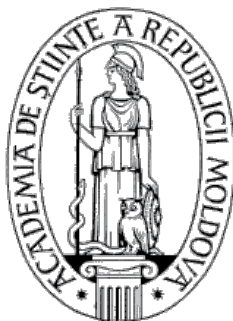


ISSN 1857-1050



ACADEMIA DE ȘTIINȚE A REPUBLICII MOLDOVA
INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL
CENTRUL STUDIUL ARTELOR

ARTA

SERIA ARTE VIZUALE
ARTE PLASTICE
ARHITECTURĂ

Serie nouă. Vol. I (XXII), nr. 1

CHIȘINĂU ♦ 2013

COLEGIUL DE REDACȚIE:

Mariana ȘLAPAC, dr. hab., membru corespondent al AȘM – redactor-șef

Constantin SPÂNU, dr. – secretar responsabil

Constantin CIOBANU, dr. hab. (București)

Miroslav Piotr KRUK, dr. hab., profesor universitar (Krakow)

Constantin PRUT, dr., profesor universitar (București)

Tudor STAVILĂ, dr. hab. – profesor cercetător

Gheorghe BOBÂNĂ, dr. hab., profesor universitar

Tamara NESTEROV, dr.

Ioan OPRIS, dr., prof. (București)

Liliana CONDRATICOVA, dr.

Tatiana BUIMISTRU, dr.

Recenzenți:

Dr. Ana SIMAC

Alexandru VATAVU

Toate articolele din acest volum au fost recenzate și recomandate pentru publicare de Consiliul științific al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei

© Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, 2013

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII

Arta / Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor; col. red.: Mariana Șlapac (red. șef), ... – Chișinău: Editura Garomont, 2013. – ISSN 1857– 1050 2013: Arte Vizuale. Serie nouă. Vol. I (XXII), nr. 1, 2013. 176 p. Bibliografie și note la sfârșitul articolului. 200 ex.

Date despre autori:

Ceastina Alla – cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural

Ciobanu Ion Constantin – dr. hab. în studiul artelor, Institutul de Istoria Artelor „G. Oprescu”, București, România

Craucenco Vladimir – doctorand, Institutul Patrimoniului Cultural

Ciobanu Iraidă – cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural

Kruk Miroslav Piotr – dr. hab. în studiul artelor, Muzeul Național din Krakow

Dragnev Lilia – cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural

Marian Ana – cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural

Musteață Elena – șef al Catedrei „Design vestimentar”, Facultatea Industrie Ușoară, Universitatea Tehnică din Moldova

Nesterov Tamara – dr. în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural

Oleinic Svetlana – doctorand, lector superior, Universitatea Tehnică a Moldovei

Palatnaia Svetlana – dr. în istorie, cercetător științific superior, Muzeul de Istorie al Podoabelor, Kiev

Procop Natalia – cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural

Prodan Alexandru – cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural

Rașchitor Tatiana – doctorand, Institutul Patrimoniului Cultural

Spânu Constantin – dr. în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural

Stavilă Tudor – dr. hab. în studiul artelor, cercetător științific pricipal, Institutul Patrimoniului Cultural

Șlapac Mariana – dr. hab. în studiul artelor, cercetător științific pricipal, membru corespondent al AȘM, Institutul Patrimoniului Cultural

Toma Ludmila – dr. în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural

Trifan Aurelia – doctorandă, Institutul Patrimoniului Cultural, lector, Universitatea Slavonă din Moldova

SUMAR

• ARTA MEDIEVALĂ

Constantin Ion CIOBANU. Erorile din inscripțiile parietale slavone și rolul lor în cercetarea picturii Moldovei medievale (note liminare).....	5
Мирслав Пётр КРЮК. „Maica Domnului Hodighitria înconjurată de arhangheli și profeți” - icoană ortodoxă din secolul al XVI-lea din Terla, din colecțiile Muzeului Național din Krakow. Aspecte ale iconografiei, atribuției și datării	16
Mariana ŞLAPAC. André-Joseph Lafitte-Clavé, constructor de fortificații	29
Tamara NESTEROV. Analiza comparativă a modelului structural-numeric al bisericilor catolice și ortodoxe din Moldova istorică	37

• ARTA MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

Tudor STAVILĂ. Pictorii basarabeni și Școala de la Paris. (Sculptură)	49
Светлана ПАЛАТНАЯ. История и секрет успеха фирмы Фаберже	61
Constantin SPÂNU. Operă unicat și produs în serie. Probleme și realizări în arta decorativă a R.S.S. Moldovenești din anii 1960-1970.....	66
Vladimir CRAVCENCO. Grafica de carte în creația lui Boris Nesvedov.....	85
Lilia DRAGNEV. Alteritatea sistemului de valori în creația lui Iurie Horovskii. Chipul eroului, morfogeneza și elefantul roz	95
Iraida CIOBANU. Natura statică în arta postbelică (1945–1975).....	102
Ana MARIAN. Relieful decorativ în creația Claudiei Cobizev	111
Elena MUSTEAȚĂ. Procedee de organizare compozițională în acvafortele din anii '50 –'70 ai secolului al XX-lea din RSSM.....	117
Natalia PROCOP. Arta textilă din fondurile Muzeului Național de Artă al Moldovei	124
Tatiana RAȘCHITOR. Portretul în grafica de șevalet din Basarabia interbelică.....	131
Ludmila TOMA. Rolul criticii în procesul artistic al Moldovei.....	138
Aurelia TRIFAN. Revitalizarea teraselor de la Camenca – un imperativ în promovarea patrimoniului cultural național	145
Svetlana OLEINIC . Tendințe compoziționale în arhitectura clădirilor pentru afaceri din centrul istoric al Chișinăului	152

• IN MEMORIAM

Liliana CONDRATICOVA. Alexei Marco (1935-1993).....	161
------------------------------------------------------------	-----

• RECENZII

Алла СЕАСТИНА. Destinul unui arhitect originar din Chișinău (Щусев П. В. Страницы из жизни академика А. В. Щусева. Москва: С. Э. Гордеев, 2011, 352 p.)	170
Виктор КИОСА. Архитектура и градостроительство Республики Молдова. Панорамный обзор	175

Erorile din inscripțiile parietale slavone și rolul lor în cercetarea picturii Moldovei medievale (note liminare)

Rezumat

Erorile din inscripțiile parietale slavone și rolul lor în cercetarea picturii Moldovei medievale (note liminare)

Erorile joacă un rol foarte important și constituie un capitol separat în cercetarea semiotică a textului scris sau pictat. Academicianul Dmitri S. Lihaciov a sistematizat cele mai frecvente tipuri de erori întâlnite în vechile manuscrise. Acestea s-au dovedit a fi: 1) erorile moștenite (cu alte cuvinte: erorile deja prezente în surse), 2) erorile de lectură, 3) erorile de memorare, 4) erorile datorate glasului interior al copistului, 5) erorile de scriere, 6) erorile cauzate de regândirea (și, implicit, de acordarea unui nou sens) unor porțiuni neînțelese de text, 7) erorile cauzate de legarea incorectă a cărților medievale. La aceste erori preponderent inconștiente se adaugă modificările conștiente operate textelor de către copiiști. Aici pot fi amintite modificările de ordin stilistic, schimbările conținutului de idei, glosele și interpolările, alegerea textului corect sau incorect din mai multe manuscrise similare aflate la dispoziția copistului, autocenzura și cenzura existente în perioada istorică respectivă ș. a..

Erorile atestate în inscripțiile din pictura românească a secolului al XVI-lea prezintă un tablou în mare parte similar. Astfel, în pictura exterioară a bisericii Sf. Gheorghe a Mănăstirii Sf. Ioan cel Nou din Suceava observăm o eroare moștenită, care constă în atribuirea greșită înțeleptului Plutarh a celebrei mărturii referitoare la Hristos (așa-numitul *testimonium flavianum*) din cartea a XVIII-a (cap. 3, § 3) a *Antichităților Iudaice* a lui Iosif Flaviu. Faptul că nu zugravii moldoveni au comis greșeala este confirmat de o întregă tradiție de atribuire lui Plutarh a acestei mărturii (manuscrisul – anterior frescelor moldave – din cartea a 37-a a lui Guri Tușin (1523); tradiția rusă prezentată de *manuscrisul Iaremețki-Bilahevici*, de așa-numita *Carte a lui Kirill* ș. a.). Probabil, că, pe parcursul circuitului și copierii manuscriselor, eroarea menționată s-a reiterat și s-a răspândit, iar atribuirea corectă a acestor cuvinte lui Iosif Flaviu s-a păstrat doar în textul ultimului capitol al *Albinei sârbești*. Același lucru se poate spune și despre atribuirea Sibilei a demnității imperiale. Textul slavon *Țarița Sivilla (Împărăteasa Sibilla)* de pe fațadele bisericilor moldave nu este o invenție a pictorilor ci urmează o tradiție atributivă încetățenită de mai multe secole, sursele căreia pot fi descoperite încă în perioada de constituire a cronografiei bizantine (de exemplu în *Cronica* lui Hamartolos). Drept o eroare de lectură poate fi considerată ortografierea numelui *Thukidid* (Tucidite) în forma *Thulid* sau *Gulid*. Amplificată de o serie de erori de scriere, această eroare a dus la apariția ciudatului nume *Goliud* din pictura murală a Suceviței. Drept erori de scriere pot fi considerate și aparițiile unor forme onomastice insolite de tipul *Arestutel'* în loc de *Aristotel'*, *Sevila* în loc de *Sivil(l)a* ș. a. Cu totul de altă natură sunt erorile cauzate de deosebirile fonetice existente între limbi. Și atunci când zugravii ortografiază în limba slavonă numele lui Toma (slav.: Foma) folosind majuscula *Tverdo* în loc de *Fita* (cazul celebrei inscripții din fresca *Asediului* de la Humor și cazul ferecăturii unei icoane cu cei 12 apostoli din colecția lui Petru Șchiopul), și atunci când ei înlocuiesc involuntar consoana *K* prin consoana *H* în substantivul *Ktitor* (cuvântul *Hitar* din tabloul votiv de la Lujeni), și atunci când ei transcriu după cum se pronunță și nu după cum trebuie ortografiat în slavonă cuvântul *Înger* (*Anghel* în loc de *Agghel*), ei își urmează propriul *glas interior* și fac abstracție de normele literare ale limbii respective. Aceste abateri – datorită faptului că sunt inconștiente – ne permit să ridicăm vălul tăcerii în ceea ce privește misterul provenienței, originii, apartenenței etnice și limbii materne a zugravilor din secolele XV – XVI, rămași în mare parte anonimi. Astfel, putem fi aproape siguri de faptul că zugravul de la Humor era vorbitor de română (un grec sau un slav ar fi ortografiat numele Toma, respectiv, prin *Teta* sau *Fita*, și nu prin *Tverdo*), pe când zugravul de la Lujeni vorbea sau, cel puțin, era influențat de un dialect vest-slav, în care consoana *K* se pronunța ca un *H*). Un exemplu de neînțelegere a conținutului textului copiat (cu repercursiuni directe asupra imaginii pictate!) ni-l prezintă chipul mucenicului Andronic și a elevei sale, mucenița Iunia, din *Menologul* de la biserica Sf. Gheorghe a mănăstirii Sf. Ioan cel Nou din Suceava. Copiind corect pe perete textul slavon, dar neînțelegându-i

sensul, zugravii suceveni au substituit imaginile bărbatului vârstnic și a tinerei femei – cerute de canon – prin imaginile alăturate a doi sfinți purtând barbă.

Cuvinte cheie: Caligraf, Cronograf, Ev Mediu, Eroare, Frescă, Iconografie, Înțelepții Antichității, Limbă slavonă, Literatură oraculară, Manuscris, Moldova, Pictură exterioară, Profețiile celor șapte înțelepți, Program iconografic, Scriere chirilică.

Résumé

Les erreurs des inscriptions pariétales en langue slave de l'église et leur rôle dans l'étude de la peinture médiévale moldave (notes liminaires)

Les erreurs jouent un rôle très important et constitue un chapitre distinct dans la recherche sémiotique du texte peint ou écrit. L'académicien russe Dmitri S. Likhatchev a proposé une typologie des erreurs les plus communes des anciens manuscrits. Ces erreurs se sont avérées être: 1) les erreurs héritées du passé (i.e.: les erreurs déjà présentes dans les sources des manuscrits), 2) les erreurs de lecture, 3) les erreurs de mémoire, 4) les erreurs dues à la voix intérieure du copiste, 5) les fautes d'orthographe, 6) les erreurs causées par la réinterprétation (et, implicitement, la modification du sens) des parties mal comprises du texte, 7) les erreurs causées par la reluire incorrecte des livres médiévaux. À ces erreurs s'ajoutent les changements délibérés du contenu des textes faites par les copistes. Ici, on peut mentionner le changement du style ou du contenu d'idées, les interpolations, le choix de la version plus ou moins correcte du texte par le copiste (à la disposition duquel se trouvaient plusieurs manuscrits similaires), la censure extérieure et l'auto-censure.

Les erreurs attestées dans les inscriptions pariétales en langue slave de la peinture roumaine du XVI^e siècle présentent une image à peu près identique. Ainsi, la peinture extérieure de l'église St. George du monastère Saint-Jean-le-Nouveau de Suceava nous montre une erreur héritée, qui consiste dans l'attribution erronée au sage Plutarque du célèbre témoignage sur le Christ (le soi-disant *Testimonium Flavianum*) tiré du chapitre 3 du Livre XVIII des *Antiquités judaïques* écrit par Flave Josèphe. Toute une tradition d'attribution de ce témoignage à Plutarque (le 37^{ème} livre de Gouri Touchine, 1523-1526; le manuscrit Iaremetzki-Bilakhévitch ; le soi-disant livre de Kirille et autres sources du XVII^e-XVIII^e siècles) nous indique que ce n'étaient pas les peintres moldaves qui ont commis à l'origine cette erreur. La même chose peut être dite au sujet de l'attribution de la dignité impériale à la Sibylle. Le texte slave *Tzaritza Sivilla* (fr.: *l'Impératrice Sibylle*) reproduit sur les façades des églises moldaves n'est pas une invention des artistes du XVI^e siècle. Il suit une tradition enracinée de plusieurs siècles, les sources de laquelle peuvent être trouvés encore à l'époque de la constitution de la chronographie byzantine (par exemple dans la *Chronique* de George le Moine). Comme une erreur de lecture peut être considérée l'orthographe du nom *Thukidid* (Tucidite) présenté dans les formules *Thulid* ou *Gulid*. Ces erreurs ont conduit à l'apparition de l'étrange nom *Goliud* certifié dans la peinture murale du monastère de Sucevița. L'apparition du nom *Arestoutel'* au lieu d'Aristote et *Sévyla* au lieu de Sibylle dans l'épigraphie du même monastère sont des simples fautes d'orthographe. Il existent aussi des erreurs qui sont causées par les différences phonétiques entre le slavon et les langues maternelles des peintres. C'est le cas de l'apparition de la lettre initiale *Tverdo* au lieu de *Fita* dans la transcription du nom Thomas (en slave: Foma) dans une célèbre icône des *Douze Apôtres* du prince de Moldavie Pierre-le-Boiteux et dans une inscription comprise dans la fresque *Le Siège de Constantinople* du monastère de Humor. C'est aussi le cas de la transcription dans la peinture votive de l'église du village de Lujeni du mot slave *Ktitor* (fr.: Fondateur) dans la formule de *Khtitor*. Dans la transcription purement phonétique *Anguel* du mot slave (d'inspiration grecque !) *Aguel* (fr.: Ange) les peintres des églises moldaves suivent leur voix intérieure et non pas les règles du slavon littéraire. Un exemple de mauvaise compréhension du contenu du texte copié (avec des répercussions directes sur l'image peinte!) nous présente le portrait de la jeune martyre Junia (disciple d'Andronicus) dans le *Ménologe* peint à l'église St. George du monastère de Saint-Jean le Nouveau de Suceava. Après avoir copié correctement le texte en slavon, les peintres de Suceava ont substitué l'image de la jeune martyre – requise selon le canon iconographique – par l'image d'un saint d'âge moyen et à barbe brune.

