac, Vasile Movileanu etc. Acest principiu este adesea explorat în ilustrarea cărților pentru copii și a manualelor. Faptul că primele cărți sovietice apăreau în alb-negru, apoi erau colorate, probabil a



6. Grigorii Bosenko. Schiță de ilustrație la „Mure din pădurede” de I. Gheorghită, 1984. Hârtie, acuarelă, temperă.

influențat apariția unei asemenea direcții artistice.

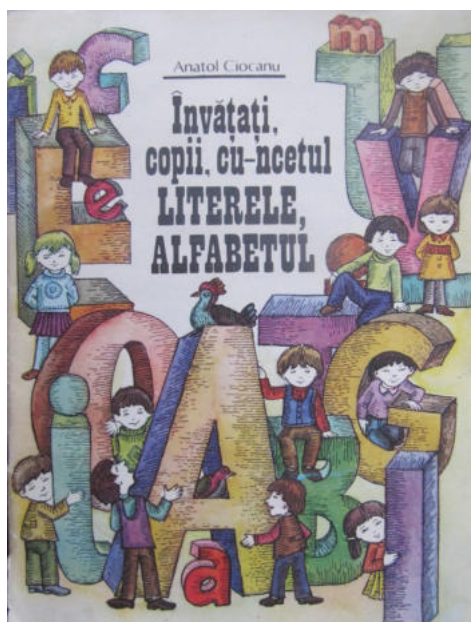
O altă tendință distinctivă constă în faptul că la baza concepției de prezentare a abcedarelor se află evidențierea literelor inițiale. Asemenea principii observăm în mai multe cărți, cu realizare plastică variată. Astfel, în cartea ilustrată de arhitectul și designerul Grigori Bosenko „Mure din pădure” de Ion Gheorghită, 1984 putem constata urmărirea principiului respectiv [8].

Să comparăm abecedarele deja menționate cu cel semnat de Alexei Colibneac [15], alcătuit din poezii și destinat copiilor de vârstă preșcolară și cea de clasele primare, vorbitori de limbă rusă. Pornind de la copertă, cartea include diverse forme de caligrafie. Expresivitatea caligrafică a literelor pictate și transparența imaginilor pictate în acuarelă prin nuanțarea fină a culorilor din imagini pregătește evoluția cognitivă și estetică a copilului spre o bună dezvoltare a fanteziei și a gustului estetic. Totodată, plasticitatea formelor și contururilor, spontaneitatea aparentă a configurării chipurilor personajelor trezește la cei mici interesul pentru studierea și practicarea desenului.

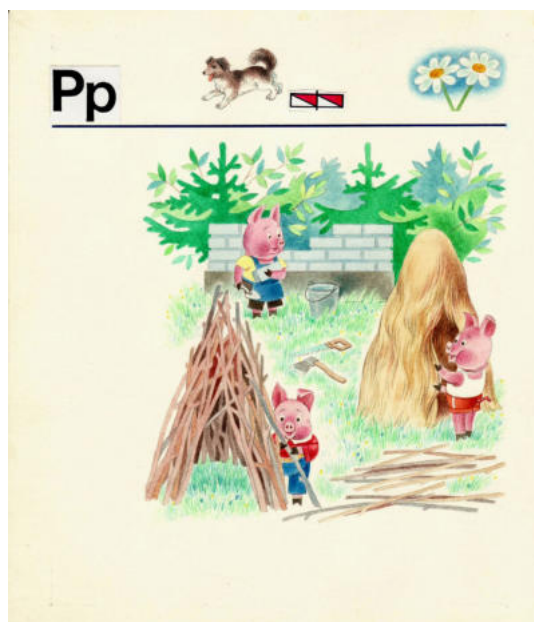
Abecedarele ilustrate de Isai Cârnu [30] sunt variate, la fel cunoaștem unul alcătuit din poezii semnate de Grigore Vieru. Inspirat din subiecte de viață cotidiană rustică autohtonă, imaginile create de Isai Cârnu comportă un pronunțat caracter de simbol și valorifică partea estetică al acestuia. În altă formulă, ilustrațiile se referă la partea constructivă a caracterelor de litere, ornamentelor populare și a picturalului chipurilor umane și animaliere [24, p. 106; 30].

Graficianul Vasile Movileanu a creat mai multe cărți care în esență includ și sarcinile abecedaru-

lui: „ABC” (abecedar în versuri în limba engleză), Editura „Șoricelul”, 1994 (tuș, peniță, acuarelă); „Clopoțelul” (abecedar pentru clasele I, aprobat și recomandat de Ministerul învățămîntului și științei din Republica Moldova), Lidia Granac, Vasile Movileanu, Tatiana Guțuțui, Editura „Iulian”, 1996; „Alfabetul Vesel” de Grigore Vieru, Editura „Prometeu”, 1996. Toate au fost ilustrate în tehnica acuarelă combinată cu tuș și peniță. În esență, subiectele ilustrațiilor realizate de Vasile Movileanu sunt bazate pe observațiile sale asupra lumii înconjurătoare și vin să completeze textul literar cu conotații semantice legate de cultivarea virtuților benefice, ce descoperă nivelul informativ al cărților ilustrate de el. Graficianul adesea utilizează metafora plastică, personificarea personajelor, procedee ce ridică tensiunea emoțională a conținutului cărților destinate copiilor. Ilustrațiile elaborate de către Vasile Movileanu se caracterizează prin compoziții echilibrate și unitate stilistică. Operând virtuos cu mijloacele de expresie specifice graficii de carte: linia, textura, pata tonală și coloristică, ritmul, prin intermediul acuarelă și tușului graficianul creează imagini pline de farmec, sugerând cititorilor contemplare, meditație și ascendență spirituală. Aproximativ aceleași idei accentua și criticul Constantin Spînu [10], analizând grafica de carte a lui Vasile Movileanu. În anul 2002, utilizând aceeași tehnică (acuarelă, tuș, peniță) Vasile Movileanu a ilustrat cartea-abecedar „Grăbește-te încet” de Claudia Partole, editată la Chișinău, la editura „Pontos”; iar în 2008 – „Ce ascund cuvintele” de Ianoș Țurcanu, editura „Grafema Libris” cu stilizări în manieră individuală, imagini spontane și viu colorate.



7. Aurel Guțu-Resteu. Coperta cărții „Învățați, copii, cu-ncețel literele, alfabetul” de Anatol Ciocanu, 1990. Hârtie, acuarelă, tuș, peniță.



8. Oleg Cojocari. Schiță de ilustrație la „Bukvalik” de K. Vasilioglu, 1996. Hârtie, acuarelă.

Alături de abecedarul englez de Vasile Movileanu putem analiza și cel semnat de Mihai Brunea. O carte originală și elegantă prin stilistica ei, este abecedarul englez ilustrat de Mihail Brunea în 1993 [20]. Deocamdată, este ultima carte în lista colaborărilor graficianului cu editurile. Varianta editată l-a dezamăgit pe artistul prin calitatea finală a tiparului. După aceasta Mihail Brunea a trecut de la grafică de carte în tuș și acuarelă la creație în alte materiale și tehnici, dar și alte genuri artistice. Totuși, ilustrațiile la această carte au fost prezentate la prima Bială de grafică de carte din Barcelona din 1995 și la BIB, Bratislava, din același an. Considerăm că aceste ilustrații reprezintă o nouă etapă în creația artistului, etapa matură, chiar apogeul nivelului artistic al creației autorului în domeniul artei cărții. Constituită din compoziții complexe, multfigurative, concepția elegantă și logica acestei cărți este reușită atât în plan ideatic, cât și în cel stilistic, al realizării plastice.

La capitolul „Abecedare editate în alte limbi străine” se referă și abecedarul semnat de Oleg Cojocari. În 2015, la Salonul internațional de carte pentru copii din Chișinău, artistul a fost distins cu Premiul pentru cea mai bună ilustrație în original, la cartea de K. Vasilioglu „Bukvalik”, 1996. Artistul plastic și pedagogul Oleg Cojocari (Cojocaru) face parte dintr-un număr impunător de artiști, absolvenți ai Institutului Poligrafic „I. Fiodorov” din Lvov, Ucraina. Oleg Cojocari a

ilustrat cărțile care pot fi încadrate în două mari categorii: cărți pentru copii și tineret, abecedare și manuale pentru copii [6].

După anii 1990, unii artiști n-au considerat că trebuie să treacă la noile posibilități tehnice pe care le-a oferit timpul și noile condiții editoriale-poligrafice. Astfel, graficiana Elena Leșcu nu și-a găsit inspirația în variatele posibilități tehnice ultramoderne, ea nu a trecut la grafică computerizată sau la alte tehnologii mixte ce marchează progresul tehnic al procesului artistic din prezent. Aceste idei, de a nu exclude definitiv lucrul manual, mai persistă în mediul artistic din perioada post-sovietică.

Grafica de carte a Elenei Leșcu este destinată, în primul rând, copiilor. Maestrul graficii de carte Isai Cârmu într-o recenzie, păstrată în dosarul artistei la Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Moldova, a remarcat că Elena Leșcu s-a specializat într-un domeniu foarte dificil – cel al manualelor pentru micuți. Din propria experiență Isai Cârmu știa cât de complicat este această sferă: „mai mult, observă acesta, aici pictorița se manifestă și ca autor al multor idei ce completează conținutul didactic. Cărțile desenate de ea sunt foarte dinamice cu o multitudine de desene „deștepte” și hazlii ceea ce atrage atenția micului cititor. Dispunem de puțini pictori ce ar activa atât de fructuos pe acest segment întru educare. ...” [2]. Dintre lucrările cu conținut didactic un loc aparte îl ocupă caietul



9. Vasile Movileanu. Schiță de ilustrație la cartea-abecedar „Grăbește-te încet” de Claudia Partole, 2002. Hârtie, acuarelă, tuș, peniță.

și manualul pentru clasa 1 „Rîndunica” [11], în care remarcăm stilistica liberă și dezinvoltă a expresiilor simbolice și semantice din desenul caracterelor de cifre și de litere, întruchiparea exactă a imaginilor din sarcinile logice sau matematice, cromatica vie și punerea în pagină reușită a caietului. Lucrările Elenei Leșcu emană bună dispoziție, stare de bucurie și fericire copilărească, pe care nu orice maestru iscusit în grafică, lucrând la tema copilăriei, le poate reflecta.

Graficiană Violeta Zabulica-Diordiev a ilustrat multă literatură cu caracter didactic și operele autorilor moldoveni. Spre exemplu: «Первая 1000 румынских слов» [19], alcătuită de Alla Zingan, redactată de Maria Mocanu. Pentru această carte a fost utilizată compoziția și arhitectura originală, mai multe imagini sunt redată prin siluetă. În carte artista găsește procedee reușite de creare a ilustrațiilor: după principiul registrelor tematice verticale și așa-zisa metodă de amplasare a „imaginii în cadrul imaginii”. Toate desenele din carte sunt orientate spre percepția copiilor, se deschid emoțional datorită utilizării de către artistă a liniilor fluide și culorilor calde. Într-o cheie mai liberă Violeta Zabulica-Diordiev a ilustrat mai multe manuale pentru copii, inclusiv și abecedare. Toate aceste cărți se prezintă într-o stilistică unică și sunt create cu ideea de a accentua emoțiile pozitive copilărești, dar se referă și la

utilizarea mijloacelor și tehnologiilor computerizate, în sensul prelucrării imaginilor create manual prin intermediul programelor computerizate deja de către alți specialiști.

Avem prilejul să studiem multitudinea de variante editoriale ale abecedarului destinat preșcolărilor și școlărilor. Majoritatea editurilor moldovenești tipăreau și continuă să tipărească cărți cu acest caracter didactic. Printre ele se evidențiază: „Lumina”, „Știința” [3], „ARC”, „Prut Internațional”, „Hyperion”, „Litera”, „Universitas”, „Stelpart”, SC „Bibliion” SRL, „Silvius Libris” etc.

Un nume notoriu în istoria învățământului preșcolar, Stela Cemortan a semnat mai multe ediții ale abecedarului preșcolărilor la diverse edituri în perioada sovietică și post-sovietică, continuând la editura „Stelpart”. Totodată, autoarea a avut o vastă colaborare în domeniu cu diverse edituri [23, 4]. De fapt, editura „Stelpart”, fondatorul căreia a fost doctorul habilitat în pedagogie Stela Cemortan, activează din 2004 și este axată pe editarea cărților cu diferit conținut didactic pentru copii. Cărțile apărute în această editură au avut în interiorul lor ilustrații semnate de Vasile Țehmister, Elvira Voloșin-Cemortan, Nina Tesari etc. Activității acestei edituri, ca și celorlalte menționate în acest articol, merită să consacram cercetări separate cu precizarea mai multor detalii

istorice și artistice. Imaginea stilistică a acestei edituri respectă o tendință grafică prin care îndată o deosebim față de celelalte.

Au devenit renumite cărțile cu abecedar, cărți despre comunicare și caiete de scriere de Valentina Cimpoeș, Petru Ghețoi [7], Haralambie Moraru [12] care reflectă noi tendințe conceptuale și estetice de prezentare a cărților în domeniu. Deci, tot mai des abecedarul mai are în set și caietul (o cărțuție suplimentară care la fel poate include ilustrații și alte elemente artistice). Aprecierii definitive a unora dintre aceste cărți încă va urma. O altă tendință constă în faptul că într-o bună parte de cărți cu conținut de abecedar concepția textuală devine prioritară și artistul nu reușește să-și manifeste talentul în toată măsură.

Studierea ilustrațiilor pentru abecedar în creația graficienilor de carte moldoveni în ediții repetate a oferit prilejul să analizăm diverse metode și principii de organizare a spațiului cărții, să medităm asupra genezei și evoluției aspectului estetic, să distingem valorile artistice și istorice în acest domeniu. În varianta cea mai reușită, varietatea metodelor artistice de creare a ilustrațiilor pentru abecedar trebuie să urmărească dezvoltarea intelectului și inteligenței copiilor, cultivând totodată sensibilitatea estetică și creativitatea acestora. E important ca și în continuare această filieră editorială să respecte bunele tradiții artistice și estetice.

#### Referințe bibliografice:

1. ANRM, F-2945, inv. 1, d. 34.
2. Arhiva Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova. Dosarul personal al Elenei Leșcu. Recenzia (Recomandare) semnată de Isai Cârnu, 14 februarie, 1998.
3. BURUIAN, M.; COTELEA, S.; ERMICIOI, A. *Abecedar*. Chișinău: Știința, 2014, 144 p.
4. CEMORTAN, S. *Abecedarul științelor*. Chișinău: Universitas, 2000, 142 p.
5. CIOCANU, A. *Învățați, copii, cu nectul literale, alfabetul*. Carte cu literele și cu numele noastre. Chișinău: Literatura Artistică, 1990.
6. *Cotoara: Scriitorii moldoveni despre limbă: Antologie*. Alc. de V. Melnic, L. Vrabie. Chișinău: Literatura artistică, 1985, 287 c.
7. GHEȚOI, P. *Abecedar: Caiet de lucru: Ediție ce vine să completeze manualul-abecedar*. Chișinău, s.n., 2014, 48 p.
8. <http://www.bosenko.net/ru/biography> (vizitat, 20 ianuarie 2021).
9. <https://evenimentulistoric.ro/abecedar-grafie-latina-basarabia.html> (vizitat, 3 martie 2021).
10. <https://vasilemovileanu.com/> (vizitat, 3 martie 2021).
11. LUNGU, V.; SUCEVEANU, A. *Caiet „Rindunica”, clasa 1*. Chișinău: Litera, 1997, 144 p. (vizitat, 3 martie 2021).
12. MORARU, H. (GHEȚOI P.) *Abecedar: Fac un pas și sunt școlar*. Chișinău: SC „Biblion” SRL, 2007 (2008), 104 p.
13. АФТЕНИЕ, М.; ДОЦЕНКО, П. *Абечедар*. Кишинэу: Шкоала Советикэ, 1954, 96 п. /AFTENIE, M., DOTSENKO, P. *Abecedar*. Chișinău: Școala sovietică, 1954, 96 p.
14. АФТЕНИЕ, М.; ПЕТРИК, П. *Абечедар*. Кишинэу: Картя молдовеняскэ, 1960, 96 п. /AFTENIE, M., PETRIC, P. *Abecedar*. Chișinău: Cartea moldovenească, 1960, 96 p.
15. БРОДСКИЙ, А. *Абечедар*. Румынская азбука в стихах и картинках для детей говорящих по русски. Chișinău: Hyperion, 1992, 77 p. /BRODSKIY, A. *Abecedar*. Ruminskiya azbuka s stihah dlya dyetyey govoruyashchih po russki. Chișinău: Hyperion, 1992, 77 p.
16. ВАНГЕЛИ, С.; ВИЕРУ, И.; АФТЕНИЕ, М.; КОМЕРЗАН, А.; ПЕТРИК, П. *Абечедар*. Кишинэу: Лумина, 1970, 106 п. /VANGELI, S.; VIERU, I. AFTENIE, M. COMERZAN, A.; PETRIC, P. *Abecedar*. Chișinău: Lumina, 1970, 106 p.
17. ВИЕРУ, Г. *Веселая азбука*. Перевел с молдавского Валентин Берестов. Рисунки Э. Гороховского. Издание второе. Кишинэу: Литература артистикэ, 1986, 71 с. /VIERU, G. *Veselaya azbuka*. Prevel s moldavskogo Valentin Berestov. Risunki E. Gorohovskogo. Izdaniye vtoroye. Kishinev: Literatura artistică, 1986, 71 s.
18. *Графика де карте молдовеняскэ*. Алкэтуитор Раиса Акулова. Кишинэу: Литература артистикэ, 1986, 180 п. / *Grafica de carte moldovenească*. Alcătuitor Raisa Akulova. Chișinău: Literatura artistică, 1986, 180 p.
19. ЗИНГАН, А. *Первая 1000 румынских слов*. Кишинэу, 1999, 64 с. / ZINGAN, A. *Prvaya 1000 rumynskih slov*. Chișinău: 1999, 64 s.
20. КИРИЛЕНКО-ГРЕКУ, Ж. *The English ABC*. (Английский алфавит для детей). Кишинэу: Литературный фонд „AXUL-Z”, 1993, 16 п. / KIRILENKO-GREKU, ZH. *The English ABC*. Kishineu: Lityerturnyy fond „AXUL-Z”, 1993, 16 p.
21. КОЖУХАР, К. С.; СУФТИНА, Г. С.; ЧЕРВЧЕНКО, О. М. *Буквар. Підручник для 1 класу чотирирічної початкової школи*. Chișinău: Știința, 1998. / КОЖУНАР, К. С.; СУФТИНА, Г. С.; ШЕРЕВЧЕНКО; О. М. *Bukvar. Pidruchnik dlya 1 klassu chotyryrichnoi pochyatkovoi shkoly*. Chișinău: Știința, 1998.
22. ПОПОВСКИЙ, Г.; ВЫХРИСТЕНКО, А. *Абечедар*. Кишинэу: Едитура де Стат а Молдовеи, 1944, ед. 1, 80 п. /POPOVSKIY, G.; VYHRYSTYENKO, A. *Abecedar*. Chișinău: Editura de Stat a Moldovei, 1944, yed. 1, 80 p.
23. СУРУК, Н.; ЧЕМОРАН, С. *Словарь в картинках*. Кишинэу: Лумина, 1981, 30 п. / SURUK, N.; SHYEMORTAN, S. *Slovar' v kartinkah*. Chișinău: Lumina, 1981, 30 p.

## Grafica satirică în creația plasticianului Iurie Rumeanțev

<https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-1.16>

### Rezumat

#### Grafica satirică în creația plasticianului Iurie Rumeanțev

Grafica satirică este una de rezonanță în artele plastice din Republica Moldova. Aidoma unui barometru social și cultural a reliefat perceperea și oglindirea plastică a evenimentelor și schimbărilor specifice vremii. La aceasta și-au adus aportul mai mulți artiști plastici, printre care se înscrie și graficianul Iurie Rumeanțev. Plasticianul a dat dovadă de iscusință, artistism și originalitate în perspectiva reliefării unor fațete interesante ale cotidianului.

Pe parcursul activității creatoare artistul realizează numeroase foi satirice care văd lumina tiparului în diferite publicații, printre acestea: revista de satiră și umor „Chipăruș”, revista „Femeia Moldovei”, ziarul „Tinerimea Moldovei” ș.a. Participând frecvent la expoziții internaționale, Iurie Rumeanțev este apreciat cu diplome și medalii atât pentru caricaturile sale, cât și pentru lucrările de grafică de carte. Reflectând artistic viața socială a epocii în care a activat, Iurie Rumeanțev a reușit să realizeze foi grafice valoroase în care, într-o manieră ironică, sunt oglindite situații întâlnite frecvent în viața cotidiană. Totodată, artistul exclude distorsionările de formă și hidoșeniile în reprezentarea personajelor, punând accent pe dezvăluirile artistice ale esenței umane.

Concomitent cu grafica satirică Iurie Rumeanțev reușește să persevereze și în grafica de carte realizând opere de referință.

**Cuvinte-cheie:** arte plastice, temă socială, grafică satirică, caricatură, grafică de carte.

### Summary

#### Satirical graphics in the creation of the plastic artist Iurie Rumeanțev

Satirical graphics are one of resonance in the visual arts of the Republic of Moldova. Similar to a social and cultural barometer, it highlighted the perception and plastic reflection of events and changes typical of the weather. Quite a few plastic artists contributed to this, among whom the graphic artist Iurie Rumeanțev. The artist showed skill, artistry and originality in the perspective of emphasizing some interesting facets of everyday life.

During his creative activity, the artist creates numerous satirical sheets that see the light of day in various publications, including the satire and humor magazine "Chipăruș", the magazine "Femeia Moldovei", the newspaper "Tinerimea Moldovei", etc. Frequently participating in international exhibitions, Iurie Rumeanțev is appreciated with diplomas and medals both for his caricatures and for his book graphics. Artistically reflecting the social life of the era in which he worked, Iurie Rumeanțev managed to create valuable graphic sheets in which, situations, frequently encountered in everyday life, are mirrored in an ironic way. At the same time, the artist excludes distortions of shape and hideousness in the representation of the characters, emphasizing the artistic revelations of the human essence.

Simultaneously with the satirical graphics, Iurie Rumeanțev also manages to persevere in book graphics by making reference works.

**Keywords:** fine arts, social theme, satirical graphics, caricature, book graphics.

Iurie Rumeanțev<sup>1,2</sup>, timp de câteva decenii, a trezit interesul și zâmbetele cititorilor prin arta caricaturii, domeniul preferat de către grafician. Pictorul ocupă un loc important printre plasticienii din Republica Moldova, practicând atât grafica satirică socială, cea politică, cât și grafica de carte. Activând, începând cu anul 1958, în calitate de redactor artistic la revista de satiră și umor „Chipăruș”, Iurie Rumeanțev elaborează lucrări umoristico-sa-

tirice relevante. Graficianul, ca și alți caricaturiști ai vremii, în mod iscusit și inventiv a pus în lumină diverse fațete ale vieții sociale și politice specifice epocii în care a activat. Iurie Rumeanțev debutează din primele numere ale ediției periodice „Chipăruș” (Nr. 6 din 30 martie 1958) cu lucrarea „...Unde nu-i cap vai de picioare”, aceasta, fiind o replică a stampeii cu aceeași denumire, realizată de către artist în tehnica acvaforte [3].



Fig. 1. Trântorii.



Fig. 2. Învățătul.

Graficianul a publicat frecvent caricaturi și pe paginile revistei „Femeia Moldovei”. În imaginile satirice pictorul abordează teme de morală, cultură și cotidian. Motivele caricaturilor elaborate de către artist sunt constituite din multiple personaje și situații comice, reliefate prin intermediul unor pronunțate particularități dinamice. În acestea pictorul valorifică iscusit însușiri umane precum: sânguința, perseverența, hărnicia, devotamentul, modestia, lenevia, impertinența, linguşeala, ș.a. dând dovadă de perseverență și profund spirit de observație, de asemenea și de o vastă cunoaștere a modului de reprezentare plastică a diverselor accesorii ce completează imaginile: bijuterii, accesorii vestimentare, obiecte, piese ale unităților de transport, facturi ale diferitor materiale. Așa, în caricatura *Trântorii* (fig. 1) Iurie Rumeanțev reprezintă un stup de albine unde doi trântori – simbol al leneviei, trândăviei – sunt cei, care vor să decidă pe care dintre albine, simbol și metaforă plastică ce reprezintă persoanele active, muncitoare, harnice și mereu ocupate, să o concedieze. În acest fel, artistul dezvăluie într-o manieră ironică asemănări cu situații întâlnite în societate, „biciuind” părțile negative din cotidian. Mesajul caricaturii este artistic încifrat într-un „ambalaj” zoomorf și este unul atemporal.

Activitatea complexă îndreptată să satisfacă doleanțele a sute de mii de cititori fideli ai revistei „Chipăruș” [2] a contribuit la elaborări responsabile atât ideatic, cât și artistic, reprezentări

raționale, clare ale formelor și detaliilor, atenuându-se detalierea antropomorfe ale personajelor, dar și înzestrarea chipurilor umane cu caracteristici psihologice inedite, tipice, expresive, generalizate, fapt ce contribuie la sesizarea cu ușurință a mesajelor. Drept exemplu pot servi lucrările *O marfă care merge bine* (fig. 5), *Da nu-i hrănesc eu cu pâine, Doamne ferește!* (fig. 6), *Lector* (fig. 7).

Remarcăm că lucrările elaborate de Iurie Rumeanțev, sunt aidoma unei lumi văzute prin intermediul unei prisme a măsurii și a bunului simț. O astfel de percepere a tangibilului a contribuit la realizarea unor lucrări satirico-umoristice în care sunt excluse distorsionările formei personajelor și a hidoșeniei (fig. 4, 9). Cu alte cuvinte, Iurie Rumeanțev zămislește caricaturi cu tentă umoristică fără a accentua artistic scene nefirești sau bufonade, dar prin scene extrase rațional din realitate, subliniind aspecte hazlii în așa mod, încât acestea, par existente sau chiar a fi desenate la locul faptei. În acest context menționăm seria de lucrări în care se regăsesc secvențe firești cu imagini de muncitori și tractoare, prin care actul satiric este orientat de către plastician spre elucidarea neajunsurilor din activitatea colhozurilor, fermelor cooperatiste, brigăzilor de producție, cooperativelor de consum, inclusiv celor sătești (fig. 10-11). Sunt criticați în mod îndrăzneț specialiști individuali, mecanizatori, colhoznici pentru utilizarea ineficace și ne la locul ei a tehnicii, pentru modul nefast, neeficient de implementare a celor



Fig. 3. Vremea lucrează...



Fig. 4. Am primit o sculptură pentru muzeu...

mai bune practici în agricultură. Imaginile seriei sunt tratate printr-un limbaj plastic laconic, acompaniat generos de o linie destinată evidențierii figurilor umane, celor mai importante detalii și totodată, poartă prin sine însăși coordonate plastice originale, valori estetice și semantice importante. Alături de culoare și linie, plastica mișcărilor, dar și a pozițiilor, vin să dezvăluie emoțiile și experiențele sufletești ale personajelor. Seria în cauză, precum și alte lucrări similare ale graficianului, răspund „...sarcinilor puse în fața creatorilor de opere, fiind apropiate și clare pe înțelesul poporului, ilustrând viața Moldovei Sovietice...” [1, p. 68]. Totodată, aceste lucrări se înscriu în registrul temelor tradiționale ale epocii și anume „Tema muncii și a atitudinii față de aceasta”. Lucrările la tema respectivă erau orientate spre educarea în om a atitudinii responsabile față de munca pe care o exercită, iar caricaturile de pe paginile edițiilor periodice promovau în masele largi ale populației idei de încurajare la acțiuni optimiste prin determinarea unor norme de comportament cotidian adecvat. Personajele centrale în astfel de caricaturi erau imaginile leneșului, chiulangiului, cârpaciului, ș.a.