Mots-clés: Calligraphe, Chronographe, Moyen Âge, Erreur, Fresque, Iconographie, Les sages de l'Antiquité, La langue slave, La littérature oraculaire, Manuscrit, Moldavie, Peinture extérieure, Prophéties des *Sept Sages*, Programme iconographique, Écriture cyrillique.

Резюме

Ошибки церковнославянских настенных надписей и их роль в изучении средневековой молдавской живописи (Предварительные замечания)

Ошибки играют очень важную роль и составляют отдельную главу в семиотических исследованиях изобразительных и письменных текстов. Российский академик Дмитрий Сергеевич Лихачев установил типологию наи-

более распространенных ошибок встречающихся в древних рукописях. Этими ошибками оказались: 1) унаследованные ошибки (например: ошибки уже присутствующие в рукописях-первоисточниках), 2) ошибки в чтении, 3) ошибки в запоминании переписываемых текстов, 4) ошибки, связанные с внутренним голосом переписчика, 5) ошибки в правописании, 6) ошибки, вызванные реинтерпретацией (с изменением значения) плохо понятых сторон текста, 7) ошибки, вызванные неправильным переплетением средневековых книг. К этим непреднамеренным ошибкам добавляются сознательные изменения в содержании текстов, сделанные переписчиками. Здесь можно отметить изменение стиля или содержания текста, интерполяции, сознательный выбор более (или менее!) правильной версии текста переписчиком (которому были доступны несколько похожих рукописей), внешняя цензура и авторская самоцензура.

Ошибки обнаруженные в церковнославянских надписях румынской живописи шестнадцатого века представляют почти идентичную картину. Так например, во внешних росписях георгиевской церкви монастыря Св. Иоанна Нового Сочавского можно обнаружить унаследованную ошибку, которая состоит в ошибочном приписывании Плутарху знаменитого *флавиго свидетельства* о Христе (так называемого *testimonium-a flavianum*) из главы 3 восемнадцатой книги *Иудейских древностей* Иосифа Флавия. Традиция приписывания этого свидетельства Плутарху (обнаруженная и в 37-й книге Гурия Тушина, 1523-1526 гг., и в более поздней рукописи Яремцекого-Билахевича, и в так называемой *Кирилловой книге*, и в других источниках семнадцатого и восемнадцатого веков) ясно показывает, что приписывание этого свидетельства Плутарху было не изобретено а лишь заимствованно молдавскими художниками. То же самое можно сказать и о приписывании царского достоинства Сивилле. Церковнославянский текст *Царица Сивилла* воспроизведенный на фасадах молдавских церквей не является изобретением художников шестнадцатого века. Этот текст идет в русле установившейся византийской хронографической традиции источники которой можно найти, например, в *Хронике* Георгия Амартолла. Как ошибку чтения следует считать написание имени историка Фукидида в форме *Фулид* или *Гулид*. Эти ошибки привели в росписях монастыря Сучевица к появлению странного имени *Голуд*. Названия *Арестутель* вместо Аристотель и *Севыла* вместо Сивилла в эпитафике того же монастыря являются простыми ошибками в правописании. Существуют также ошибки вызванные различиями в фонетике между церковнославянским языком и родными языками художников. Это случай появления начального *Твердо* вместо *Фиты* в транскрипции имени Фома (встречающееся в чеканке оклада к знаменитой иконе *Двенадцать Апостолов* принадлежащей господарю Молдавии Петру Хромому и в настенной надписи включенной в состав фрески *Осада Константинополя* монастыря Хумор). Это также случай транскрипции слова *Ктитор* в форме *Хтитор* встречающийся в лужанской церкви пятнадцатого века. В чисто фонетической транскрипции *Ангел* церковнославянского слова *Аггел* художники молдавских церквей следовали своему внутреннему голосу, а не правилам литературного славянского языка. Пример плохого понимания содержания скопированного текста (с прямым воздействием на изображенный образ!) представляет портрет молодой мученицы Юнии (ученицы великомученика Андроника) в монументальной росписи христианского календаря георгиевской церкви монастыря Св. Иоанна Нового Сочавского. Здесь, после корректно скопированной церковнославянской надписи *Юния*, сучавские художники заменили образ молодой мученицы (требуемой в соответствии с иконографическими канонами) образом бородатого святого средних лет.

Ключевые слова: Калиграф, хронограф, средние века, ошибка, фреска, иконография, мудрецы античности, славянский язык, рукопись, Молдова, внешняя живопись, предсказания семи мудрецов, иконографическая программа, кириллическое письмо.

Erorile joacă un rol foarte important și constituie un capitol separat în cercetarea semiotică a textului scris sau pictat. Academicianul Dmitri S. Lihaciov¹ a sistematizat cele mai frecvente tipuri de erori întâlnite în vechile manuscrise. Acestea s-au dovedit a fi erorile moștenite (cu alte cuvinte: erorile deja prezente în surse), erorile de lectură, erorile de memorare², erorile datorate glasului interior al copistului, erorile de scriere³, erorile cauzate de regândirea (și, implicit, de acordarea unui nou sens)

unor porțiuni neînțelese de text⁴, erorile cauzate de legarea incorectă a cărților medievale. La aceste erori preponderent inconștiente se adaugă modificările conștiente operate textelor de către copiiști. Aici pot fi amintite modificările de ordin stilistic, schimbările conținutului de idei, glosele și interpolarile, alegerea textului corect sau incorect din mai multe manuscrise similare aflate la dispoziția copistului, autocenzura și cenzura existentă în perioada istorică respectivă ș. a..

Erorile atestate în inscripțiile din pictura românească a secolului al XVI-lea prezintă un tablou în mare parte similar. Astfel, în pictura exterioară a bisericii Sf. Gheorghe a Mănăstirii Sf. Ioan cel Nou din Suceava observăm o eroare moștenită, care constă în atribuirea greșită înțeleptului Plutarh a celebrei mărturii referitoare la Hristos (așa-numitul *testimonium flavianum*) din cartea a XVIII-a (cap. 3, § 3) a *Antichităților Iudaice* a lui Iosif Flaviu⁵ (Fig. 1). Faptul că nu zugravii moldoveni au comis greșeala este confirmat de o întregă tradiție de atribuire lui Plutarh a acestei mărturii (manuscrisul – anterior frescelor moldave – din cartea a 37-a a lui Guri Tușin (1523); tradiția rusă prezentată de *manuscrisul Iaremețki-Bilahevici*, de așa-numita *Carte a lui Kirill* ș. a.). Probabil, că, pe parcursul circuitului și copierii manuscriselor, eroarea menționată s-a reiterat și s-a răspândit, iar atribuirea corectă a acestor cuvinte lui Iosif Flaviu s-a păstrat doar în textul ultimului capitol al *Albinei sârbești*. Același lucru se poate spune și despre atribuirea Sibillei a demnității imperiale. Textul slavon *Țarița Sivilla (Împărăteasa Sibilla)* de pe fațadele bisericilor moldave (Fig. 2 – 3) nu este o invenție a pictorilor ci urmează o tradiție atributivă încetățenită de mai multe secole, sursele căreia pot fi descoperite încă în perioada de constituire a cronografiei bizantine (de exemplu în *Cronica* lui Hamartolos). Drept o eroare de lectură poate fi considerată ortografierea numelui *Thukidid* (Tucidite) în forma *Thulid* sau *Gulid*. Amplificată de o serie de erori de scriere, această eroare a dus la apariția ciudatului nume *Goliud* din pictura murală a Suceviței. Drept erori de scriere pot fi considerate și aparițiile unor forme onomastice insolite de tipul *Arestutel'* în loc de *Aristotel'*, *Sevila* în loc de *Sivil(l)a* ș. a. Cu totul de altă natură sunt erorile cauzate de deosebirile fonetice existente între limbi. Și atunci când zugravii ortografiază în limba slavonă numele lui Toma (slav.: Foma) folosind majuscula *Tverdo* în loc de *Fita* (cazul celebrei inscripții din fresca *Asediului* de la Humor⁶ (Fig. 4) și cazul ferecăturii unei icoane cu cei 12 apostoli din colecția lui Petru Șchiopul⁷), și atunci când ei înlocuiesc involuntar consoana *K* prin consoana *H* în substantivul *Ktitor* (cuvântul *Htitar* din tabloul votiv de la Lujeni, Fig. 5), și atunci când ei transcriu după cum se pronunță și nu după cum trebuie ortografiat în slavonă cuvântul *Înger* (*Anghel* în loc de *Agghel*), ei își urmează propriul *glas interior* și fac abstracție de normele literare ale limbii respective. Aceste abateri – datorită faptului că sunt inconștiente – ne permit să ridicăm vâlul tăcerii în ceea ce privește misterul provenienței, originii, apartenenței etnice și limbii

materne a zugravilor din secolele XV – XVI, rămași în mare parte anonimi. Astfel, putem fi aproape siguri de faptul că zugravul de la Humor era vorbitor de română (un grec sau un slav ar fi ortografiat numele Toma, respectiv, prin *Teta* sau *Fita*, și nu prin *Tverdo*), pe când zugravul de la Lujeni vorbea sau, cel puțin, era influențat de un dialect vest-slav, în care consoana *K* se pronunța ca un *H*). Filacterele cu profeții din friza înțelepților Antichității de la Sucevița ne aduc exemple de erori cauzate de neînțelegerea textului copiat. Gradul sporit de deteriorare a manuscriselor putea să ducă la ștergerea, la distrucerea unor litere, a unor porțiuni de text, în așa fel încât semnificația mesajului să devină obscură. Analizând încă în anii '20 ai secolului trecut sfârșitul inscripției cu profeția filosofului *Udi*[...] (...ИМАТВОА? ГРОБ...НАЧАЛО — numele tău, mormânt, început) profesorul Vasile Grecu a observat că ea nu are nici un sens⁸. Cercetările ulterioare au arătat că absurditățile scrise pe perețele de la Sucevița (Fig. 6) s-au datorat ștergerii (în protograf și nu în pictura murală!) a unor jumătăți de literă (de exemplu ștergerea parțială a literei *T* a dus la apariția literei *Г*). Datorită unor manuscrise ce conțineau profeția dată și erau conservate mai bine s-a stabilit cu certitudine că textul corect trebuie să fi fost următorul: „ВЪСЄЛИТС ИМАТЬ ВО ДТРОБѢ, НАЧАЛО” – „are a pătrunde în pântece (de fecioară – C.C.) începutul ...”⁹.

Alt exemplu de neînțelegere a conținutului textului copiat (cu repercursiuni directe asupra imaginii pictate!) ni-l prezintă chipul mucenicului Andronic și a elevei sale, mucenița Iunia, din *Menologul* de la biserica Sf. Gheorghe a mănăstirii Sf. Ioan cel Nou din Suceava. Copiind corect pe perete textul slavon, dar neînțelegându-i sensul, zugravii suceveni au substituit imaginile bărbatului vârstnic și a tinerei femei – cerute de canon – prin imaginile alăturate a doi sfinți purtând barbă (Fig. 7).

Mai complicat este cazul inscripției explicative din cadrul *Asediului Constantinopolului* pictat la Arbore. La începutul acestei inscripții sunt amintiți *sciții* și *libienii* (?): „În anul 6035 (?)¹⁰ veni Hosroi împăratul *perșilor* și...cu hanul(?) *sciților* și cu *libienii*(?) *idolatri împotriva Țarigradului*...”¹¹ (Fig. 8). Deja Vasile Grecu în articolul „Eine Belagerung Konstantinopels in der rumänischen Kirchenmalerei”, apărut în 1924, a pus două semne de întrebare în fața traducerii etnonimelor *sciților* și *libienilor* din inscripția de la Arbore¹². Nu ne îndoim de faptul că „СКЫХЫ” îi desemnează pe *avari*. După cum certifică atât omilia „*Hymnus acathistus. De obsidione Constantinopolis*”, cât și traducerile slavone ale vechilor cronici

bizantine (Manases ș.a.), prin sciți (СКИТЫ sau într-o formă coruptă СКИХЫ) erau indicați avarii¹³. Cu totul alta este situația în cazul identificării poporului, desemnat la Arbore prin etnonimul „ИЛІВІИ”. Evident că aici nu poate fi vorba de *libieni*, întrucât ei nu numai că nu au participat la asediul din 626, ci nici nu sunt pomeniți în calitate de asediatori de cronicile bizantine¹⁴. Este drept că Libia figurează în calitate de țară cucerită de *agareni* (arabi) în *Omilie*¹⁵ și în alte surse bizantine referitoare la asediile arabe ale Constantinopolului. A trage de aici concluzia unei confuzii între *cuceritori* și *cucerțiți*, comise de zugrăvii sau de programatori, ar fi, cel puțin, prematur. Să nu uităm că etnonimul *libieni*, situat după etnonimul *sciți* (*avari*), este ortografiat la Arbore cu un „ije” [И] inițial: „ИЛІВІИ”. Ce populație ar putea fi desemnată de acești *Ilivii*? Istoricii au stabilit de mult că oastea *kaganului* (numit la Arbore în forma tătarească abreviată de *han*), în timpul asediului din 626, era compusă din avari și slavi¹⁶. Iu. A. Kulakovski, în al 3-lea volum al monumentalei *Istoriei bizantine* (602-717), cu trimitere la textul *Miracula S. Demetrii* (*Minunile Sf. Dimitrie*), amintește de distrugerile cauzate de slavi la începutul secolului VII Tesaliei, insulelor Ciclade, întregii Ahaie, Epirului, unei părți a provinciei Asia și celei mai mari părți a Iliricului¹⁷. Descoperirile arheologice și scrierile hagiografice (*Minunile Sf. Dimitrie* ș.a.) mărturisesc că în acea perioadă migrația slavilor spre sud atinsese deja Iliricul și o bună parte a coastei estice a Mării Adriatice¹⁸. Datorită acestei ieșiri spre mare slavii au învățat de la vechile populații de pe litoral arta de a naviga. Nu întâmplător în cadrul asediului Constantinopolului din 626 tocmai slavii asigurau cu luntri și matelotei armata *kaganului*¹⁹. Așa că nu este exclus ca prin etnonimul *Ilivii* să fie nominalizați *slavii* din Iliric, participanți împreună cu *persii* și cu *avarii* (*sciții*) la asediul capitalei bizantine. După cum se observă foarte bine, ortografierea slavonă a etnonimelor ИЛІВІИ și ИЛІРИИ este foarte apropiată din punct de vedere caligrafic și putea fi ușor confundată de zugrăvii sau de copişti. Există însă și o alternativă la această lectură. Ea pare a fi cu mult mai simplă și, din punctul nostru de vedere, mai plauzibilă. La baza ei stă lectura separată a conjuncției „І” (trad. rom. „și”) și a cuvântului „Livii”. Astfel, A. I. Ivanov, în cartea „Moștenirea literară a lui Maxim Grecul”²⁰ a observat că în unele manuscrise slavone care conțineau „*Epistola către tânărul Mihail Vasilevici, fiul cneazului Petr Șuiski*” sintagma „ДІВІИХ СТРАНАХЪ” era ortografiată în forma greșită de „ДІВІИХ СТРАНАХЪ” (manuscrisul de la Muzeul de Stat de Istorie a Federației Ruse, colecția Hludov, nr.

75, capitolul 88, f. 107). Nu este exclus ca zugrăvii sau autorii protografului inscripției de la Arbore să fi comis aceeași greșeală, mai ales că în urma ștergerii elementului orizontal al literei „dobro” era inevitabilă apariția literei „liudie”, cu care începe cuvântul *Livii*. Cuvântul următor „ИДВЛОПОКЛВНИЧ” („*idolatri*”) nu contravine acestei lecturi. În acest caz îmbinarea de cuvinte „И ДІВІИ ИДВЛОПОКЛВНИЧ” de la Arbore ar trebui citită în felul următor: „И ДІВІИ ИДВЛОПОКЛВНИЧ” („și a *zeilor* idolatri”).

Drept o modificare conștientă a conținutului de idei poate fi considerată apariția nimbului, a chitonului vișiniu și a himationului albastru (vestimentație similară celei din reprezentările lui Iisus Hristos) în imaginile tatălui din ciclul *Pilda fiului risipitor* de pe peretele sudic de la mănăstirea Humor (Fig. 9). Acest exemplu nu este unic în pictura exterioară moldovenească din secolul al XVI-lea. Îl regăsim la Arbore (în dreapta portalului, Fig. 10) și la Voroneț (pe peretele nordic, foarte prost conservat). El probează o interpretare originală a parabolei biblice: tatăl, care-și iartă și își primește cu bucurie fiul pierdut, este asemuit cu Mântuitorul care își va ierta și își va primi cu bucurie turma rătăcită, cu alte cuvinte – întreaga omenire – în ziua *Judecății de apoi*. Un alt exemplu de modificare conștientă, de data aceasta nu a textelor, ci a ordinii strofelor *Imnului Acatist* descoperim în picturile murale de la Arbore²¹ (Fig. 11).

Dar cum vedem și cum interpretăm noi imaginile timpurilor demult apuse, cum înțelegem noi adevărata semnificație a vechilor scrieri? Cum putem depista erorile voluntare sau involuntare ale copiștilor sau ale traducătorilor? Răspunsurile la aceste întrebări constituie sfera de interes a hermeneuticii – disciplină preocupată de teoria procesului de înțelegere (din grecescul *hermeneuein* = a traduce, a mijloci; zeul Hermes era mijlocitorul între zei și oameni). Scopul hermeneuticii este de a interpreta în mod corect sensul „enunțului” (textului). În acest scop *contextul* de sens trebuie *descoperit în dat* și nu introdus din afară. Dorin Ștefănescu²² afirmă că „exegeza textului în accepția ei hermeneutică, este o disciplină ce își propune să înțeleagă un text pornind de la intenția sa (ceea ce *vrea* să spună textul). Exegeza își pune deci o problemă de interpretare, care este totodată și o problemă a lecturii: ce intenționalitate are textul. Căci textul vorbește întotdeauna *despre* ceva și *vrea* să spună ceva despre acest ceva. De exemplu, interpretarea neoplatoniciană a miturilor homerice este o exegeză ce se leagă nu numai de o

tradiție culturală, ci și de o gândire vie ce răzbate ca exponentă a unui context cultural mai complex (în cazul nostru, însăși filosofia neoplatonică). Vorbind *despre* mituri, Porfir *vrea* să le înțeleagă nu în funcție de semnificația pe care ele o au în gândirea mitică homerică, ci alegorizându-le conform complexului mental neoplatonic²³.

Există și alte exemple. Astfel, traducând enunțul dramatic referitor la deținerea de bunuri pământești din evangheliu („*Mai lesne este să treacă cămila prin urechile acului, decât să intre un bogat în împărăția lui Dumnezeu*”²⁴) și fiind, probabil, influențați de unele aforisme vechi ebraice care asociază urechile acului cu elefantul (în *Talmudul Babilonian* este folosit un aforism asemănător pentru a descrie lucruri imposibile, spunând că visele „nu-i descoperă cuiva vreun palmier din aur sau vreun *elefant care trece printre urechile acului*”), traducătorii în limba greacă a cuvântului aramaic *gamla* au optat pentru noțiunea de *cămilă*. Or, acest cuvânt înseamnă atât „cămilă”, cât și „funie groasă”, făcută din păr de cămilă. Ținând seama de faptul că contextul se referă la *urechile unui ac* real – și nu imaginar, ca în cazul exemplului din *Talmud* – este evident că aici se avea în vedere o *funie* și nu o *cămilă*. Cuvintele Mântuitorului trebuie înțelese nu ca o condamnare fără drept de apel a bogăției, ci ca o condamnare a atașamentului față de ea. Astfel, spre deosebire de cămilă, o funie groasă poate trece prin urechile acului, cu condiția ca ea să fie desfăcută în fibrele din care este împletită. Tot așa și bogatul, dacă se desparte de patimi și își „subțiează” averea, are șansa de a dobândi Împărăția Cerului. Observăm că semnificația enunțului respectiv se schimbă considerabil. De la o sentință definitivă el se transformă într-un imperativ impus celor avuți. Această modificare a sensului rezultată din traducere demonstrează clar ce distanță poate să existe între *autorul textului* și *exeget* (în cazul nostru traducătorul cuvintelor Mântuitorului).

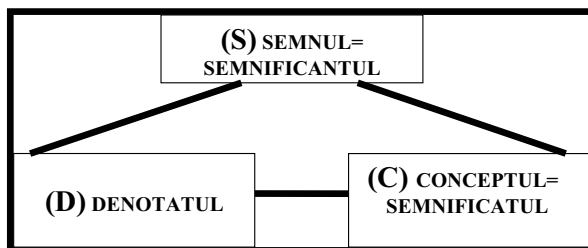
Interpretările de acest tip crează o *distanță* între ceea ce își *propune să înțeleagă* și ceea ce, de fapt, *spune* textul în cauză. În *textologie* această distanță este uneori numită *distanță hermeneutică*. Problema oricărei teorii a textului este învingerea acestei *distanțe hermeneutice*. Dar de unde provine ea? De ce ceea ce spune textul e, în cele mai multe cazuri, *altceva* decât ceea ce spun exegeții? Răspunsul la această întrebare este lesne de intuit: diverse paradigme culturale, diverse modele de gândire generează inevitabil interpretări diferite, uneori diametral opuse.

Un exemplu grăitor de „exegeză” datorată unui alt model de gândire (decât cel al autorilor) și aplica-

tă unui „text” vizual desfășurat, ni-l oferă inscripția sgrafită de un vizitator necunoscut pe suprafața frescei *Asediul Constantinopolului* de la Mănăstirea Moldovița (Fig. 12): „*Ei pictează glorioasa victorie a Constantinopolului asupra kaganului sciților, dar de ce nu-și pictează propria nenorocire și dezastru pe care l-au suportat de la emirul sarazin* (evident că se are în vedere sultanul turc, or sarazini nicio dată n-au cucerit Constantinopolul – C.C.) *atunci când (el) a luat Constantinopolul?*” („СЛАВНѸ ОУБО ПОВѢДѸ НАПИСЮЮТ КОН(С)ТАНТИНОПОЛЬСКѸЮ НАД КАГАНОМ СКИТСКИМ. ПОЧТОЖЕ ОУБО НЕ ПИШѸТ ВѢДѸ СВОЮ И ПОГЫБЕЛЬ (Ж)Е ПОСТРАДАША Ѡ АМИРѢ САРАЦИНСКАГА ЕГДА ВЪЗЕТЕЪ КОНСТА(НТИ)НОПОЛЬ”). André Grabar, care a descifrat și a publicat în 1930 această inscripție slavonă, considera că autorul ei nu putea trăi într-o perioadă prea îndepărtată de perioada de realizare a frescelor²⁵. În favoarea acestei datări pledează atât caligrafia, cât și textul inscripției (expresia „...*de ce nu-și pictează...*” este la timpul prezent). Acest vizitator anonim, care și-a manifestat nemulțumirea și dezacordul prin *grafitul* zgâriat, a văzut în fresca de la Moldovița doar „*o scenă istorică precisă*” (A. Grabar)²⁶, dedicată evenimentului din anul 626 – asediul nereușit al Constantinopolului de către kaganul „*sciților*” (*avarilor* – C.C.). El nu a atras atenția la tunurile și ienicerii zugrăviți. După catastrofa capitală de la 1453, acestui vizitator i s-a părut ridicolă reiterarea amintirii unor victorii demult apuse a constantinopolitanilor, iar *planul ideal* al imaginii *Asediului*, simbolismul perpetuu al acestei reprezentări i-au scăpat funciamente. Însăși denumirea de *Constantinopol*, aleasă de anonim, este rodul distanțării istorice de evenimentul zugrăvit. Să ne amintim că pe suprafața frescei este ortografiat: „*Aici e Țarigradul*” (зде...Цариградъ) și nu „*Aici e Constantinopolul*”. Înlocuirea denumirii vechi de Țarigrad prin *Constantinopol* în literatura de expresie slavonă sau rusă veche este legată, pe de o parte, de dezvoltarea cunoștințelor istorice în Europa răsăriteană²⁷, iar pe de altă parte, de emanciparea *sentimentului național* în statele ortodoxe neaservite²⁸ – state, pentru care orașul de pe malul Bosforului, ocupat de sultan, a încetat să mai fie oraș al împăraților (țarilor) creștini. Dacă pentru Petru Rareș și zugravii lui exista doar Țarigradul – orașul cezarilor, noua Romă, marea capitală creștină, locul autorității imperiale supreme etc. –, pentru vizitatorul anonim de la Moldovița exista doar *Constantinopolul* – orașul ridicat la rangul de capitală de Constantin cel Mare și pierdut de Constantin al XI-lea Paleologul. În pofida faptului că intervalul de timp (între realizarea

frescelor rareșiene cu imaginea *Aseidiului* și vizita călătorului anonim la Moldovița) nu a fost chiar atât de mare, deosebirea în înțelegerea *sensului* imaginii sunt imense.

Sinonimia geografică absolută între cuvintele slavone Constantinopol și Tarigrad se transformă, după cum vedem din exemplul de mai sus într-o *antonimie istorico-culturală*. Exemplul dat ne permite să abordăm și o altă problemă – cu mult mai fundamentală – a semioticii contemporane. Este vorba de raportul între *sens* și *semnificație*. Așa cum a definit Gottlob Frege noțiunea de *semnificație*, ea reprezintă latura obiectivă, înțelesul stabil, unanim acceptat al semnului (în cazul dat al cuvântului). *Semnificații* sunt explicațiile cuvintelor pe care ni le oferă dicționarele explicative. Cu totul alta este definirea noțiunii de *sens*. Provenind de la latinescul *sensus* (rom. *simț, senzație, sensibilitate, simțire, sentiment, suflet, părere, gând, idee, înțeles*), această noțiune indică latura subiectivă, înțelesul particular, individual, dependent de context, de anturaj, de epocă etc. pe care îl generează *semnul* în conștiința *adresatului* (*adresatilor*). În triunghiul lui Frege²⁹ (vezi schema de mai jos) *semnificația* este identificată cu *denotatul*, iar *sensul* cu *conceptul*.



Or, *denotatul* indică întotdeauna spre o realitate obiectivă (fie ea cu caracter material sau imaterial), pe când *conceptul* este o reprezentare subiectivă, schimbătoare, dependentă de foarte mulți factori. Atunci când Frege dă exemplul cuvintelor compuse *Luceafărul de dimineață* și *Luceafărul de seară* el ne demonstrează faptul că ambele cuvinte compuse au același *denotat* (planeta Venus, corp astronomic existent în mod obiectiv) și, prin urmare, aceeași *semnificație*. Cu totul altfel stau lucrurile când dorim să pătrundem *sensul* acestor două cuvinte. Conceptele existente pe parcursul istoriei, reprezentările poetico-mitologice, percepția subiectivă a *Luceafărului de seară* și a *Luceafărului de dimineață* certifică realități absolut diferite. *Sensul* fiecăreia din aceste sintagme va depinde totalmente de context și de subiectivitatea celui cărui ea se adresează mesajul. Astfel, și în cazul dihotomiei

prezentate de cele două denumiri ale orașului de pe malul Bosforului (*Tarigrad* și *Constantinopol*), *semnificația* toponimelor va fi identică, dar *sensul* – diferit. Aceeași situație o avem și în cazul *absurdurilor logice*, cu alte cuvinte a afirmațiilor cognitive despre care nu putem afirma nici faptul că ele sunt adevărate, dar nici faptul că ele sunt false. Astfel, versetul „... *chiar un prooroc al lor, a rostit: Cretanii sunt pururea mincinoși...*” – din *Epistola către Tit* a sfântului apostol Pavel (1 : 12) – este un celebru exemplu de absurd logic, care, prin definiția absurdului, nu are nici o *semnificație*. Or, dacă sentința este adevărată și toți cretanii sunt *pururea mincinoși*, ținând cont de faptul că proorocul (apostolul Pavel îl avea aici în vedere pe filosoful Epimenide din insula Creta – C. C.) este *al lor* – adică tot cretan – rezultă că și spusa lui este tot o *minciună*. Dar ea nu poate fi o *minciună* pentru că noi din start, axiomatic, am considerat-o *adevăr*. Se crează un cerc vicios care nu are soluție în limitele logicii strict formale. Putem noi însă spune că versetul respectiv nu are nici un sens? Răspunsul la această ultimă întrebare, evident, este unul negativ. Versetul respectiv are un sens (și un loc) destul de bine definit în logica expunerii primului capitol al epistolei: el oferă un portret colectiv al cretanilor, pe a căror insulă și întru salvarea sufletelor cărora Tit urma să *injghebe* biserica lui Hristos.

De diferența existentă între *semnificație* și *sens* este strâns legată problema omonimiei. Omonimul este un nume (semn, sau succesiune de semne) care posedă cel puțin doi denotați (cu alte cuvinte are cel puțin două semnificații). Să zicem numele Macarie, poate să-l indice pe Macarie, episcopul Pelechitului din Bithinia, pe mitropolitul Macarie al Moldovei sau pe mitropolitul Macarie al Moscovei. Dacă vrem să stabilim pe cine *semnifică* imaginea lui Macarie pictată în cadrul *Menologului* de la Dobrovăț, evident că trebuie să indicăm cu exactitate persoana fizică concretă desemnată de acest nume. Vom obține, astfel, rezultatul că la ctitoria lui Ștefan cel Mare este reprezentat chipul episcopului Macarie al Pelechitului³⁰ – chip care a înlocuit imaginea Mariei Egipteanca, reprezentată de obicei pentru a ilustra în *Menolog* ziua de 1 aprilie. Dar este oare acesta *sensul* imaginii de la Dobrovăț? Este oare acesta *conceptul* promovat de programatori sau de zugravi? Avem motive să ne îndoim de acest lucru. Întrucât în sarcina autorilor frescelor intra doar ilustrarea *Menologului*, nu ar fi fost cu mult mai simplu (și mai în conformitate cu tradiția iconografică deja constituită) s-o reprezinte pe Maria Egipteanca și să nu caute un sfânt cu mult mai puțin cunoscut și cu mult mai rar reprezentat –

cum este, de altfel, Macarie al Pelechitului din Bithinia? Răspunsul la această întrebare ține de mentalitatea medievală, de sensul acordat de contemporani imaginilor zugrăvite. Or, adevăratul *sens* al apariției lui Macarie al Bithiniei în pictura *Menologului* amintit ține de omonimia sa cu viitorul mitropolit Macarie al Moldovei alias unul din autorii programului ico-

nografic de la Dobrovăț. În acest context, stabilind *semnificația* imaginii lui Macarie ca fiind imaginea episcopului Pelechitului, noi concomitent stabilim și *sensul* acestei *semnificații* – de a-l desemna indirect pe viitorul (!)³¹ mitropolit al Moldovei Macarie (unul din posibili autori ai programului iconografic de la Dobrovăț).