Odată cu exersarea și dezvoltarea artistică a principiilor realiste de reprezentare plastică a motivelor, în creația graficianului se observă deopotrivă și îmbogățirea substanțială a conotațiilor generate de subiectele abordate. Pictorul optează insistent pentru soluționarea plastică a temei printr-un ac-

centuat substrat satiric, consolidând ideatic imaginea cu subtile valențe semantice. În consecință, autorul izbuteste să reprezinte artistic importante fenomene, fapte și diverse evenimente din viața specifice mediului cultural, medicinal, educațional, familial, ș.a. Astfel, caricatura *Învățatul* (1964) (fig. 2) este o replică la cunoscutele afirmații ale vremii precum că, pentru adevărații oameni de știință, câmpul este o carte care-i învață. În această foaie grafică se prezintă realist o scenă surprinsă într-o sală de conferințe, în care, în calitate de protagoniști sunt prezentați artistic un grup de oameni ce participă la audierea unui oarecare „învățat”. Desenul este unul în culori: alb-negrul desemnează ținuta vestimentară academică, rozul evocă cromatica naturalistă a pielii personajelor, îndeplinind și funcții expresive de ordin compozițional, albastrul, accentuează prezența manualului de agricultură, acesta fiind element central, invocă tema discursului ținut în fața publicului. Mesajul textual al lucrării grafice este prezentat printr-o legendă în formă de monolog, interpretat de către „savantul” ce își ține discursul în fața auditoriului. Din atitudinea serioasă și responsabilă, postura încordată și aplecată înainte, expresia facială severă, ochii larg deschiși și „strâmbătura” încordată a gurii, se poate judeca despre străduința depusă de către așa-numitul „învățat”, ca subiectul examinat și demonstrat, să fie înțeles și asimilat de către cei prezenți. Umorul, dar totodată și biciuirea, batjocura necruțătoare, ce predomină această scenă, țintește anume mo-

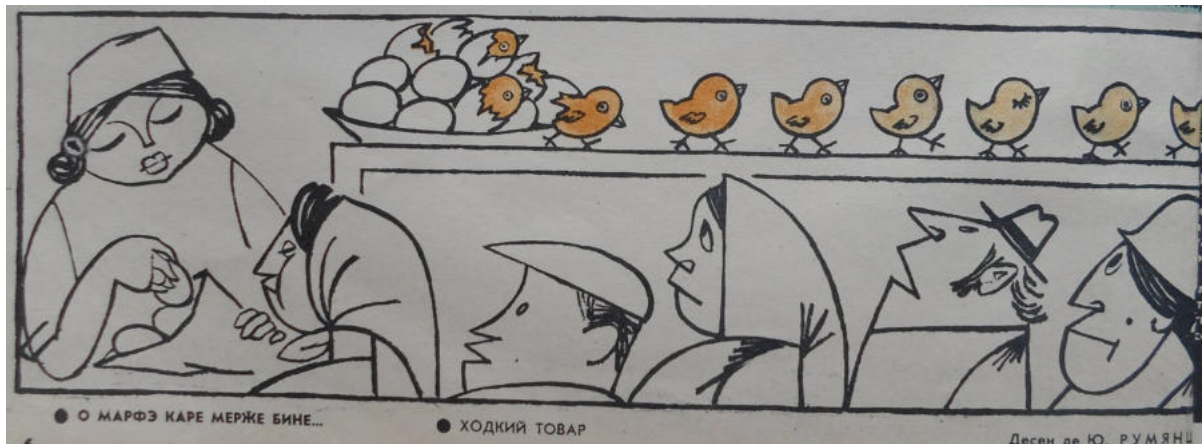


Fig. 5. O marfă care merge bine.

dul de demonstrare a procesului de prelucrare a solului, aratul, prin intermediul creioanelor ce semnifică metaforic imaginea plugului, tamponul, ce reprezintă tractorul și cartea, ce după „învățat” oglindește câmpul. Scopul graficianului a fost orientat spre crearea plastică a analogiilor ironice între situațiile contextuale, îndreptând prin aceasta privitorul spre reflexii. Reacția celor prezenți în sală – acoperirea urechilor, ținerea de frunte sau de cap, înclinarea capului pe spate, fețele întrebătoare, toate demonstrează atitudinea și gradul de înțelegere de către public a procesului explicat de către „învățat”.

În operele sale, graficianul inventează și inserează în caricaturi procedee noi și originale ce contribuie la reliefaarea sensului generat de subiecte sau imagini de obiecte și sensurile reprezentate de acestea, cazul imaginii ceasornicului în compoziția *Vremea lucrează...* (fig. 3).

Printre multitudinea de lucrări pe teme sociale, plasticianul a elaborat și lucrări în care a oglindit diverse evenimente de talie internațională. Evident că subiectele abordate nu doar de Iurie Rumeanțev, dar și de mai mulți caricaturiști din perioada respectivă, corespundeau „orientărilor” vremii în care au fost create.

În mai multe foi grafice, Iurie Rumeanțev pune sub lupa satirei și a umorului și activitatea funcționarilor (fig. 8), ironizând viața „deloc ușoară” a acestora.

În creația pictorului un loc aparte îl are grafica de carte. În unele lucrări artistul a utilizat pe larg expresii de o fascinantă tentă satirică. Iurie Rumeanțev a realizat ilustrații pentru edițiile de carte: *Dorogami jizni*, de Lev Barski, *Minunile celor șapte zile*, de Z. Barbalat, *Drob de sare*, de Alexei Marinat, *Ștregarii*, de Boris Vlăstaru, *Priete-*

*nii lui meșter Micron*, de Alexandru Gromov, *Revers*, de Efim Tarlapan, *Spirca*, de Victor Crășescu (concept și realizarea artistică a copertei) ș.a. Respectivul lucrări grafice realizate cu măiestrie de către Iurie Rumeanțev, transmit mesajul lucrării literare prin intermediul elementelor liniare dinamice, prin trecerile de la deschis la închis, prin semantica motivelor și a compoziției. Toate acestea sunt orchestrate astfel încât tipajele personajelor literare să corespundă celor întâlnite în viața reală, fapt ce favorizează o bună înțelegere a textului. Desenele cu caracter vizual-asociativ sunt saturate de naturalitatea și realismul trăsăturilor și facilitează depănarea firului narativ. Preocupările artistului legate de imaginile convenționale (figurativ-schematice) din lucrarea literară *Ștregarii* de B. Vlăstaru i-au oferit posibilitatea realizării unor valori descriptive și, în același timp, oglindesc căi originale de integrare a textului cu imaginea. În ediția de carte *Prietenii lui meșter Micron* de Alexandru Gromov imaginile prezintă soluții compoziționale în care centrul compozițional este prezentat prin motive tratate liniar, iar acțiunile sunt redată prin modulări contrastante de grosime a liniilor. Totodată, graficianul reușește cu iscusință să integreze în compoziții spiritul copilăresc prin reliefaarea plastică a zâmbetelor ștregare de pe fețele personajelor, a ochilor larg deschiși și sinceri ai acestora, precum și prin intermediul înzestrării cu trăsături umane a obiectelor neînsuflețite, precum imagini de roboți, mijloace de transport, obiecte de iluminat, ustensile de laborator. Diferit se promovează prezentările grafice destinate ediției literare sub genericul *Minunile celor șapte zile* de redactorul alcătuitor Z. Barbalat. În ediția în cauză se prezintă artistic jocul și expresia contrastelor dintre linie-pată to-

nală, fiind pus în valoare și contrastul alb-negru. Dinamica vibrantă caracteristică acestor scene ilustrate este obținută de către grafician prin intermediul liniilor amplasate deasupra petelor tonale. Datorită acestor particularități ale desenului imaginea atinge un rol dominant în coraport cu textul. De asemenea, se observă interesul lui Iurie Rumeanțev nu doar pentru reprezentarea artistică a acțiunii, dar și pentru valorificarea esenței emotive, spirituale a acesteia. Calitățile în cauză sunt promovate original și de expresivitatea trăsăturilor faciale, aspectele psihologice ale personajelor, ținuta și poziția corporală a acestora. În unele scene se atestă tentativa tratării plastice caricaturale prin exersarea plastică a unor mici deformări grotești expresive.

O deosebită atenție merită și foile grafice realizate de către Iurie Rumeanțev pentru cartea *Revers*, de Efim Tarlapan. Imaginile pentru cartea menționată sunt caricaturi ce promovează mesaje satirice complexe. Desenul cu tuș reprezintă motive tratate artistic prin intermediul liniilor chemate să concretizeze configurațiile formelor, iar acțiunea, stările sufletești și momentele hazlii sunt redată prin intermediul unor linii de o pronunțată plasticitate.

În concluzie, menționăm faptul că graficianului Iurie Rumeanțev, pe parcursul activității de creație, s-a dedicat în mare măsură dezvoltării artei caricaturii. Totuși, abordând diverse teme de ordin social și cultural, graficianul a avut o predilecție față de temele sociale. În creația sa artistul a profesat iscusit tehnicile acvaforte, linogravura, desenul executat cu penița cu tuș pe hârtie, cu creionul, adesea, exersând și tehnici mixte. Profesând arta grafică, Iurie Rumeanțev a reușit să realizeze opere ce reflectă esența subiectelor abordate atât prin mijloace plastice precum aranjamente compoziționale expresive, linie și formă, cât și prin evocarea unor vaste sentimente și emoții umane. Opera artistului reține atenția cititorului, lărgind considerabil mesajul generat de text.

Iurie Rumeanțev, fiind unul dintre pionierii caricaturii din Republica Moldova, a contribuit la dezvoltarea acestui gen al artelor vizuale prin implicarea unor noi forme de realizare morfologică, sintactică și semantică a imaginii.

### Bibliografie

1. Rocaciuc V. *Artele plastice din Republica Moldova în contextul sociocultural al anilor 1940-2000*. Chișinău: editura Atelier, 2011.



Fig. 6. Da nu-i hrănesc eu cu pâine...



Fig. 7. Lector.

2. Adascalîța L. Ediții periodice și asociații umoristico-satirice din Republica Moldova. În: Conferința tehnico-științifică a studenților, masteranzilor și doctoranzilor, Universitatea Tehnică a Moldovei. Chișinău, 2020, vol. 2, pp. 370-373.

3. Biblioteca Națională a Republicii Moldova. Colecția plasticienii Moldovei. Ștampa Moldovei (1954-1996) Catalog. Chișinău 2012.

### NOTE

<sup>1</sup> Iurie Rumeanțev s-a născut la 29 august 1923 în orașul Tiraspol. În anul 1939 a fost admis la studii în cadrul Institutului de Arte Plastice din Kiev, secția Pictură unde a studiat până în anul 1941, atunci când s-a început cel de-al Doilea Război Mondial. În anii 1944-1946, activează în calitate de pictor la ziarul „Gvardeiskoe znamia” a Frontului III Ucrainean, divizia 92, și la ziarul „Sovetskii Patriot” al Armatei a 37-a, a aceluiași Front. După demobilizare se stabilește la Chișinău. În perioada 1946-1958, lucrează în calitate de pictor la ziarul republican „Molodioj Moldavii” și „Tinerimea Moldovei”. Participă activ la expoziții republicane, unionale și internaționale începând cu anul 1956, inclusiv la Expoziția Internațională cu genericul „Satira în luptă pentru pace”. Tot în același an, pentru ilustrațiile la manualul „Limba moldovenească” de E. Guțan și V. Cotelea, a fost menționat cu diploma de gradul II la Expoziția Internațională de carte dedicată centenarului de „100 de ani de la nașterea lui V. I. Le-

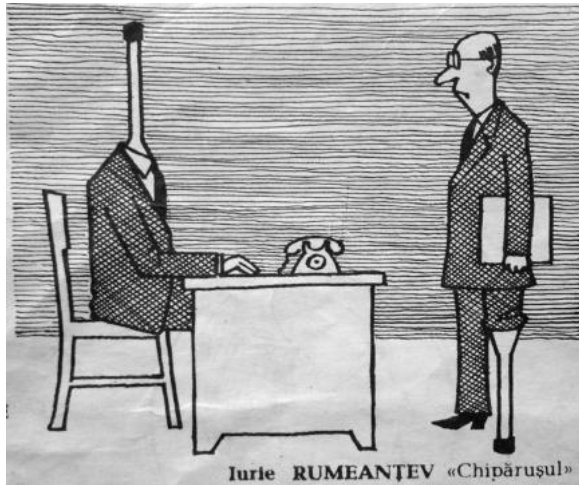


Fig. 8. Fără cuvinte.



Fig. 9. Eu am să-i eliberez foaie de boală...



Fig. 10. Încă nu l-ai reparat?



Fig. 11. Automuștruială...

nin” (or. Moscova). O parte dintre lucrările artistului au fost prezentate la expozițiile organizate în Bulgaria, Cehoslovacia, Republica Democrată Germană.

Este necesar de menționat că, Iurie Rumeanțev a fost președinte al secției pictorilor Uniunii Jurnaliștilor din Moldova, membru permanent al Comitetului Artistic al Editurii „Lumina”. În anul 1978, în calitate de grafician, devine membru al Uniunii Pictorilor din

URSS. **Vezi:** Lichnyi listok po uchetu kadrov, avtobiografiia. Fond 2906, inv. 3, d. 157, f. 1-3.

<sup>2</sup> În anii 1971-1973 și 1984, pentru mai multe foi grafice, plasticianul Iurie Rumeanțev a fost distins cu medaliile de argint, de bronz și Medalia Onorifică de aur. **Vezi:** Literatura și Arta Moldovei. Enciclopedie. Volumul 2. Chișinău, 1986.

## Reflexiuni integrative în abordarea contemporană a arhitecturii edificiilor pentru spectacol

<https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-1.17>

### Rezumat

#### Reflexiuni integrative în abordarea contemporană a arhitecturii edificiilor pentru spectacol

Abordările actuale, materializate în studii și programe de cercetare, concretizează și completează tabloul general privind identitatea edificiilor pentru spectacol din Republica Moldova. Necesitatea de a actualiza informația existentă și de a corecta erorile și supozițiile neconfirmate survine ca rezultat al identificării noilor date. Cercetările efectuate în domeniul arhitecturii de spectacol se concentrează atât asupra detalierii constituirii acesteia, cât și a dezvăluirii valorii arhitectural-artistică, începând cu sec. al XIX-lea. Sunt remarcate primele clădiri pentru spectacole (Clubul Adunării Nobilimii și Auditoriul „Pușkin”), clădiri recondiționate (Cinematograful „Patria” și Sala cu Orgă) și adaptări la programe noi (cinematografele sovietice).

Cercetarea temeinică a istoriei construcției și reconstrucției celor mai cunoscute două edificii de spectacol, care au constituit sediile Teatrului Național românesc la Chișinău, contribuie la identificarea noutăților valabile în datarea și interpretarea corectă și coerentă, precum și a numelor autorilor de proiecte.

Programele bazate pe punerea în valoare a moștenirii culturale din perioada sovietică sunt supuse atenției mediului profesional, publicului interesat, precum și administratorilor patrimoniului construit și reprezintă o încercare de conștientizare a importanței reevaluării acestui patrimoniu.

**Cuvinte-cheie:** edificii pentru spectacol, politică culturală, inadvertențe, modernism socialist, pictură monumentală, programe de cercetare, valorificare.

### Summary

#### Integrative reflections in the contemporary approach of the architecture of buildings for shows

The current approaches, materialized in studies and research programs, further explain and complete the general picture regarding the identity of buildings for shows in the Republic of Moldova. The need to update existing information and correct errors and unconfirmed assumptions arises as a result of identifying new data. The research carried out in the field of buildings for shows focuses both on the detailing of its constitution and on the revelation of the architectural-artistic value – starting with the 19th century. The first buildings for shows (the Nobles' Meeting Club and the „Pushkin” Auditorium), the refurbished buildings („Patria” Cinema and the Organ Hall) and adaptations to new programs such as soviet cinemas are highlighted.

Thorough research of the history of construction and reconstruction of the two most famous buildings for shows, which were the headquarters of the Romanian National Theater in Chisinau, contributes to the identification of valid novelties in the correct and coherent dating and interpretation, as well as the names of the authors of the projects.

Programs based on appreciating the value of the cultural heritage of the Soviet period are submitted to the attention of the professional environment, the interested public and the administrators of the built heritage and represent an attempt to raise awareness of the importance of re-evaluating this heritage.

**Keywords:** buildings for shows, cultural policy, inaccuracies, socialist modernism, monumental painting, research programs, appreciation of value.

Cercetările actuale în domeniul arhitecturii de spectacol din Republica Moldova se concentrează atât asupra detalierii constituirii acesteia, începând cu sec. al XIX-lea, cât și a dezvăluirii valorii obiectivelor – elemente-cheie ale rețelei de cultură și artă – apărute pe parcursul sec. al XX-

lea. Aspectele teoretice și căutarea unor formule aplicative privind menținerea rolului semnificativ al acestui patrimoniu sunt abordate de istorici, arhitecți și critici de artă. Relatările făcute sunt bazate mai ales pe succesiunea evenimentelor politice sau pe evoluția fenomenelor socioeconomice.

Autorii publicațiilor, referindu-se la clădirile publice, evidențiază o serie de edificii pentru spectacol, care, sub influența factorilor sociali, economici și politici, pot fi atribuite câtorva perioade. Aprecierile date unor evenimente și fapte din sec. al XIX-lea sunt făcute potrivit mărturisirilor călătorilor străini, Chișinăul fiind evidențiat ca o „casă nouă” în care „nu sunt puse la punct toate detaliile” [2, p. 53]. Deși orașul se dezvoltă rapid: apar noi construcții, străzi, transport urban și conducte de alimentare cu apă, se constată lipsa unui edificiu de teatru cu care Chișinăul ar putea fi considerat, în mod întemeiat, un centru cultural al Basarabiei și într-adevăr un oraș modern. Cert este că se montau spectacole de teatru, dar acestea aveau loc ori în case private, bunăoară, în casa Mankov de pe strada Căușeni (actuala stradă Columna), în cluburi, cum ar fi Adunarea Nobilimii, sau în clădiri mici, care nu erau concepute special pentru acest scop.

Un aport considerabil la elucidarea temei îl aduce scriitorul și istoricul Iurie Colesnic, îmbogățind-o cu informații despre clădirile sec. XIX–XX. Sunt scoase în evidență lucruri complet neștiute despre istoria edificiilor publice în general, dar și a celor de spectacol în particular. Atât lucrarea *Chișinăul din amintire* (2011) [4], cât și seria *Basarabia Necunoscută* [3], începută în 1993 și continuată până astăzi, sunt realizate prin prisma personalităților care au marcat destinul țării în sec. al XIX-lea, începutul sec. al XX-lea, perioada renașterii naționale, cea interbelică și postbelică. Odată cu materialul biografic prezentat de autor, „apar” și clădirile orașului Chișinău inseparabile de „istorioarele descrise”.

Este remarcată Casa întrunirilor nobilimii basarabene construită în 1888–1890 de arhitectul Heinrich von Lonsky pe locul Clubului Englez, distrus în urma incendiului din 1886 [4, p. 106, 116]. Clădirea în două niveluri, de factură eclectică, cu abundență de decor sculptat, avea planul rectangular și conținea o sală de concert și mai multe încăperi pentru adunări și birouri.

În aceeași perioadă, Grădina Publică găzduia și un teatru de vară. La sfârșitul sec. al XIX-lea, în parc a fost amenajată o scenă de teatru [4, p. 192] ce se găsea pe locul actual al bustului lui A. Pușkin. Demolarea teatrului (din lemn) are loc în 1952.

Dintre clădirile de spectacol făcea parte și Auditoriul „Pușkin” amplasat la intersecția străzilor A. Pușkin și A. Mateevici, unde în prezent se află unul dintre blocurile Universității de Stat din Moldova. Această construcție îi aduce renume, în 1900,

autorului său, arhitectului Mihail Cekerul-Cuș. Edificiul cu trei niveluri avea o sală mare de concert înzestrată cu cele mai moderne dispozitive la acea vreme. Fiind consemnat faptul necesității evoluării în fața publicului a trupelor de actori și teatrelor ambulante de operă care vizitau capitala, cât și a existenței unei serii de trupe de amatori originare din Chișinău, care doreau să-și perfecționeze măiestria artistică, clădirea, „construită pentru menire culturală, își exercita funcțiile din plin” [4, p. 46-47]. Cu părere de rău, Auditoriul „Pușkin” este mistuit de flăcările unui incendiu în 1923 [4, p. 47].

Un alt proiect realizat în anii 1903–1911 de arhitectul M. Cekerul-Cuș este clădirea Băncii Orășenești, care, într-un final, devine edificiu cu destinație de spectacol. De la bun început proiectul a fost înalt apreciat de reputatul arhitect A. Bernardazzi. Edificiul, conceput în stil eclectic, cu elemente neoclasiche și baroce, se evidențiază avantajos în peisajul urban.

În anii 1975–1978 clădirea este reconstruită în baza proiectului arhitectului Iurie Leoncenko și transformată în Sală cu Orgă. În cadrul reconstrucției a fost amenajată o sală pentru spectatori cu capacitatea de 500 locuri, camere de machiaj etc., iar foaierea, aflat la parter, a fost decorat cu busturile eminentilor compozitori J. S. Bach, G. F. Händel, W. A. Mozart, L. V. Beethoven, P. I. Ceaikovski, G. Enescu, Șt. Neaga ș.a., realizate de către sculptorul Lazăr Dubinovschi [7]. Sala de concert a fost remarcată de ascultători și apreciată de artiști pentru acustica perfectă [5, p. 44]. Replanificarea spațiilor din interior nu s-a reflectat asupra exteriorului acestui edificiu, menținându-se identitatea acestuia. În procesul de reconstrucție au fost păstrate elementele și formele spațiale caracteristice pentru fostul edificiu bancar.

Activitatea constructivă din perioada interbelică a fost mult timp negată, lipsind și discuțiile de apreciere. Cu toate acestea, cercetarea frontală a patrimoniului arhitectural al Chișinăului stabilește anumite inadvertențe, evidențiind că istoria edificării clădirilor din această perioadă rămâne în multe privințe necunoscută [13, p. 54].

Recuperarea istoriei construcției și reconstrucției celor două edificii de spectacol, cel al Teatrului Național din perioada interbelică (bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 103) și cel actual al Teatrului Național „Mihai Eminescu” (bd Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 79), constituie o contribuție deosebită în evaluarea fenomenului și proceselor teatrale desfășurate în spațiul dintre Prut și Nistru.

Aspecte interesante și originale ale cercetării au fost semnalate prin studiile Tamarei Nesterov, dr. în studiul artelor, și Petru Hadârcă, dr. în domeniul teatru și artele spectacolului, rezultate în urma unor investigații aprofundate de arhitectură, privite în contextul continuității tradiției artei teatrale românești.

Conform cercetărilor Tamarei Nesterov, în anii '30 ai sec. al XX-lea, în Chișinău existau două clădiri care se potriveau pentru găzduirea reprezentațiilor teatrale, dar și a trupei alcătuite din actori moldoveni, fondate în or. Tiraspol: Clădirea Teatrului Național, de pe locul Clubului Nobilimii, și Palatul Culturii Unirii, ambele amplasate pe artera principală a orașului, dintre care prima era în proces de reconstrucție, iar a doua se găsea la etapa lucrărilor de finisare [13, p. 54]. Această viziune a încurajat o cercetare mai amplă, focalizată la nivel teoretic pe arhitectura edificiilor.

Urmărind succedarea pe același loc a unei instituții de cultură, pornind de la sediul Adunării Nobilimii din Basarabia (*Благородное собрание* sau *Дворянский клуб*) este propusă identificarea a trei ipostaze ale clădirii cu sală de spectacol: Clubul Nobilimii, în perioada imperială, devenită Teatrul Național sau Teatrul Popular, în perioada României Mari, și Cinematograful „Patria” în perioada sovietică. Cercetătoarea atrage atenția asupra faptului că dacă despre perioada imperială „se vorbea și se putea studia liber, fiind considerată o evoluție pozitivă în dezvoltarea social-economică și culturală a Basarabiei”, atunci „realizările din perioada administrației române erau ținute la index, nu erau nici discutate, nici negate, pentru a fi creat un vid informațional” [12, p. 162].

Situația este clarificată de T. Nesterov prin descoperirea proiectului Teatrului Național din Chișinău, publicat în revista „Arhitectura” în anul 1941 și republicat recent de Oana Marinache, istoric și critic de artă, în studiul monografic dedicat creației arhitectului Ernest Doneaud. Aname arhitectului bucureștean Ernest Doneaud (1879–1959) i-a fost comandat, în 1936, proiectul de modernizare a Teatrului Național din Chișinău [12, p. 162]. Trecând la analiza detaliată a planimetriei proiectului și stilisticii arhitecturii exterioare modernist-cubiste, coroborată prin desfășurarea bulevardului Lenin din 1946, se demonstrează calitatea de autor al edificiului care se păstrează până în prezent.

Informația este confirmată și completată de Petru Hadârcă prin noi investigații. Este reconsti-

tuită imaginea localului Teatrului Național românesc din perioada interbelică după descrierile din presă, amintirile lăsate de martori și documentele oficiale (scrisori și devize cu propuneri de buget pentru reparații și amenajări). Pe baza documentelor inedite, identificate în Arhivele Naționale ale României, este recuperată istoria proiectelor de reconstrucție a acestuia elaborate de arhitectul Marcel Iancu în colaborare cu regizorul inovator Aurel Ioan Maican și cele realizate de Ernest Doneaud în anii 1936–1937 [6, p. 5].

O altă clădire de spectacol, actualmente funcțională, este Teatrul Național „Mihai Eminescu” – monument de artă, arhitectură și istorie de categorie națională, introdus în Registrul monumentelor Republicii Moldova ocrotite de stat la propunerea Academiei de Științe a Moldovei. Tematica examinată include istoria controversată a edificării acestei clădiri. Recunoscută ca construcție ce datează din anii interbelici, ulterior, istoria apariției clădirii și aprecierea arhitecturii ei deviază spre anii 1946–1953. Totuși, cercetarea scoate la lumină noutăți valabile în datarea și interpretarea corectă și coerentă a informațiilor. Narațiunile false ale istoriografiei sovietice despre „un edificiu nou, construit special pentru Teatrul moldovenesc muzical-dramatic” sunt dezmințite de P. Hadârcă prin prezentarea critică a documentelor cu privire la istoria construcției și reconstrucției edificiului Palatului Cultural, în momentul de față Teatrul Național „Mihai Eminescu”.

În conformitate cu actele oficiale de arhivă și unele articole din presa vremii, clădirea a fost construită în 1931–1932, având o destinație culturală – instituție multifuncțională, cu spații proiectate pentru conferințe și concerte, pentru muzeu, bibliotecă și pinacotecă, în care și-ar fi desfășurat activitatea Universitatea Populară, organizație întemeiată în 1918, prezidată de Pantelimon Halippa [6, p. 5]. Investigația face cunoscut faptul că proiectul inițial al Palatului Cultural a fost elaborat de Nicolae Stănescu, arhitect-șef al Serviciului tehnic al Ministerului Instrucțiunii Publice și Cultelor [6, p. 5-6], dar este modificat pe parcurs. Autorul proiectului conform căruia a fost construit edificiul nu a fost identificat la moment.

Din documentele și imaginile istorice se cunoaște că în 1937 clădirea era finalizată, deasupra fiind ridicată și cupola în forma ei actuală. Executarea unor lucrări, însă, sunt constatate în 1943, 1945 și în în perioada postbelică. Ca rezultat al lucrărilor de reconstrucție, începute de autoritățile

sovietice în 1945, sunt realizate interioarele cu participarea arhitecților V. Smirnov și V. Alexandrov.

De-a lungul timpului, edificiului i se atribuie mai multe funcțiuni: Palat Cultural, Palat Administrativ, Palat al Justiției, Palatul Unirii, Dvoret kul'tury, Dvoretz iskusstv, Dram-teatr, fiind finalizat în 1953. Concepută în stil neoclasic în anii '30 ai sec. al XX-lea, „arhitectura [actuală a]teatrului se înscrie în paradigma stilistică postbelică a „empire-ului stalinist”, astfel că edificarea lui în anii interbelici nu este sesizată, mai ales după includerea decorului arhitectonic clasicist, elaborat de artiștii plastici din RSSM” [13, p. 54].

Semnificativ pentru expresia plastică, cât și pentru rolul jucat în structura urbană a Tiraspolului, este edificiul Teatrului Dramatic „Maxim Gorki” (arh. G. Gotghelf, 1934–1936). Aceste aspecte sunt evidențiate de arhitectul Sergiu Tronciu. Noul centru urban, alcătuit din clădiri cu funcții educativ-culturale, dintre care făcea parte și teatrul dramatic, era rezultatul implementării ideologiei sovietice, stilistica dominantă a epocii devenind constructivismul rus. [17, p. 125].

Istoria teatrelor din RSSM în perioada postbelică a fost examinată în mai multe studii întreprinse de cercetătorii sovietici. Evidențierea, în context, a preocupărilor în domeniul respectiv îi aparține Valentinei Ursu, dr. în istorie. Prin lucrarea *Politica culturală în RSSM, 1944–1956* (2013) [18] autoarea urmărește elucidarea unor aspecte referitoare la politica statului sovietic în sfera artei teatrale: formarea repertoriului și cenzura, arta spectacolului, raporturile teatru-public [18, p. 122-135]. Menționând ediții generale, studii, articole, culegeri care au prezentat fragmentar sau dogmatic multe aspecte ale vieții teatrale din RSSM, V. Ursu impune reevaluarea activității instituțiilor teatrale.

În lucrare sunt subliniate atât acțiunile întreprinse de PCUS ce urmăreau scopuri strict politice, cât și cele de susținere materială a Teatrului Moldovenesc Muzical-Dramatic și a Teatrului Rus din Chișinău, în perioada studiată, concretizate în reconstruirea edificiilor, acordarea de noi spații pentru realizarea și prezentarea spectacolelor. La Chișinău au fost înființate Teatrul de Păpuși, Teatrul Republican Dramatic Mobil, la Bălți – Teatrul Muzical-Dramatic ș.a.

Dintre genurile de artă plasate în centrul politicii culturale a statului sovietic este remarcată cinematografia și muzica, considerate, asemenea teatrului, sfere ale culturii care în primii ani

postbelici erau mai accesibile maselor largi [18, p. 123]. Arta cinematografică, fiind o arta cu cel mai vast auditoriu și cu o influență considerabilă a filmului, a fost apreciată de întemeietorii și diriguitorii imperiului sovietic ca „cea mai importantă dintre toate genurile de artă”, o armă ideologică de propagandă și agitație [18, p. 170].