Referințe bibliografice și note:

¹ Д. С. Лихачев, *Текстология. На материале русской литературы X – XVII веков*, Санкт-Петербург, 2001, p. 65 – 99.

² În Evul Mediu copiii memorizau porțiuni mari de text și, după aceea, le reproduceau din memorie. Astfel, neavând la îndemână suficiente manuscrise, autorii medievali citau din memorie scriptura sau alte surse canonice și necanonice. Evident, că acest fel de citare genera inevitabil multiple erori.

³ Aici intră scăparea unor litere sau silabe, repetarea silabelor, permutarea literelor și a silabelor, confuzia între litere ș. a..

⁴ Astfel, în unele manuscrise ale *Scrisorii arhiepiscopului de Novgorod Vasile referitoare la Rai* în locul cuvintelor „*Deisis-ul este pictat cu azur minunat*” („ДЕИСУС НАПИСАН ЛАЗОРЕМ ЧУДНЫМ”) putem citi „*Deisis-ul este pictat de Lazăr cel minunat*” („ДЕИСУС НАПИСАН ЛАЗАРЕМ ЧУДНЫМ”). Academicianul Lihaciov remarcă aici ironic că „dacă am cunoaște ambianța în care a lucrat copistul, posibil că l-am descoperi și pe acest zugrav Lazăr, numele căruia a substituit denumirea pigmentului *azur* (slav. *lazor*”)” Vezi : Д. С. Лихачев, *Текстология...*, p. 84.

⁵ Este vorba de citatul : „[În acea vreme trăia] Iisus, om înțelept, dacă poate fi numit om...”. Vasile Grecu a încercat să descifreze această inscripție de la biserica Sf. Gheorghe din Suceava încă la începutul anilor '20 ai sec. XX. Vezi: *Darstellungen altheidnischher Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenlandes*, în *Bulletin de la Section Historique*, T. XI, Congrès de byzantinologie, Bucarest, 1924, p. 21. Dar necunoscând manuscrisul lui Tușin (care pe atunci nu era publicat), bizantinologul român a citit greșit inscripția extrem de deteriorată de pe fațada bisericii: „**ДЦЕМЖ** (? – corect **Ж**) **ЖЕ ТОМ** (? – corect **ГА**) **М** (? – corect **Н**) **АРН** (? – corect **Ц**)...”. El nu a reușit să recunoască în acest text *testimonium*-ul *flavianum*.

⁶ Oreste Tafrali a identificat, încă în 1922, inscripția cu numele „*Toma*” în dreptul capului cavalerului creștin reprezentat în fresca de la Humor. Vezi : O. Tafrali, *Biserica mănăstirii Humorului* în „*Viitorul*” din 1. X. 1922.

⁷ Este vorba de ferecătura icoanei *Sfinții apostoli Petru și Pavel* (16,5 cm x 16, 5 cm) de la *Kunsthistorisches Museum* din Viena. Vezi reproducerea în albumul: Corina Nicolescu, *Arta metalelor prețioase în România*, București, 1973, Fig. 68, catalog 58.

⁸ Vasile Grecu, *Darstellungen altheidnischher Denker*

und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenlandes, în *Bulletin de la Section Historique*, T. XI, Congrès de byzantinologie, Bucarest, 1924, p. 17.

⁹ Vezi analiza acestui fragment în cartea : Constantin I. Ciobanu, *Stihia profeticului*, Chășinău, 2007, p. 233 – 234.

¹⁰ Evident că data 6035 (= anul 527 de la Hristos) este greșită. Atât Vasile Grecu, cât și Paul Henry au remarcat că aici trebuia indicat anul 6135 de la facerea lumii (de la Hristos, anul 626 - 627). Vezi: Vasile Grecu, *Eine Belagerung Konstantinopels in der rumänischen Kirchenmalerei*, în *Byzantion*, T. I, 1924, p. 288 și Paul Henry, *Monumentele din Moldova de Nord. De la origini pînă la sfârșitul secolului al XVI-lea. Contribuții la studiul civilizației moldave*, București, ed. Meridiane, 1984, p. 219, nota 2.

¹¹ Inscripția dată a fost transcrisă de noi (în luna februarie 2003) după originalul frescei *Asediului* de la ctitoria din satul Arbore. Compararea cu transcrierea din 1924 a aceleiași inscripții de către Vasile Grecu a demonstrat corectitudinea lecturii bizantinologului român – Vezi: Vasile Grecu, *Eine Belagerung...*, Fig. 6 de la p. 287; transliterarea slavonă și traducerea germană la p. 288.

¹² Ibidem, p. 288.

¹³ Mihail Moxa, *Cronica universală*, Ediție critică de G.Mihăilă, București, ed. Minerva, 1989, p. 288. În privința nominalizării avarilor autorii bizantini nu sunt unanimi. Theofan Mărturisitorul, Theofilact Simokatta și Ioannis Malalas îi identifică prin etnonimul de „*Huni*”, iar George Hamartolos scrie despre poporul *Oubrilor* (*Ugrilor?*) – Vezi: И. С. Чичуров, *Византийские исторические сочинения: „Хронография” Феодана, „Бревиарий” Никифора*. Текст, перевод, комментарии, Москва, 1980, p. 98, nota 205.

¹⁴ Vezi: *Cronicile* lui Theofan Mărturisitorul, George Hamartolos, Constantin Manases și *Breviarul* patriarhului Nichifor.

¹⁵ Vezi textul omiliei „*Hymnus Acatistos. De obsidione Constantinopolis*” în: *Химн Акатист. Слово на обсада на Цариград*, în *Извори за Българската история*, Ч. III, Т. VI, София, 1960, p. 171 - 174.

¹⁶ Despre participarea slavilor la Asediul din 626 scrie istoricul bizantin Theofan Mărturisitorul. Pentru a-i numi, el folosește etnonimul „Σκλάβοις”. Vezi: И. С. Чичуров, *Op. cit.*, p. 34 și nota 208 de la p. 98 - 99. După părerea cercetătorilor F. Barișič și A. Pertusi slavii formau cea mai mare parte a infanteriei și flotei khaganului, iar

avarii formau cavaleria. Vezi: F. Barišič, *Le siège de Constantinople par les avars et les slaves en 626*, în "Byzantion", XXIV, 1954, p. 371 - 395; Giorgio di Pisidia. *Poemi Panegirici epici*. A cura di A. Pertusi, Ettal., 1959, p. 214.

¹⁷ Ю.А. Кулаковский, *История Византии*. Т. III (602 - 717 годы), Санкт-Петербург, 1996, p. 75 cu trimiterе la *Miracula S. Demetrii, Acta Sanct.*, Aprilis, IV, p. 162.

¹⁸ Ibidem, p. 75 - 76.

¹⁹ Vezi: И. С. Чичуров, *Византийские исторические сочинения: „Хронография” Феофана, „Бревиарий” Никифора*. Текст, перевод, комментарии, Москва, 1980, p. 98 - 99.

²⁰ А. И. Иванов, *Литературное наследие Максима Грека*, Ленинград, Наука, 1969, p. 183.

²¹ Vezi articolul nostru: Constantin I. Ciobanu, *La symétrie dissimulée dans l'ordonnance des illustrations aux strophes de la deuxième moitié de l'Hymne Acathiste peintes sur la façade méridionale de l'église de la Décollation de Saint Jean le Précurseur du village d'Arbore*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts*, XLVIII, 2011, p. 123 - 138. <http://www.istoria-artei.ro/resources/files/RRHA%202011-Art%2010-C.%20Ciobanu.pdf>

²² În cartea sa *Teoria textului*. Vezi: <http://facultate.regielive.ro/cursuri/filologie/teoria-textului-118009.html>

²³ Ibidem.

²⁴ Matei (19 : 24), Luca (18 : 25).

²⁵ André Grabar, *Un graffiti slave sur la façade d'une église de Bucovine*, în *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, ed. Collège de France, *Fondation Schlumberger pour les études byzantines*, I, 1968, nota 1 de la p. 75.

²⁶ Ibidem, p. 75.

²⁷ În Rusia Moscovită înlocuirea denumirii de Țarigrad prin Constantinopol s-a produs deja în cadrul *Istoriei scitice* a lui Andrei Lîzlov (sec. XVII), care a fost profund influențat de istoriografia poloneză. Vezi: *Чистякова Е. В. «Скифская история» А. И. Лызлова и труды польских историков XVI—XVII вв.* în *Труды Отдела древнерусской литературы (ТОДРЛ)*, Т. 19, Ленинград, p. 348—357.

²⁸ André Grabar, *Un graffiti slave ...*, p. 80.

²⁹ *Triunghiul al lui G. Frege* este o structură tripartită alcătuită din **Triada: (S) = Semnul** concret, material, identificat cu semnificantul; **(C) = Conceptul**, adică informația pe care o poartă semnul, suma cunoștințelor noastre despre obiectul indicat de semn; **(D) = Denotatul**, adică obiectul sau mulțimea de obiecte la care se referă semnul. **Conceptul** poate fi interpretat în calitate de *semnificat* al **semnului**, ultimul fiind identificat cu *semnificantul*. Cât privește **denotatul**, statutul său în triunghiul lui Frege este ambiguu. Pe de o parte, în raport cu **semnul**, el joacă rolul de *semnificat*, dar, pe de altă parte, în raport cu **conceptul** el poate se joace și rolul de *semnificant*. Ultima afirmație este posibilă, întrucât **denotatul** – fiind obiect – poate fi considerat drept **semn natural**, iar *semnele naturale*, asemeni altor tipuri de *semne*, au (în triunghiul lui Frege!) rol de *semnificanți*.

³⁰ Ecaterina Cincheza-Buculei, *Menologul de la Dobrovăț (1529)*, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, T. 39, București, 1992, p. 16.

³¹ În momentul executării frescelor de la Dobrovăț (anul 1529) Macarie încă nu devenise mitropolit.

Arta medievală



Înțeleptul Plutarh. Biserica cu hramul Sf. Gheorghe a mănăstirii Sfântul Ioan cel Nou din Suceava.



Împărăteasa Sibila. Biserica cu hramul Sf. Gheorghe a mănăstirii Voroneț.



Împărăteasa Sevila (?) și Elenul Saul (?). Biserica cu hramul Învierea Domnului a mănăstirii Sucevița.



Inscripția cu numele „Toma”. Biserica cu hramul Adormirea Maicii Domnului de la mănăstirea Humor.



. Inscripția ctitoricească a lui Theodor Vitold de la biserica din satul Lujeni.



Elinul Udi[...]. Biserica cu hramul Învierea Domnului a mănăstirii Sucevița.



Mucenicul Andronic și mucenița Lonia. Biserica cu hramul Sf. Gheorghe a mănăstirii Sfântul Ioan cel Nou din Suceava.



Inscripția explicativă din cadrul imaginii *Asediul Constantinopolului* de la biserica cu hramul *Tăierea capului Sf. Ioan Înaintemergătorul* din satul Arbore.



Ciclu de imagini ce ilustrează *Pilda fiului risipitor*. Biserica cu hramul *Adormirea Maicii Domnului* de la mănăstirea Humor.



Pilda fiului risipitor. Biserica cu hramul *Tăierea capului Sf. Ioan Înaintemergătorul* din satul Arbore.



Ordinea strofelor textului *Imnului Acatist* din fresca omonimă de la biserica cu hramul *Tăierea capului Sf. Ioan Înaintemergătorul* din satul Arbore.



Inscripție zgâriată pe suprafața frescei cu imaginea *Asediul Constantinopolului* de la biserica cu hramul *Buna Vestire* a mănăstirii Moldovița.

„Maica Domnului Hodighitria înconjurată de arhangheli și profeți” - icoană ortodoxă din secolul al XVI-lea din Terlo, din colecțiile Muzeului Național din Krakow. Aspecte ale iconografiei, atribuției și datării

Rezumat

„Maica Domnului Hodighitria înconjurată de arhangheli și profeți” - icoană ortodoxă din secolul al XVI-lea din Terlo, din colecțiile Muzeului Național din Krakow. Aspecte ale iconografiei, atribuției și datării

Identificată în localitatea Terlo (astăzi la granița polono-ucraineană) icoana Maica Domnului Hodighitria înconjurată de profeți și arhangheli, Ioachim și Ana, păstrată în fondurile Muzeului Național din Krakow aparține unor opere care suscită un interes deosebit. Drept model al imaginii multinaționale și culturale al dinastiei Jagiellonilor a fost arătată în cadrul unei expoziții de lungă durată, „Europa Jagiellonica” și demonstrată succesiv în Cehia, Polonia și Germania.

Desenul neobișnuit al icoanei ortodoxe constituit din arcaturi și elemente gotice este un exemplu elocvent al influenței artei vest-europene vis-a-vis de cultura creștinismului ortodox. Apare, atunci o întrebare firească: cărei arte aparține icoana - celei ruse vechi sau artei medievale moldovenești?

Până nu demult icoana era atribuită atelierului operelor de factură est-ruse (ucrainene). Arcatura în formă de crin inversat sugerează cunoscutul motiv al cristelniței religioase din ambianța Poloniei de Est. Desenul mauresc-ului însă, cu arce ascuțite, creează impresia imitației unui baldachin gotic ajurat, prezent în numeroase opere din Europa Centrală, dar, în aceeași timp, ornamentul din epoca goticului târziu a fost un motiv popular în arta moldovenească.

Din punctul de vedere al particularităților iconografice și al stilului se va pune în discuție aspectul provenienței posibile a icoanei, în calitate de operă, care a aparținut unui zugrav din atelierul Moldovei medievale, ce a activat în prima jumătate a secolului al XVI-lea pe teritoriul limitrof al Poloniei.

Cuvinte cheie: icoană ortodoxă, dinastia Jagiellonilor, expoziție, influențe est-ucrainene, stil gotic târziu, motiv popular, Moldova medievală, atribuție, iconografie, datare

Summary

The Virgin Hodigitria among some archangels and prophets» as the Orthodox icon of XVI th century of village Terlo (Ukraine) from the collection of Cracow National Museum. Some problems of iconography, attribution and dating

The icon from Terlo (Терло н. Хирів, Ukraine) is one of the most interesting examples of the icon painting preserved in the Ruthenia belonging to the former United Kingdom of Poland and Lithuania. It represents the complex version of a Hodegetria not only by Archangels but also by the Prophets placed in the side columns and at the bottom part of the frame, where in the centre Saint Joachim and Saint Anne hold an unrolled scroll with a kontakion of the hymn for the Nativity of the Mother of God festival.