Popularitatea emergentă a filmului contribuie la apariția rapidă a cinematografele concepute într-un stil arhitectural nou. Cinematografele care, cel puțin parțial, au fost construite după modelul teatrelor se detașează de ele, provocând nașterea unei arhitecturi specifice, adaptată proiecției de filme și eliberată de orice afiliere cu teatrul.

Trebuie să constatăm că edificiile pentru spectacol se modifică, mutațiile și metamorfozele lor corespunzând transformărilor social-economice. Încercările și căutările menite să imprime arhitecturii calități corespunzătoare principiilor fundamentale ale socialismului au dus la realizarea unor edificii cu caracteristici distincte.

Dacă în primul deceniu de după cel de-al II-lea Război Mondial domină clasicismul stalinist, odată cu consolidarea puterii noului lider politic de la Kremlin, Nikita Hrușciiov, arhitectura își schimbă radical imaginea. Discursul acestuia din 7 decembrie 1954 la „Conferința unională a constructorilor, arhitecților și muncitorilor din industria materialelor de construcții, din industria construcțiilor de mașini pentru construcții, și din proiectare și cercetare” pune capăt „exceselor” în arhitectură, contribuind la industrializarea tehnicilor de construcție, cu accente asupra standardizării și tipizării, prefabricării și a producției de masă a elementelor structurale ale clădirilor.

Astfel, se decide elaborarea noilor metode, principii de proiectare și aplicarea lor în practica industrializată în favoarea edificării mai rapide a clădirilor publice. În cadrul investigației efectuate în teza de doctorat, arhitectul Sergiu Tronciu remarcă plasarea accentului pe gruparea încăperilor cu funcții similare, spații unificate după geometrie și suprafață și normarea diferitor coeficienți pentru elaborarea proiectelor-tip, aducând drept exemplu proiectul Casei de cultură, realizat de arhitectul D. Palatnik, și reprodus prin multiplicare în orașele Chișinău, Bălți, Cahul și Tiraspol [17, p. 89].

Dintre sursele care elucidează subiectul în perioada sovietică pot fi numite monografiile apărute în anii 1973 și 1987 sub denumirea *Архитектура Советской Молдавии* [19; 20]. La publicarea lor și-au adus aportul arhitecți

cunoscuți din RSSM precum A. Kolotovkin, S. Șoihet, I. Eltman și G. Pedaș.

Studiile aduceau în discuție, pentru prima dată, o serie de clădiri din contextul urban și rural din perioada sovietică, subliniind accentele volumetrice, compozițiile arhitecturale, elementele semnificative ale plasticii clădirilor.

Arhitectura modernist-socialistă din Republica Moldova începe să fie valorificată în cadrul programului *Socialist Modernism* conceput în 2013 [8]. Expresie a avântului economic general, această arhitectură determină emiterea opiniilor despre semnificația fenomenului.

În prezent, un rol important în atragerea atenției asupra unicității și valorii arhitecturii modernist-socialiste îi revine Asociației B.A.C.U. (Biroul pentru Artă și Cercetare Urbană). Proiectul inițiat de membrii asociației, printre care sunt arhitecți din România și Republica Moldova: D. Rusu, T. Nesterov, S. Varenic, A. Trandafiropol etc., cuprinde activități de cercetare, identificare, monitorizare, protejare și includere în inventarul asociației a obiectivelor modernist-socialiste, cu intenția de a le clasa ulterior pe cele mai valoroase și de a le înscris în Registrul monumentelor Republicii Moldova ocrotite de stat.

La alcătuirea bazei de date contribuie arhitecți din ambele țări: V. Mitrea, O. Vronschi, R. Nemțeanu, N. Ischimji, A. Gordeev, N. Zaporojan, M. Rusu, S. Homa etc. Grație sprijinului lor, în perioada anilor 2017–2018, apar două volume publicate: Albumul de fotografie *Modernismul Socialist în România și Republica Moldova* (2017) [11] și Ghidul de Arhitectură *Arhitectura Modernist-Socialistă – România și Republica Moldova* (2018) [1].

Arhitectura modernist-socialistă din Republica Moldova este analizată de arhitectul Dumitru Rusu [16, p. 119-130]. Realizarea unei serii de cercetări în capitala țării contribuie la identificarea celor mai reprezentative clădiri din perioada sovietică, cu valoare certă de patrimoniu, care sunt recomandate pentru a fi incluse în Registrul monumentelor Republicii Moldova ocrotite de stat. Printre edificii se află Circul de Stat – un reper important în perceperea identității Chișinăului. Capacitatea de a-și îndeplini rolul determinat poate fi evaluată din multiple puncte de vedere: aspectul exterior și interior, organizarea spațială, planimetrică și funcțională. În același timp, acest edificiu arhitectural complex se face remarcat prin detaliile care ilustrează sinteza artelor: sculptură, ceramică decorativă, pictură murală.

Subiectul integrării artei monumentale în arhitectura edificiilor de spectacol este relevat în articolul *Pictura monumentală „Cercul” de Pavel Obuh – aspecte artistice și tehnice* (2016) [14] și alte inserții punctuale din cercetarea picturii monumentale din RSSM de Natalia Podlesnaia, dr. în studiul artelor [15].

Valorificarea unor astfel de lucrări plastice, pentru prima dată, s-a pus în discuție din motivul demolării Palatului de Cultură al Sindicatelor din Chișinău în 2018. Demontarea panoului din mozaic „Arta” realizat de Mihai Burea – operă de artă înscrisă în Registrul monumentelor Republicii Moldova ocrotite de stat – devine subiectul publicației semnate de Ion și Valeriu Jabinschi [10]. Deoarece anterior astfel de lucrări (demontare, depozitare, transportare, restaurare, reconstituire a elementelor mozaicului) nu au fost efectuate în țara noastră, descrierea procesului a avut semnificație practică, reprezentând un ghid metodic pentru studierea tehnicii și tehnologiei mozaicului.

Formarea unei noi viziuni asupra picturii murale de tip monumental din perioada socialistă ajunge să fie unul din obiectivele importante ale subprogramului *Soc Monumental Art* dirijat de Asociația B.A.C.U. [9]. Cercetarea extinsă pe parcursul anilor 2013–2019 pe întreg teritoriul României și Republicii Moldova a identificat multiple opere ale artiștilor plastici, contribuind la reevaluarea acestui domeniu de artă vizuală.

Drept sursă complementară pentru întregirea imaginii complexe a edificiilor de spectacol servesc și lucrările referitoare la scenografie, arta teatrală și cinematografică, aparținând mai multor cercetători: V. Malcoci, L. Ungureanu, E. Koroliiov, V. Tipa, M. Cocieru, F. Macovenco, R. Stan, A. Roșca etc.

Astfel, abordările actuale, materializate în studii, cercetări și articole de specialitate, concretizează și completează tabloul general privind identitatea edificiilor de spectacol din Republica Moldova. Necesitatea de a actualiza informația existentă și de a corecta erorile și supozițiile necunoscute survine ca rezultat al identificării noilor date, necunoscute anterior, și resurselor inaccesibile până la demult.

Unul dintre cele mai semnificative aspecte ale cercetării în domeniu se referă la faptul evidențierii activității constructive în perioada interbelică, contribuind esențialmente la datarea corectă a etapelor în cadrul unui parcurs evolutiv al edificiilor care au găzduit teatrul național românesc din

Chișinău. Perceperea arhitecturii acestora a oferit șansa de a „recupera” istoricul locului și de a scoate din anonimat nume ale arhitecților, autori ai proiectelor identificate.

În cazul arhitecturii postbelice, programele bazate pe punerea în valoare a moștenirii culturale socialiste sunt supuse atenției mediului profesional, publicului interesat, precum și administratorilor patrimoniului construit. Fiind criticat aspectul insuficient diferențiat al arhitecturii, rezultat din repetarea acelorași tipuri de clădiri, dar și apreciat efortul în încercările de a individualiza arhitectura perioadei sovietice, se impune o atenție specială estimării valorii acesteia, cu găsierea de soluții pentru protejare, conservare și valorificare.

Atât demersul arhitectural, cât și istoric, elucidează multiple aspecte ale edificiilor de spectacol, concentrându-se, pe cât posibil, pe surse sau informații consemnate și confirmate, dar, în același timp, operând cu metode deductive și empirice. Completările aduse de domeniile conexe precum scenografia, artele spectacolului și cinematografia reîntregesc tabloul complex, oferind posibilități în reliefaarea valorii unor capodopere de arhitectură sau a unor clădiri reprezentative pentru rolul lor într-o anumită perioadă.

#### Bibliografie

1. Arhitectura modernist-socialistă. România și Republica Moldova. 1955–1989/91. Ghid de arhitectură. București: B.A.C.U., 2018. 172 p.
2. Bolduma V. Călători străini despre Chișinău (a doua jumătate a sec. XVII–mijlocul sec. XIX). In: Identitățile Chișinăului. Materialele Conferinței Internaționale, ediția a III-a, 1-2 octombrie 2015. Chișinău: Ediitura Arc, 2016, p. 51-55.
3. Colesnic I. Basarabia Necunoscută. Vol. 1-3. Chișinău: Cartier, 2019.
4. Colesnic I. Chișinăul din amintire. Chișinău: Grafema Libris, 2011. 516 p.
5. Colesnic I. În culisele istoriei. Chișinău: Cultura, 2015. 355 p.
6. Hadârcă P. Istoria teatrului național românesc din Chișinău. Autoreferatul tezei de dr în domeniul teatru și artele spectacolului. Sibiu, 2020. 9 p.
7. <http://cercetaribibliografice.blogspot.com/2010/06/arhitectul-mihail-cekerul-cus-1864-1917.html> (accesat 09.11.2019).
8. <http://socialistmodernism.com/> (accesat 26.01.2021).
9. <http://socmonumentalart.com/> (accesat 26.01.2021).
10. Jabinski I., Jabinski V. Conservarea panoului din mozaic „Arta (Atributele artei)” realizat de Mihai Burea. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: Notograf Prim, 2018, nr. 2 (33), p. 78-84.
11. Modernismul Socialist în România și Republica Moldova. Album de fotografie. București: B.A.C.U., 2017. 192 p.
12. Nesterov T. Cinematograful Patria – enigma edificării clădirii. In: Identitățile Chișinăului. Materialele Conferinței Internaționale, ediția a VI-a, 24-25 octombrie 2019. Chișinău: Arc, 2020, p. 161-168.
13. Nesterov T. Monumentele de arhitectură din Chișinău – între autenticitate și improvizare postbelică. In: Arta. Seria arte vizuale, arte plastice, arhitectură. Vol. XXVII, nr. 1, 2018, p. 53-61.
14. Podlesnaia N. Pictura monumentală „Circul” de Pavel Obuh – aspecte artistice și tehnice. In: Identitățile Chișinăului. Materialele Conferinței Internaționale, ediția a III-a, 1-2 octombrie 2015. Chișinău: Arc, 2016, p. 250-254.
15. Podlesnaia N. Pictura monumentală din Basarabia și RSS Moldovenească. Teză de dr în studiul artelor și culturologie. Chișinău, 2015. 265 p.
16. Rusu D. Analiza patrimoniului modernist-socialist în Republica Moldova prin patru studii de caz. In: Plural. Vol. 7, nr. 1, 2019, p. 119-130.
17. Tronciu S. Constituirea arhitecturii orașului fluvial Tiraspol. Teză de dr în arhitectură. Chișinău, 2019. 280 p.
18. Ursu V. Politica culturală în RSSM, 1944–1956. Chișinău: Pontos, 2013. 288 p.
19. Колотовкин А. В., Шойхет С. М., Эльтман И. С. Архитектура Советской Молдавии. Москва: Стройиздат, 1987. 319 с./Kolotovkin A. V., Shoikhet S. M., El'tman I. S. Arkhitektura Sovetskoi Moldavii. Moskva: Stroizdat, 1987. 319 s.
20. Колотовкин А. В., Эльтман И. С. Педаш Г. А. Архитектура Советской Молдавии. Москва: Стройиздат, 1973. 87 с./Kolotovkin A. V., El'tman I. S., Pedash G. A. Arkhitektura Sovetskoi Moldavii. Moskva: Stroizdat, 1973. 87 s.

## Unele aspecte evolutive ale artei digitale din Republica Moldova

<https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-1.18>

### Rezumat

#### Unele aspecte evolutive ale artei digitale din Republica Moldova

În acest articol, este examinat segmentul creativ al vizualului digital profesional, care a fost elaborat în Republica Moldova independentă și care include opere finisate de artă de tiraj mare, mic, foi grafice într-un singur exemplar. Din vizorul autorului sunt excluse orice fel de schițe sau desene tehnice de tip ingineresc. Sunt oferite date despre unele lucrări digitale în diverse domenii ale graficii (de șevalet, de carte, caricatură, grafica timbrului poștal, ex-libris), care au fost executate pe calculator fie integral, fie parțial. Se oferă informații succinte și mai detaliate despre artiștii profesioniști, care practică această artă de-a lungul anilor. Sunt menționate atât condițiile răspândirii imaginilor digitale în arta națională, cât și specificul creativ al tehnicii digitale de reprezentare. De asemenea, se examinează atitudini profesionale față de arta digitală în Republica Moldova prin prisma raporturilor între producție de masă, arta tradițională de mână și tehnica digitală de executare. Mai exact, este trasată dinamica părerilor despre rolul calculatorului în creare și modificare a operelor de grafică la diferite etape ale evoluției paralele a tehnicilor digitale și tradiționale în Republica Moldova.

**Cuvinte-cheie:** grafică, digital, tradițional, tehnologie, computer.

### Summary

#### Some issues on the development of digital art in the Republic of Moldova

The paper examines the creative segment of digital art, which has been carried out by professional graphic artists in the independent Republic of Moldova, including finished artworks produced in big and small print runs, and also unique graphic works. Sketches and technical drawings of any kind are excluded from the study. Important data is provided about different images (chiesel works, book illustrations, caricatures, postage stamps, ex-libris), which were rendered digitally both in full and in part. Also, concise information is offered on the professionals practicing the respective type of digital art over the years. There is also contoured the process of nationwide spread of the digital images and the specificity of the digital creative tool. The author also examines the professional attitude towards digital art in the Republic of Moldova in terms of the relationship between mass production, traditional handmade art and digital execution technique. The reasons and conditions for the dissemination of digital images in national art are specified. The dynamics of opinions on the role of the computer in the creation and modification of graphic works at different stages of the evolution of digital and traditional technology in the Republic of Moldova is traced.

**Key words:** graphic art, digital, traditional, technology, computer.

Conform tradiției, noile idei, concepte, metode, abordări, elemente, scheme, procedee artistice străine se reaprobă pentru arta națională în mod regulat și selectiv. *Tehnologia digitală*, în sensul larg, și *tehnica de executare digitală*, în sensul îngust, au cunoscut o considerabilă răspândire după obținerea independenței. Digitalizarea a intrat în arta națională în cadrul procesului „modernizării” a operelor de artă și, în mare, în cadrul orientării politicii culturale naționale spre internaționalizare. Această activitate a inclus copierea practicilor est-europene, iar singurele ne străine, dar și ne locale,

au fost considerate a fi cele din România. Drept imbold puternic al procesului de durată de răspândire și afirmare a imaginii digitale poate fi considerată modernizarea echipamentului tehnic în republică. A rezultat în creșterea calitativă a producției poli-grafice și anume în reproducerea adecvată a game-lor coloristice și a contrastelor tonale.

Se știe, viața artistică din perioada 1990–2000 se caracteriza printr-o modificare considerabilă a priorităților etico-culturale, prin aspirațiile profesionale spre utilizarea mijloacelor noi de exprimare artistică. Apariția pieței comerciale a rezul-

tat în evaluarea, de către pe artiști plastici, editori și producători a imaginilor atractive, concepute după scheme și standarte noi și nu învechite marca URSS. Tehnica digitală mai întâi s-a afirmat drept un instrument de promovare comercială a producției poligrafice, în contextul evidențierii expresive stilistice și coloristice al imaginilor din producția de masă. S-a acceptat pe larg rolul calculatorului ca suport tehnic (copiator de șabloane) la producerea autorizată a materialelor de tip informațional și publicitar. Această a înlesnit pregătirea imaginilor pentru tipar, spre exemplu, a foilor pliante despre activități culturale, cărți și materiale didactice, afișuri ale expozițiilor muzeale. Potențialul creativ al tehnicii a fost desfășurat pe deplin doar după 2000. În așa mod, tehnica digitală inițial, în anii '90, a intrat în artă aplicată, în imagini de tiraj mare și mic (producția editorial-poligrafică, logo-uri, timbre poștale, ex-librisuri), iar mai apoi, în anii 2000, și în arta grafică de șevalet.

În anii 1990 și 2000 diseminarea cunoștințelor digitale s-a produs lent, așa că ideea despre calculator ca mijloc de creație nu a fost acceptată pe deplin. La crearea operelor de artă de orice fel se aspira clar spre o singură frumusețe aproape pierdută în zilele noastre – cea a lucrului realizat în exclusivitate de mână. În mediul profesional au fost active părerile tradiționale, precum că grafica asistată la calculator nu prezintă valoare artistică. Potrivit lor, orice calculator (cu ajutorul aplicației de design instalate) „pictează de la sine” și nu poate fi considerat drept instrument de creație. Aici dovada e una justă, iar concluzia nu, după cum s-a evidențiat cu trecerea timpului. Pur vizual, imaginile generate la computer par a fi „moarte”, „neînsuflețite”, îi lipsește sufletul uman. La interpretarea diverselor subiecte tehnica digitală de executare se prezintă una „străină”, prea „rece”, deci, inferioară tehnicilor artei tradiționale (de mână). Și în cazul acesta dovadă e una justă, iar concluziile apar subiective.

În anii 2010, în mare, a fost deja acceptat că funcția computerului constă și în modificarea, și în crearea imaginilor, arta digitală evoluționând pe lângă cea tradițională, cu îmbogățirea reciprocă. Părerile tradiționaliste au fost reînnoite în contextul răspândirii ideilor revenirii la metode de lucru tradiționale, care favorizează până și acum dezvoltarea artei tradiționale, „mai adevărate”, „mai calde”, „mai prielnice”, decât cea digitală (Simion Zamșa, artist plastic, specialist în poliografie și arta grafică, profesor universitar: „În arta

modernă se atestă o tendință curioasă: revenirea ciclică la tradiții. Datorită noilor tehnologii apare efectul multiplicării, care diminuează valoarea artistică a operei de artă. Lucrările executate într-un singur exemplar sunt tot mai apreciate” [12, p. 82]). Opiniile tradiționaliste noi și vechi s-ar acorda cu cele autorizate de altădată ca, de pildă, cea a lui J. W. Goethe din secolul al XVIII-lea: „Tehnica în combinație cu trivialul este cel mai periculos dușman al artei”.

În Republica Moldova azi activez mulți artiști plastici profesioniști, care folosesc instrumentele digitale în lucru. Mai puțini sunt cei care s-au impus puternic în arta digitală. Printre primii care s-au interesat de acest tip de artă este **Lică Sainciuc** (n. 1947), grafician, pictor de carte, designer, cercetător al arhitecturii urbane, cu studii superioare în arhitectură (Institutul Politehnic „S. Lazo” din Chișinău, azi – Universitatea Tehnică a Moldovei, Facultatea de Urbanism și Arhitectura). Maniera digitală tehnicizantă este redată în toată diversitatea ei în grafica aplicată și cea de carte pentru copii a lui L. Sainciuc din anii 2000–2020, perioada experimentărilor cu posibilități expresive ale aplicațiilor de design digitale – combinațiilor contur-ton-culoare. Tranziția a fost sugerată de lăuntricul artistului, mai ales, de un deosebit interes pentru estetica vizuală a tehnologiilor moderne, în general, pentru simbioza tehnologicului și a artisticului, dar și de aspirațiile puternice spre *documentar*, ele având expresia în operele lui L. Sainciuc începând din anii '70. Tranziția a fost condiționată și de momentele tehnice cu privire la reproducere calitativă: se cunoaște, că culorile și liniile, trasate electronic, sunt oricum mai precise matematic, decât cele trasate cu mână [Fig. 1]. Astfel se constituie o situație mai favorabilă pentru orice tipografie contemporană, grafica digitală realizându-se la un nivel poligrafic mai avansat [3, p. 102]. De la 2004 încoace, văd lumina zilei cărțile de succes, alcătuite și ilustrate de Lică Sainciuc, ca, spre exemplu, proiectele „universale” ale pictorului (*Enciclopedia P. Guitz*, 2006; *Alfabetul cu povești*, 2015) [6, p. 114-149; Fig. 2].

Este inventator al lexemei *calcugravura* (2013), care privește calculatorul drept un mijloc de creare, nu doar de reproducere, ajustare sau prelucrare a imaginilor (Lică Sainciuc: „Când au apărut primele calculatoare electronice aritmetice, imediat mi-am luat unul. În arta plastică mă preocupau tot felul de inovații – imediat ce apărea ceva nou, încercam să aplic la ceea ce făceam.

Aerograful, radiograful, pixul, letrosetul, vopsele pe bază de lianți moderni polivinilacetat și acril, ecolină. Dar nu puteam presupune că se vor îmbina calculatorul și arta vizuală, generând o ramură nouă” [5]). Multe lucrări realizate în tehnica digitală au fost prezentate în cadrul expozițiilor solo ale lui Lică Sainciuc organizate la Muzeul Național de Artă al Moldovei: „Gânduri aieva”, în 2013, și „Lică Sainciuc. Grafica de carte pentru copii”, în 2017. Drept urmare a celei dintâi, criticul de artă Tudor Braga a remarcat tendința artistului „de a-și realiza demersul artistic în termeni sincronizați la cuceririle civilizației moderne informatizate” [2, p. 19]. *Calcugravura* a devenit un nou termen de atelier al graficii naționale. Inițial pictorul a lucrat imaginile în totalitate la calculator (*Melc, melc, codobelc*, 2005; *Ursul păcălit de vulpe* de I. Creangă, 2008), mai apoi – parțial pe hârtie și parțial „gravându-le” în calculator (*Nonsense Alphabet* de E. Lear, 2012; *Chameleonul* de D. Cantemir, 2015). Această reprezintă două tendințe expresive ale artei digitale în Republica Moldova – de substituire a procedeele de arta tradițională cu cele digitale în redarea realității și de mixare de tip colaj a digitalului cu non-digitalul.

Pe lângă Lică Sainciuc, printre cei mai experimentați creatori ai imaginilor digitale poate fi numit Mihai Bacinschi (n. 1948). Anume domeniul design-ului cărții, în care s-a pronunțat puternic, a beneficiat de digitalizare primul dintre ramurile graficii, fapt menționat și de criticul literar Eugen Lungu: „Din 1995, pictorul și-a legat destinul de ARC. Erau primii ani când la noi începea era graficii de carte computerizate. Mihai Bacinschi a fost unul dintre pionierii acestei ere. Era uimitor să vezi cum arta „umaniza” tehnica pixelilor, iar pixelii comunicau artei exactitate și siguranță în execuție”



Fig. 1. L. Sainciuc. Ilustrație calendar ONU, 2000.

[7, p. 5]. Fiind, ca și L. Sainciuc, un expert al tehnologiilor poligrafice, M. Bacinschi și-a manifestat talentul de pictor-designer ca autor al prezentării grafice a mai multor pliante, calendare, coperte de cărți. Aspectele diverse ale metodei digitale disting în mod deosebit arta cărții naționale, lucrările lui Vitalie Coroban, Vladimir Zmeev ș.a.

Mai târziu, după 2000, de crearea ilustrațiilor de carte numai la computer s-au interesat mai mulți artiști plastici din Republica Moldova. Ca parte a manierei interpretative a lui Sergiu Pui-că (n. 1956), toate mișcările și gesturile au o notă pronunțată de învâlmășeală, iar formele sunt accentuate cu contururi negre (*Primul meu dicționar româno-francez*, 2003; *Povești portugheze*, 2008) [8]. În contrast, Serghei Samsonov (1953–2015) se prezintă adeptul verismului compozițional, ofe-

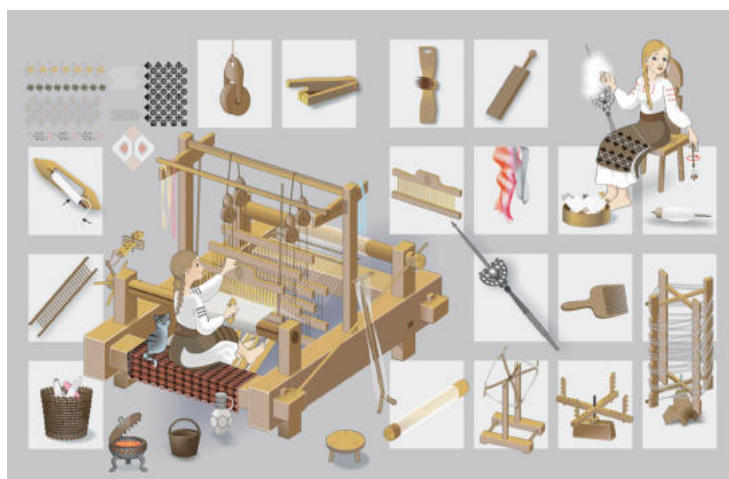


Fig. 2. L. Sainciuc. Ilustrație la *Enciclopedia P. Guitz* de L. Sainciuc, 2006.

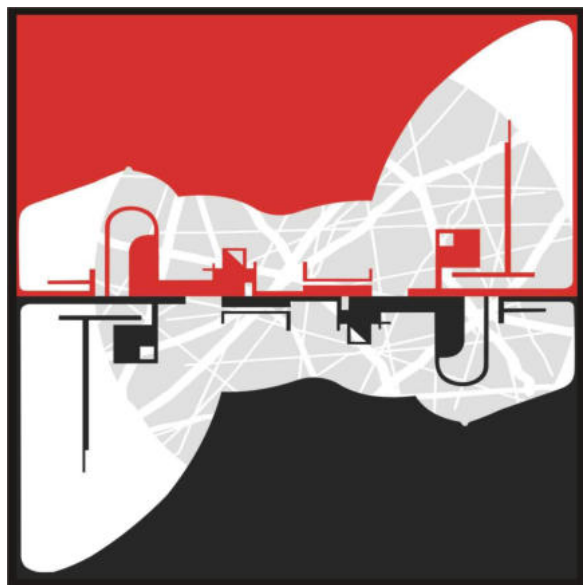


Fig. 3. V. Herța. *Roșu și negru*, 2001.

rind costume și interioare detaliate, cu stilizarea elegantă a imaginilor clasice (*Riquet-cel-Moțat* de Ch. Perrault, 2007; *Soldatul de plumb* de H. Ch. Andersen, 2008) [Fig. 6]. Decorativismul grotesc rafinat, intensitatea și limpezimea coloristică disting ilustrațiile mai multor pictori tineri din Republica Moldova. Se detașează grafica Carolinei Rabei, care a imitat ingenios tehnica linogravurii color (*Curcubeul* de Gr. Vieru, 2014), și cea semnată de Stela Damaschin-Popa, cu liniile fluide și culorile ușor atenuate, rezervate, echilibrate (*În cămașă de cireasă* de A. Suceveanu, 2014; *Îngerii mării* de S. Popa, 2016). Digitalul se folosește pe larg în ilustrații semnate de artiști plastici profesioniști experimentați, printre care Igor Hmelnițki, Petru Ghețoi, Marcel Șendrea, Victoria Rață, Violeta Dabija, Olga Cazacu. El funcționează preponderent ca metoda rearanjării formelor și obiectelor, a evidențierii ansamblului stilistic și coloristic de expresivitatea tradițională hand-made, mai puțin – în scopul „substituirii” efectelor acestei arte.

În ceea ce privește utilizarea digitalului ca instrument de performanță, mai trebuie menționată contribuția măștrilor în arta grafică tradițională, în primul rând, lui Valeriu Curtu, un mare specialist în domeniul caricaturii, artist plastic originar din Republica Moldova, stabilit la Berlin, Germania. La expoziția solo a pictorului de la Muzeul Național de Artă al Moldovei din 2016, au fost expuse scenele groțeste pe teme actuale, desenate și colorate digital [9, p. 64-71; Fig. 5]. În domeniul caricaturii ziariste s-a impus puternic și Alex Dimitrov.

Printre cei mai valoroși graficieni se numără **Valeriu Herța** (n. 1960), fiind, ca și L. Sainciuc, absolvent al Institutului Politehnic „S. Lazo” din Chișinău, azi – UTM, Facultatea de Urbanism și Arhitectura. Cunoscut mai mult prin lucrările în pictură, caligrafie și stampa, el a utilizat tehnologia digitală preponderent în crearea pieselor grafice de format mic, a ex-librisurilor și timbrului poștal (*Roșu și Negru*, 2001; *Ex-libris E. Garștea*, 2003). Metoda creativă a lui V. Herța e bazată pe plastica formelor abstracte și plate, cu rapoarte dintre ele aproape mecanistice [4, p. 56-67; Fig. 3]. S-a impus și ca promotor al artei ex-librisului contemporan, viziunile sale fiind apropiate de cele ale artistului plastic român Ovidiu Petca. V. Herța este și pictorul timbrului poștal, promotor al proprietății naționale socio-culturale. În domeniul graficii de dimensiuni mici au mai activat Elena Karacențeva, Vitalie Roșca, Vladimir Sinițki, Grigori și Alexandr Kornienko, Vitalie Pogolșa, Eugen Verebceanu, Luminița Ermurache. E. Karacențeva, V. Sinițki, G. Kornienko, V. Roșca reprezintă o generație vârstnică de pictori cu studii profesionale făcute în afara republicii, iar E. Verebceanu, L. Ermurache sunt absolvenți ai instituțiilor locale de învățământ superior.

Un alt absolvent al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Facultatea de Arte Plastice Decorative și Design din Moldova este **Alexandru Ermurache** (n. 1972). El se numără printre cei mai pasionați pictori de grafica digitală de șevalet și design carte. A avut studii la catedra Grafică, atelierul lui S. Zamșa, adept al experimentărilor artistice și al noilor tehnologii în artă. Spațiul lui A. Ermurache se apropie de unul pictural, iar gradațiile clarobscurului sau ale tonalităților sumbre atenuază saturația cu o varietate largă de nuanțe, astfel fiind obținută plenitudinea coloristică (*Fibula Neuheim, începutul luminii*, 1999; *Din orizontul altui grai*, 2010; *Simfonia luminii*, 2012) [Fig. 4]. Arta lui L. Sainciuc și A. Ermurache este deosebit de reprezentativă în contextul culturii vizuale postmoderniste, cu orientarea spre crearea noilor relații structural-semantice la experimentarea cu diferite stiluri, maniere interpretative, tehnici artistice în cadrul unei imagini.

Atitudinea profesională față de utilizarea tehnologiilor digitale în arta vizuală a tuturor persoanelor creative, menționate în acest studiu, este similară celei răspândite în străinătate. Din 2002, conform deciziilor luate la al XXIX-lea Congres

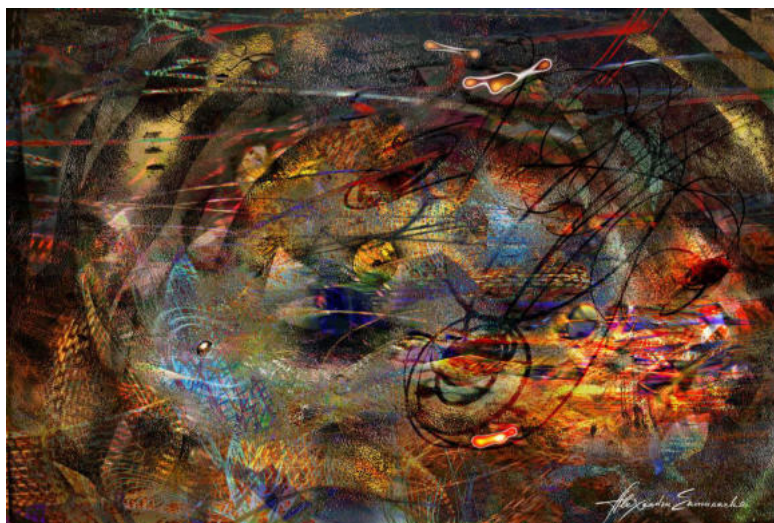


Fig. 4. A. Ermurache. *Din orizontul altui grai*, 2010.

FISAE (Federația Internațională pentru Ex-Libris), prelucrarea artistică a imaginii la computer se abreviază ca tehnica specială de executare a lucrării grafice [13]. La expozițiile Bienalei de Ilustrații din Bratislava, Slovacia, printre cele mai influente expoziții internaționale de grafica de carte pe plan mondial, lucrările realizate la calculator se întâlnesc pe tot parcursul anilor 2000 și îndeosebi 2010 [10, p. 104-135]. Multe lucrări, în executarea cărora au fost folosite tehnologiile digitale, sunt astăzi distinse cu premii prestigioase. Concomitent, în cadrul discuțiilor teoretice BIB, se oferă și sugestii „utile”: „performanța digitală în stilizarea figurilor literare clasice poate duce la impresii mai curând reci, impersonale” [11, p. 124].

Lică Sainciuc, Mihai Bacinschi, Valeriu Herța, Alexandru Ermurache s-au impus puternic nu doar în calitate de creatori ai simbolurilor naționale, dar și ca promotori ai limbajului plastic contemporan. Experiența digitală a lor a fost precedată de explorarea artei grafice tradiționale, în domeniile graficii de șevalet, ilustrației de carte, afișului, etc. E. Karacenteva (grafica de șevalet, design carte, timbrul poștal), V. Herța (grafica de șevalet, grafica logo, ex-libris, timbrul poștal), S. Puică și S. Samsonov (caricatură, ilustrație de carte), G. Kornienko (grafica logo, timbrul poștal) L. Ermurache (grafica de șevalet, design carte, ex-libris).

Evident, tehnologiile influențează arta vizuală în mod direct. Pictorii operează cu un alt limbaj plastic, decât în altădată; prin urmare, în vizualul tablourilor, cărților, caricaturilor, timbrurilor apar noi scheme compozițional-stilistice de construire a spațiului grafic. Putem afirma cu siguranță că tehnologia digitală nu a afectat ori-

ginalitatea creațiilor examinate, cotidianul și fantasticul deopotrivă prezentându-se în compoziții cu o doză deosebită de prospețime. Această activitate colectivă sugerează expresia individualității a creatorului, iar spiritul „neînsuflețit” nu afectează valoarea artistică a imaginilor. Privită în total, această experiență digitală se încadrează într-o părere a criticului literar român Nicolae Argintescu-Amza, expusă încă în 1971: „Gustul modern, principiile estetice actuale, oricât de largi, acceptă chiar libertățile șocante ale antiartei, dar nu vor



Fig. 5. V. Curtu. *Caricatură, Anii 2010*.

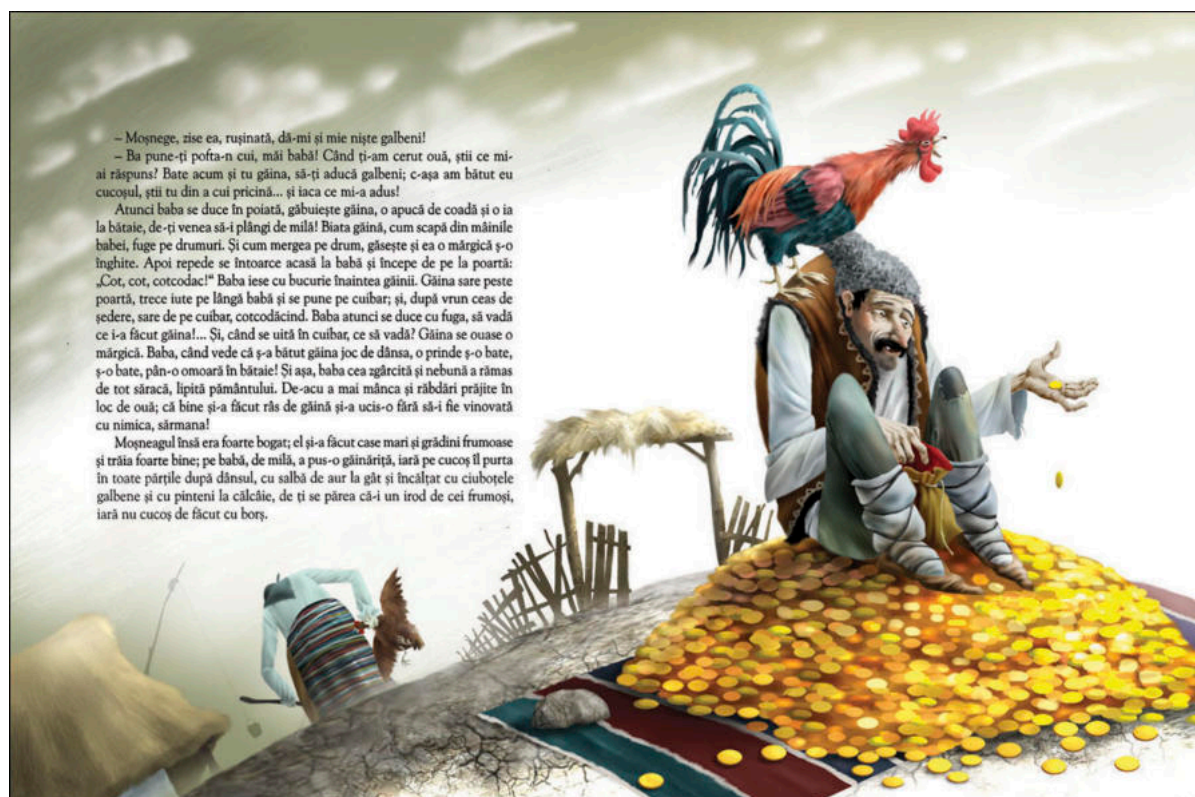


Fig. 6. S. Samsonov. Ilustrație la *Punguța cu doi bani* de I. Creangă, 2009.

putea niciodată accepta exercițiile agramate, bălbăială estetică” [1, p. 192].

#### Bibliografie:

1. Argintescu-Amza N. Expresivitate, valoare și mesaj plastic. București: Editura Meridiane, 1973. 258 p.
2. Borzîn Au. Calcugravura, un nou curent în grafica autohtonă. În: Ziarul Național, 26 iulie 2013, p. 19.
3. Ciolacu F. Fundamentări poligrafice în era tiparului digital. Iași: Performantica, 2011. 300 p., il.
4. Creatori de ex-libris basarabeni. Mic dicționar. Chișinău: „Magna-Princeps”, 2011. 170 p., il.
5. Ernu Vasile. Interviu cu Lică Sainciuc. 02.04.2015 – <https://www.bookaholic.ro/interviu-cu-lica-sainciuc-desenam-de-cand-ma-tin-minte-aveam-conditii-prielnice-culori-hartie-liniste.html> (vizitat 25.02.2021).
6. Kravcenko V. Lică Sainciuc. Grafica de carte pentru copii. Chișinău: Lumina, 2019. 156 p., il.
7. Mihai Bacinschi. Grafică de carte. Chișinău: ARC, 2018. 48 p., il.
8. Sergiu Puică. Balada merelor domnești. Grafică. Chișinău: Bons-Offices, 2011. 80 p., il.
9. Spînu C. Valeriu Curtu. Expoziție de caricatură. În: Panoramic-Art 2016. Chișinău: Bons-Offices, 2019, p. 64-71.
10. Story of BIB. Half-a-century of Biennial Illustrations Bratislava in facts and images. Bratislava: BIBIANA, 2015. 144 p., il.
11. Švec I. Beyond the Realm of the „Traditional” Illustration. Notes concerning computer illustration in BIB. In: Miscellany International Symposium BIB 2011. Bratislava: BIBIANA, 2011. 156 p., il.
12. Zamșa S. Arta hârtiei manuale. În: *Moldova*, ianuarie-februarie 2017, p. 82-91.
13. International Federation of Ex-libris Societies <http://fisae.org/historystatutes.html> (vizitat 25.02.2021).

СВЕТЛАНА БЕЛЯЕВА,  
ОЛЬГА КОЦЮБАНСКАЯ,  
СЕРГЕЙ КУЦЕНКО

**Формирование новых подходов исследовательской  
практики и сохранения архитектурно-археологических  
памятников Северного Причерноморья (Сравнительная  
кастеллология и цифровые технологии)**

<https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-1.19>

**Rezumat**

**Formarea de noi abordări ale practicilor de cercetare și ale conservării  
monumentelor de arhitectură și arheologice în nordul Mării Negre  
(Castelologie comparată și tehnologii digitale)**

Articolul este dedicat investigării problemelor actuale ale studiului modern și conservării patrimoniului arhitectural și arheologic al popoarelor est-europene de la nord de Marea Neagră, în baza castelologiei comparate și a tehnologiilor computerizate. În contextul analizei comparative a două monumente remarcabile - cetatea Belgorod (Cetatea Albă), din partea de vest a regiunii, și cetatea Tyagin, din partea de est, legate de istoria Moldovei și a Marelui Ducat al Lituaniei din secolele XIV-XV, sunt examinate tendințele și particularitățile generale ale structurii planimetrice și arhitecturii monumentelor.

Sunt prezentate rezultatele pozitive ale muncii echipelor științifice reprezentate de oameni de știință din diferite țări ale lumii, uniți prin proiecte speciale de studiere a monumentelor remarcabile, de utilizare a metodelor moderne de studiu a complexurilor arhitecturale, incluzând modelarea obiectelor individuale și crearea de modele computerizate ale monumentelor în general. A fost pusă problema necesității depunerii unor eforturi comune pentru conservarea și valorificarea turistică a patrimoniului cultural, dezvoltării relațiilor de bună vecinătate între țările din regiunea Mării Negre și Europei în ansamblu.

**Cuvinte cheie:** castelologie comparată, forme virtuale ale tehnologiilor digitale, principatul Moldovei, Marele Ducat al Lituaniei, Ucraina, patrimoniu istoric și cultural.

**Summary**

**Formation of new approaches to the research practice and preservation of  
architectural and archaeological monuments of the North Black sea area  
(Comparative castellology and digital technologies)**

The article is dedicated to the investigation of the current tasks of the modern study and preservation of the architectural and archaeological heritage of the peoples of Eastern Europe in the North Black Sea area based on comparative castellology and digital technologies. The comparative analysis of two outstanding monuments - the Belgorod fortress in the western part of the region and the Tyagin fortress in the eastern part, which historically go back to the history of the Moldavian and Grand Lithuanian principality of the XIV-XV centuries, is made and general trends and features in the planning structure and the architecture of the monuments are considered. The positive results of the work of scientific teams, representing scientists from different countries of the world united by special projects to study outstanding monuments, the use of modern methods of studying architectural complexes, including modeling individual objects and creating computer models of monuments in general, are presented. Questions were raised about the need for joint efforts for the preservation and tourist use of the cultural heritage, the development of good neighborly relations between the countries of the Black Sea region and Europe as a whole.

**Keywords:** comparative castellology, virtual forms of digital technology, Moldavian principality, Great Lithuanian principality, Ukraine, historical and cultural heritage.



Рис.1. Остатки угловой башни, крепость Тягинь (фото Н.Бимбирайте).



Рис.2. Остатки дощатого пола и фрагменты бомбарды (фото К.С.Гуленко).

Исследование памятников оборонительного зодчества неразрывно связано с важнейшими аспектами теории и практики развития науки: разработки современных подходов к изучению феномена оборонительного зодчества, сохранности архитектурно-археологического наследия в реально существующих и виртуальных формах цифровых технологий.

В теоретико-методологическом, и конкретно-историческом плане особое место принадлежит кастеллологии, выделившейся в самостоятельную область научного познания сравнительно недавно, и, получившей, на наш взгляд логичное завершение в определении: «сравнительная кастеллология» [14, с.31]. Ее применение позволяет расширить границы сравнительных исследований памятников различных регионов, временные рамки, определить своеобразие проявлений контактной среды и историко-культурных взаимовлияний. Накопленный к настоящему времени фонд источниковедческих исследований в области недвижимых памятников и коллекций артефактов позволяет подвести некоторые результаты и наметить дальнейшие направления современного понимания историко-культурного наследия, его сохранения и использования. Особое значение приобретают исследования переходных моментов исторического процесса. При этом источником нового этапа оборонительного зодчества является предшествующий этап, а специфика нового не предполагает полного сопротивления старому [14, с. 451]. Классические черты такого процесса хорошо прослеживаются на пространстве Северного Причерноморья, где с середины XIII в. до 60-70 гг. XIV в. (эпоха улуса Джучи Монгольской империи) продолжается этап существования открытых поселенческих структур, в том числе городского типа с созданием пор-

тов, особенно в устьях крупных речных артерий, побережьям Черного и Азовского морей, которые обеспечивали функционирование ведущего экономического направления Монгольской империи – торговли. В Западной части Северного Причерноморья главная роль принадлежала городу-порту на Днестровском лимане, название которого в разные периоды существования означало Белый город (Белгород) с яркой инфраструктурой восточного образца и синкретической культурой локального варианта культуры Монгольской империи, представленной в административном делении улусом Джучи. В центральной части региона и на востоке существовали городские центры Нижнего Поднепровья, строительные остатки которых и коллекции материальной культуры составили многочисленные и разнообразные собрания эпохи. К ним в первую очередь относятся строительные остатки мечетей и мавзолеев, найденные близ с. Юрковка (Конские воды, «Семь мечетей») в Запорожской области, руины многочисленных фундаментальных построек в ур. Большие Кучугуры, на Днепропетровщине, многочисленные фрагменты лекальных кирпичей и плиток с алебаstra, глиняные трубы системы водоснабжения джучидского города Тягинского городища на Херсонщине. Эти памятники имеют общие черты в архитектуре, обозначенные руинами монументальных сооружений религиозного и светского назначения: мечетей, медресе, жилых домов, мемориальных сооружений – мавзолеев и надгробных памятников. Облик материальной культуры присущ обширному ареалу Евразии, со специфическими чертами локальных проявлений культур Востока и Запада, вызванных взаимовлияниями и традициями моды. Весьма важным обстоятельством является и тот факт, что на всех этих памятниках зафиксированы строи-

тельно-архитектурные детали с сельджукским декором, которые органично войдут в архитектурный декор последующего периода.

Коренные и быстрые изменения начинаются на новом этапе развития региона, когда на историческую арену выходят государства, которые создают системы защиты с сооружением замков-крепостей на основе каменного строительства. Это период сосуществования двух могущественных государств Европы: Молдавского княжества и Великого Литовского княжества. Строительная деятельность великих князей и зодчих этих государств стала новым этапом оборонного зодчества Северного Причерноморья, классическим этапом, припадающим на XIV-XV ст. Следует отметить, что результаты изучения моделей Молдавского оборонного зодчества в Северном Причерноморье, позволяют найти параллели не только в основном направлении строительства – переходе к каменному зодчеству, но и увидеть многие общие черты, позволяющие выстроить модели крепостного строительства эпохи литовского князя Витовта. Как отмечает М. Шлапак, с архитектурной точки зрения, молдавские княжеские замки-крепости находились под влиянием королевских и феодальных замков Европы, а также византийских и восточных крепостей, которые классифицируются как: замок с донжоном квадратного или прямоугольного плана; замок с донжоном треугольного плана, замок с донжоном многоугольного плана и т.д. [14, с. 237-238]. Такой замок как Белгород (Чета-тя Албе на карте Codex Latinus Parisinus 7239, составленной не позднее 25 сентября 1396г. [9, с.19], представляет самый древний элемент крепости-цитадели квадратной в плане формы размером 30 x 30м с четырьмя внешними башнями [6, с.39]. В процессе археологических исследований историко-архитектурных особенностей цитадели было высказано предположение о том, что первоначально она была построена с прямоугольными башнями [12, с.8-9], которые потом были перестроены, но даже в двух новых башнях были сделаны петлеобразные отверстия для мушкетного оружия. Они подобны тем, которые просматриваются в стене нижней оборонительной линии крепости. В тоже время в башне №3 зафиксирована бойница под легкую пушку, характерную для XV ст. [6, с.65, рис. 26]. По



Рис.3. Крепость Тягинь, ямы от столбов, поддерживавших второй ярус башни (фото Н.Бимбирайте).

мнению М. Шлапак оборонительная архитектура крепости относится к промежуточной модели между «замок + донжон» и «замок типа кастелл». Во временном отрезке начало строительства припадает на первую четверть XV века. К наиболее ранним строениям крепости, по мнению А. Красножона, относится замок Александра Доброго, возведенный в период с 1414 г. до 1420 г. В 1420-1440 гг. Белгородский комплекс значительно расширяется, наиболее масштабный период строительства молдавского строительного периода припадает на вторую половину 1450 гг. Во второй половине 1480-х 1490гг. после перехода города к османам «замковая архитектура обновляется греческими архитекторами на османской службе» [6, с.293]. Общая площадь крепости составляет 9 гектаров.

Переход к каменной архитектуре фиксируется и на Востоке Причерноморской зоны современной Украины. Это крепость Тягинь, детище фортификационного пояса Причерноморья литовского князя Витовта, Она относится к замкам с квадратным донжоном. Его размер составлял 9 м x 9м по обмерам В. И. Гошкевича [4, с. 5-7]. Однако, по сравне-



Рис.4. Крепость Тягинь. Каменная вставка с сельджукским декором (фото Н.Бимбирайте).

нию с Белгородской, это небольшая крепость, площадь которой, как было установлено в результате обмерных работ 2018 г. составляет 0,73 гектара. Несмотря на небольшие размеры, сравнительный кастеллологический анализ позволяет отметить те же тенденции крепостного строительства, ту же планировочную модель и другие, сходные историко-культурные закономерности, характерные для Белгородской крепости и многих других крепостных сооружений этого времени, в том числе, на территории Молдавии, Украины, Белоруссии, Литвы.

И именно следующей характерной чертой обеих замков является принадлежность к известной крепостной модели византийского происхождения – «константинопольской». К ней принадлежат многие крепости на Балканах, в Восточной Европе, равняясь, но, никогда не превышая самую огромную и знаменитую крепость Константинополя (150га).

Постройка Тягинской крепости имела место не ранее 1398 г. - в первой четверти XVвека, о чем свидетельствуют монетные находки, в том числе две монеты Владислава Варненчика (1434-1444 гг.), и многочисленные характерные черты материальной культуры XIV-XV вв. К тому же в 2020 году в северо-восточном углу оборонительной стены открыта каменная башня, почти прямоугольной формы площадью 20,3 кв. м., возможно представлявшая въезд на территорию крепости (рис.1). На сохранившихся восьми досках пола найдены железные фрагменты бомбарды XIV-XV ст. (рис.2), частичная реконструкция которой позволяет представить некоторые детали этого раннего типа артиллерийского оружия.

В материковом слое внутреннего помещения зафиксированы три ямы для столбов,

некогда поддерживавших второй ярус башни (рис. 3). По мнению архитекторов Т.Н. Евсевой и А.С. Луцика, судя по толщине стен и мощности столбов, некогда поддерживавших второй ярус постройки, такая башня могла быть до 9 м. высотой. Максимальная высота сохранившейся части стен составляет до 1,75м, толщина стен 1,0 м. Стены сложены из частично обработанного известняка, на растворе, сохранили следы штукатурки и побелки, что является характерным для многих памятников крепостной архитектуры XIV-XV вв. в Литве, Белоруссии, Польше.

И, наконец, еще одна связующая деталь Белгородской и Тягинской крепости – использование образцов сельджукской каменной резьбы в интерьере той и другой крепости. Что касается Белгородской крепости, в северо-западной башне цитадели, зафиксирован фрагмент наличника, украшенного характерной сельджукской плетенкой, другой фрагмент наличника найден в гарнизонном дворе, и возможно, случайно остался среди строительных остатков в процессе перестройки какого-то объекта более раннего времени [9, с. 160-161].

В свою очередь, в Тягинской крепости еще при раскопках начала XX века В.И. Гошкевичем [4, с.10] были найдены фрагменты резных камней, которые орнаментально составляли части сельджукской плетенки. В 2018 г. в процессе исследования развала каменной постройки во внутреннем пространстве крепости были найдены фрагменты камней, также напоминавшие детали сельджукского декора. И, наконец, в 2020 г. при расчистке стены башни зафиксирована каменная вставка, украшенная сельджукской плетенкой (рис. 4).

Оба памятника и Белгород и Тягинь Северного Причерноморского побережья представляют уникальные образцы средневекового зодчества и, на наш взгляд, нуждаются в дальнейшем изучении методами сравнительной кастеллологии, перспективным путем развития которой, в силу многочисленности деталей источников, является использование компьютерных технологий.

Кроме того, архитектурно-археологическое наследие истории и культуры Северного Причерноморья, как одного из регионов сосредоточения многочисленных памятников разных цивилизационных направлений нуждается в осуществлении целого комплекса мероприятий, которые включают все стадии исследовательского процесса, программы охраны, туристического развития также с использованием новейших методов информационного обеспечения, моделирования, создания виртуальных моделей, что позволяет создавать не только привычный статичный музейный сайт, но и дополнять интернет ресурс принципиально новым виртуальным продуктом: виртуальный тур и 3D модель экспоната [8, с.159]. Такие интернет ресурсы широко известны в практике европейского музееведения, активно представлены во многих исторических, археологических, и узко специализированных музеях, как, например, близкий к тематике наших исследований Национальный музей «Дворец Великих князей литовских» в Вильнюсе, археологический музей в Кракове, музей «Полин» (музей истории польских евреев) в Варшаве и др. Особый интерес в музее Великих литовских князей представляет виртуальный тур в средневековую

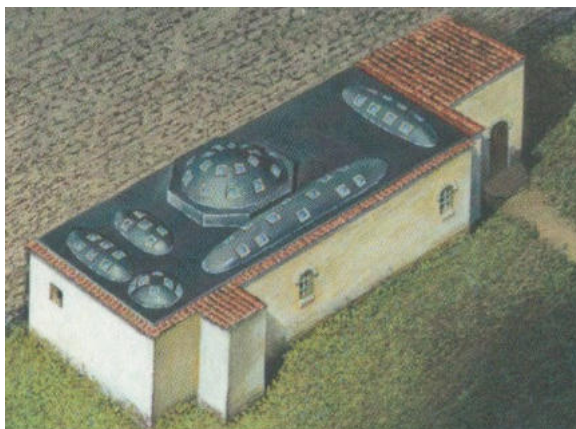


Рис.5. Белгородская крепость. Модель османской бани (по О. А. Коцюбанской).

историю Литвы, созданный благодаря компьютерным технологиям.

В тоже время следует отметить, что недостаток исследований в области изучения историко-культурного наследия Литвы периода Великих князей литовских на территории Украины проявляется в разделе экспозиции по истории XIV-XV вв., в частности, деятельности князя Витовта по созданию оборонительной линии и организации таможенной сети на южных границах княжества. Эта часть историко-культурного наследия практически не находит своего отражения в картографических материалах в силу того, что памятники, связанные с именем Витовта еще остаются мало исследованными объектами этого времени и нуждаются в последовательном изучении на всей территории Южного региона Великого княжества Литовского.

Реализация актуальных задач создания виртуальных продуктов и моделей на терри-



Рис.5. Белгородская крепость. Модель османской бани (по Б.Ерсою).

тории нашей страны упирается в общее положение дел в области распространения и широкого введения цифровых технологий в практику изучения и сохранения культурного наследия Украины, обладающей огромными собраниями недвижимых памятников, и огромным разрывом даже в известных единицах хранения: из 12,5 миллионов единиц хранения в экспозициях представлены не более 3-5%, что говорит об огромном культурном потенциале страны и несоответствии развития культурной ноосферы. Что касается развития цифровых технологий, первые шаги в Украине на общегосударственном уровне были сделаны только в середине 90-х годов XX столетия [7, с.11]. К настоящему времени наиболее важными для практики сравнительной кастеллологии в целом и конкретного хронологического периода строительства, а также существования Белгородской и Тягинской крепости являются созданные виртуальные туры «Музеи Украины под открытым небом», «Украина Инкогнита», 3D тур Острожским замком [7, с. 25] и некоторые другие подобные проекты, которые отражают информацию по близким культурно-хронологическим памятникам, связанным в значительной мере, как с историей и архитектурой Молдавского княжества, так и Великого княжества Литовского.

В 2013 г. в проекте «Социально-этические основы сохранения цифрового историко-культурного наследия» (Social and Ethical Foundations of Preservation of Digital Historical-Cultural Heritage) были разработаны рекомендации по сохранению и популяризации историко-культурного наследия и памятников архитектуры, в том числе по Северному Причерноморью, музеям Запорожской, Херсонской, Одесской и Николаевской области. Однако, не смотря на IT-сферы, сотрудничество между музеями и специалистами в области информационных технологий находится на начальных этапах развития. При этом, ощущается явный недостаток обоснованных разработок по составлению правил и стандартов создания цифрового ресурса, эффективности его использования, совместимости и обмена данными на локальном и международном уровне и др. аспекты создания не отдельно стоящих оцифрованных фондов, а системы. Особо важным этапом является подготовка реестра предметов культурного наследия, ко-

торые подлежат оцифровке, и, конечно, создания прочной материально-технической базы внедрения новейших технологий в области культурного наследия, развитие которых в Украине еще в значительной степени отстает от европейского и мирового уровня [5, с.144].

В этой связи большие возможности представляет развитие международного сотрудничества, выполнение совместных грантов и проектов с ведущими институциями мировой науки. Исключительно позитивным примером подобных работ были исследования памятников Северного Причерноморья в рамках Южной Средневековой экспедиции Института археологии НАН Украины (начальник экспедиции и руководитель проектов С.А. Беляева) в 1997- 2006 гг. с Турецким историческим обществом и Турецким агентством по сотрудничеству и координации (ТИКА) при Совете Министров Турецкой Республики по изучению, прежде всего, историко-архитектурных памятников Очакова и Белгорода; проект Фонда Макса фон Берчема (Швейцария) в 2005-2009 гг.; проект Британского Института в Анкаре Британской Академии Наук «Археологические исследования Аккерманской крепости» в 2005-2010 гг., с участием ученых Украины, Турции, Канады, Великобритании, США; проект Культурного центра Украина-Литва «Защита исторического наследия Украины и Литвы на территории Херсонской области в рамках Программы развития сотрудничества и поддержки демократии Министерства Иностранных дел Литовской Республики в 2018 г. по исследованию памятников Великого княжества Литовского, и, прежде всего, крепости Национального значения Тягинь.