It seems that the richness of the content of the Western Ruthenian icons resulted from the transfer of the iconography present in the wall paintings onto the wooden *substratum* in the environment where there were no wealthy Orthodox patronage who could finance the sacred constructions of stone and brick with a full iconographic program. Thus, the weight of the presentation of the theological content was transferred into the icons, so they were much more complex than in the other centres of the iconic painting regarding the number of the meaning layers contained in them. The analogous icons in the reduced version, that is the depictions of the Mother of God with Jesus Emmanuel surrounded only by the Prophets were placed in the low row of iconostases in the Balkans area: in Greece, Serbia, Bulgaria, Wallachia, and Moldavia.

The program of the icon has many threads: it constitutes the manifestation that through the act of the Incarnation, the *Old Testament* is fulfilled in the *New Testament*; it illustrated the hymns venerating that act and the role of the Holy Virgin Mary as a spiritual and living ladder on which the Highest climbed down the Earth, as Saint John of Damascus wrote;

it is a figure of the Jesse Tree, thus the ancestors of Christ; it is the praise of the righteous (*Prawiednych*) parents of Mary, who “blossomed” as Aaron’s rod and deliver the flower, who subsequently bore fruits that redeemed the sin of Adam and Eve, as the predictions of Prophets and *The Book of Psalms* say, and what is fulfilled in the quote placed on the scroll kept by the parents of Holy Mary. Finally, in this type of an icon you can also see the apotheosis of the multiply dignity of Christ, manifested by the choice of the figures, quotes, and the names of Christ – the Saviour, Judge, King and the Highest Priest.

The feature distinguishing the Terlo icon is the late-Gothic relief ornament in the form of a tracery on which the arcature with the motif of upside-down lilies reminding the motif known e.g. from the baptismal fonts from Little Poland (Odrzykoń, parish church, 15th c; w.; Krościenko nad Dunajcem, 1493; Brzeziny, parish church, 1497; Połomia, parish church, 15th c.; Gogołów, parish church, 1st quarter of 16th c; Tymbark, parish church, 1541 and others) was employed. The tracery with the similar design of ogival arches making a kind of an imitation of a Gothic open-work canopy is present in the works so distant as the supraporta in the Calvinist church in Sfantu Gheorghe in Transylvania, Romania, as well as in the crowning of the tombstone of the Achacy von Trenck, the canon (deceased in 1551) in the Frombork cathedral.

The adaptation of the Western ornamental forms is understandable and characteristic of the icons created in the zone of the intensive mutual influences of the Latin and Orthodox cultures, to which the annexation of Red Ruthenia to the Kingdom of Poland in the 14th century contributed. It should be emphasized that the popularity of Gothic tracteries is also evidenced in the Orthodox art of Serbia and Moldova and at the same time the other stylistic features of the Hodegetrias from Belz, Busko and the one from Terlo described here, such as e.g. the way the Mary’s face was depicted, suggest the inspiration by the Balkan and Moldavian examples.

The distinctive convex and relief nimbus belong to the Balkan and Moldavian features, regarding the workshop. In the iconographic layer, the icon is distinguished by adding two prophets in the low row, usually designed for hymnographers. Zechariah and Daniel are located in the lowest part of the icons from Belz and Busko. After the addition of the pair of these prophets, their number in the icon was twelve in accordance with the oldest examples. The choice and placement of the prophets in this icon correspond exactly to the icon from Belz, but here they are depicted in full-figure, and in the icon from Busko – in a three-quarter position, as it often happens in case of the icons from Moldavia. On the other hand, the inscriptions on the prophets scrolls show many features of the orthography.

Key-words: orthodox icon, Jagiellon dynasty, exhibition, East Slav influences, style Gothic, ornament, Medieval Moldova, task, iconography, dating

Резюме

„Богоматерь Одигитрия в окружении пророков” - православная икона 16-го века из села Терло (Украина) в собрании Краковского Национального музея.

Проблемы иконографии, атрибуции и датировки.

Происходящая из местности Терло (ныне польско – украинское пограничье) и находящаяся в собрании Краковского Национального музея икона *Богоматерь Одигитрия в окружении архангелов, пророков, Иоакима и Анны* принадлежит к произведениям которые вызывают большой интерес.

Как ещё один пример многонационального и многокультурного образа монархии Ягеллонов, она была демонстрированной на долгосрочной выставке „Europa Jagiellonica” и показана поочередно в Чехии, Польше и Германии.

Необыкновенные украшения православной иконы в виде готических масверков и аркатуры являются ярким примером влияния искусства Запада на искусство восточного христианства. Появляется тогда вопрос: влияния на древнерусское искусство или на искусство молдавское?

До сих пор к иконе относились как к произведению западно-русской (украинской) мастерской. Аркатура в виде перевернутой лилии напоминает мотив известный в церковных купелях региона Малопольша. Масверк о похожем рисунке в виде проникающихся острых арок и создающих впечатление имитации готического ажурного балдахина присутствует во многих произведениях Центральной Европы, в то время как орнамент эпохи поздней готики весьма популярный в искусстве Молдавии.

С точки зрения черт касающихся иконографии и стиля вновь будет рассматриваться проблема возможного происхождения иконы. Поставленным будет вопрос: нельзя ли на икону смотреть как на произведение художника/мастерской из Молдавии, действующего в первой половине шестнадцатого столетия на территории Червонной Руси?

Ключевые слова: православная икона, династия Ягеллонов, выставка, западно-украинское влияние, поздний готический стиль, народный мотив, Средневековая Молдова, атрибуция, иконография, датировка

Икона *Богоматерь Одигитрия в окружении пророков* из села Терло, является одним из самых интересных примеров иконописи сохранившихся на территории русских земель бывшей Речи Посполитой¹ [илл.1-2]. Представляет со-

бой расширенную версию *Одигитрии* которой поклоняются не только архангелы но также и пророки. Их изображения находятся на боковых колоннах и на нижней рамке, центр которой занимают Анна и Иоаким указывающий на рас-

кинутый свиток с парафразой слов кондака на Рождество Богородицы:

Иоаким и Анна поношения безчадства, и Адам и Ева от тли смертныя свободистая, Пречистая, во святем рождестве Твоем. То празднуют и людие Твои, вины прегрешений избавльшиися, внегда звати Ти: неплоды раждает Богородицу и питательницу жизни нашея².

Первые слова этого гимна приписываемые Роману Сладкопевцу заметны над головой Иоакима и Анны в нижней части синайской иконы конца XI - начала XII века:

ΙΩΑΚΕΙΜ Κ[ΑΙ] ΑΝΝΑ ΕΤΕΚΝΟΓΟΝΗΣΑΝ
ΚΑΙ ΑΔΑΜ Κ[ΑΙ] ΕΒΑ ΗΛΕΥΘΕΡΩΘΗΣΑΝ
(буквально: «Иоаким и Анна зачали, а Адам и Ева освободились»).

Иосиф, находящийся немного ниже показывает свиток с продолжением гимна подчеркивающего веру в чистоту Марии³.

Объединенные в пары пророки: Моисей – Аарон; Давид – Соломон; Иеремия – Исаия; Иаков – Иезекииль; Михей – Гидеон; Захария – Даниил, показывают парафразы цитат из соответствующих книг, имеющих отношение к объявлению пришествия Мессии и его рождению от Девы. К нему и относятся держанные ими атрибуты. Самые древние иконы такого рода связаны с монастырями Святой Екатерины на Горе Синайской и Горе Афон. Их датируют XI -XIII веком⁴, то есть периодом в котором идеи высказанные здесь, находили реализацию также в миниатюрной живописи и фресках на Балканах, особенно в четырнадцатом столетии.

XIII - XIV столетием датированы самые древние, сохранившиеся до наших дней балканские иконы такого рода: икона Психострии (Душеспасительницы) из монастыря Перивлетьы в Охриде⁵, греческая икона хранящаяся во Флорентской Академии или иконы из Горы Афон неуверенно датированные и известные, главным образом из более поздних примеров. Свое постоянное место в иконостасе икона этой редакции нашла начиная с XIV столетия: „являясь разработанной и синтетической параллелью к иконе Христа, где место пророков занято апостолами”⁶.

Идея которая появилась в основе этой сложной картинной композиции могла родиться или в столице Империи или в монастырях Святой горы Афонской и отсюда распространилась на балканские страны находя свое полное развитие в настенной росписи⁷. Затем прибыла на Русь и в Молдавию. Постепенную адаптацию готово-

го образца в северных странах облегчила подтвержденная многими исследователями пенетрация этих мест более старой и более укрепленной культурой византино- балканской. Носителем этой культуры было, что также неоднократно подчеркивалось, население Балканского Полуострова мигрирующее в результате ухудшения экономико-политической обстановки.

Факторами которые непосредственно повлияли на распространение южных культурных принципов были: падение Тырново - столицы Болгарии в 1394г., падение Сербии в 1389г. и связанный с этим огромный *exodus* всех слоев общества. Оттоманское нашествие укрепило существующую раньше миграцию низших слоев населения и стало причиной что на север эмигрировали также монахи и представители других образованных слоев, которые захватив с собой ценные иллюминированные книги и иконы давали новый импульс монастырской культуре мест, в которых они останавливались так в Молдавии как и во Влахии⁸. Влияния эти распространялись дальше на север, особенно после завоевания и этих земель турками в 1478 году.

Это в буковинских картинах Владиславом Подлахой стала выделенной и охарактеризованной в 1912 году разрабатываемая нами тема *Одигитрия в окружении пророков и гимнографов* как взятая из примеров монастыря Хора в Константинополе [илл. 3] и афонских картин⁹. Согласно укрепленной картинной традиции, пророков представляли на стенах притвора церкви нпр. в Гоморе и Молдавицы а гимнографов помещали в пендентивах купола заполненного изображением Богородицы Влахерны. В. Подлаха сходно как и пол века спустя Сирарпи Дер - Нерсеян указал в качестве литературной основы вышеуказанной композиции „пророческие гимны” (гр. *Ἀνωθεν οἱ προφῆται*), то есть соответственные иконографические рекомендации находящиеся в учебнике живописи из Горы Афон¹⁰. Другие автора которые сталкивались с этим иконографическим вариантом оттолкнули такого рода интерпретацию, указывая на другие иконографические источники: нпр. Евгений Ивановко (1956г.)¹¹, который усматривал его генезу в содержании Акафиста - то есть самого популярного в Восточной Церкви гимна в честь Марии.

Иосиф Мысливец (1969г.)¹² и Штефан Ткач (1980г., польское издание -1984г.)¹³ подчеркивали скорее всего значение текстов писаний Отцов Восточной Церкви, в то время как Вира

Свенцицкая (1983г.)¹⁴ и Ромуальд Бискупский (1991г.)¹⁵ коротко доказывали что иконы такого рода представляют собой апофеоз Божией Матери и идеи Христова Воплощения.

Несмотря на то что указанные В. Подлахой и С. Дер - Нерсеян инструкции содержанные в *Hermenei* достаточно тесно соответствуют картинным реализациям, стоит помнить что учебник из Горы Афон был списанным в XVIII веке. Поэтому лишь только крепкость письменной традиции разрешает относиться к ним как к литературным первоисточникам рассматриваемой темы¹⁶.

Справедливым оказывается замечать источники и смысл разрабатываемой нами проблемы в патристических текстах. В рамках находок параллель между *Ветхим* и *Новым Заветом* вмещалось отношение предсказаний ветхозаветных пророков к роли какую должна была сыграть Мария. Это являлось общей идеей для писаний Св.Св. Афанасия (ум. 373г.), Ефрема (ум. 373г.), Кирилла Александрийского, Германа (ум. 733-4г.) или Феодора Студита (ум. 826г.). Одновременно идея эта являлась общей для гомилетической традиции обеих Церквей: Восточной и Западной. В стенной росписи и в иконах мысль эту подчеркивали так в картинном слое - придавая канонически изображаемым персонажам соответственные атрибуты как и в словесной - добавляя свитки со списанными фрагментами их (персонажей) проповеди и которые (проповеди) повторялись в гомилетических писаниях Отцов Церкви.

На формирование этой иконографии сильно повлияла анти-иконокластическая деятельность апологетов и защитников чести принадлежной иконам а также и гимнографов которых после их канонизации помещали наряду с группой пророков на фресках и в иконах вблизи Божией Матери. Среди этих персонажей выделяется Св. Иоанн Дамаскин который сердитость апологета икон повязывал обращаясь к трудам Отцов Церкви и Святого Писания с гомилетикой посвященной Марии и гимнографическим творчеством.

Источником присутствия в иконах Иоакима и Анны являлись апокрифические труды которых необъяснимая ныне популярность в средние века влияла также на детали других картинных композиций. Фигуры родителей Марии могли быть иллюстрацией к сцене ихнего бракосочетания или к парафразирующему апокрифическое *Первоевангелие Иакова* тексту гомилии Св. Иоанна из Эвбеи *О Зачатии Пресвятой Девы Ма-*

рии. Автор этот писал: „*Ecce Joachim et Anna, ille quidem in monte jejunans, haec vero in horto multa prece Deum exorans, obtinent receptaculum illius qui montes constituit, et pantis hortum exornavit. Ecce in horto de horto illo antiquo hominibus reddendo laetum nuntium (exauditar). Ecce luctus in gaudium conversus est, et lamentatio in exultationem. [...]*”¹⁷.

Изображенные вокруг Марии персонажи создают собрание святых. Святые представили себя как свидетели Благой Вести славящее в своих пророчествах, гомилиях или гимнах роль выполненную Дочерью Иоакима и Анны. Собранные вместе подчеркивали бесконечность времени славы Иисуса и Божией Матери. В гомилии Св. Тарасия (ум. 806г.), *На Пожертвование Пресвятой Девы Марии*, пророк Захария славит Богоматерь словами: „*tu Jacobi in scalam ascensus causa, et secunditatis in duodecim tribus permanantis expressio nobilissima; [...] tu Moysis ejusque Legislatoris liber divinitus concinnatus, in quo scriptum est sacramentum regenerationis [...] tu Aaronis virga florescens; [...] tu est Davidis filia [...] tu <lectus Salomonis> ex auro factus [...]; tu Jonae in ceti ventre incolumitas, et Nivitarum ad meliora consilia conversio ac benigna venia. [...] Tu es prophetarum speculum, et rerum ab ipsis praenuntiarum exitus. Tu enim Ezechiel vaticinans appellavit portam clausam, per quam nemo hominum unquam transibit nisi Dominus Deus solus, et portam clausam conservabit; te Isaias ille in primis grandiloquus praenuntiat virgam Jesse, ex qua flos Christus orietur [...]; te Jeremias praemonstravit inquiens: <Ecce dies venient, dicit Dominus, et feriam domui Israel et domui Judae foedus novum quod constitui cum patribus eorum>; [...] te etiam <Daniel vir desideriorum> proclamavit montem ingentem, e quo Christus lapis angularis abscindetur, et simulacrum multiformis serpentis ruina atque exitio dissipabit; te pueri tres Babylonis figura adumbrantes, et exspectationem Filii tui animo intuiti, fornacem septenis incendiis auctam perambularunt illaesi, et in medio igne quasi in thalamo laeti gestiebant; tu Habacuc Theman montem appellat, ex quo regis sceptrum potenter exorta sunt [...]. Te honoro agnam immaculatam, te praedico gratia plenam, te effero e cunctis generationibus designatam Dei sponsam, te cano, quae mox novum coelum cognosceris; te adduco tanquam thesaurum pretiosissimum in templum Domini; te extollo Novum Testamentum, in quo Messias Christus inscriptus [...]*”¹⁸.