С выполнением этих проектов связаны наработки в области использования новейших технологий для комплексного изучения памятников. Так, были выполнены обмерные работы с использованием GPS Total station Trimble R-3, электронного тахеометра. Topcon GTS-239 Total station. Проведен экспериментальный цикл обмерных работ: на крепости - внедрена новая методика изучения архитектурных остатков в которой участвовали Ю.В. Болтрик, И.В. Карашевич (Станкевич), Л. Лисицкий, С. Росомаха, В. Иващук, И. Ильчишин (Украина), а также д-р. Дж. Метью (США) [12, с. 7-8]. Проведены обмеры всех архитектурных составляющих крепости:

куртин, башен, построек внутри дворов. Промерена площадь каждого из дворов и общая площадь крепости. Получена компьютерная модель цитадели. После завершения обмерных работ проведена компьютерная обработка данных в специальной программе ArGIS Version 9.2. Обработка полученных данных позволила получить исходные результаты для составления уточненного плана крепости и ее отдельных составляющих, а также использования информации в сравнительной кастелологии. Продуктивным методом изучения строительных периодов сооружения Нижней оборонительной линии, эскарпа и контрэскарпа было создание фотограмметрической модели отдельных участков (Д.В. Каравайко).

Сотрудниками Винчестерского университета (Великобритания) док. Р. Хеддлси и А. Тернер проведены пилотные геофизические обследования с тем, чтобы получить возможность локализации построек, которые не видны на поверхности, но упомянуты в Османских документах. Они использовали магнитометр Geoscan FM36 Fluxgate Gradiometer, Ground Penetrating Radar и другое оборудование, что позволило соотнести данные геофизических измерений и определить одно утраченное строение, дороги, линию внешних укреплений и некоторые другие объекты, а также различные фрагменты стен и ямы. Корреляция полученных данных с планами Аккерманской крепости конца XVIII-начала XIX ст. дает возможность соотнести некоторые объекты, зафиксированные в процессе геофизических исследований с расположением строений, зафиксированных на этих планах, а также использовать объективные данные Аккерманской крепости для сравнительного изучения других архитектурно-археологических памятников.

Одним из путей моделирования строительных объектов стала разработка методики моделирования на основе планиграфического анализа. В первую очередь такая методика была использована для учета находок фрагментов оконниц и их численности по отдельным помещениям бани. На ее основе была сделана попытка моделирования конструкции крыш всех помещений турецкой бани [3, с.277-285], а затем предложена первая модель постройки, разработанная О.О. Коцюбанской [15, с.33]. После завершения всех архитектурно-археологических исследований авторская

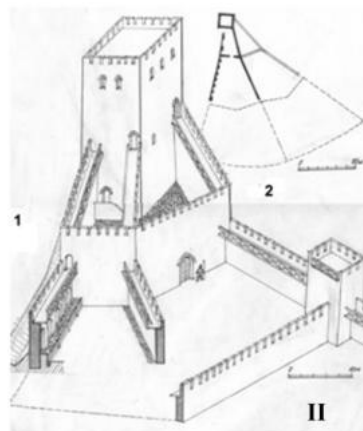


Рис.6. Вариант графической реконструкции Верхней части Тягиньской крепости (по М.М.Иевлеву).

модель бани создана руководителем исследований объекта с турецкой стороны проф. Б. Ерсоем [13, с.343]. Сравнительный анализ моделей показывает их значительное сходство, что в известной мере подтверждает рациональность и действенность методики моделирования построек с применением планиграфического анализа (рис.5).

Этот же метод был применен нами в последующем при проведении сравнительного количественного анализа, функциональной специфики и состава изделий из стекла по отдельным объектам: помещения бани и барбакана [2, с. 133-148].

Предприняты разработки проектов по созданию 3D модели Аккерманской крепости в целом, ее отдельных составляющих, в том числе цитадели, а также артефактов. В частности, были предложены разработки в области 3D моделирования фрагментов Изникской художественной керамики Турции.

Что касается Тягинского городища и крепости, в 2018 г. была проведена топографическая съемка памятников с помощью лазерного тахеометра Nikon NPL-322. Результаты обработаны с помощью программного обеспечения ArGIS 10.1.) [1, с. 28-36].

Создано ряд планов, в том числе план археологического комплекса «крепость Тягине» на основе созданной модели рельефа, аналитических поверхностей местности, проведены обмеры на плоскости (Манигда О.В., Грабовская О.В.) Для изучения современного состояния памятника и воссоздания планировки крепости проведена низковысотная аэрофотосъемка с помощью квадрокоптера DJI Magic

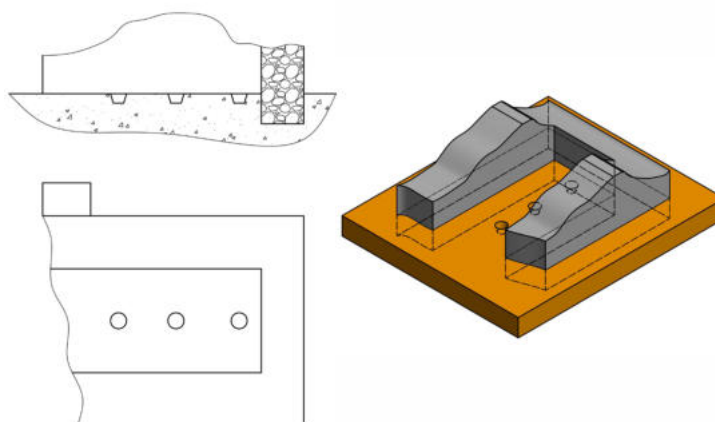


Рис.7. Нижняя часть угловой башни Тягинской крепости (по О.А.Коцюбанской).

Air A.B. Чубенко. Создано два детальных ортофотоплана. Также для общего ГИС проекта включены интерпретированные результаты батиметрических исследований, проведенных с помощью сканера подводной поверхности SIMRAD. Результаты топографической съемки положены в основу созданной геоинформационной системы «Археологический комплекс Тягинь». М.М. Иевлевым предложена и схема графической реконструкции верхней части Тягинской крепости (рис.6). О. А. Коцюбанской предложен вариант воссоздания нижней части угловой башни (рис. 7). Кроме того, в связи с необходимостью развития туристического аспекта существования и функционирования памятника в процессе исследования крепости разработана и осуществляется методика изучения крепости в соответствии с плановой структурой, полученной благодаря низковысотной съемке, с последующей консервацией раскопов и макетированием открытых объектов (В. А. Грицаенко, М. М. Иевлев) на поверхности (рис. 8). Также подготовлена программа по созданию 3D модели крепости.

Предметом особого интереса современного этапа исследования культурного наследия Северного Причерноморья, как и Украины в целом, является необходимость развития сотрудничества с соседними государствами, такими как Турция, Румыния, Молдавия, Польша в области новых направлений, цифрового сохранения и онлайн-презентации фондов музеев и заповедников Южной Украины, которые представляют не только богатое и разнообразное культурное наследие украинского народа, но и многих народов, населявших Северное Причерноморье в прошлом и

продолжающих жить на территории Украины в настоящее время. Актуальность выполнения таких задач подчеркивается нынешней ситуацией в мировом пространстве, искусственно огражденном границами в связи с пандемией.

Сравнительная кастеллология с использованием современных компьютерных технологий безусловно открывает новые перспективы исследований огромного архитектурно-археологического наследия, в том числе таких важных стратегических и геополитических регионов как Северное Причерноморье.

#### **Библиография**

1. Біляєва С. О., Гуленко К. С., Фіалко О. Є., Ієвлев М. М., Грабовська О. В., Манігда О. В., Чубенко О. В., Симоненко О. В., Дзєнєладзе О. С., Сікоза Д. М. На розі двох світів. Історична спадщина України та Литви на території Херсонської області. Київ-Херсон: Гілея, 2018, 72 с. / Biliaieva S. O., Gulenko K. S., Fialko O. E., Ievlev M. M., Grabovska O. V., Manigda O. V., Chubenko O. V., Symonenko O. V., Dzneladze O. S., Sikoza D. M. Na rozi dvoch svitiv. Istorichna spadshchina Ukrainy ta Litvy na teritorii Khersonskoy oblasti. Kyiv-Kherson: Gileya, 2018, 72 s.
2. Біляєва С.О., Фіалко О.Є. Планіграфія та типологічна характеристика скляних виробів з Аккерману. In: Археологія і давня історія України, (4), 2018, С. 133–148. / Biljajeva S.O., Fialko O. Je. Planigrafija ta typologichna kharakterystyka skljanikh vyrobiv z Akkermanu. In: Arkheologhija i davnja istorija Ukrajinu, (4), 2018, s. 133–148.
3. Біляєва С.О., Фіалко О.Є., Карашевич І.В. Віконниці в системі архітектурних реконструкцій (османська лазня Аккерманської фортеці). In: Нові дослідження козацької доби в Україні. К., 2006., Вип. 15, С. 277–285. / Biljajeva S.O., Fialko O. Je., Karashevych I.V. Vikonnyci v systemi arkhitekturnykh rekonstrukcij (osmansjka laznja Akkermansjkoji forteci). In: Novi doslidzhennja kozacijkoji doby v Ukrajinu. K., 2006., Vyp. 15, S. 277–285.



Рис.8. Макет башни Тягиньской крепости на местности (автор В. А. Грицаенко, фото Н. Бимбирайте).

4. Гошкевич В. И. Раскопки на острове против с. Тягинки. In: *Летопись Херсонского музея за 1914 год*. Херсон: 1916, nr. 6, 48 с. / Goshkevich V. I. *Raskopki na ostrove protiv s. Tyaginki*. In: *Letopis Hersonskogo muzeia za 1914 god*. Herson: 1916, nr. 6, 48 s.

5. Курченко Т. Стан доступу та збереження цифрової історико-культурної спадщини України на сайтах обласних краєзнавчих музеїв південного регіону України. In: *Південь України: етноісторичний, мовний, культурний та релігійний виміри: V міжнар. наук. конф., 24–25 квітня 2015р.* Одеса : ОМУ, 2015, С. 144–148. / Kurchenko T. *Stan dostupu ta zberezhennja cyfrovoji istoryko-kulturnoji spadshhynu Ukrajinu na sajtakh oblasnykh krajeznavchykh muzejiv pivdennogho rehionu Ukrajinu*. In: *Pivdenj Ukrajinu: etnoistorychnyj, movnyj, kulturnyj ta religijnyj vymiry: V mizhnar. nauk. konf., 24–25 kvitnja 2015r.* Odesa : OМУ, 2015, S. 144–148.

6. Красножон А.В. Фортеці та міста Північно-Західного Причорномор'я (XV-XVIIIст.). Одеса, 2018, 310с. / Krasnozhon A.V. *Forteci ta mista Pivnično-Zakhidnogho Prychornomor'ja (XV-XVIIIst.)*. Odesa, 2018, 310 s.

7. Куценко С. Ю. Особливості використання Інтернет-технологій у вітчизняній музейній практиці: моногр. Умань : ВПЦ «Візаві», 2017, 196 с. / Kutsenko S. Ju. *Osoblyvosti vykorystannja Internet-tehnologhij u vitchyznjanij muzejnij praktyci: monoghr.* Umanj: VPC «Vizavi», 2017, 196 s.

8. Липак О. А. Застосування VR та AR технологій в музеях. In: *Матеріали Міжнародної науково-технічної конференції «Фундаментальні та прикладні проблеми сучасних технологій»*

до 60-річчя з дня заснування Тернопільського національного технічного університету імені Івана Пулюя та 175-річчя з дня народження Івана Пулюя, 14-15 травня 2020 року. Т. : ТНТУ, 2020, С. 159-160. / Lypak O. A. *Zastosuvannja VR ta AR tekhnologhij v muzejakh*. In: *Materialy Mizhnarodnoji nauково-tekhnichnoji konferenciji «Fundamentaljni ta prykladni problemy suchasnykh tekhnologhij» do 60-richchja z dnja zasnuvannja Ternopiljskogho nacionalnogho tekhnichnogho univertytetu imeni Ivana Puljuja ta 175-richchja z dnja narodzhennja Ivana Puljuja, 14-15 travnja 2020 roku.* : TNTU, 2020, S. 159-160.

9. Шлапак М. Белгород-Днестровская крепость. Исследование средневекового оборонного зодчества. Кишинев: ARC, 2001, 238 с. / Shlapak M. *Belgorod-Dnestrovskaya krepost. Issledovania srednevekovogo oboronnogho zodchestva*. Kishinev: ARC, 2001, 238 s.

10. Biliaieva S., Fialko O., Turner A., Wazny T. *Historical-archaeological investigation at Akkerman (Bilhorod-Dnistrovsky) fortress, Ukraine, 2010. Anatolian Archaeology, vol. 16 (2010), s. 7-8.*

11. Ersoy B. *Akkerman Kalesi, Osmanli hamami. Ege Üniversitesi arkeoloji kazilari. Ege Üniversitesi, Izmir, 2012, p.338-348.*

12. Finkel C. Biliaieva S., Ostapchuk V. *Historical-archaeological investigations at Akkerman (Bilhorod-Dnistrovsky) fortress, Ukraine, 2008. Anatolian archaeology. Vol. 14 (2008), s. 8-10.*

13. Şlapac M. *Cetăți mică enciclopedie ilustrată. Editura ARC. 2008, 56 s.*

Şlapac M. *Castelologia comparată. Editura ARC. 2020, 459 s.*

**Тамара НЕСТЕРОВА,  
Андрей ГЕРЦЕН**

## **Архитектурная и историко-географическая загадка церкви села Василкэу**

<https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-1.20>

### **Rezumat**

#### **Enigma arhitecturală și istorico-geografică a bisericii satului Vasilcău**

În articol este prezentată analiza arhitecturală și istorico-geografică a bisericii din satul Vasilcău, aflată pe malul Nistrului, în apropierea frontierei de stat a Republicii Moldova cu Ucraina, monument de arhitectură de cult cu rol defensiv. În evul mediu Vasilcău a fost localitate la hotarul Țării Moldovei cu Marele ducat Lituanian, a cărei poziție geografică a dus la formarea aici a unui punct de frontieră fortificat, care a servit drept avanpost estic al ținutului Soroca. Un pelerin înalt cu pante abrupte, pe care a fost construit un templu cu clopotniță, o curte, o piață comercială, precum și un drum comercial antic și o trecere a râului, este un exemplu viu de complex natural, istoric și cultural, a cărui bază este un punct fortificat medieval cu un monument unic cu arhitectură de cult-defensivă. Biserica prezintă un tip răspândit de locaș de cult, în arhitectura căruia se combină particularitățile planimetrice ale arhitecturii în lemn cu cele utilizate în clădirile medievale zidite din piatră, evidențiate în proporțiile depistate. Soluționarea enigmelor istorico-geografice, care au acoperit istoria monumentului istoric în lipsa surselor scrise, a fost posibilă în baza analizei complexe istoric-cartografice, utilizate pe scară largă și a metodelor geoinformaționale moderne.

**Cuvinte cheie:** arhitectură de cult-defensivă, biserică, proporții, geografie istorică, hărți vechi, tehnologii geoinformaționale, Regiunea Nord-Vest a Mării Negre.

### **Summary**

#### **Architectural and Historic-Geographical Mystery of the Church of Vasilcau Village**

The article provides a comprehensive architectural and historical-geographical analysis of a unique monument of medieval religious-defensive architecture – the Church of the Assumption of the Virgin in Vasilcau village, located on the banks of the Dniester River, near the state border of the Republic of Moldova and the Ukraine. Vasilcau was the border point between the Principality of Moldavia and the Grand Duchy of Lithuania in the Middle Ages. Its geographical position led to the formation of a fortified border point here, which served as an eastern outpost of the Soroca tsinut (county). The elevated cape with steep slopes, on which a temple with a bell tower, a courtyard, a trading square, as well as an ancient trade road and a river crossing was built, is a vivid example of a natural, historical-cultural complex, the basis of which is a medieval fortified point with a unique cult-defensive monument of architecture. The church represents a widespread type of place of worship, whose architecture combines the planimetric features of wooden architecture with those used in medieval buildings built of stone, highlighted in the found proportions. The solution of the historical-geographical enigmas that envelop the history of the heritage monument in the absence of written sources is carried out on the basis of a complex poly-scale historical and cartographic analysis and the use of modern geoinformation methods.

**Keywords:** cult-defensive architecture, church, proportions, historical geography, old maps, geoinformation technologies, North-Western Black Sea Region.



Рис. 1. Церковь Успения Богородицы в Василкэу, вид с северо-запада (а) и юга (б) [Герцен А.А.].

**Введение.** Во время комплексного исследования историко-географических ландшафтов Северо-Западного Причерноморья в 2016–2019 гг. и проведения историко-картографического анализа бассейна Среднего Днестра, авторы обратили внимание на мало известный старинный храм в селе Василкэу, Vasılcau Сорокского района Республики Молдова [8, с. 364–366] (рис. 1). Затерянный на приднестровской окраине и известный преимущественно местным жителям скромный сельский храм Успения Богородицы, классирован в 1993 г. памятником архитектуры национального значения. Сооружение датировано 1848 г. [18, с. 687]. В путеводителе по Сорокскому району 2017 г. уточняется, что церковь строилась в период 1841–1848 гг. на средства владельца вотчины Константина Строеску, по мнению автора справочника со ссылкой на историка Т. Чобану «наиболее вероятно на месте деревянной церкви» [10, с. 101].

Часто подобные лаконичные формулировки кажутся исчерпывающими, что, несомненно, не верно. В этом каждый раз убеждаешься при детальном изучении исторических памятников. Отсутствие информации по древним памятникам архитектуры характерно не только для культового зодчества, но и военно-оборонительного, что неоднократно отмечали авторы [6–8; 11–13]. Огромное значение для решения научных задач, своеобразных загадок, возникающих при исследовании памятников наследия, имеет историко-картографический анализ.

**Загадки истории и географии.** Сведения об Успенской церкви села Василкэу имеются и в более ранних исторических источниках,

чем упомянутые выше. Так в перечне церквей Бессарабии по состоянию на 1812–13 гг. отмечено: «Сорокский уездъ. 581. Василкоу, с. Успенскаа, деревянная, крытая соломою; ризами, утварью и книгама достаточна. 1786». [19: 278]. По данным переписи 1817 г. Васильковъ (Васълкѣу) входил в состав Срединного округа (wколу мижлwкулуй), «в разрядъ сель посредственныхъ», население которого включало «1 свящ., 1 діак., 2 дьяч., 1 поном. Нижиш. сосл.: 66 хоз., 8 вд., 15 бурл. Всего 86 м. и 8 ж.» [19: 75]. Однако, имеются ещё более древние документы, охватывающие исследуемую нами территорию. Речь идёт о старейших топографических картах региона – бесценных источниках историко-географической информации [9; 14; 8, с. 97; 7, с. 273].

Некоторые из них составлены во второй половине 30-х – середине 40-х гг. XVII в. одним из крупнейших картографов и инженеров фортификаций Г.Л. Бопланом, выгравированы В. Гондиусом и опубликованы в Гданьске в 1648–52 гг. и переиздавались в Амстердаме (рис. 2а [2], рис. 2б [3] рис. 2в, г, [1]). Благодаря внимательному изучению этих карт недалеко от Сорок можно обнаружить церковь на берегу Днестра, напротив укреплений (небольшого замка и крепости) крупного города *Кученеца* (современный украинский посёлок *Великая Косница*). Храм в Василкэу занимает стратегическое положение на высоком холме, на краю которого возвышается невысокая колокольня (рис. 3), напоминающая башню и подобные сторожевые сооружения [8, с. 365].

**Загадки архитектуры.** Современная церковь Успения Богородицы в Василкэу, повторяющая месторасположение старой церкви на

карте XVII в. принадлежит к широко распространённому в романо-славянском пограничье типу церквей, с переложенными в камне особенностями деревянного зодчества. Церковь – трёхчастная, с прямоугольными в плане помещениями, из которых выдается более широкая средняя часть – *неф*, к которой с востока примыкает прямоугольная в плане алтарная *апсида*, а с запада – удлинённый, такой же ширины как алтарная *апсида* *притвор*, создавая вместе ясно выраженный крестообразный план с несколько более удлинённой западной ветвью. Такой план характерен для деревянных небольших приходских церквей народов северной Европы, больше всего славян, поэтому в архитектуроведческой литературе этот тип называют *славянским*, в отличие от церквей юго-восточной Европы, где распространён *продольный* тип каменных церквей, состоящий из двух объёмов – прямоугольного *нефа* и более узкой, полукруглой *апсиды*. Территория Молдавии является зоной распространения обоих типов, без ясной границы перехода славянского ареала церквей в ареал продольных, но чётко отмечается доминирование первых на севере, а вторых – на юге страны. Прямоугольные формы церкви в Василкэу, отсылают нас к деревянному зодчеству, где из четырех бревен одинаковой длины, так называемых «венцов», уложенных попарно, собирались квадратные в плане «срубные» сооружения. Как во всём в народном творчестве, физические усилия строители расходовали экономно, благодаря угловым замковым соединениям, – сооружения возводились быстро, будь то избы, церкви или башни. Церкви состояли из трёх срубов, расположенных на продольной оси, из которых средний (*неф*) превосходил и шириной, и высотой соседние срубы, одинаковые по величине *притвор* и *апсиду* алтаря. Анализ пропорций плана открывает некоторые «секретные» особенности архитектуры здания, используемые мастерами в зависимости от конкретных условий: климата, строительных материалов и их доступности.

В расчете пропорций церкви в Василкэу нами принимаются наружные параметры трёхчастного ядра храма: 16,91x10 м и отдельно его составляющих: *апсиды* – 3,6x7,17 м, *нефа* – 8,20x10 м, *притвора* – 5,11x7,17 м. Над *нефом* возвышается каркасный деревянный восьмигранный купол на барабане, наружный диаметр которого равен 5 м. Архитектура церкви,

построенной из камня, соответствует срубной технике, так как план – крестообразный, но есть отличие: все помещения не квадратные, а прямоугольные, к тому же *апсида* и *притвор*, хотя одинаковой ширины, но имеют разную длину, из-за чего церковь приобрела удлинённую западную ветвь (5,11 м), и укороченную восточную (3,60 м). Следовательно, здание является не переложением в камне объёмно-пространственной структуры деревянной церкви, а соединением черт северного крестообразного, и южного продольного типов.

В результате исследования большого количества памятников средневековой архитектуры Молдавии и соседних стран нами выявлен главный элемент здания – модуль, от которого устанавливались величина его параметров и пропорции [11, 12]. Оказалось, что модулем была наружная ширина здания, относительно которой устанавливаются основные параметры: длина, высота, толщина стен и величина свода, при его наличии.

Разная длина сторон срубов церкви в Василкэуе находит разгадку, если принять во внимание секреты мастеров деревянных церквей Карпатского региона: «Для центрального сруба разбивали нужной величины прямоугольник и по его углам вколачивали в землю четыре колышка. Нижние венцы сруба («подвалины») укладывали по отношению к этим колышкам по-разному: две противоположные наружу, а перпендикулярные им – внутрь; все внутрь, но одна пара противоположащих сдвигалась внутрь на их толщину: или две по осям, а две наружу, или внутрь» [16, с. 115]. Проверя пропорции плана церкви в Василкэуе, мы выяснили, что наружные параметры *притвора* и *нефа* были найдены с использованием данного приёма. Таким образом, квадрат присутствует в срубном *притворе*, но его продольные стороны уложены внутри, а поперечные – снаружи, включая разделительную стену между *нефом* и *притвором*. Проверка: 7,17 м (наружная ширина) – 0,9x1,3 (толщина одной стены + часть разделительной стены) = 6,0 м (ширина внутри *притвора*); 5,11 м (наружная длина *притвора*) + 0,9 м (ширина разделительной стены между *притвором* и храмом) = 6,01 м, разница в пределах 1 см, что можно считать допустимой погрешностью в обмерах деревянных зданий. *Неф* также содержит виртуальный квадрат сруба, как и в *притворе*, включая разделительные



Рис. 2. Фрагменты карт Боплана 1648 г. (а) [2], 1650 г. (б) [3] и 1652 г. (в, г) [1].

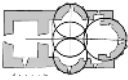
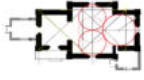


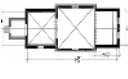
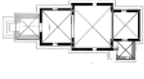
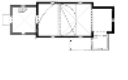
стены притвора и алтарной апсиды. Проверка:  $10,0 \text{ м (ширина)} - 0,9 \times 2 \text{ (толщина двух стен)} = 8,2 \text{ м}$ ; обмеренная наружная ширина нефа =  $8,2 \text{ м}$  (рис. 4а). Нет сомнения, что эти два ритуальных помещения сделаны мастерами деревянного зодчества. Проверка пропорций на сруб алтарной апсиды  $(7,17 : (3,6 + 0,9)) = 1,59 \text{ м}$  свидетельствует об использовании других приёмов, которые не вписываются в используемую парадигму деревянного зодчества.

Длина всей церкви вместе с апсидой не пропорциональна ширине её средней части, так как такая ширина редко встречается в культовой архитектуре Молдавии (исключение – княжеские соборы) и она не может быть шириной здания. Модулем была одинаковая ширина апсиды и притвора, а отношение наружной длины здания к их ширине  $(16,91 : 7,17)$  равно  $2,36$ . Ближайшая пропорция –  $2,236 = 1 \times \sqrt{5}$ , или соотношение ширины к диагонали прямоугольника, составляющего «два квадрата». Эта пропорция одна из самых древних и распространённых в архитектурной форме церковью, как каменных, так и деревянных. Данная пропорция охватывает всю длину церкви вместе с выступом алтарной апсиды. При ширине здания в  $7,17 \text{ м}$ , длина с апсидой должна была быть равной  $16,02 \text{ м}$ , а реальная длина церкви  $16,91 \text{ м}$ . Для архитектурных обмеров

и математически найденных пропорций разность в  $0,88 \text{ м}$  не может быть погрешностью. Но если учесть приём сбора брёвен в срубы по наружным поперечным стенам притвора и алтарной апсиды, погрешность в таком случае с одного и с другого конца продольной оси равна  $1 \text{ см}$  (меньше  $0,1\%$ ).

Соотношение  $1 \times \sqrt{5}$  является матрицей для получения замечательной пропорции – *золотого сечения*. Можем предположить, что раз она не случайна в данной церкви, то была использована и в определении других параметров. Ориентируясь на известную церковь Св. Троицы в г. Сирет, в которой соотношение длины и ширины плана здания тоже  $1 \times \sqrt{5}$ , и используя её пропорции, проверяем их на плане церкви в Василкэу. Самая широкая часть церкви в Василкэу, подобно боковым апсидам церкви в Сирете, расположена на линии, делящей длину церкви в отношении золотого сечения: большой сегмент расположен к западу, а малый сегмент – к востоку. Для определения диаметров боковых апсид в Василкэу наружная ширина здания была разделена в отношении золотого сечения, большой отрезок которого  $(7,17 \times 0,618 = 4,43)$  равен диаметру боковых апсид, а меньший отрезок – равен радиусу алтарной апсиды  $(7,17 \times 0,382 = 2,74)$ . Проверяем широкую часть церкви как сложение двух

**Таблица 1. Сопоставление пропорций плана каменной Успенской церкви в Василкэу с аналогичными пропорциями некоторых деревянных срубных церквей и каменным триконховым храмом в г. Сирет**

Месторасположение, храм	Схема плана	Ширина к длине здания	Западный сегмент продольной оси	Широкая часть нефа	Величина апсиды
г. Сирет (совр. Сучавский уезд, Румыния), каменная церковь Святой Троицы (сер.-кон. XIV в.)		1:√5	1+Φ	2Φ	R=Φ <sup>2</sup>
с. Василкэу (совр. Сорокский район), каменная церковь Успения Пресвятой Богородицы (кон. XV – нач. XVII вв.?, упомянута в 1786 г., ремонт в 1841–48 гг.)		1:√5	1+Φ	2Φ (по осям)	R=Φ <sup>2</sup> (по осям стен)
с. Бургеля (ранее Сочи, Соча, Бургели; совр. Фалештский район), деревянная церковь Святого Иоанна Крестителя (1830 г.?)		1:2	-	2Φ	1:2Φ <sup>2</sup>
с. Ротунда (ранее Ратунда; совр. Единецкий район), деревянная церковь Святого Архангела Михаила (XVIII в.?, упом. в 1802 г, рем. в 1831, 1878, 1892, 1941 гг.)		1:√5	-	4/3	1:1 (1=2Φ <sup>2</sup> )
с. Ворничень (совр. Страшенский район), деревянная церковь Святых Архангелов Михаила и Гавриила (XVIII в., упом. в 1791 г., рем. в 1839 г.)		1:√5	-	4/3	1:1/Φ
с. Ходороуцы (ранее Ходорчинцы, Гадаровцы; совр. Окницкий район), деревянная церковь Вознесения Господня (XVIII в.?, упом. в 1792 г., рем. в 1807, 1870 гг.)		1:√5	-	4/3	1:1
с. Фынтыница (ранее Гниловода, Гездет, Гиздита; совр. Дрокиевский район), деревянная церковь Святого Николая (ранее Архистратигов, Святого Архангела Михаила; XVIII в.?, упом. в 1784 г., рем. в 1834 г.)		1:(1+Φ)/2	-	1	Φ:2Φ <sup>2</sup>

Пояснения к таблице: R – радиус; Φ = 0,618... (большой сегмент золотого сечения); Φ2 = 0,382... (малый сегмент золотого сечения); 1/Φ = 1+Φ = 1,618... (члены прогрессии золотого сечения).