Со средневизантийского времени в иконописи укрепилась традиция живописи в несколько редуцированной варианте, сопоставляющая

изображение Божией Матери Иисусу Иммануилу в окружении лишь одних пророков. Это соответствует иконом Христа в окружении апостолов, размещаемым в нижнем ряду иконостасов на Балканах: в Греции, Сербии, Болгарии¹⁹, Валахии, Молдавии и Трансильвании [илл. 4]²⁰. В русских иконах дополнительно присутствовали фигуры гимнографов размещаемые в нижней рамке. В других регионах они были отмечены лишь только в стенной росписи, и размещенные в пendentивах куполов с изображением Божией Матери, или на стенах особенно в храмах монастырей.

Кажется, что богатство тематики в западнорусских иконах возникнуть могло в результате преобразования иконографии присутствующей в настенной росписи на деревянный холст в среде, где не хватало богатого православного покровительства, могущего стать основателем каменных храмов с полной программой живописи. Тяжесть презентации богословской тематики стала перенесенной на иконы, в результате чего они стали гораздо более сложными с точки зрения множества содержащихся в них слоев смысла, чем в других центрах иконописи. Следует помнить также о традиции живописи содержащейся в аналогичных писанных иконах.

Программа иконы многотематичная: является демонстрацией того что благодаря Воплощению *Ветхий Завет* исполняется в *Новом*; иллюстрирует гимны славящее этот акт и роль Марии как душевной и живой лестницы по которой Всевышний спустился на землю и как писал Иоанн Дамаскин: является фигурой Дерева Иессея то есть рода Христова; есть даже похвалой справедливых (Праведных) родителей Марии, которые выдали цветок, как жезл Аарона, и который в последствии родил плод, который очистил от греха Адама и Евы, о чём и провозглашают предсказания пророков и *Псалмы*, и что находит свое выполнение в цитате на свитке держанном обеими родителями Марии. В конце станет возможным в иконе того типа заметить апофеоз многообразного достоинства Христа, проявляющегося в подборе лиц и цитат, достоинств Христа как Спасителя, Суди, Короля и Всевышнего Жреца.

То, чем отличается икона из Терла это выполненный в рельефе позднеготический орнамент в виде масверков [илл. 5], на котором поддерживается аркатура с мотивом перевернутой лилии напоминающая мотив известный в церковных купелях региона Малопольша

(среди прочих Оджиконь, приходский костёл Св. Екатерины XV в.²¹; Семехов, приходский костёл Рождения Пресвятой Девы Марии, купель, 1471 г. (?)²²; Вильчыска, приходский костёл Св. Станислава, купель, 1486 г.²³; Лацко, приходский костёл Иоанна Крестителя і Архангела Михаила, купель, 1493 [илл. 6]²⁴; Кросьценко над Дунайцем, приходский костёл Всех Святых, купель, 1493²⁵; Бнин, приходский костёл Св. Войтеха, купель, 3 четв. XV в.²⁶; Кружлова, приходский костёл Рождения Пресвятой Девы Марии, купель, 1486²⁷; Либуша, приходский костёл Пресвятой Девы Марии, купель, XV – XVI вв. [илл. 7]²⁸; Олшины, приходский костёл Пресвятой Девы Марии, купель, 1503 г.²⁹; Чхов, приходский костёл Рождения Пресвятой Девы Марии, купель, 1506³⁰; Межвин, приходский костёл Святых Петра и Павла, купель, нач. XVI в.³¹; Бинарова, приходский костёл Св. Николая, купель, 1500-1530³²; Сенкова, приходский костёл Св. Апостолов Филиппа и Иакова, купель, 1522 г. [илл. 8]³³; Тымбарк, приходский костёл Рождения Пресвятой Девы Марии, купель, 1541г.³⁴).

Однако нам необходимо сказать, что масверк о похожем рисунке в виде проникающихся острых арок и создающих впечатление имитации готического ажурного балдахима присутствует во многих произведениях так далёких как фронтоны в бывшем костёле (ныне кальвинистском) Сфанту Георге (wkg. Sepsiszentgyurgy) в Трансильвании [илл. 9]³⁵, а также в завершении надгробной плиты каноника Агация фон Тренк (ум. 1551г.) в кафедральном соборе в г. Фромборке на севере Польши [илл. 10]³⁶.

Адаптация западных орнаментальных форм, вполне понятная и одновременно типичная для икон создаваемых в зоне взаимного проникновения латинской и православной культур, чему и способствовало присоединение Красной Руси к Польской Короне в 14 веке. Этот аспект был нами подчеркнутым в отметке каталога иконы, предназначенной для публикации в каталоге выставки *Europa Jagiellonica*, где икону показывали в 2011-2013 годах, соответственно в Кутной Горе, в Варшаве и в Потсдаме. Каталог, к сожалению, пока что не появился³⁷, но в замен автором сценария Иржим Файтом из GWZO в Лейпциге был опубликован вид путеводителя в котором отправленная нами отметка была искаженной, опубликованной без указания источника и авторской редакции. Прежде всего, по неизвестным причинам, к этой искаженной

информации было добавлено внушение, что местом создания иконы является город Львов!³⁸

В контексте готических архитектурных мотивов присутствующих в иконе стоит помнить о их необыкновенной популярности и „длительной жизни” в церковной архитектуре Молдавии [илл. 11]. Их присутствие замечается по семнадцатое столетие начиная с самых древних построек молдавского правителя Степана Великого и его бояр, в том числе логофета Иона Тауту, постройках бояр Петру Рареша и самого Рареша. Следует отметить, что популярность готических масверков отмечается также в искусстве Греции, на удивительно близком примере рельефа в нимбах Святых Космы и Дамиана в македонской иконе находящейся в собрании Византийского музея в Капориано, а также в изобразительном искусстве Сербии и Молдавии [илл. 12]³⁹. Одновременно другие черты икон Одигитрии из Белза, Буска [илл. 13] и обсуждаемой нами иконы из Терла, такие как разработка лица Марии, указывают на балканско-молдавские источники на что и обратила внимание Мария Гелитович⁴⁰.

Наконец, на похожую идею адаптации архитектурных форм являющихся вариантом стилизованных форм Запада стоит обратить внимание в сохранившейся иконе времён Петру Рареша. Они видны в иконах царского ряда церкви в Урисию де Йос (округ Муреш), *Одигитрии в окружении пророков* и *Святого Николая в окружении житийных сцен*, созданных по заказу дворянина Лука де Урисию⁴¹, а также в иконе 1549 года оплаченной Даном, казначеем времён Петру Рареша, *Одигитрия в окружении пророков*, из Silietea (район Нямец)⁴². Дан, после Тоадера Бубуйогу, был вторым основателем церкви в Гуморе, и присутствует на вотивной доске в притворе храма Успения Пресвятой Богородицы⁴³. Похожая форма арок, опирающихся на небольших колоннах в виде виток веревки со стилизованными капителями употреблена в *Великом Деисусе* этой церкви⁴⁴.

Учитывая мастерскую именно к балканским а также и молдавским чертам причислит следует сильно выпуклый рельефный нимб. Это одна из черт, которые указывают молдавское происхождение в случае двух других икон из коллекции НМК и Исторического музея в городе Санокке [илл. 14]. Что интересно, Корина Николеску указывая на специфичность этих нимбов в иконах времён Петру Рареша обращалась между другими к традициям живописных

мастерских Трансильвании и Малопольши⁴⁵. Марина Шабодос подчеркнула, что мотив сетки созданной из ромбов и небольших крестиковых мотивов встречаемым бывает в готических алтарях Центральной Европы⁴⁶. Тот же самый источник для флоральных мотивов времён раннего Возрождения заметила она в многочисленных полиптихах Трансильвании и распространяемым скорее всего под влиянием итальянских тканей XV-XVI века. Но на как самые близкие в качестве украшения фона икон в Гоморе указала она станковую живопись Малопольши, влияние которой нашла также в иконах из территории Польши и Словакии, признавая окончательно, что культурные и экономические связи между Польшей и Молдавией облегчили трансфер украшений этого рода с русских икон Речи Посполитой на молдавские иконы⁴⁷. Его точный вид и оформление к сожалению, неясные, учитывая масштабы ущерба, которого не снесли попытки реконструкции в рамках консервации проведенной в 1974 году в Академии изобразительных искусств в городе Кракове [илл. 2]⁴⁸.

В иконографическом слое икону выделяет добавка двух пророков к нижнему ряду, который в западнорусских иконах предназначена обычно для гимнографов. Два пророка, то есть Захария и Даниил являются самой низкой парой пророков в иконах Белза и Буска. Благодаря их добавке количество пророков в иконе согласно самым старым примером достигло числа двенадцати. Подбор и расставление пророков в этой иконе буквально соответствует иконе из Белза⁴⁹, причем здесь они помещены на боковых колоннах как полные фигуры, в то время как в иконе из Белза в 3/4, то есть так как это встречалось в иконах из территории Молдавии, но наоборот они представлены на нижней рамке. С другой стороны, в надписях на свитках пророков присутствуют многие черты восточнославянской орфографии.

К сожалению, немного податков про художников, действующих в это время на Украине. Одним из немногочисленных, которых имя и фамилия нам известны является Григорий Босыкович - художник из Сучавы⁵⁰. Им была подписанная дарованная монастырю мелецкому вблизи Ковели на Волыни икона *Святого Николая*. В Ковели находится основанная в 1542 году Фёдором Сангушкой церковь этого святого⁵¹. Во время первой мировой войны картина была перенесена из Житомира в Харьков, где и про-

пала в 1941 году. Видную в надписи дату читали по разному, как 1586 год⁵², 1589 год⁵³ и совсем недавно как 1532 год⁵⁴. Сохранилась лишь только снимка, но чётко заметно что икона близка другим молдавским иконам изображающим Св. Николая.

К художнику Босыковичу относили упомянутую икону из Буска *Божия Матерь Одигитрия в окружении святых*, а также три иконы из одного иконостаса первой половины шестнадцатого века в экспозиции замка в Олесьюк - *Святые Пётр и Павел* - принадлежащее скорее всего тому же одному ряду *Деисус* и *Святую Параскеву*, скорее всего ряда местных икон⁵⁵. Стилистически близкие иконы происходят из региона Самбор – настоящего места работы этого художника. Из этой территории числится другая датированная и подписанная икона 1579 года *Благовещение Марии* Федуска из Самбора⁵⁶, заказанная семьей Иваницких в ныне несуществующую церковь в Иваничах также в Волины (недалеко Владимира Волинского). Дата отмечена также в конце весьма обширной надписи из иконы 1586 года *Страстный суд* происходящей из Камёнки Струмиловой⁵⁷.

Возвращаясь к иконе из Терла справедливым кажется присоединить её к группе икон из Белза и Буска, дополненной, обсужденной нами иконой *Одигитрия в окружении пророков* в монастыре в Яблечной над Бугом. Подробности видны в оформлении фигур пророков указывают на происхождение целой группы из одной мастерской употребляющей молдавские примеры. В случае икон из Яблечной, Белза, Буска и церкви монастыря Варатек (рум. Vgratec) типично показание фигур пророков в 3/4 а также сходные их позы.

Спорной остается также датировка иконы. И. Клосинской принято что картина была созданной только в конце XVI века⁵⁸, в то время как Б. Гуминская, предложила сначала дату 2. половина XVI века⁵⁹, а затем поменяла датировку на 1. половину XVI века⁶⁰. В ходе разработки западнорусских икон XV-XVI веков изображающих *Богородицу с Иисусом* нами была сокращенная датировка иконы на предел лет 1540-60⁶¹. Мы считаем что произведение является современным иконам *Одигитрий* (коллекция Национального музея в г. Львове): нпр. подписанной художником Олексием⁶², *Одигитрии* из Красово, или *Одигитрии* из села Лисковатое (Национальный музей г. Львов)⁶³. На наш взгляд иконы

эти более конвенционизированные и более стилизованные чем раньше выступающие примеры. В ансамбле этом похожий мотив перевернутой лилии присутствует в иконе из села Бусовисько *Поклонение Волхвов* (также львовское собрание)⁶⁴. Произведениями немного младшими (1540 -1560 гг.) мы также считаем икону из Белза⁶⁵ и икону из Буско⁶⁶. Является вполне возможным что это рука одного и того же мастера, с которым мы и готовы связать икону *Одигитрия в окружении апостолов* из коллекции НМК⁶⁷. Ныне, на наш взгляд, вполне возможным считать иконы из Белза, Буско и Красово а также рассматриваемую нами икону из Терло делом одной и той же мастерской, но мы причислили бы иконы к половине XVI века. М. Гелитович также указано, что большинство икон повязанных с иконой из Белза датированных серединой XVI века, хотя самую же икону Гелитович датировала первой половиной XVI века⁶⁸.

Можно предположить, что обсуждаемую нами икону, предполагая, что она была созданной в месте происхождения, то есть в Терле, писали в этой же среде, что и датированные первой половиной шестнадцатого столетия: двойную икону *Рождество и Успение Марии* а также *Одигитрию в окружении апостолов*. Этой общей средой смог быть монастырь, потому что трудно объяснить другой причиной возникновение в похожее время икон о тем же самым иконографическом ядре, но в несколько других вариантах, и которые могли являться ответом на внешний заказ. Это могло бы объяснить присутствие в похожих нашей иконах черт сербских или молдавских⁶⁹ - или вообще балканских. Это монастыря являлись убежищем для международного сообщества образованных и талантливых интеллектуальных элит разных стран. Убежищем в буквальном смысле, потому что безопасным местом перед наступающей турецкой армией а также убежищем в душевном и художественном смысле. В его рамках могли развиваться так художественная как и интеллектуальная культура опираясь о скриптории и художественные традиции перенесенные из самой разной среды и сравниваемые с собой в этой международной общине. Таким образом кажется возможным, что автором иконы по схеме популярной в молдавской среде и достаточно распространенной на Руси, являлся молдавский художник или художники действующий в монастыре на территории Красной Руси. Не исключено в итоге,

что это являлось результатом сотрудничества живописцев Руси и Молдавии художников которые делились друг с другом так опытом как и объёмом работы. Готический мотив аркатур это дополнительная связь, известная обеим средам хотя всё таки генетически повязана с искусством Запада.

Не исключаем конечно, что мастерская в которой создавалась икона могла иметь светский

характер. Но на наш взгляд это мало вероятно так как теологическая тематика находящаяся в указанных нами произведениях искусства весьма сложная и требует знания библейских перекоп и византийской гимнографической и иконографической традиции которой получателем в конце средневековья являлся высший образованный слой православного духовенства.

Referințe bibliografice și note:

¹ Богоматерь Одигитрия в окружении архангелов, пророков, Иоакима и Анны, икона, село Терло ((ныне Старосамборский район Львовской области на Украине) (?), 1. пол. XVI в., дерево, темпера, золочение, 136 x 108 x 3,5 см, покупка от ксёндза Яна Волосянского (1893г.), Национальный музей города Кракова (далее - MNK), № MNK XVIII-30.

² <http://www.pravmir.ru/rozhdestvo-bogoroditsy/>; *Nauka o naboieństwach prawoslawnych*, Warszawa 1938, стр. 64; J. Kiosicska, *Ikony*, Krakow 1973, стр. 169; B. Gumicska, *Galeria „Sztuka cerkiewna dawnej Rzeczypospolitej”*. *Przewodnik*, Krakow 2008, стр. 36; M. P. Kruk, *Concordia Veteris et Novi Testamenti w ikonie Hodegetrii w otoczeniu prorokow w Czarnej k. Уньця Gorlickiego // Szczelina ъwiatia. Ruskie malarstwo ikonowe*, ред. A. Groniek, Krakow 2009, стр. 235.

³ A. W. Carr, *Icon with the Enthroned Virgin Surrounded by Prophets and Saints // The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Era A.D. 843–1261*, ред. Н. С. Evans, W. D. Wixom [каталог выставки в Metropolitan Museum of Art], New York 1997, кат. и илл. 244 – здесь датированная 1080–1130 годами, стр. 372.

⁴ A. W. Carr, *op. cit.*, 1997; M. P. Kruk, *Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z DzieciŃtkiem wieku XV – XVI*, Diss. Krakow 1999, Krakow 2000, кат. I.30, стр. 84; M. P. Kruk, *Concordia Veteris et Novi Testamenti ...2009*, стр. 216.

⁵ Пророки находятся на серебряном окладе прикрывающем икону - K. Weitzmann, M. Chatzidakis, S. Radojčić, *Icons*, London 1993, илл. 147.

⁶ J. Myslivec, *VěchodoslovenskŃ Ikony*, „Уммнп”, R. XVII (1969), nr 5, стр. 408.

⁷ Примеры приводит J. Myslivec, *op. cit.*, стр. 420.

⁸ И. С. Дуйчев, *Болгарские лицевые рукописи XIV века*, // М. В. Щепкина, *Болгарская Болгарская миниатюра XIV века: исследование Псалтыри Томича*, Москва 1963, стр. 13.

⁹ W. Podlacha, *Malowidia ъsienne w cerkwiach Bukowiny*, Lwyw 1912, *passim*.

¹⁰ W. Podlacha, *op. cit.*, S. Der Nersessian, *Program and Iconography of the frescoes of the Parecclesion // Studies*

in the Art of the Karyie Djami, ред. P. Underwood, New Jersey 1975, т. IV, стр. 313.

¹¹ E. Iwanoyko, *Nieznane dzieio malarstwa ikonowego (Ze studiow nad sztukŃ Rusi ъredniowiecznej)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu im. A. Mickiewicza”, Historia, 1956, № 3, тетрадь 1, стр. 97 – 139.

¹² J. Myslivec, *op. cit.*, стр. 408.

¹³ Ъ. Ткби, *Ikony siowackie od XVI do XIX wieku*, перевод А. Czycibor-Piotrowski, Warszawa 1984, *passim*.

¹⁴ В. І. Свенціцька, *Українське станкове малярство XIV–XVI ст. і традиції візантійського мистецтва // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період*, Київ, 1983, стр. 18.

¹⁵ R. Biskupski, *Malarstwo ikonowe od XV do pierwszej poioy XVIII wieku na Jemkowszczyźnie*, „Polska Sztuka Ludowa”, nr 3–4, стр. 158.

¹⁶ Тема, пишущим эти слова была посвященная часть его кандидатской диссертации а также ряд статей: М. P. Kruk, *Ikona Matki Boskiej Rudeckiej // Wizerunki maryjne, archidiecezje krakowska i przemyska, diecezje iydzka, opolska, rzeszowska, 2. Materiaiy z VII Seminarium Oddziaiu Rzeszowskiego SHS „Sacrum et decorum” w Jaccucie w dniu 21 listopada 1992 r.*, ред. I. Sapetowa, Rzeszyw 1995, стр. 25-46; Idem, *Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z DzieciŃtkiem wieku XV-XVI, Krakow 2001*; Idem, *Balkan features in Ruthenian icon painting in historical Poland // Byzantium and the East Central Europe (= Byzantina et Slavica Cracoviensia, III)*, ред. G. Prinzing, M. Salamon, Cracow, стр. 237-246; Idem, *Les icŃnes RuthŃniennes de la Vierge Marie avec le Christ Emmanuel du XVe et XVIe siucle // XXe Congrus International des Ńtudes Byzantines. Colluge de France-Sorbonne, 19-25 aoyt 2001. PrŃ-Actes. III Communications Libres*, Paris 2001, стр. 393 ; Idem, *Ikona Matki Boskiej Hodegetrii w otoczeniu prorokow, Joachima i Anny w cerkwi monasteru Њв. Onufrego w Jabiecznej, // -»Do pikna nadprzyrodzonego«. Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji cheimskich Коуcioia rzymkokatolickiego, prawoslawnego, grekokatolickiego*, т. 1: *Referaty*, ред. K. Mart, Cheim 2003, s. 226-237; Idem,

Hymnograf Stefan czy hymnograf Teofan. Problem identyfikacji rzeźniopiewcy w ikonach zachodnioruskich // „Series Byzantina” II (=Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art), ред. W. Deluga, M. Janocha, Warszawa 2004, стр. 129-154; Idem, *Balkan Connections of Ruthenian Icons of the Former Republic of Poland Exemplified by Iconography and Inscriptions* // *The Orthodox Church in the Balkans and Poland. Connections and Common Tradition*, ред. A. Miropowicz, U. Pawluczuk, W. Walczak, Biaystok 2007, стр. 287 – 298; Idem, *Concordia Veteris et Novi Testamenti w ikonie Hodegetrii w otoczeniu proroków w Czarnej k. Uscia Gorlickiego* // *Szczelina ыwiatia. Ruskie malarstwo ikony*, ред. Agnieszka Groniek, Kraków 2009 (= Biblioteka Tradycji № LXXXVI), стр. 215-248.

¹⁷ Joannis Euboeensis, *Sermo in Conceptionem Sanctae Deiparae* (PG 96, 1466); *Ojcowie Końcioia Greccy i Syryjscy. Teksty o Matce Bożej*, т. I, перевод и вступление ксёндза W. Kania, Niepokalanów 1981, стр. 206.

¹⁸ Tarasii Archiepiscopi Constantinopolitani, *Oratio in SS. Dei Matrem in Templum Deductam* (PG, 98, 1491 – 1494); *Ojcowie wspylnej wiary. Teksty o Matce Bożej*, т. III, перевод и вступление ксёндза W. Kania, Niepokalanów 1986, стр. 37-38. На стене церкви в Гоморе Три Отрока в огненной печи были составлены вместе с другими сценами из жизни Марии наряду с Гидеоном с руном или Иаковом с лестницей - W. Podlacha, *op. cit.*, стр. 38.

¹⁹ *Христос Пантократор /Богоматерь Елеусис в окружении архангелов и пророков* – двойная икона, дерево, темпера, 118 x 97 см, XIII в., Болгария, София, Национальная галерея; *Одигитрия в окружении пророков* (130 x 93,4 x 4 см); *Христос Пантократор* (126 x 81 см), XV-XVI в., Болгария, София, Национальная галерея.

²⁰ *Одигитрия в окружении пророков и Христос Пантократор в окружении апостолов*, XVI в., Румыния, Музей монастыря Варатек (рум. Vratec).

²¹ *Stanisława Tomkowicza inwentarz zabytków powiatu sudeckiego. Z rękopisów Autora wydali i własnymi komentarzami opatrzyli Piotr i Tadeusz Jopatkiewiczowie*, Kraków 2007, илл. 197.

²² J. Kuczyska, *Хредниовечне хрциелнице камienne w Polsce*, Lublin 1984, илл. 112.

²³ Ibidem, илл. 122.

²⁴ *Stanisława Tomkowicza ...*, илл. 60 (фот. 1892г.); J. Kuczyska, *op. cit.*, илл. 94.

²⁵ J. Kuczyska, *op. cit.*, илл. 90.

²⁶ Ibidem, илл. 59.

²⁷ Ibidem, стр. 91.

²⁸ Ibidem, илл. 92.

²⁹ Ibidem, илл. 106.

³⁰ Ibidem, илл. 65.

³¹ Ibidem, илл. 97.

³² Ibidem, илл. 58.

³³ Ibidem, илл. 111.

³⁴ Тымбарк, приходский костёл Рождения Пресвятой Девы Марии, купель, 1541 - *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, т. I, *Powiat Nowosudecki*, тетр. 10, ред. J. Szablowski, Warszawa 1951, фиг. 32.

³⁵ Румыния, Sfntu Gheorghe (Sepsiszentgyrgy), реформированный костёл Св. Иоанна – завершение у входа в неф, начало XV в. (?).

³⁶ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, Seria Nowa, т. II - *województwo elblskie*, ред. M. Arszycski, M. Kutzner, тетр. 1, *Braniewo, Frombork, Orneta i okolice*, разр. M. Arszycski и M. Kutzner а также P. Skubiszewski и E. Struszycka, Warszawa 1980-1, фиг. 429.

³⁷ Для каталога предназначенной была статья относящаяся к проблеме взаимного влияния искусства Запада и Востока в Монархии Ягеллонов. Передана в печать в 2007 году: P. Krasny, M. P. Kruc, „*Докончана быс [...] у великомь градъюу Краковъ*”. *O roli ыродowiska krakowskiego w okcydentalizacji sztuki cerkiewnej w monarхии jagiellockiej*.

³⁸ *Hodegetria, surrounded by archangels, prophets, St. Joachim and Saint Anne*, // *Europa Jagiellonica 1386-1572. Art and Culture in Central Europe under the Jagiellonian Dynasty. Exhibition Guide* [Kutnб Hora, May 20 – September 30, 2012; Zamek Krylewski w Warszawie and Muzeum Narodowe w Warszawie, November 2012 – January / February 2013; Haus der Brandenburgisch-Preussischen Geschichte Potsdam, February/March 2013 – June 2013], ред. J. Fajt, Praha 2012, стр. 126-127, № кат. II.27.

³⁹ J. Kiosicska, *op. cit.*, стр. 169.

⁴⁰ M. Hejtowycz (M. Гелитович), *Ikony XV-XVI wieku z Beiza (w kolekcji Muzeum Narodowego we Lwowie) //»Do pikna nadprzyrodzonego«*. *Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji cheimskich Końcioia rzymskokatolickiego, prawoslawnego, grekokatolickiego*, т. 1: *Referaty*, Cheim 2003, стр. 68.

⁴¹ M. I. Sabados, *Iconografia temei Deisis on Pictura pe lemn din Moldova secolului XVI*, „*Studii ei Cercetrri de Istoria Artei*” 40 (1993), s. 25 – 41, s. 32, фиг. 11, 24.

⁴² Ibidem, фиг. 12.

⁴³ M. I. Sabados, *La peinture d'icфnes au temps de Pierre Raree*, „*Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*” 31 (1994), стр. 30-31.

⁴⁴ Ibidem, фиг. 7-10.

⁴⁵ C. Nicolescu, стр. 17; M. Sabados, *La peinture d'icфnes au temps de Pierre Raree ...*, стр. 65.

⁴⁶ Sabados, *La peinture d'icфnes au temps de Pierre Raree ...*, loc. cit.

⁴⁷ Ibidem, стр. 62.

⁴⁸ См.: Архив Академии изобразительных ис-

кусств в г. Кракове: G. M. Andersen, *Konserwacja ikony z XVI w. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie „Matka Boska z Dziecińkiem”*, *pochodz№cej z miejscow№ci Terio*, Kraków 1974.

⁴⁹ M. P. Kruk, *Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dziecińkiem wieku XV-XVI*, Kraków 2001, стр. 79.

⁵⁰ Ibidem, стр. 25-26.

⁵¹ І. Свенціцький, *Іконопись Галицької України XV–XVI. віків (Збірки Національного Музею у Львові), Львів 1928 [Die Ikonenmalerei der Galizischen Ukraine d. XV–XVI. Jhd, Lwow 1928]*, стр. 227.

⁵² В. Свенціцька, *Кто же автор ансамбля?*, „Творчество”, 1971, nr 12, стр. 22.

⁵³ С. Тара?у?е??о, *Два волынських пам’ятника станкової живописи XVI в. // Реставрація і дослідження пам’ятників культури*, вуд. 2, Москва 1982, стр. 226.

⁵⁴ В. Пуцко, *Українській іконопис у візантійсько-слов’янському контексті*, „Церковний Календар”, (Przemysl 1994), стр. 97; *Мистецтво України. Енциклопедія*, Київ 1995, стр. 243; В. С. Александрович, *Малярі та мережа малярських осередків Волині XVI століття // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції, м. Луцьк 12-13 грудня 1996 року*, Луцьк 1996, стр. 5. Молдавський живописець згадує, що це произведение было им создано при жизни польского короля Стефана, одновременно добавил что король был трансильванским воеводой.

⁵⁵ На постоянной выставке в олеском замке Босыкович упомянут в надписях как автор этих икон.

⁵⁶ В. Луць, З. Отковіч, *Волинські ікони з Львівської галереї (ЛКГ) та Харківського художнього музею (ХХМ) // Волинська ікона: питання історії вивчення,*

дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Міжнародної наукової конференції, 29 листопада – 1 грудня 1995 року, Луцьк 1995, илл. на стр. 32. Имя живописца а также год создания известны благодаря ктиторской надписи внизу иконы – это упоминается в разработке В. Луць и З. Отковіч (1995 год). Необходимо подчеркнуть что автора каталога позаботились о приведении надписей находящихся на иконах. – В. Луць *Датовані волинські ікони XVI – першої половини XVIII ст. з колекції рівненського краєзнавчого музею // Волинська ікона ...* Луцьк 1995; В. Луць, З. Отковіч, *op. cit.*, стр. 24–47.

⁵⁷ І. Свенціцький, *op. cit.*, илл. 8 (фрагмент).

⁵⁸ J. Kiosicska, *op. cit.*, стр. 169.

⁵⁹ В. Gumińska, *Ikony ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, wystawa 15 lipca – 15 września 1994*, Kraków 1994, кат. без пагинации.

⁶⁰ В. Gumicska, *Ikony od XV do XVIII wieku // Muzeum Narodowe w Krakowie i kolekcja Ksi№i№t Czartoryskich (= Arcydzieła malarstwa)*, науч. ред. J. Waiek, D. Dec, Warszawa 2010, илл. на стр. 441.

⁶¹ М. Р. Kruk, *Zachodnioruskie ...2000*, №. кат. 30; стр. 60-62.

⁶² Ibidem, №. кат. 28.

⁶³ Ibidem, №. кат. 35.

⁶⁴ Ibidem, №. кат. 31; s. 63.

⁶⁵ Ibidem, №. кат. 20.

⁶⁶ Ibidem, №. кат. 21.

⁶⁷ Ibidem, №. кат. 18. См. стр. 59-60.

⁶⁸ М. Heiytowycz (М. Гелитович), *op. cit.*, стр. 70; илл. 4.

⁶⁹ Дороги проникновения определённых примеров могли быть самыми разными, на что и обратила внимание М. Сабадос объясняя присутствие сербских черт в молдавской живописи времён Рареша его браком в 1530 году с сербской княжной Еленой Екатериной Бранкович (ум. 1552) – М. Sabados, *La peinture d’ic¶nes au temps de Pierre Raree ...*, стр. 31.



Богоматерь Одигитрия в окружении архангелов, пророков, Иоакима и Анны, икона, Терло (ныне Старосамборский район Львовской области на Украине) (?), 40 - годы XVIв., дерево, темпера, золочение, 136 x 108 x 3,5 см, из церкви Рождения Божией Матери в Терле: покупка от ксёндза Яна Волосянского (1893г.), Национальный музей города Кракова, № MNK XVIII-30



Богоматерь Одигитрия из села Терло – состояние в 1973г.



Одигитрия в окружении пророков и Христос Пантократор в окружении апостолов, XVIв., Румыния, Музей монастыря Варатек (рум. Văratec)



Борьба Иакова с Ангелом и Лествица Иакова, фрески Параклисиона (мавзолея) монастыря Спасителя (гр. Хора, тур. Karye Djami), Константинополь, 1315 – 1321 годы



Икона – фрагмент; орнамент верхней части картины; макрофото; под слоем настоящего золота заметная структура полотна



Лацко, приходский костёл Иоанна Крестителя и Архангела Михаила, купель, 1493г. Фот. 1892г.