Рис. 3. Башня-колокольня церкви Успения Богородицы в Василкэу: вид с северо-запада (а) и юго-востока (б), вид из неё на долину Днестра (в) [Герцен А.А.].

диаметров ( $4,43 \times 2 = 8,86$ ), что на 1,14 м меньше данных обмера (10,0 м). Оставшиеся по 0,57 м с каждой стороны чуть больше половины толщины стен, то есть оси стен сруба проложены по касательной к крайним наружным точкам виртуальных боковых апсид. Проверяем алтарную апсиду: диаметр ( $2,74 \times 2 = 5,48$ ) на 1,69 м меньше ширины, что равно толщине продольных стен ( $0,85 \times 2$ ) (рис. 4б, в).

Церковь в Василкэу без каменного купола, без полукруглых боковых апсид и полукруглой алтарной апсиды, которые, тем не менее, виртуально проявляются в пропорциях плана. Здесь сохранился даже короткий притвор, форма которого уже более трёх столетий назад стала квадратной. Выявленные пропорции плана свидетельствуют о сохранении средневековых традиций в строительстве церквей. Как можно увидеть из таблицы 1, пропорции плана церкви в Василкэу наиболее близки к древнему, раннемолдавскому прототипу церкви в Сирете, хотя метрические параметры планов различны: в Сирете ширина здания – 8,64 м, а в Василкэу – 7,17 м.

Итак, объёмная форма создана с сохранением очень древних соотношений в восточной части плана. В 1812 г. была составлена так называемая метрика церкви, из которой следовало что она деревянная, но, как оказалось впоследствии многие церкви считавшиеся каменными, были деревянными, и наоборот. С другой стороны, есть сведения, что она построена в 1848 г., но, если рассматривать детали интерьера церкви, то можно увидеть следы перестроек. Так, в стене между наосом и притвором, большая полукруглая арка. Из-за необходимости сохранить балкон для певчих его

длину укоротили, но оставили на той же высоте, проектирующей на фоне проёма – яркое доказательство перестройки. И деревянное перекрытие нефа более позднее. Все эти изменения интерьера говорят о её внутренней реконструкции без изменения наружных параметров. На современном этапе исследования архитектуры церкви в Василкэу пока сложно с уверенностью утверждать, что всё здание очень древнее, но для того, чтобы понять, насколько оно древнее, необходимо провести дополнительные изыскания, в том числе археологические раскопки.

Расположение здания на вершине холма, с широким обзором над долиной и руслом реки, приближает его к сооружениям, наделённым оборонительными функциями. Рядом с церковью, на её продольной оси, на расстоянии равном ширине здания находится двухъярусная колокольня, форма которой приближает её к объектам оборонного зодчества: призматическое, перекрытое шатровой крышей, в плане –  $3,5 \times 3,5$  м. Местоположение башни-колокольни таково, что из окна, устроенного в проёме её второго яруса как на ладони видна долина реки и место переправы, использовавшейся в древности. Само географическое положение Василькова определяет необходимость обустройства здесь дозорного пункта. Село расположено к востоку от Сорок, где сохранился знаменитый средневековый замок, так же неизвестного времени постройки [13; 8], система обороны которого включала дозорно-сигнальные посты, размещавшиеся по периметру границы. Такими постами были сооружения, чаще всего выполнявшие одновременно и оборонительную и

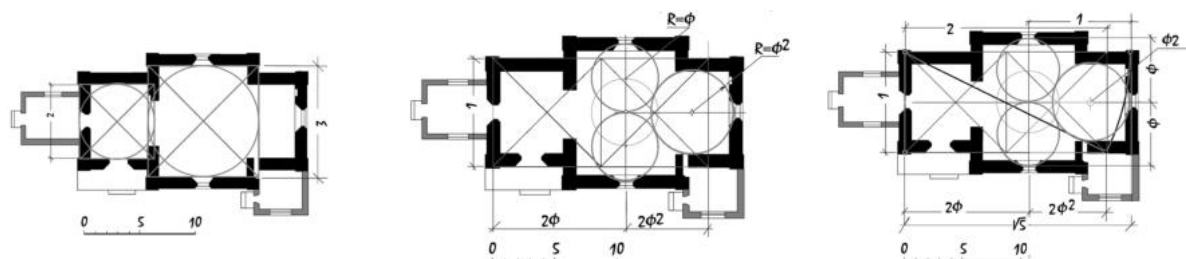


Рис. 4. План и анализ пропорций церкви Успения Богородицы в Василкэу [Нестерова Т.П.].

культовую функцию, что и сформировало особые памятники архитектуры – культово-оборонительные храмы. С потерей приграничных функций реки (в данном случае это начало XIX в.) утрачиваются и оборонительные функции бывших пограничных постов, дозорно-сигнальных пунктов, а у храмов остаётся только одна – культовая функция. Но зачастую консервативный характер и облик их архитектуры и тем более стратегического места выдают их культово-оборонительные особенности.

**Загадки картографии.** Полимасштабный анализ старинных и современных географических карт, аэро- и космоснимков в сочетании со сведениями письменных исторических источников формируют незаменимую другими методами картину эволюции пространства, функциональной роли того или иного места в прошлом и настоящем [7]. Чрезвычайно продуктивно применение такого подхода в отношении Василкэу и его Успенской церкви, которую окружает обширный церковный двор, неправильной, но близкой к квадратной форме, размерами 45x43 м (рис. 5б). Он расположен в южной стороне центральной части современного села, окружён каменной оградой, доминирует над первой надпойменной террасой Днестра и спуском к переправе (рис. 5а). С севера к церковному двору примыкает большая, незастроенная территория, вероятно, – торжище. Мимо церкви проходит старейшая дорога (и ныне одна из главных в селе), связывавшая Сороки с переправой через реку у подножия холма. К югу и к западу ручьём Вурсоя (Урсоая) образован глубокий каньон с источником питьевой воды. Возвышенность, на которой сформировался культовый центр, образует прямоугольный мыс с плато шириной примерно 155 м, охраняемый с трёх сторон крутыми склонами и чрезвычайно удобный для размещения укреплённого

пункта, откуда открывается вид для наблюдений во все стороны.

Такие укреплённые пункты размещались вдоль всей государственной границы, а также на пересечениях важнейших дорог. Однако Сорокская земля не всегда была цынутым Молдавского княжества, которое обрело независимость только в середине XIV в. (1359–65 гг.), когда его территория лишь начала формироваться в предгорьях Восточных Карпат.

Когда же в таких обстоятельствах мог возникнуть исследуемый нами укрепленный пункт и храм? С учётом особенностей архитектуры мы можем констатировать, что культовые сооружения с подобными пропорциями начинают распространяться в Северо-Западном Причерноморье не ранее середины XIV в. – в период становления и расширения Молдавского княжества. Такая датировка в свою очередь объясняет то, что изображение церкви попало на карту середины XVI в. совершенно естественным образом, а картографу и архитектору фортификаций Г.Л. Боплану представлялось важным отметить (и, как мы полагаем, возвести) напротив неё современные мощные укрепления Кученеца (Великой Косницы): Василкэу был важным укреплением на правом берегу Днестра.

**Загадки топонимики.** Большую загадку представляет собой название села (несмотря на прозрачность этимологии), его история и время возникновения. По вопросу даты наиболее раннего упоминания исследователи разошлись во мнениях (приводится документ 1620 г.; по мнению других населённый пункт упоминается уже в 1517 г., либо ещё раньше – в 1448 г.) [15, с. 103; 10, с. 100–101]. Сторонники датировки XV в. ссылаются на грамоту 6956 (1448) г. [4, с. 390–391], но упомянутые в ней населённые пункты расположены вдоль древнего Серетского пути, соединявшего через



Рис. 5. Центральная часть Василкэу с холмом и спуском к переправе через Днестр (а) и церковный двор (б) на космическом снимке 2016 г. [5].

переправы на Днестре и Пруте. Среди них фигурирует *Васи'лев*, упоминаемый в древнерусской летописи в 1229 г., находящийся на такой же на переправе через Днестр, выше по течению (в современном Заставновском районе Черновицкой области). Расположенное ниже по течению Днестра село *Василкэу* в современном Сорокском районе зафиксировано на многочисленных старинных географических картах и в письменных документах в разных топонимических формах: *Wasilkowa* (1771–72); *Василкау* (1772–73); *Васылкэу* (1774); *Василкова* (1792); *Васильки* (1822); *Васильковъ* (1859–61); *Василькэу* (1868–77); *Василькова* (1877–99); *Василково* (1872–1932); *Waŝilkowa* (1917); *Vasılcaı* (1930, 1941, 1991); *Василько'во*, *Василкэу* (1982); *Василкэ'у* (1989).

Существование ряда других Василевов, Васильковых, производных от них и множества сопутствующих им одноимённых топонимов свидетельствует о процессах топонимического переноса в прошлые эпохи и формиро-

вании ядер топонимических ландшафтов [8, с. 121]. Василкэу-Сорокский в этой совокупности занимает срединное место: возникнув в глубокой древности в ходе миграционных процессов, населённый пункт и его топоним, фигурируя в документах с позднего средневековья и представляя собой важный культово-оборонительный центр, сохранились до настоящего времени.

**Выводы.** Архитектура храма представляет собой весьма редкий пример сооружения, сочетающего традиции деревянного зодчества на основе пропорций, применявшихся в древности для строительства церквей из камня. Здание сохранилось до наших дней и в силу отсутствия специальных исследований, возможностей и компетенций прежде для решения связанных с ними задач, не было изучено должным образом и правильно классифицировано.

Географическое положение Василкэу в средневековую эпоху обусловило создание здесь укреплённого пограничного пункта, слу-

жившего восточным форпостом столицы Сорокского цынута. С учётом особенностей архитектуры и истории развития региона можем датировать время возникновения укрепления в Василкэу и строительства Успенской церкви 1490-ми гг. и их большое значение в XVI–XVII вв., что в свою очередь объясняет модернизацию фортификаций на противоположном берегу в 1630–40 гг. и их обозначение на карте 1650 г.

Природный и историко-культурный комплекс Василкэу нуждается в проведении дальнейших исследований, усилении охраны на локальном и национальном уровне, популяризации, обустройстве инфраструктуры для развития туристического потенциала.

**Благодарности:** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-05-00533 А.

#### Список литературы

1. *Beauplan G. le V. Ukrainae pars quae Barclavia palatinatus vulgo dicitur per Guilhelmum le Vasseur de Beauplan S.R.M. Poloniae architectum militarem etc. (1652). Amstelodami. 1721.*
2. *Beauplan G. le V., Hondius G. Delineatio generalis Camporum Desertorum vulgo Ukraina. Cum adjacentibus provinciis... Gedani. 1648.*
3. *Beauplan G. le V., Hondius G. Delineatio specialis et accurata Ukrainae cum suis palatinatibus ac districtibus, Provincisq. Adiacentibus... Gedani An.º M.D.C.L. 1650.*
4. *Documenta Romaniae Historica. A. Moldova. București Vol. I (1384–1448), 1975.*
5. *Fondul național de date geospațiale. Chișinău, 2020. URL: <http://geoport.md/> (vizitat 20.03.2020).*
6. *Herzen A.A. Geopolitical and Historic-Geographical Problems of the Black Sea Region. În: Izv. RAN. Ser. geogr. 2021. T. 85. № 1. S.146–155. DOI: 10.31857/S2587556621010040.*
7. *Herzen A.A. Cartographic methods for solving historical and geographical problems. În: InterCarto. InterGIS. 2020. V. 26. Part 4. P. 266–281. DOI: 10.35595/2414-9179-2020-4-26-266-281.*
8. *Herzen A.A., Nesterova T.P., Paskary E.G., Tel'nov N.P. At the Crossroads of Civilizations: Space, Time, Heritage. Moscow–Saint Petersburg, 2019. 416 p.*
9. *Hropov A. Istorical studiului topografic al teritoriului Moldovei (etapele timpurii). În: Probleme geopolitice și istorico-geografice ale Bazinului Mării Negre. Chișinău: IRIM, 2019. P. 89–96.*
10. *Miron V. Raionul Soroca. Ghid turistic. Chișinău, 2017. 150 p.*
11. *Nesterov T. Cu privire la modulul structuri spațiale a clădirilor ecleziastice bizantine, ruse și din Țara Moldovei. În: Arta. Seria Arta vizuală, 2007. P. 14–31.*
12. *Nesterov T. Proporțiile arhitecturii din Moldova istorică. Chișinău: Epigraf, 2019, 312 p.*
13. *Nesterov T. Despre datarea cetății de piatră din or. Soroca. În: Revista Arheologică. 2015. Nr. 1–2(11). P. 209–219.*
14. *Pascari E. Surse scrise și cartografice necunoscute privind istoria Regiunii de Nord-Vest a Bazinului Mării Negre. În: Probleme geopolitice și istorico-geografice ale Bazinului Mării Negre. Chișinău: IRIM, 2019. P. 80–88.*
15. *Дикционар енциклопедик молдовенеск. Кишинэу. 1989. 720 паж. / Diktsonar enchiklopedik moldovenesk. Kishineu. 1989. 720 pаж.*
16. *Могатыч И.П. Традиции и влияния в народном зодчестве западных областей Украины. În: Архитектурное наследство, 1984. №32, с. 114–118 / Mogatyh I.R. Tradicii i vlijanija v narodnom zodchestve zapadnyh oblastej Ukrainy. În: Arhitekturnoe nasledstvo, 1984. №32, S. 114–118.*
17. *Нестерова Т. Деревянное культовое зодчество Молдовы. În: Исторические связи Молдовы со странами СНГ. Кишинев, 2014. С. 238–252 / Nesterova T. Derevjannoe kul'tovoe zodchestvo Moldovy. În: Istoricheskie svjazi Moldovy so stranami SNG. Kishinev, 2014. S. 238–252.*
18. *Свод памятников истории и культуры МССР. Северная зона. Кишинёв, 1987 / Svod pamjatnikov istorii i kul'tury MSSR. Severnaja zona. Kishinev, 1987.*
19. *Труды Бессарабской Губернской Ученой Архивной Комиссии. Т. III. Кишинёв, 1907 / Trudy Bessarabskoj Gubernskoj Uchenoj Arhivnoj Komissii. T. III. Kishinev, 1907.*

## **Seria de autoportrete ale lui Alexei Colîbneac**

<https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-1.21>

### **Rezumat**

#### **Seria de autoportrete ale lui Alexei Colîbneac**

Graficianul Alexei Colîbneac este unul dintre desenatorii notorii ai artei naționale. Numeroasele distincții și prezența lucrărilor în importante colecții publice constituie dovada măiestriei artistului și a mesajului intelectual al discursului său artistic. În creația sa impresionantă remarcăm serii numeroase de desene, una dintre ele fiind seria de autoportrete, care nu a fost valorificată în studii teoretice. Cercetând istoricul aprecierii valorice a creației artistului, am constatat un număr impunător de publicații periodice și publicistice, însă prea puține științifice.

Această serie de lucrări a fost realizată în diferite etape ale vieții și prezintă artistul în cele mai diverse stări de spirit. Prin intermediul lucrărilor respective urmăm parcursul formării personalității sale artistice: de la adolescență, tinerețe, până la perioada de maturitate, în care artistul pe deplin manifestă atât spirit tenace de observație, cât și lejeră autoironie, executând unele lucrări parcă în glumă. Desenele sunt realizate în variate tehnici ale graficii. De asemenea, artistul apelează la diferite limbaje de tratare a formei și a spațiului: în unele lucrări – strict liniar, prin intermediul convenționalității grafice, în altele – recurgând la clarobscur. Când observatorul și subiectul sunt aceeași persoană, spectatorul asistă la un monolog intim, care constituie un act de autocunoaștere prin intermediul limbajului plastic.

**Cuvinte-cheie:** autoportret, desen, grafică, Alexei Colîbneac, materiale grafice, istoriografie.

### **Summary**

#### **Alexei Colîbneac's series of self-portraits**

Alexei Colîbneac is one of the notorious graphic designers of the national art. Many distinctions and the presence of works in important public collections are proof of the artist's mastery and of the intellectual message of his artistic discourse. In his imposing creation, we notice numerous series of drawings; one of them being the series of self-portraits, which was not exploited in theoretical studies. Researching the history of value appreciation of the artist's creation, we found an impressive number of periodicals and publications, but too few scientific.

In the series of self-portraits, on which the artist worked at different stages of his life, we see the author in a wide variety of states of mind and spirit. Based on these works, we trace the formation of the artist's personality: from adolescence, youth, to maturity, in which A. Colîbneac fully demonstrates the ability to ask complex questions of an existential nature or to show slight self-irony, drawing some compositions as if joking. The drawings are made in various techniques of graphics, also the artist uses different languages for dealing with form and space, in some works strictly linear, in others using chiaroscuro. When the observer and the subject are the same person, the spectator witnesses an intimate monologue that constitutes an act of self-knowledge through plastic language.

**Keywords:** self-portrait, drawing, graphics, Alexei Colîbneac, historiography.

Artistul plastic Alexei Colîbneac activează într-un diapazon vast ce cuprinde diverse ramuri ale graficii: atât cea de carte, cât și cea de șevalet, apelând la variate tehnici. Însă dincolo de diverse formule plastice, recunoaștem creația sa printr-o irepetabilă fermitate a liniei.

Graficianul s-a născut în anul 1943 în satul Drepcăuți, județul Hotin. Își face studiile la Școala Republicană de Arte Plastice Ilia Repin din Chișinău (1958-1962), la profesorii: Anatolii Kol-

ciak, Aurel David (1934-1984), Igor Vieru (1923-1988). După absolvirea școlii pleacă la Leningrad (astăzi Sankt Petersburg, Federația Rusă) și devine studentul academicianului Alexei Pahomov (1900-1973), la secția Grafică a Institutului de Pictură, Sculptură și Arhitectură „Ilia Repin” (1962-1971). După absolvirea Institutului revine la Chișinău și începe cariera pedagogică, la început la Școala-internat de Arte Plastice (1971-1976), actualul Liceu Academic de Arte Plastice „Igor Vieru”. Din

1985 până în prezent predă la catedra Grafica a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, ocupând în această instituție, în diferite perioade, variate funcții administrative. A. Colîbneac menționează adesea că formarea tinerilor specialiști constituie o filieră foarte importantă a activității sale profesionale. Printre funcțiile administrative importante în care a activat semnalăm pe cele de secretar responsabil al Uniunii Artiștilor Plastici (1976-1982), inspector la Ministerul Culturii (1982-1985), prim-vice-ministru al Culturii al Republicii Moldova, șef al Direcției Patrimoniu și Restaurare din cadrul Ministerului Culturii al Republicii Moldova etc. [2, p. 69; 6]. În interviul din revista „Atelier” (1998), Alexei Colîbneac relatează despre activitatea sa în calitate de prim-vice-ministru, obiectivele urmărite și problemele cu care s-a confruntat în acea perioadă [4, p. 3]. Funcțiile administrative ocupate constituie dovada faptului că A. Colîbneac face parte din categoria de creatori pentru care poziția activă civică are o importanță majoră pentru realizarea personală, fapt care se proiectează nemijlocit în discursul său artistic.

De la începutul anilor '70, A. Colîbneac participă sistematic la un număr impunător de expoziții de grup și tabere de creație reprezentative, atât naționale, cât și internaționale, printre care evidențiem și participarea la prima Expoziție Republicană de Desen (1975) [17]. A organizat un șir de expoziții personale. Dintre cele internaționale menționăm: Volos (Grecia, 1981), Nicosia (Cipru, 1986), Tabor (Cehia, 1996), Beijing (China, 1997). Lucrările lui sunt achiziționate în colecții publice din Republica Moldova (Muzeul Național de Artă al Moldovei), Federația Rusă (Galeria Tretiakov), Japonia (Nakamura) etc. și într-un număr mare de colecții private. Este evident faptul că activitatea sa artistică atât de prolifică a fost apreciată în plan național și internațional cu un șir impresionant de distincții, iar în anul 1991 artistului i-a fost acordat titlul de Maestru Emerit al Artelor [2, p. 69; 6].

Grafica de carte este centrală în creația lui A. Colîbneac. Printre distincțiile acordate plasticianului în acest domeniu menționăm: Premiul Republican al Tineretului „Boris Glavan” pentru cărțile „Concertul în luncă” și „Pasteluri” de Vasile Alecsandri (1977) [9, p. 61]; diplome de gradul I și II la concursuri de specialitate și saloanele de carte din Moscova (1980, 1985); premiul Concursului Internațional „Arta cărții”, Moscova (1981); Laureat al Concursului Internațional de Carte, Barcelona (1997); diploma de onoare „Hans Christian

Andersen” a Consiliului Internațional al Cărții pentru Copii și Adolescenți IBBY, or. Basel, Elveția (2006). El a participat și la cel de-al XXX-ea Congres Internațional al Consiliului Internațional al Cărții pentru Copii și Tineret (IBBY), care a avut loc în Macao, R. P. Chineză, la care a obținut Diploma de Onoare „Hans Christian Andersen” la secțiunea „Ilustrator” pentru cartea „Punguța cu doi bani” de Ion Creangă [3, p. 32].

Dintre ciclurile care țin de grafica de șevalet evidențiem următoarele: „Cotidianul armatei”, descris de criticul de artă A. Cacearova [18], „Privești din Germania”, „Privești din Sankt Petersburg”, „Complexul Atommaș” etc. [2, p. 69].

În palmaresul istoric al aprecierilor critice ale creației lui A. Colîbneac se numără multe publicații periodice, printre cele mai reușite fiind articolul lui Alexandru Stahi [11, p. 8]. Printre publicațiile, în care găsim lucrările artistului cu articole introductive, scrise de critici de artă, relevăm: „Graficienii Moldovei Sovietice” (1981) [15], „Muzeul de Stat al RSS Moldovenești” (1982) [14], „Arta plastică a Moldovei Sovietice” (1987) [1], „Artă contemporană din Moldova” (2013) [16] etc. În anul 2008, în seria „Plasticienii Moldovei” a Bibliotecii Naționale a Republicii Moldova a fost publicată biobibliografia artistului, care conține cele mai importante date despre creația lui și textele celor mai reprezentative publicații despre activitatea plasticianului.

O categorie aparte în creația portretistică a lui A. Colîbneac constituie autoportretele. Există o serie de lucrări care au dimensiuni reduse și unde artistul se reprezintă în variate tehnici, stări, situații. Seria respectivă este asemenea unei oglinzi în care plasticianul dorește să-și vadă propria persoană din cele mai variate unghiuri. În continuare vom analiza câteva lucrări reprezentative ale acestei serii, la care plasticianul a lucrat în diferite etape ale vieții. „Autoportretul” (1979) din salonul de spital a fost analizat deja în articolul „Spațiul urban în desenele de șevalet ale artiștilor plastici moldoveni” [13].

În istoria artelor cunoaștem câteva serii numeroase de autoportrete grafice. Seria de acvaforte a lui Rembrandt van Rijn (1606-1669), lucrările cărora au fost descrise de Michael Bockemühl (1943 - 2009) [8, pp. 8-9, 11]. Autoportretele artistului austriac Egon Schiele (1890 - 1918) au fost analizate de colecționarii Rudolf și Elizabeth Leopold [10]. În arta contemporană, serii de autoportrete grafice a realizat plasticianul american Jim Dine (n.

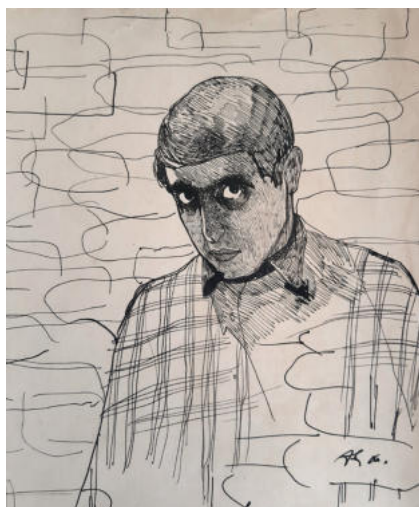


Fig. 1. Autoportret la 17 ani, 1960, tuș.



Fig. 2. Autoportret, 1976, creion.



Fig. 3. Autoportretul în pălărie cu pene, 4 X 1973, creion.

1935). Relevante sunt considerațiile artistului despre importanța autoportretului expuse în interviul filmat pentru muzeul Albertina din Viena. Plasticianul anunță necesitatea de a-și studia propria imagine în oglindă, la diferite etape ale vieții, căci este de fiecare dată alta, începându-și discursul cu expresia „this is me running after myself” [7].

Cele mai timpurii autoportrete ale lui A. Colîbneac sunt datate cu anul 1960, fiind realizate încă în timpul studiilor la colegiu. Dintre desenele din perioada în cauză ar prezenta interes schița în tuș, unde tânărul de 17 ani este reprezentat pe fundalul unui perete clădit. Aici, timiditatea specifică perioadei adolescente poate fi citită alături de tenacitatea cu care artistul studiază modelul. Capacitatea uimitoare de a relata sugestiv în limbaj vizual propria stare psihologică este dovadă atât a talentului, cât și a spiritului deosebit de observație al viitorului artist, care pe tot parcursul creației a fost interesat de acea lume de dincolo de trăsăturile somatice ale modelului. Din punct de vedere compozițional, plasticianul pune accentul pe ochi, restul desenului fiind subordonat acestei priviri atente. În astfel de soluție compozițională observăm atât gândirea originală, cât și capacitatea de selecție, detaliile formei generale fiind subordonate obiectivului propus.

Mult mai târziu, în anul 2005, în interviul acordat Iulianeii Șchircă pentru revista „Noi”, artistul a relatat despre propriile considerații asupra genului portretului și, în special, s-a referit la autoportret: „Pentru spectatori nu e atât de interesant să cunoască exteriorul artistului, cât, mai degrabă, capacitatea acestuia de a-l compătimi spiritual pe altcineva” [12].

Seria de autoportrete conține, la prima vedere, note autoironice. Un exemplu elocvent este „Autoportretul în pălărie cu pene”, datat în 4. X. 1973, unde expresia demonstrativ-serioasă a feței, cu o privire plină de auto-împlinire, contrastează cu pălăria bizară. Pălăria face aluzie la imaginea faimosului personaj din literatură romantică franceză, deși forma gulerului cămășii, chipul artistului și limbajul desenului clar aparțin anilor '70 ai secolului XX. Astfel artistul se autoironizează, introducând elemente anacronice.

Pentru limbajul lui A. Colîbneac este caracteristică predominarea liniei, însă în seria analizată putem constata nu doar varietatea compozițiilor portretistice, dar și varietatea mijloacelor grafice de expresie plastică. În desenul datat cu 16. XII. 1973 plasticianul modelează forma prin intermediul eclerajului. Clarobscurul conferă stare de tensiune și incertitudine monologului vizual, care este intensificat de mâna din prim-plan; gestul caracteristic unui reprezentant al intelectualității este surprins într-o poziție nesigură, personajul parcă palpează ușor propria față. În ansamblu imaginea amintește de stările complexe ale personajelor din filmele lui Ingmar Bergman (1918-2007).

În alte desene, realizate în același an (datate cu 9. X. 1973 și 12. X. 1973), plasticianul apare în racursiuri dinamice, reprezentate prin limbajul expresiv liniar, tipic pentru creația artistului. În desenul datat cu 27. IX. 1973, A. Colîbneac apare într-o ipostază melancolică, dar, în același timp, se reprezintă parcă în glumă. Ritmicitatea liniilor de pe cămașă contrastează cu linia impulsiv-haotică a părului zburlit, care în ansamblu constituie un

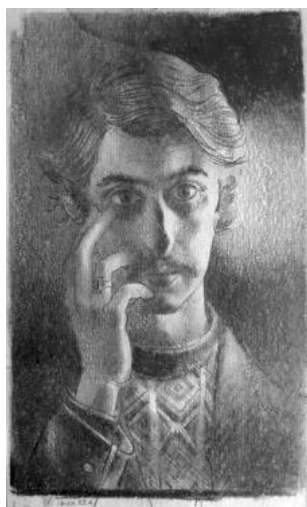


Fig. 4. Autoportretul din 16. XII. 1973, 16.XII.1973, creion.



Fig. 5. Autoportret, 9.X.1973, creion.



Fig. 6. Autoportret, 12.X.1973, creion.

context convențional grafic pentru a reda privirea, ce constituie centrul compoziției. Simțul ritmului permite artistului să fie la maxim laconic și convingător, chiar în cazuri când, făcând anumite aluzii, lasă mult spațiu la discreția spectatorului.

Autoportretul (din 1974), realizat în creion, ne prezintă graficianul într-o ținută oficială, fiind îmbrăcat corespunzător, cu degetul arătător ridicat în sus, privind spre spectator. Pare că o clipă în urmă protagonistul a terminat un discurs foarte important, ținut într-o tonalitate de mentor. Unele portrete sunt asemenea rolurilor pe care artistul le încearcă, fiind un cercetător al sufletului uman, iar obiectul cercetării este el însuși. Nu este întâmplător faptul că, într-un interviu, A. Colîbneac vorbește despre importanța în formarea viziunii sale artistice a lucrărilor lui Friedrich Nietzsche (1844-1900), Fiodor Dostoievski (1821-1881) și Franz Kafka (1883-1924) [3, p. 15]. Plasticianul revalorifică problemele existențialiste în limbajul artei vizuale și în contextul etapei istorice căreia îi aparține.

În „Autoportret cu țigara în mână”, din 4. XI. 1974, starea de concentrare maximă se citește în expresia ochilor, în ținuta și mimica feței, poziția mâinilor. Comparând lucrările din această serie realizate la diferite etape ale vieții, este impresionant să urmărim amplitudinea limbajelor grafice folosite de artist: de la reducerea la maxim a detaliilor pentru laconismul imaginii artistice, la reproducerea lor foarte atentă, în dependență de obiectivul propus.

În autoportretul de pe biroul din atelier (1976), remarcăm dualitatea spațială. Ne dăm sea-

ma că plasticianul desena privind reflecția sa în oglindă, dar, în același timp, observăm ochii ce privesc ținut spre spectator și spațiul în care el se află. Astfel privirea vine spre o lume schimbătoare din spațiul silențios al atelierului, care este asemenea unui laborator. Prin compoziție plasticianul parcă exprimă dorința de a se separa de lumea agitată a privitorului, afirmând că el, cu adevărat, aparține acestui spațiu liniștit al atelierului. Cărțile de pe rafturi, schițele, instrumentele sunt asemenea unei baricade după care plasticianul parcă vrea să se ascundă, dar fără să piardă legătura cu lumea din exterior, spre care privește. Dincolo de prima impresie, ușor ironică, creată de schiță, citim sentimentul de tristețe în ochii artistului, care vine din această stare de anxietate și separare. Artistul, asemenea protagonistului (Harry Haller) romanului „Der Steppenwolf” al lui Hermann Hesse [5], admiră viața agitată a spectatorului, dar, în același timp, nu dorește să aparțină în totalitate lumii spectatorului, preferând atmosfera laboratorului său de creație, compania călimărilor vechi, instrumentelor care-l însoțesc, schițelor cu care el este într-un continuu monolog, și, desigur, a cărților. Prin faptul că în oglindă se reflectă doar partea superioară a feței și, evident, accentul este pus pe ochi, astfel încât noi nici nu vedem gura, din cauza unghiului de înclinație al oglinzii, se creează impresia că plasticianul vrea să ne comunice că ceea ce spune cu adevărat se realizează prin intermediul creionului.

Rafturile separă lucrarea în registre. Astfel obținem o interesantă combinație a două genuri într-o compoziție a portretului cu natura statică, unde obiectele descriu personajul portretizat la

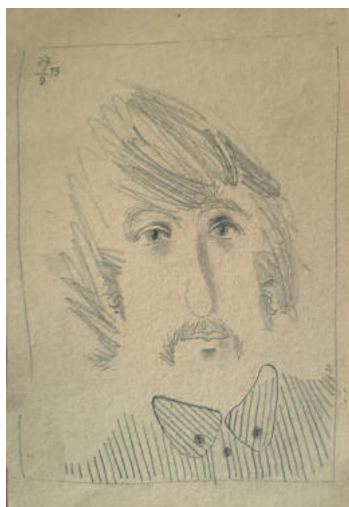


Fig. 7. Autoportret,  
27.IX.1973, creion.



Fig. 8. Autoportret cu țigara,  
1976, creion.



Fig. 9. Autoportretul cu dinții  
încleștați, 1976, creion.

fel sau chiar și mai sugestiv decât imaginea portretizatului. Desenul reprezintă personalitatea și lumea laboratorului său, care simbolic devine personificat. Toată compoziția este structurată pe ritmuri orizontale și verticale, implicând mai multe compoziții mici. Acestea, de fapt, prezintă lucrările grafice ce sunt în proces de creație pe masa de lucru, repartizate în jurul oglinzii, care constituie centrul compozițional. Obiectele desenate sunt asemenea unor cărămizi care clădesc lumea portretizatului. Fermitatea liniei și în ansamblu particularitățile structurii compoziționale ne aduc aminte de plastica caracteristică gravurii în dălțiță, însă în versiunea unei schițe realizate cu creionul simplu.

În studiul „A patra dimensiune”, scris de Lucia Purice și Vlad Zbârnciog, capitolul „Decantări grafice ale documentului și cuvântului” (1991) [9, p. 58-65] este dedicat lui A. Colîbneac, autorii propunându-și să descrie specificul creației graficianului, natura ei. Sunt comentate afirmațiile artistului, printre care o evidențiem pe cea care sugestiv descrie procesul de creație: „Înainte de a concepe o lucrare de inspirație concretă, depistez, în cele observate sau înregistrate pe foaia albă, semne, detalii, ce ar depăși momentul efemer.” [9, p. 64]. Dacă în alte lucrări grafice A. Colîbneac tinde să „depășească momentul efemer”, în autoportrete, din contra, plasticianul formulează în imaginea portretistică o stare de moment. Astfel, în serie vedem o galerie de stări variate de spirit prin care artistul se interoghează: „Cine trece prin aceste stări?”, „Cine este persoana căreia mă pot adresa cu apelativul «eu»?”, „Unde trece hotarul între „eul” de moment și „eul” general valabil?”.

Graficianul, reprezentând varietatea stărilor de spirit, încearcă să intuiască această limită.

În autoportretul pe fundal negru (1976) remarcăm starea lăuntrică de neacceptare personală, când personajul vrea să se închidă ermetic în sine până nu rezolvă o problemă chinuitoare de ordin particular. Personajul este reprezentat din spate, iar dungile din prim-plan se percep ca un obstacol psihologic. Compoziția constituie expresia stării de anxietate existențialistă, atât de atent cercetată în operele literare preferate.

Multe desene din această serie, precum „Autoportretul cu țigară” (1976), dispun de o mare doză de convenționalitate grafică, ce nu știrbește din recognoscibilitate, deoarece scoate în evidență trăsăturile tipice și exclude tot ce este întâmplător. Astfel, imaginea artistică ajunge la condiția laco-nismului maxim.

„Autoportretul cu dinții încleștați” (1976) este interesant prin sincretismul limbajului post-modern. Plasticianul tratează formulele expresioniste în cheia stilistică a desenului tradițional. Lucrarea nefinisată, intenționat și cu măiestrie, în sine constituie o „grimasă” a gestului artistic. Reprezentarea grimaselor ori expresiilor crisplate ale fețelor o putem întâlni nu doar în autoportretele lui Rembrandt van Rijn, în perioada barocului, dar și la Francis Bacon (1909-1992), în a doua jumătate a secolului XX.

Interesante transformări faciale observăm în desenul cu multe perechi de ochelari, din 1988, unde personajul „măsoară” rolul autoironic de seriozitate mioapă și naivă. Ochii „multiplicați” prin distorsionările optice ale sticlelor ochelarilor

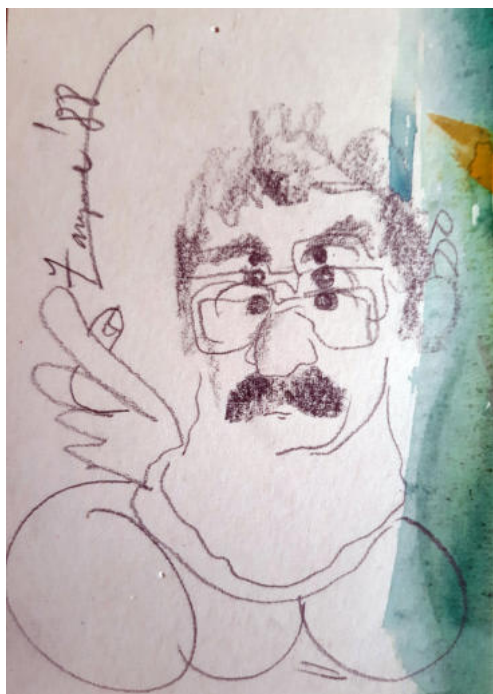


Fig. 10. Autoportret (cu multe perechi de ochelari), 1988, creion.

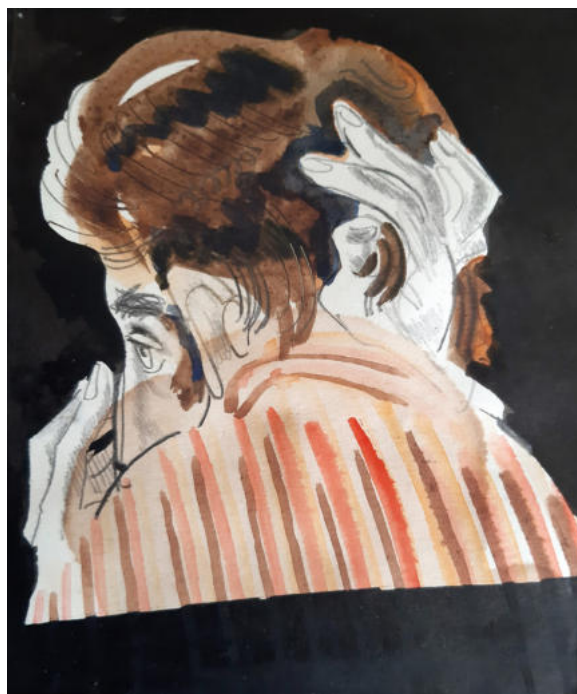


Fig. 11. Autoportret pe fundal negru, 1976, creion, acuarelă.

fac aluzie la multiplele puncte de vedere ce aduc starea de confuzie și de impas psihologic. De multe ori în arta plastică ori literatură putem întâlni situații când prin autoironie autorul, de fapt, critică societatea din care *volens-nolens* face parte.

A. Colibneac este desenatorul notoriu al generației sale și unul dintre cei mai reprezentativi pentru toată arta națională. Dacă comparăm creația lui cu cea a celor doi mari desenatori ai generației mai vârstnice, Ilie Bogdesco (1923-2010) și Leonid Grigorașenco (1924-1995), putem constata că A. Colibneac nu aspiră spre integritatea clasică a primului și nici spre dimensiunea romantismului istoric a celui de-al doilea, fiind concentrat pe actualitatea zilei în care este prezent, pe imaginea contemporanului și, în cazul autoportretului, pe imaginea sa în contemporaneitate. În seria analizată este prezentă încercarea de a depăși limitele artei spațiale spre o reprezentare temporală, remarcându-se, în primul rând, schimbările stărilor lăuntrice. Artistul combină tenacitatea ludică a artei occidentale cu lirismul contemplativ oriental, în cheia tradiționalistă, specifică pentru desenul școlii rusești. Astfel, aceste interferențe s-au conturat într-un limbaj grafic inedit, în care A. Colibneac cu toată impresionantă amplitudine este integru și recognoscibil.

#### Referințe bibliografice:

1. Arta plastică a Moldovei Sovietice = Искусство Советской Молдавии/ Iskusstvo Sovetskoj Moldavii = Fine arts of Soviet Moldavia. Chișinău: Timpul, 1987.-II. p. 144,145,146.
2. Colesnic I. Colegiul Republican de Arte Plastice „Al. Plămădeală” Colâbneac, Alexei : [reper biogr.] // : ghid encicl. – Chișinău: editura MUSEUM, 2008, p. 69-70.
3. Colibneac A. Biobibliografie / Bibl. Naț. A Rep. Moldova, Colecția „Moldavica”, seria „Plasticienii Moldovei” ; alcăt.: Svetlana Miron ; Chișinău : BNRM, 2008.
4. Dacă dorim să supraviețuim..., trebuie să ne consolidăm...: [interviu] //In: Atelier. Chișinău, 1998. Nr. 1/2. p. 3.
5. Hesse Hermann, Lupul de stepă, RAO Clasic, 2016, traducere George Gutu, 272 p.
6. <http://arta.md/ro/member/colibneac/cv> (vizitat 20.03.2021)
7. <https://youtu.be/mN9pZir4mBM> (vizitat 21.03.2021)
8. Michael Bockemühl, Rembrandt 1606 – 1669. Misterul formei. TASCHEN, 2003, 96 p.
9. Purice L., Zbârciog V. Decantări grafice ale documentului și cuvântului // A patra dimensiune. Chișinău: Hyperion, 1991, p. 58-65.
10. Rudolf and Elizabeth Leopold, Egon Schiele, the Leopold Collection, Vienna, Leopold Museum, 2009, 278 p.
11. Stahi A. Alexei Colibneac: grafician de frunte al generației sale // In: Capitala. 2003. 20 dec. - p. 8.



Fig. 12. Autoportret cu țigara în mână, 4.11.1974, tuș.



Fig. 13. Autoportret, 1974, creion.

12. Șchircă I. Eu rămân a fi omul satului: [de vorbă cu pictorul Alexei Colibneac] / consemnare: // In: Noi: 2005, Nr.1, p. 6-7.

13. Șibaev D. Spațiul urban în desenele de șevalet ale artiștilor plastici moldoveni In: Tendințe contemporane ale dezvoltării științei: viziuni ale tinerilor cercetători, Ediția 7, Vol.2. Chișinău, Republica Moldova, 2018. p. 123-128

14. Государственный Художественный музей Молдавской ССР/ Gosudarstvennyj Hudozhestvennyj muzej Moldavskoj SSR = The State Art Museum of the Moldavian SSR = Das Staatliche Kunstmuseum der Moldauischen SSR. Chișinău: Timpul, 1982.

15. Графики Советской Молдавии. Москва: Советский художник, 1981. - с. 8, 62./ Grafiki Sovetskij Moldavii. - Moskva: Sovetskij hudozhnik, 1981. - s. 8, 62.

16. Изобразительное искусство Молдовы. Artă contemporană din Moldova, Москва, «Галаарт», 2013, 207 с. / Izobrazitel'noe iskusstvo Moldovy. Artă contemporană din Moldova, Moskva, «Galaart», 2013, 207 s.

17. Каталог, первая республиканская выставка рисунка. «Тимпул». Кишинёв, 1975, 29 с. / Katalog, pervaja republikanskaja vystavka risunka. «Timpul». Kishinjov 1975, 29 s.

18. Качарова, А. Алексей Колыбняк: [despre creația graficianului] // In: Советская графика. 74, Москва: Советский художник, 1976, с. 104-106;/ Kacharova, A. Aleksej Kolybnjak: [despre creația graficianului] // In: Sovetskaja grafika. 74, Moskva: Sovetskij hudozhnik, 1976, s. 104-106;

**Alla CHASTINA****Alexander Bernardazzi (1831-1907) (On the 190th anniversary of the famous architect)**

This year we will mark the 190th anniversary of the birth of the remarkable architect from Switzerland, Italian by origin, Alexander Iosifovich Bernardazzi (1831-1907), famous for the creation of various historical buildings in Ukraine, Bessarabia and even in Poland. This architect completes the galaxy of Bessarabian architects of the first half of the XIX century [1], and a truly new period in Bessarabia begins with his name. Alexander Bernardazzi was “a typical idealist, in the strict sense of the word, if we understand by idealism an unshakable faith in the intrinsic dignity of the human person and in the ultimate triumph of the eternal principles of life such as love, goodness, and beauty” [6]. It was he, a talented architect coming from a family of architects of Italian descent, who was destined to become the author of many buildings and structures in Bessarabia, including elegant palaces, mansions, churches, parks, etc. and whose talent is captured today in architectural monuments, including in our Republic of Moldova.

Alexander, son of Giuseppe (Joseph) Bernardazzi was born on July 1, 1831 in Pyatigorsk [5]. Initially educated at home, Alexander Iosifovich Bernardazzi entered the St. Petersburg Construction School in 1843, where he was educated at public expense and graduated from the course in 1850 being appointed as an architect assistant to the Bessarabian Regional Construction and Road Commission. In 1853, architect Bernardazzi was appointed as the technician for the construction of the cities of Akkerman and Bender, as well as the construction of bridges and gates in the Akkerman and Bender districts.

In the archival documents on the arrangement of the 3rd market on the Forest (Lesnaya) Square in September 1855, according to the report of the Bessarabian Construction and Road Commission of May 26, 1856, “the orders, unfulfilled

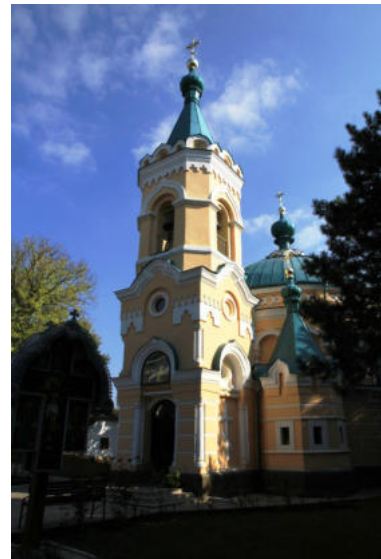
by the former city architect Luka Karpovich Zashkevich, including the allocation of places for the construction of benches in the newly opened 3 market in Chisinau, were transferred for execution to the Architect Assistant Bernardazzi, who is in charge of correcting the position of the City Architect” [3]. With this instruction on the planning of the Chisinau market on the Forest (Lesnaya) Square, the work of this architect in Chisinau begins. Here A. I. Bernardazzi managed to win general sympathy for himself, as a person and as a public figure; these sympathies were expressed by his unanimous election by the Chisinau City Council on December 1, 1875, as honorary citizen of Chisinau, on the day of the 25th anniversary of his architectural activity. Bernardazzi took active part in paving many streets in Kishinev, constructing its urban water supply and building the cast-iron rail in the city garden [2].

In 1877 A. I. Bernardazzi entered the service in the Office of the construction of the military Bendero-Galatsi railway. He moved to Odessa, where he got the position of the architect at the Novorossiysk University and since 1893 was listed as the architect at Odessa city administration.

The architectural activity of A. I. Bernardazzi is vast and varied. So, according to the architectural magazine “Zodchii”, he built in Chisinau: a temporary theater, a school for a Lutheran parish, a passenger building of a railway station (designed by architect Lonsky), a Greek church, a palace for Prince Manuk-bey in Hynchesti a church in the village Ustye, the houses of Rishcan-Derozhinsky, Donici, Kasso, Feodosiu, the tombstone of Markov, the church of the women’s gymnasium as well as this gymnasium’s building of and the clubhouse, which were rebuilt. In Bendery, Alexander Iosifovich built a Catholic chapel, all the buildings of the Bendero-Galatskaya railway stations and military docks for loading shells near Reni, on the



Greek (St. Panteleimon) church in Chisinau.  
Architect A. Bernardazzi.



Church in the name of Alexander Nevski in Ungheni.  
Architect A. Bernardazzi.

Danube. “In Chisinau, he built triumphal arches and gates before the arrival of Emperor Alexander the Second and upon the arrival of Empress Maria Fyodorovna. In Bendery Bernardazzi participated in decorating the fortress for the reception of Emperor Alexander the Second” [4]. The Italian Gothic Style had a strong influence on the creativity of Alexander Iosifovich Bernardazzi. But not only it prevailed in the construction of buildings, he also used the techniques of Byzantine and Russian architecture.

Alexander Iosifovich was also engaged in scientific and social activities. No wonder they say that a gifted person is talented in everything. He participated in the work of the Imperial Russian Technical Society and several congresses of Russian architects held in St. Petersburg. His speeches and reports: “Some thoughts on the planning of a foyer in a modern theater”, “On the issue of fire safety of buildings”, “About the windows” and others were devoted to problems in architecture, in which Alexander Iosifovich showed himself as a real researcher and creative personality [5, p. 84-85].

On August 14, 1907, Alexander Iosifovich Bernardazzi died in Fastov of Kiev province. In view of the fact that the architect left a will, he was buried in the Chisinau Lutheran cemetery next to his mother in a crypt, which he personally designed. But, unfortunately, due to the destruction of the Lutheran cemetery, the grave of the famous architect has not survived.

But, we do hope that this year the city authorities will be able to create an alley of memory, and the name of the talented architect Alexander Iosifovich Bernardazzi will be forever inscribed on the memorial plaque. “His love for beauty was an active one; during all his life he worked tirelessly, putting all his knowledge, energy and talent into every endeavor. And like that fabulous golden bird, the messenger of the sun that dropped its feathers everywhere, so he scattered everywhere golden, radiant feathers of the beauty over the face of the land where fate had thrown him, and in the souls of those people whom he met” [6].

#### Bibliography:

1. Ceastina A. «Alexandru Bernardazzi. Aniversări». Revista “Арта”, anul 2007, p. 122-123.
2. Ceastina A. «The famous architect Alexander Iosif Bernardazzi (1831–1907) and his first projects in Bessarabia» Revista “Арта”, anul 2016, p. 38-43.
3. National Archive of Republic of Moldova, F. 2. inv.1, d. 6350.
4. А. И. Бернардацци (Биографический очерк). В: Зодчий. Журнал Архитектурный и научно-технический, выпуск 8, Санкт-Петербург, 1900 г., с. 98-101./ А.И. Bernardazzi (Biograficheskii ocherk). In: Zodchii. Jurnal arhitecturnyii i hudojestvenno-tehnicheskii, Sanct-Peterburg, 1900 vypusc VIII, s. 98-101.
5. Бубис И. М. Зодчие Бернардацци. Кишинэу, Молдова, Louisville, Kentucky USA, 1997./Bubis I. M. Zodchie Bernardazzi. Kishineu, Moldova, Louisville, Kentucky USA, 1997.
6. Орешин И. К похоронам А.О. Бернардацци. В: Бессарабская газета № 188(852), 1907. /Oreshin I. K pohoronam A. O. Bernardazzi. In: Bessarabskaya gazeta № 188(852), 1907.

Dominique RAYNAUD

## Une recherche dédiée à la castellologie comparée



Dans son ouvrage *Castelologia comparată. Arhitectura de apărare a Țării Moldovei între Occident și Orient*. Chișinău: Editura ARC, 2020 de 459 pages, l'architecte Mariana Șlapac présente à la fois une recherche approfondie centrée sur l'architecture militaire moldave et fonde une spécialité nouvelle: la castellologie comparée. Cette spécialité provient du croisement de la castellologie, domaine créé par l'historien et archéologue Michel de Bouärd en 1962 (Centre de recherches archéologiques médiévales de l'Université de Caen), et de l'application de méthodes comparées en architecture qui remontent aux travaux de Banister Fletcher (1896), sinon même au *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes* de Jean-Nicolas Durand (1800).

Le chapitre I (pp. 15–62) examine et discute les principes de la méthode comparative, prise dans un très large éventail de disciplines: anatomie, géologie, linguistique, mythologie, littérature, sociologie, etc. L'architecture occupe évidemment une place de choix, et Mariana Șlapac a la chance d'avoir sous la main un travail de référence dans l'ouvrage *Introducere în arhitectura comparată* publié en 1991 par Gheorghe Curinschi Vorona quelques années avant sa mort (1925–1996). Ce livre lui avait permis de réfléchir à l'emploi des méthodes comparatives en histoire de l'architecture.

L'objectif de Mariana Șlapac est de tirer parti de cette ample littérature pour définir les objectifs et les enjeux spécifiques de la castellologie comparée dont elle fait la proposition. Les objectifs de cette nouvelle discipline sont: comparer les constructions fortifiées; identifier les arrangements de défense; souligner les similitudes, éta-

blir les invariants et les caractéristiques originales de l'architecture, sur le plan artistique, technique ou symbolique; mettre en évidence la valeur de certains projets d'architecture militaire; mais surtout déterminer les relations d'emprunt entre la source et le récepteur, l'objectif principal de la castellologie comparée étant d'étudier les relations et les influences entre les différentes architectures défensives.

Mariana Șlapac présente son étude de l'architecture défensive moldave dans une perspective comparative en suivant une construction par étapes. La castellologie proprement dite distingue trois fonctions principales du château médiéval: une fonction défensive, une fonction résidentielle et une fonction symbolique.

Au chapitre II (pp. 63–169), Mariana Șlapac donne de nombreux exemples de stratagèmes mis en oeuvre dans la construction des fortifications pour que celles-ci soit non seulement techniquement efficaces, mais aussi qu'elles paraissent plus imposantes qu'elle ne sont. Impressionner l'adversaire est une tactique militaire comme une autre: on notera les boulets encastrés dans les murs d'enceinte (pp. 133 à 137).

Le chapitre III (pp. 170–235) présente les grands archétypes de l'architecture défensive qui ont joui d'une certaine influence sur les rives de la Mer Noire: le fort romain, la forteresse byzantine, le *ribat* oriental, la fortification arménienne, l'architecture défensive carolingienne et normane, le château des Croisés en Terre-Sainte.

Le chapitre suivant (pp. 236–303) examine comment ces archétypes ont été repris et adaptés dans l'architecture défensive de Moldavie (c'est

là que sont décrits les types château+donjon, le *castellum*, les modèles byzantin et orientaux, ainsi que leurs combinaisons).

Le chapitre V (pp. 304–432) analyse en détail les grands monuments de l'architecture défensive moldave en identifiant méticuleusement les sources et les emprunts de ces édifices.

L'ouvrage est complété par un utile glossaire des termes d'architecture militaire (pp. 433–438). Suit enfin un dictionnaire multilingue (roumain, anglais, français, allemand, italien, russe) des principaux termes d'architecture militaire utilisés dans l'ouvrage (pp. 439–442). Mariana Șlapac présente un très riche matériel documentaire, fait un examen approfondi de la littérature ancienne et moderne sur le sujet, et apporte, chaque fois que c'est possible, des preuves de ce qu'elle avance.

Ainsi, dans le cas de la forteresse de Tighina/Bender (pp. 354–363), l'*origine* romaine n'est pas douteuse, mais la *provenance* (génoise, lituanienne, tartare, moldave ou ottomane) pouvait être débattue. Le chapitre mobilise toutes les preuves historiques et architecturales disponibles pour départager ces hypothèses. Documents historiques (l'inscription épigraphique publiée par l'ingénieur N.Ja. Marx à Odessa en 1917: *Hasan bey, le nouveau qadi de Bender, a fait renforcer le passage de la mer./Moi, Süleyman, descendant des Ottomans, ai fait la forteresse et inscrit la date./*

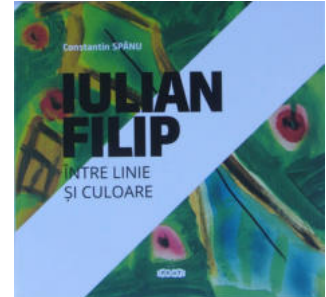
*An 945*), typologie architecturale (orientation de la porte d'entrée vers la Mecque, *mihrab* sans reprise de maçonnerie, niches rituelles pour le culte musulman), méthodes constructives (appareil cloisonné gréco-byzantin typique de l'architecture défensive ottomane), éléments stylistiques (arc légèrement brisé de la porte d'entrée, représentations en relief, etc.), sont autant d'indices de la provenance ottomane.

Une conséquence très importante de l'application de la méthode comparative, est que l'approche s'émancipe ainsi de toute restriction géographique ou historique a priori, puisque ce sont les relations entre les édifices qui construisent elles-mêmes le cadre qu'il convient de donner à un bâtiment. Mettre en oeuvre l'enquête comparative sans se limiter à une aire géographique et à une période historique a priori, c'est accepter d'explorer jusqu'au bout la sphère d'influence d'un modèle en partant de l'hypothèse que les hommes ne sont pas prisonniers d'espace-temps prédéfinis. Ils sont, quelles que soient leurs déterminations culturelles, susceptibles de tirer parti d'expériences autochtones ou étrangères, présentes ou passées.

Ce sont les idées qui inspirent le livre de Mariana Șlapac, centré sur l'architecture défensive moldave, certes, mais auquel l'emploi de la méthode comparative confère une portée universelle.

Vitalie MALCOCI

## Constantin Spânu. Iulian Filip între linie și culoare



Monografia *Iulian Filip între linie și culoare*, autor Constantin Spânu, apărută la editura Prut Internațional în anul 2020 cu sprijinul Ministerului Educației, Culturii și Cercetării al Republicii Moldova, vine să pună în circuitul științific și cel de popularizare, conexiunile inedite dintre verb și originalul demers plastic al poetului, prozatorului, folcloristului și omului de cultură Iulian Filip.

Cartea, fiind structurată inedit, reliefează prin studiul teoretic ce anticipează neordinarul palmares plastic și literar iulian, prezentat vast în ediție, particularitățile distincte de orchestrare artistică a imaginii în operele picturale, grafice și sculpturale zămislite de către Iulian Filip și interferențele inerente ale acestora cu poetica literară.

Autorul cărții, pe bună dreptate, menționează faptul că „...în artele vizuale din Republica Moldova creația plastică a poetului-pictor Iulian Filip se prezintă a fi unică grație modului de realizare, prin intermediul mijloacelor tradiționale ale graficii și picturii de șevalet, a unor opere originale, înzestrate cu ample, profunde și valoroase mesaje.”

Realizând o analiză profundă a demersului plastic iulian, Constantin Spânu menționează faptul, că în opera grafică și cea picturală a lui Iulian Filip sunt împlântate estetic „...meditațiile complexe ale protagonistului asupra lumii și existenței umane”, or, „...în mai multe lucrări ale pictorului sunt împlântate, pe de o parte, nuanțe ce reflectă realitatea înconjurătoare, iar pe de alta, valori ideatice ce trimit imaginația spre lumea ideilor ancestrale atemporale, în care tradițiile, obiceiurile, credințele, gândirea mitologică se îmbină organic cu aparențele realității, asigurând pătrunderea în labirinturile mesajelor parabolice complexe generate de imagine.”

În acest context, după cum menționează autorul ediției, este semnificativ faptul că „...Iulian Filip este înzestrat cu rara capacitate de a identifica și a selecta cu exactitate din lumea reală echivalente obiectuale care, prin înfățișarea și polifonia mesajelor înrădăcinate în mentalul comunității pe parcursul vremurilor, îi înlesnesc cizelarea conceptuală și prezentarea plastică a propriilor idei ce îi bântuie sufletul și imaginația.”

Examinând registrul tematic al creației iuliene, Constantin Spânu evidențiază principalele preferințe tematice și motivele centrale ce stau la baza operelor plastice ale lui Iulian Filip. Printre acestea sunt reliefate cele ce îi favorizează poetului-pictor posibilități de „...experimentare artistică” și, în același timp, „...de promovare prin imagine a unor inedite și valoroase conotații”, - acestea fiind: „...*Omul, baștina, casa, coloana, fereastra, scara, cartea, mărul, floarea, viața, cum-păna, crucea, ochiul atotvăzător, creația, lumina.*”

Precum menționează autorul cărții, „...Omul este prezent în lucrările pictorului Iulian Filip în mai multe ipostaze: fie în portrete sau personaje ale unor compoziții grafice și picturale, în care imaginea acestuia constituie chintesenta conceptual-ideatică a operei, fie prezența omului se subânțelege reieșind din contextul mesajelor pe care le generează imaginea”. În același timp, după cum constată Constantin Spânu „...Concomitent cu tema omului, una dintre temele de bază ce trece ca un fir roșu prin întreaga creație plastică a lui Iulian Filip este tema *locului de baștină*, temă valorificată prin intermediul unor motive semnificative, ale căror configurații oglindesc artistic forme ale realității senzoriale, care transmit mesaje profunde și reflectă gândurile protagonistului

despre lume și creație”. „...Motivul casei”, remarcă autorul studiului, „... este conceput ideatic ca simbol fundamental al existenței umane, ca axă și, în același timp, ca vatră de început și de refugiu în care se perpetuă întreaga viață, trăire și, desigur, creștere spirituală a individului, aceasta fiind piatra de temelie a tuturor năzuințelor și relațiilor umane ale poetului cu universul. Casa este departe de a fi numai locul de baștină, ea întregeste și noțiunea de patrie, simbolizând pentru poet sfințenia și perpetuarea vieții în marea călătorie a spiritului acestuia spre purificare, lumină și împlinire.”

În ediție se acordă o atenție majoră problemelor de limbaj, or, după cum menționează autorul ei, pictorul Iulian Filip, operând original cu „...diverse mijloace de expresie artistică” acordă atenție sporită liniei, aceasta fiind „...exersată artistic în mai multe ipostaze: ca mijloc structural-formal și estetic de demarcare a formei motivelor și a compoziției în întregime (mai rar, de modelare a formei prin ton), precum și ca promotor semantic al universului poetic al autorului, ... inclusiv a celui acompaniat judicios de verb, care

împreună cu imaginea plastică sunt indispensabile și semantic valoroase.”

Accentuând rolul mijloacelor de expresie plastică în procesul de edificare a imaginii în creația lui Iulian Filip, autorul cărții accentuează faptul, că „...printre modalitățile sintactice de importanță majoră promovate artistic insistent de către poet în majoritatea imaginilor sale grafice se reliefează cea de operare concisă, adesea minimalistă, a liniei și a petei tonale, ultima fiind exersată preponderent local și cu un simț avansat al măsurii.”

Studiul teoretic al ediției este acompaniat pe larg cu reproduceri ale operelor iuliene, acestea fiind „...în stare să oglindească amplu originalitatea și valoarea demersului plastic iulian și, totodată, să reliefeze, prin diversitatea de genuri artistice practicate, multitudinea de mijloace plastice exersate cu tenacitate, particularitățile stilistice individuale și profundele mesaje inserate în operele poetului-pictor, polivalenta personalitate a celui ce poartă numele Iulian Filip – „mergător” și „văzător” înzestrat.”

Constantin SPÎNU

## De la documentarea fotografică a fenomenului la conceptualizarea artistică /Meditații asupra expoziției Valeriei Barbas „Simte armonia (Feel Harmony)”

Expoziția operelor Valeriei Barbas, intitulată *Simte armonia* (Feel Harmony), fiind desfășurată în incinta Muzeului Național de Istorie a Republicii Moldova în perioada 03-20 decembrie 2020, a fost prezentată drept o reacție la incendiul care a devastat Filarmonica Națională, important lăcaș de cultură spirituală. Plasticiana a etalat în spațiul expozițional multiple fotografii realizate nemijlocit în incinta mutilată de flăcări a acestui edificiu de importanță artistică mai multe tablouri de proporții sporite, realizate în tehnica și stilistica *Colajului*, *Opere-Obiect* tridimensionale, *Artefacte* și înregistrări *Video*. Ele au avut menirea de a prezenta prin imagini documentare și artistice urmele calamității în cauză. Or, incendiul produs la Filarmonica Națională în toamna anului 2020, a dus nu numai la deteriorarea substanțială a edificiului, dar și la pierderea irecuperabilă a unor memorabile partituri unice ale muzicii naționale și universale și nu în ultimul rând, la distrugerea unui număr mare de instrumente muzicale și accesorii.

Includerea în expoziția de artă plastică a fotografiilor și derularea în cadrul vernisajului a înregistrărilor *Video* a contribuit la prezentarea unui spectru larg de secvențe ale distrugerilor pricinuite de calamitate. Autoarea a selectat motive care, pe de o parte, au înlesnit oglindirea adecvată a consecințelor dezastrului, pe de alta, imaginile în cauză, fiind plasate reușit în cadrul imaginii, pun în valoare și aspecte artistice expresive. Atât secvențele realității disonante, percepute în spațiile clădirii Filarmonicii, cât și particularitățile documentare și artistice ale imaginilor fotografice, realizate de către Valeria Barbas, i-au servit protagonistei în calitate de imbold creativ întru generalizarea artistică și conceptualizarea fen-

menului propriu-zis. Însăși multitudinea de artefacte rămase după incendiu, prin aparențele lor mutilate de flăcări, i-au servit autoarei operelor de artă plastică în calitate de elemente materiale care, grație intuiției și spiritului creativ, au fost transformate de către protagonistă în mijloace de expresie artistică, capabile să genereze valori și mesaje ale căror coordonate, sunt împlântate organic în registrul expresiv și semantic al unor armonii disonante.

Promovându-se ca particularități definitive a mai multor mișcări artistice contemporane, disonanțele, fiind privite și exersate în calitate de mijloace de expresie, contribuie iminent la constituirea unor limbaje artistice stilistic originale și totodată, la promovarea prin opera de artă plastică a unor mesaje netradiționale.

Operele picturale și cele tridimensional-spațiale prezentate de către Valeria Barbas în cadrul expoziției, îmbină în sine multiple valențe de ordin morfologic și sintactic care, pun în evidență aspirațiile stilistice și cele conceptual artistice ale protagonistei. Pornind de la faptul, că artista a operat în procesul de constituire a imaginii în mare măsură cu artefacte rămase după incendiu, acestea fiind parțial deteriorate de flăcări, creatoarea și-a orientat demersul plastic în albia unor stiluri în care, în calitate de mijloace de expresie persistă supremația obiectului utilizat. În acest context, este cazul de menționat, că însăși expoziția *Simte Armonia* (Feel Harmony) etalată la Muzeul Național de Istorie, se prezintă ca manifestare de artă netradițională de tip *Instalație*, iar lucrările realizate de Valeria Barbas, îmbină în sine, în diferită măsură, particularități ale unor paradigme conceptuale ce au stat la baza experimentelor

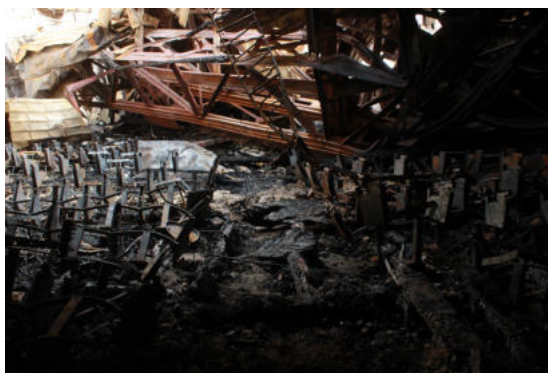
realizate de Grupul *Kinema Ikon* (prin modul de zămislire artistică a imaginii în așa domenii ca fotografia, filmul, artele plastice) și așa mișcări artistice ca *Junk Art* (prin modul de inserare în câmpul imaginii al tabloului sau în spațiul expozițional a unor obiecte din realitatea cotidiană), *Arta Conceptuală* (prin supremația ideii, a conceptului și modul de derulare a procesului artistic), *Happeningul* (prin modul de conexiune în eveniment a mai multor forme de artă precum fotografia, opera picturală, instalația, imaginea cinematografică și coloana sonoră), *Colaajul* (prin procedura de inserare în opera picturală a diverselor obiecte precum pagini cu partituri de opere muzicale, bucăți de afiș deteriorate de incendiu, discuri de ebonită cu imprimări muzicale ș.a.), *Pop Art și Arte Povera* (prin modul de sustragere din ambianța tangibilă și includerea în spațiul expozițional a unor obiecte care îndeplinesc funcții de oglindire a evenimentului produs în lumea reală), *Assemblage* (prin modul de îmbinare într-o structură compozițională tridimensională unitară a unor obiecte de diversă morfologie precum lemnul și metalul), *Action Painting* (prin modul de promo-

vare a tensiunii spirituale a creatorului manifestat prin gestul pensulației, procedeu, care, în lucrările picturale ale protagonistei, contribuie pe de o parte la integrarea în planul tabloului a obiectelor aplicate pe pânză prin lipire, pe de alta, la înzestrarea imaginii cu valori semantice distincte).

În consecință, evenimentul de vernisare a expoziției *Simte Armonia* (Feel Harmony), organizat în incinta Muzeului de Istorie a Republicii Moldova de către artista Valeria Barbas la finele anului 2020, și însăși expoziția în cauză, s-a promovat ca manifestare artistică ce a adus în vizorul publicului larg propriul sentiment de durere și regret al protagonistei vis-à-vis de întâmplarea nefastă ce a avut loc la Filarmonica Națională. Totodată, au fost puse în valoare prin mijlocirea experimentelor de limbaj artistic propriu artelor plastice și celor mediatic, preferințele stilistice ale protagonistei, acestea soldându-se cu elaborarea unui limbaj plastic capabil să genereze distinse expresii artistice în care valorile armonice și cele promovate de aparențele disonante ale obiectelor arse și deformate de incendiu au contribuit la reliefaarea unor vaste mesaje de actualitate.



Fotografii din seria Feel Harmony, 60x40 cm



Fotografii din seria Feel Harmony, 60x40 cm



Feel Harmony: instalații, fier/lemn

- Lucrările nu au denumire în parte, acestea reprezentând un concept Feel Harmony
- În cadrul expoziției a fost prezentat filmul documentar "Zona Ars: Feel Harmony" regizat de V. Barbas, în care se urmărește o documentare a evenimentelor post incendiu, dar și o relatare audio-vizuală a spațiului.

## DATE DESPRE AUTORI:

**ADASCALIȚA Lucia**, doctorandă, lector universitar, Departamentul Design și Tehnologii Textile și Poligrafie, Facultatea Textile și Poligrafie, Universitatea Tehnică a Moldovei, e-mail: adascalita@ntp.utm.md

**BALABAN Gabriela**, doctorandă, Universitatea București, Facultatea de Litere, Școala Doctorală „Spațiu, Imagine, Text, Teritoriu”, Centrul de Excelență pentru Studiul Imaginii, București, România, e-mail: gabi.balaban03@gmail.com

**BIANCO Lino**, doctor în arhitectură, profesor, Facultatea de Urbanism, Universitatea din Malta, Msida, Malta; Facultatea de Arhitectură, Universitatea de Arhitectură, Inginerie Civilă și Geodezie, Sofia, Bulgaria, e-mail: lino.bianco@um.edu.mt

**BILIAEVA Svitlana**, doctor habilitat în istorie, profesor, cercetător științific superior, Institutul de Arheologie, Academia Națională de Științe a Ucrainei, Kiev, Ucraina, e-mail: svtbil@ukr.net

**CHASTINA Alla**, doctor în studiul artelor și culturologie, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: chastinalla@gmail.com

**CIOCANU Sergius**, doctor în arhitectură, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: sercigni@yahoo.com

**GERZEN Andrey**, doctor în geografie, cercetător științific, Institutul de Geografie al Academiei de Științe din Rusia, Moscova, Rusia, e-mail: gerzen@igras.ru

**ILVITSKAYA Svetlana**, doctor habilitat în arhitectură, profesor universitar, șef Catedră Arhitectură a Facultății de Arhitectură, Universitatea de Stat de Cadastru, Moscova, Rusia, e-mail: ilvitskaya@mail.ru

**KOTSUBANSKAYA Olga**, doctor în istorie, lector la Universitatea Pedagogică „Pavlo Ticina” din Uman, Uman, Ucraina, e-mail: tandermint@ukr.net

**KRAVCENKO Vladimir**, doctor în studiul artelor și culturologie, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: cravaldeamar@mail.ru

**KUTSENKO Sergey**, doctor în istorie, lector, Universitatea Pedagogică „P. Ticina” din Uman, Uman, Ucraina, e-mail: tandermint@ukr.net

**MALCOCI Vitalie**, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: vitaliemalcoci@gmail.com

**MARIAN Ana**, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: anisoara-marian@yandex.ru

**NESTEROV Tamara**, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: neste2003@list.ru

**OSTAPOV Alina**, lector universitar, Departamentul Arhitectură, Facultatea Urbanism și Arhitectură, Universitatea Tehnică a Moldovei, Chișinău, e-mail: ostapov.alina@mail.ru

**PISMAK Yuri**, docent, lector universitar, Academia de Stat de Arhitectură și Inginerie Civilă din Odesa, Odesa, Ucraina, e-mail: pismakart21@gmail.com

**PLAMIENICKA Olga**, doctor în arhitectură, profesor, Universitatea Națională de Aviație, Kiev, e-mail: plame@i.ua

**POYAN Anna**, doctorandă, Universitatea de Stat de Cadastru, Moscova, Rusia, e-mail: poyan.anna@mail.ru

**ROCACIUC Victoria**, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: rocaciuc@gmal.com

**SPÎNU Constantin**, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: spinuconstantin\_ipc@yahoo.com

**STAVILĂ Tudor**, doctor habilitat în studiul artelor, profesor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: stavilat52@gmail.com

**STUDZINSKI Irina**, lector asistent, Departamentul Arhitectură, Facultatea Urbanism și Arhitectură, Universitatea Tehnică a Moldovei, e-mail: irina.studzinschi@arh.utm.md

**ȘIBAEV Dmitri**, doctorandă, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău, e-mail: shibaevdmitri@europe.com

**ȘLAPAC Mariana**, membru corespondent, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: maslapac@gmail.com

**TRIFAN Aurelia**, doctor în arhitectură, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: trifanaurelia@mail.ru

**URSACHI Rodica**, doctor în studiul artelor, Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău, e-mail: rodikamish@gmail.com

## DATA ABOUT THE AUTHORS:

**ADASCALIȚA Lucia**, doctoral student, lecturer, Department of Textile Design and Technologies and Printing, Faculty of Textiles and Printing, Technical University of Moldova, Chisinau, e-mail: adascalita@dtm.utm.md

**BALABAN Gabriela**, doctoral student, University of Bucharest, Faculty of Letters, Doctoral School "Space, Image, Text, Territory", Center of Excellence for Image Study, Bucharest, Romania, e-mail: gabi.balaban03@gmail.com

**BIANCO Lino**, doctor of architecture, Professor, Faculty of Urbanism, University of Malta, Msida, Malta; Faculty of Architecture, University of Architecture, Civil Engineering and Geodesy, Sofia, Bulgaria, e-mail: lino.bianco@um.edu.mt

**BILIAEVA Svitlana**, doctor habilitat of history, professor, senior researcher, Institute of Archeology, National Academy of Sciences of Ukraine, Kiev, Ukraine, e-mail: svtbil@ukr.net

**CHASTINA Alla**, doctor of arts and culturology, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: chastinalla@gmail.com

**CIOCANU Sergius**, doctor of architecture, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: sercigni@yahoo.com

**GERZEN Andrey**, doctor of geography, scientific researcher, Institute of Geography of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, e-mail: gerzen@igras.ru

**ILVITSKAYA Svetlana**, doctor habilitat of architecture, university professor, head of the Department of Architecture of the Faculty of Architecture, State Cadastral University, Moscow, Russia, e-mail: ilvitskaya@mail.ru

**KOTSIUBANSKAYA Olga**, doctor of history, lecturer at the "Pavlo Tychina" Pedagogical University of Uman, Uman, Ukraine, e-mail: tandermint@ukr.net

**KRAVCENKO Vladimir**, doctor of arts and culturology, scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: cravaldeamar@mail.ru

**KUTSENKO Sergey**, doctor of history, lecturer, Pedagogical University "Pavlo Tychina" from Uman, Uman, Ukraine, e-mail: tandermint@ukr.net

**MALCOCI Vitalie**, doctor of arts, leading scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: vitaliemalcoci@gmail.com

**MARIAN Ana**, doctor in the study of arts, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: anisoara-marian@yandex.ru

**NESTEROV Tamara**, doctor of arts, leading scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: neste2003@list.ru

**OSTAPOV Alina**, university lecturer, Department of Architecture, Faculty of Urbanism and Architecture, Technical University of Moldova, Chisinau, e-mail: ostapov.alina@mail.ru

**PISMAK Yuri**, docent, university lecturer, Odessa State Academy of Architecture and Civil Engineering, Odessa, Ukraine, e-mail: pismakart21@gmail.com

**PLAMIENICKA Olga**, doctor of architecture, professor, National Aviation University, Kiev, Ukraine, e-mail: plame@i.ua

**POYAN Anna**, doctoral student, State Cadastral University, Moscow, Russia, e-mail: poyan.anna@mail.ru

**RAYNAUD Dominique**, doctor habilitat, professor, University Grenoble Alpes, Grenoble, France, e-mail: dominique.raynaud@univ-grenoble-alpes.fr

**ROCACIUC Victoria**, doctor of arts, senior researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: rocaciuc@gmail.com

**SPÎNU Constantin**, doctor of arts, leading scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: spinuconstantin\_ipc@yahoo.com

**STAVILĂ Tudor**, doctor habilitat of arts, professor, principal scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: stavilat52@gmail.com

**STUDZINSKI Irina**, lecturer's assistant, Department of Architecture, Faculty of Urbanism and Architecture, Technical University of Moldova, Chisinau, e-mail: irina.studzinschi@arh.utm.md

**ȘIBAIEV Dmitri**, doctoral student, State University of Moldova, Chisinau, e-mail: shibaevdmitri@europe.com

**ȘLAPAC Mariana**, member correspondent of ASM (Academy of Sciences of Moldova), doctor habilitat of arts, principal scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: maslapac@gmail.com

**TRIFAN Aurelia**, doctor of architecture, scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: trifanaurelia@mail.ru

**URSACHI Rodica**, doctor of arts, "Ion Creanga" of State Pedagogical University, Chisinau, e-mail: rodika-mish@gmail.com

## TERMENE ȘI CONDIȚII DE PUBLICARE A MATERIALELOR ÎN REVISTA ARTA, Seria Arte vizuale

### Stimați colegi,

**Centrul Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural Vă invită să prezentați materiale pentru Revista ARTA. Seria ARTE VIZUALE.**

### Considerații generale:

Revista acceptă pentru publicare lucrări științifice: studii monografice, articole de sinteză, recenzii, materiale de informare din viața științifică internă și externă (congrese, conferințe, simpozioane, seminare, colocvii), precum și cronici, documente de arhivă, abordând subiecte inovative din domeniul artelor vizuale: artă plastică, artă aplicată și decorativă și arhitectură. Revista **ARTA, Seria ARTE VIZUALE** apare anual și este distribuită gratuit la solicitare în toate bibliotecile publice și centrele științifice de profil umanistic.

Toate genurile de lucrări științifice pot fi prezentate în limbile engleză, română, rusă.

### Structura lucrărilor este următoarea:

#### I. Adnotare:

La începutul textului principal se va face o adnotare în limba română, engleză și rusă, fiecare însoțită de traducerea titlului și cuvintelor-cheie în limba rezumatului. Adnotările vor reflecta conținutul articolului, ideile și concluziile de bază. Adnotările se vor prezenta în format Times New Roman, Font size 10, Space 1,0. Volumul fiecărei adnotări va avea între 1300-1500 caractere, inclusiv spații.

#### II. Textul lucrării:

Volumul textului va fi de 0,5 – 1,0 c.a. (20000-40000 semne, inclusiv spații și semne de punctuație), inclusiv bibliografia și materialul ilustrativ. Textul lucrărilor trebuie prezentat în manuscris și în format electronic: Times New Roman, Font size 14, Space 1,5.

#### III. Materialul ilustrativ:

Materialul ilustrativ se va prezenta în formă grafică clară în format electronic (JPG sau TIF – nu mai puțin de 300 dpi). Imaginile, tabelele, graficele ș.a. vor fi însoțite de legendele corespunzătoare și de indicarea sursei de proveniență.

#### IV. Bibliografie:

Referințele bibliografice se vor conforma cerințelor CNAA din Republica Moldova. Notele bibliografice din text se prezintă în original. În cazul în care se utilizează și titluri cu caractere chirilice, se redactează o bibliografie suplimentară cu transliterarea titlurilor cu caractere latine (conform sistemului Bibliotecii Congresului SUA).

Bibliografia se amplasează după textul principal al articolului. Referințele sunt prezentate în succesiune numerică, în ordine alfabetică.

Referințele la sursele bibliografice se indică în paranteze pătrate, inserate în text, de exemplu [8]. Dacă sunt citate anumite părți ale sursei, după indicele bibliografic se indică și pagina, de exemplu [8, p. 231].

Notele se indică în fața referințelor bibliografice.

### Exemple de publicații tipărite:

**Cărți:** Buzilă V. Covoare basarabene. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013, 252 p.; Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012, 195 p.; Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. Москва: Наука, 1973, 336 с.

**Articole în reviste și culegeri:** Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. In: Limba Română. Chișinău, 2002. nr. 4-6, p. 15-24; Ле Коадик. Мультикультуризм. In: Диалоги об идентичности и мультикультуризме / Под ред. Е. Филипповой и Р. Ле Коадика. Москва: Наука, 2005.

**Documente electronice:** Gavrillean B. T. Simboluri cu valențe magice. Teza de doctorat în arte vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Napoca. Rezumat. 2011, 25 p.: <http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat.Teza.Ro.pdf> (vizitat 05.02.2015).

**Exemple de transliterare:** Semenov V. V. Filosofii: itog tysiacheletii. Filosofskaiia psikhologiiia. Moskva: Evrika, 2000, 64 pp.; Vasileva S. V. Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsional'nykh transformatsii XX-XXI vv. In: Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentstvo po obrazovaniuu, Buriat. gos. un-t. Ulan-Ude: Izd-vo Buriat. gos. un-ta, 2010. Vyp. 7: Istoriia, pp.25-37.

### V. Lista abrevierilor

#### VI. Date despre autor:

Numele, prenumele, gradul științifico-didactic, funcția, instituția, adresa, telefon, e-mail.

Data prezentării materialului, semnătura.

#### Recenzii, prezentări de cărți, personalii, antologii etc.

Materialele se prezintă în redacția autorului, dar trebuie să corespundă normelor stabilite (Times New Roman, Font size 14, Space 1,5). Volumul maxim – 0,5 c.a. (20000 caractere, inclusiv spații).

Termenul limită de prezentare a materialelor pentru publicare în **Revista ARTA, Seria ARTE VIZUALE**

este 1 ianuarie 2022. Articolele sunt supuse recenzării de specialiști în domeniu cu grad științific. Colegiul de redacție își revendică dreptul de a respinge atât materialele ce nu corespund profilului revistei și normelor tehnice de publicare, cât și pe cele lipsite de valoare științifică și publicate anterior sub diferite forme în alte reviste sau cărți.

Pentru publicarea materialelor în *Revista ARTA, Seria ARTE VIZUALE* nu sunt percepute taxe și nu sunt oferite onorarii. De asemenea, nu sunt oferite onorarii pentru recenzarea materialelor propuse spre publicare.

Manuscrisele și varianta electronică a lucrărilor științifice pot fi prezentate direct la redacție sau trimise prin poștă.

**Adresa:** Colegiul de redacție – Revista *ARTA, Seria ARTE VIZUALE*, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, 1, Biroul 423, MD-2001, Chișinău, Republica Moldova.

Informații suplimentare pot fi solicitate:  
tel. (022) 27-10-30; e-mail: anisoara-marian@yandex.ru

## TERMS AND CONDITIONS OF PUBLISHING MATERIALS IN THE ART JOURNAL, VISUAL ARTS SERIES

Dear colleagues,

The Centre of the Study of Arts of the Institute of Cultural Heritage invites you to submit materials for the *ART Journal, VISUAL ARTS Series*.

### General considerations:

The Journal accepts for publication scientific papers: monographs, synthesis articles, reviews, information materials about internal and external scientific events (congresses, conferences, symposia, seminars, colloquia) and chronicles, archival documents, covering innovative topics in the field of visual arts: fine arts, applied and decorative art and architecture. The *ART Journal, VISUAL ARTS Series* is published annually and is distributed free on request in all public libraries and scientific centres of humanistic profile.

All kinds of scientific papers can be submitted in English, Romanian, and Russian.

### The structure of papers is as follows:

#### I. Summary:

A summary in Romanian, English and Russian shall be included at the beginning of the main text, being accompanied by the translation of the title and of the key words in the language of the summary. The summaries shall reflect the contents and the basic ideas and conclusions of the article. The summaries shall be in the format: Times New Roman; Font size 10; Space 1.0. The volume of each summary shall not exceed 1500 characters, including the spaces.

#### II. The text of the paper:

The volume of the text shall be of 0,5 – 1,0 author's page (20,000–40,000 characters, including spaces and punctuation signs), including the bibliography and the illustrative material. The text of the paper shall be presented in manuscript and electronic formats: Times New Roman; Font size 14; Space 1.5.

#### III. Illustrative material:

The illustrative material shall be submitted in clear graphic form in electronic format (JPG or TIF – not less than 300 dpi). The images, tables, graphics, etc. shall be accompanied by the corresponding legends with the indication of the source of origin.

#### IV. Bibliography:

The bibliographical references shall conform to the requirements of NCAA in the Republic of Moldova. Bibliographic notes in the text shall be shown in the original. In case of using titles with Cyrillic characters, an additional bibliography is drawn with transliterated into Latin characters titles (according to the Library of Congress of the USA system).

The bibliography is placed after the main text of the article. The references are listed in numerical sequence, in alphabetical order.

References to the bibliographical sources shall be indicated in square brackets, inserted in the text, for example [8]. If certain parts of the source are quoted, the page is also indicated after the bibliographic index, for example [8, p. 231].

The notes are indicated in front of the bibliographic references.

#### Examples of printed publications:

**Books:** Buzilă V. Covoare basarabene. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013, 252 p.; Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012, 195 p.; Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. Москва: Наука, 1973, 336 с.

**Articles in journals and collections:** Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. In: Limba Română. Chișinău, 2002. nr. 4-6, p. 15-24; Ле Коадик. Мультикультуризм. In: Диалоги об идентичности и мультикультуризме / Под ред. Е. Филипповой и Р. Ле Коадика. Москва: Наука, 2005.

**Electronic documents:** Gavrilean B. T. Simboluri cu valențe magice. Teza de doctorat în arte vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Napoca. Rezumat. 2011, 25 p.: <http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat.Teza.Ro.pdf> (vizitat 05.02.2015).

**Examples of transliteration:** Semenov V. V. *Filosofia: itog tysiacheletii. Filosofskaia psikhologiiia*. Moskva: Evrika, 2000, 64 pp.; Vasileva S. V. *Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsional'nykh transformatsii XX–XXI vv.* In: *Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentstvo po obrazovaniiu, Buriat. gos. un-t. Ulan-Ude: Izd-vo Buriat. gos. un-ta, 2010. Vyp. 7: Istoriia, pp. 25-37.*

## V. List of abbreviations

### VI. Data about the author:

Family name, first name, scientific-didactic degree, position, institution, address, telephone, e-mail.

Date of submission of the material, signature.

### Reviews, book presentations, personalia, anthologies etc.

The materials are submitted in the author's editing, but must meet the set norms (Times New Roman, font size 14; Space 1.5). The maximum volume – 0.5 author's pages (20,000 characters including spaces).

The deadline for submitting materials for the *ART Journal, VISUAL ARTS Series* is January 1, 2022. The articles are subjected for reviews to specialists with doctoral degrees in the field. The editorial board claims the right to reject both the materials that do not match the profile of the Journal and the technical standards of publication, and those lacking scientific value and previously published in various forms in other journals or books.

Taxes are not collected for the publication of materials in the *Art Journal, VISUAL ARTS Series* nor honoraria are offered. Honoraria are not offered for reviewing materials submitted for publication either.

Manuscripts and the electronic version of manuscripts of the scientific works may be submitted directly or sent by post to the editor.

**Address:** Editorial Board – *ART Journal, VISUAL ARTS Series*, Institute of Cultural Patrimony, Centre for the Study of Arts, bd. Stefan cel Mare si Sfânt, 1, Office 423, MD-2001, Chisinau, Republic of Moldova.

Additional information may be requested at:

Phone (022) 27-10-30;

e-mail: [anisoara-marian@yandex.ru](mailto:anisoara-marian@yandex.ru)