Либуша, приходский костёл Пресвятой Девы Марии, купель, XV – XVIвв.



Сенкова, приходский костёл Св. Апостолов Филиппа и Иакова, купель, 1522г.



▲ Румыния, Sfântu Gheorghe (Sepsiszentgyörgy), реформированный костёл Св. Иоанна – завершение у входа в неф, начало XVв. (?). Фот. М. П. Крук, 2003г.



▶ Кафедральный собор в г. Фромборке (Польша). Надгробная плита каноника Ахация фон Тренк (ум. 1551г.)



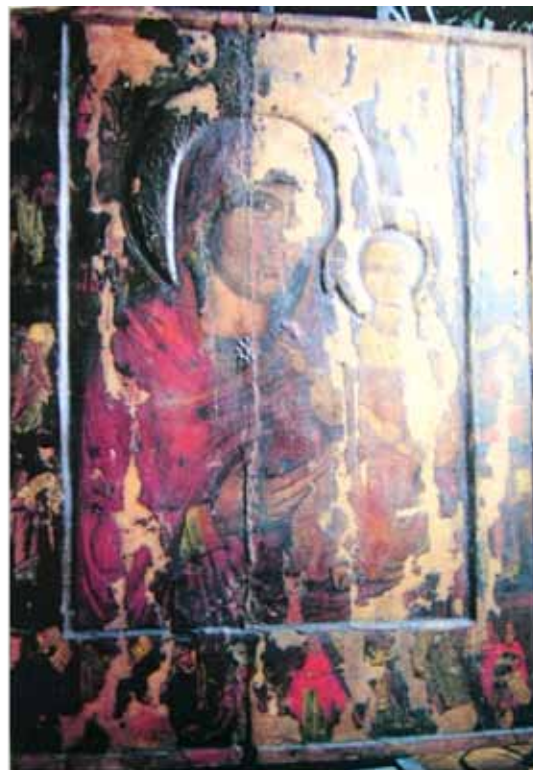
Путна, монастырская церковь, основатель Степан Великий, 1466 г., перестроена в гг. 1481, 1498, 1654–1662



Св. Косма и Дамиан, XVII в., икона, Кастория, Византийский музей. Фот. М. П. Крук, 2012г.



Одигитрия в окружении пророков, пол. XVI в., дерево, темпера., 111x82x3,5 см, из Буска, Замок в г. Олеско, филиал Львовской картинной галереи; Одигитрия в окружении пророков, пол. XVIв., дерево, темпера., 137x97x3,5 см, из церкви Воплощения Господня в Белзе, Львов, Национальный музей



Богоматерь Одигитрия в окружении архангелов, XVI в., дерево, темпера 126 x 97 см, Санок, Исторический музей; Богоматерь Одигитрия в окружении святых, XVI в., дерево, темпера, 129x102x2 см, Национальный музей города Кракова, № MNK XVIII-123

André-Joseph Lafitte-Clavé, constructor de fortificații

Rezumat

André-Joseph Lafitte-Clavé, constructor de fortificații

Articolul este dedicat inginerului francez André-Joseph Lafitte-Clavé angajat în anii '80 ai secolului al XVIII-lea de sultanul Abdul-Hamid I în calitate de expert străin, artilerist și constructor de cetăți. Sunt menționate principalele realizări ale mercenarului francez în domeniul arhitecturii de apărare din Franța, Turcia, Ucraina și alte țări, precum și lucrările teoretice ce țin de arta militară. În articol figurează documente inedite referitoare la cetățile bastionate ale Moldovei istorice.

Cuvinte cheie: Lafitte-Clavé, fortificație, arhitectura de apărare, cetăți, cetăți bastionate, cetatea Ismail.

Summary

The fortifier André Joseph Lafitte-Clavé

This article was devoted to French engineer André Joseph Lafitte-Clavé who's invited as foreign expert, artilleryman and fortifier by Sultan Abdulhamid I in the eighties of XVIII century. The author presented both the most significant defensive objects of French mercenary constructed in France, Turkey, Ukraine and other countries, theoretical works on the art of war. There are new documents referring to bastion fortresses of historical Moldavia in the article.

Key-words: Lafitte-Clavé, fortification, defensive architecture, fortresses, bastioned fortresses, Ismail fortress.

Резюме

Андре Жозеф Лафитт-Клаве, строитель крепостей

Настоящая статья посвящена французскому инженеру Андре Жозефу Лафитт-Клаве, приглашенному в 80-х гг. XVIII в. султаном Абдулхамидом I в качестве иностранного эксперта, артиллериста и фортификатора. В ней представлены наиболее значимые оборонительные объекты французского наемника, построенные во Франции, Турции, на Украине и в других странах, а также теоретические работы по военному искусству. В статье фигурируют новые документы, касающиеся бастионных крепостей исторической Молдавии.

Ключевые слова: Лафитт-Клаве, фортификация, оборонное зодчество, крепости, бастионные крепости, Измаильская крепость.

La sfârșitul secolului al XVIII-lea, în contextul ameliorării relațiilor politice și comerciale dintre Imperiul Otoman și Franța, ultima, o țară bine dezvoltată din punct de vedere tehnico-științific, a început exportul tehnologiilor militare în spațiul Semilunei. Astfel, în anii '80 ai secolului al XVIII-lea la inițiativa sultanului Abdul-Hamid I au fost invitați circa 300 de ofițeri atileriști și ingineri francezi pentru instruirea militarilor otomani în domeniul construcției fortificațiilor și științelor nautice militare. Printre reprezentanții Misiunii tehnice franceze sub regele Ludovic al XVI-lea figura și André-Joseph Lafitte-Clavé (André-Joseph de Lafitte Clavé), descendent dintr-o familie de nobili francezi, născut la 23 februarie 1740 la Moncrabeau, departamentul Lot-et-Garonne, regiunea Aquitania.

El a absolvit Școala corpului regal de geniu din orașul Mézières, cea mai renumită instituție militară din Franța la acea vreme, care a servit drept exemplu pentru viitoarea Școală Politehnică din Paris. Din 1779 până 1783 a activat la Biroul de geniu al orașului Cambrai. În obligațiunile de serviciu ale inginerului intra examinarea frontierei Flandrei care despărțea Țările de Jos de Franța. După vizitarea acesteia el a elaborat o serie de rapoarte, inclusiv „Memoriul militar asupra frontierei Flandrei și Hainaut, de la mare până la Meuse, adică de la Dunkerque până la Charlemont, Bule, Decker și Paris”¹. Printre lucrările importante din domeniul navigației și hidrotehnicii realizate de Lafitte-Clavé în anii 1780-1782 se numără mai multe proiecte ale canalelor fluviale: între Escaut și Somme, între Marne și Rhin, între Sambre și Oise,

între Sambre și Escaut². Un interes deosebit prezintă „Memoriul asupra unui proiect de canal de navigație propriu pentru comunicarea între ele a tuturor râurilor navigabile din Flandra și Hainaut”³.

În 1783 inginerul a obținut gradul de căpitan și a fost trimis, ca expert și specialist în domeniul fortificațiilor, la Constantinopol. Într-un memoriu expediat în același an guvernului francez inginerul a furnizat date prețioase privind situația militară a Imperiului Otoman⁴. Ambasadorul Franței la Constantinopol Auguste de Choiseul-Gouffier era uimit de încrederea sultanului față de specialiștii creștini: „nu se putea de prevăzut că nu mai este imposibil ca aceștia să fie angajați de turci...”⁵. Inițial, mercenarul francez nu se implica în acțiunile militare ale otomanilor limitându-se strict la lucrări de expertizare și consultări în domeniul arhitecturii fortificate. După relatările reprezentantului francez în Rusia, contele Louis Philippe Ségur, inginerul Lafitte-Clavé era trimis la Constantinopol „pentru a da unele instrucțiuni turcilor și a le ajuta să se aperse”⁶. El considera că atât punctele de sprijin militar ale turcilor în zona pontică, cât și capitala Imperiului Otoman dispuneau de potențial defensiv neînsemnat.

Din 1784, secondat de desenatorii-geografi Poirot și Frérot d'Abancourt, Lafitte-Clavé a predat împreună cu inginerul Joseph-Gabriel Monnier de Curtois câteva discipline la colegiul de genii Mühendishane-i Humayun din Constantinopol, fondat de marele vizir Halil Hamid pașa⁷. Această instituție prestigioasă unde au activat François de Tott, Mustafa Aga, Gelenbevi Ismail Efendi, Laurent-Jean François Truguet și alți specialiști cu renume a fost precursora actualii Academii Navale din Istanbul⁸. Cursurile ținute de două ori pe săptămână se axau pe arta militară modernă: artilerie, navigație și fortificație. Viitorii genii studiau matematica, ingineria, astronomia, armamentul și bazele științei de apărare, elaborau proiecte de restaurare a diferitor piese defensive, releveele cărora erau întocmite anterior de Lafitte-Clavé.

În 1784, în calitate de președinte al comisiei de reforme militare ale Imperiului Otoman, Lafitte-Clavé a vizitat mai multe porturi și fortificații din zona Mării Negre⁹. În sarcina comisiei intra atât examinarea stării cetăților, cât și propunerile de modernizare și reconstrucție a obiectivelor defensive. Deoarece otomanii nu erau avansați în domeniul fortificațiilor de campanie, inginerul francez a insistat ca „Tratatul elementar de plasare a cetăților și fortificație pasageră” compus de el să fie tradus și editat, în primul rând, în limba turco-osmană. Astfel, cele două volume ale

acestei lucrări militare și pedagogice a lui Lafitte-Clavé intitulată „Usul al ma'arif fi tartib al-ordu” au văzut lumina tiparului cu sprijinul financiar al ambasadorului francez Choiseul-Gouffier în 1786¹⁰. Peste un an ea a fost publicată și în limba franceză într-o tipografia din Pera, o suburbie a Constantinopolului, unde se găsea ambasada Franței¹¹. Tratatul invoca numeroase exemple de construcție și utilizare eficientă a principiilor de trigonometrie liniară la fortificații permanente și temporare. În același timp, „Jurnalul unei călătorii pe țărmul Mării Negre din 28 aprilie până 18 septembrie 1784” propunea o serie de harți și planuri noi ale localităților din regiunea pontică¹².

Mercenarul francez a scris rapoarte și a întocmit ridicări topografice ale cetăților din zona Bosforului. În 1785 el a pregătit proiectul de apărare a Bosforului inclus în „Memoriu referitor la fortificarea Bosforului sau canalului Mării Negre”¹³. Au fost elaborate mai multe proiecte de fortificare ale localităților pontice otomane, inclusiv Sinop, Varna, Anapa ș.a. Lafitte-Clavé a executat o serie de lucrări topografice și cartografice referitoare la canalul Mării Negre între Europa și Asia, toate de o calitate de excepție¹⁴. În fondurile Bibliotecii Naționale Franceze se păstrează planul castelului Fanaraky din Europa, planul castelului Fanal din Asia, planurile forturilor Karipché și Porias Liman din Asia, planul unei redute din Asia, depozitul marin cu plasarea bateriei, cheilor și fântânilor construite la Buyuk Liman ș.a. Din aceeași colecție de documente face parte și „Harta unei părți a canalului Mării Negre cu proiecte”. Aici forturile existente sunt indicate cu culoarea roz, iar cele proiectate de inginer cu culoarea galbenă.

Importanța strategică a cetății și localității Burgas a fost argumentată în lucrarea „Recunoștința nautică și militară a golfului Burgas la Nord-Est de Constantinopol” semnată de Lafitte-Clavé și Duverne de Presle¹⁵. Acest golf de o deosebită importanță strategică era cunoscut la acea vreme sub denumirea de Poros.

Numele lui Lafitte-Clavé este legat și de viitorul port maritim Odesa. În nota sa de serviciu trimisă marelui vizir la 30 octombrie 1784 inginerul a menționat însemnătatea excepțională a raidului Codjabey (Hacibey) amplasat între gurile râurilor Nipru și Nistru, care „este apărat de un castel jalnic cu o garnizoană de 20-25 oameni incapabilă să se opună celui mai slab corsar”¹⁶. Mercenarul francez a descris așezarea portuară și în anul viitor: „Codja-bey situat la Marea Neagră pe malul unui golf, care formează un raid destul de liniștit, este alcătuit din două sate tătarești despărțite printr-o vâlcea mică fără apă. În

el, pentru apărarea raidului, se găsește un castel slab și un far pentru indicarea acestuia corăbiilor aflate în mare. Ambele sunt într-o stare destul de proastă, care nu corespunde destinației lor¹⁷. În 1784 Lafitte-Clavé a întocmit un plan al castelului de piatră, de contur pentagonal, având două turnuri cilindrice plasate simetric față de poarta de intrare și unul prismatic edificat în partea opusă a accesului¹⁸.

Următorul plan al castelului Hacibey, mai detaliat, a fost executat cu cinci ani mai târziu de inginerul armatei țariste locotenentul Freygang¹⁹. Lafitte-Clavé a elaborat și un proiect de fortificare a așezării care prevedea plasarea unei baterii de artilerie pe înălțimea Jevahov aflată în apropiere și edificarea unui fort pe locul vechiului castel²⁰. Totuși această lucrare de proporții nu a fost realizată – Lafitte-Clavé nu a putut convinge comandamentul suprem al Porții Otomane, care dădea întâietatea de port-cheie – punct de sprijin militar din regiunea pontică orașului Oceakov. În cazul construcției unei amenajări de apărare puternice la Hacibey detașamentul generalului-maior rus Iosif de-Ribas nu ar fi putut ocupa atât de ușor acest punct fortificat la 14 septembrie 1789.

În 1784 Lafitte-Clavé a participat la reconstrucția cetății Sucus-Kale, principala bază a flotei otomane situată lângă actualul oraș rus Novorosiisk²¹. El a prevăzut o extindere considerabilă a fortificației, care includea un castel de piatră și o serie de construcții de lemn²². Curtinele cetății înscriau în plan un pătrat flancat la colțuri cu bastioane. Linia de apărare fortificată cu redute de plan rectangular era însoțită de o palisadă dublă și un șanț cu adâncimea de 6 m. Cetatea reconstruită de mercenarul francez ținea sub control atât localitatea, cât și golful Tsemes. În același an Lafitte-Clavé a întocmit planul așezării maritime Gelendjik²³.

Totuși cele mai importante lucrări defensive ale mercenarului francez se referă la portul Oceakov, dirijate între anii 1784 și 1787²⁴. O călătorie la Oceakov prin Tulcea, Ismail, Akkerman și Hacibey a avut loc la începutul anului 1784. Datele incluse în „Nota despre aducerea în stare de luptă a cetății Oceakov și a împrejurimilor ei, 30 octombrie 1784” au fost transmise marelui vizir al Porții Otomane Halil Hamid pașa²⁵.

Se pare că cea de-a doua călătorie a lui Lafitte-Clavé la Oceakov a avut loc în a doua jumătate a anului 1786 când după proiectul mercenarului francez deja se executau lucrările de construcție²⁶. Rusia manifesta nemulțumire față de faptul amplificării potențialului de apărare a localităților otomane de specialiștii francezi invitați de Poartă. Numărul acestora creștea în fiecare an: pe un plan al Oceakovului din 1786-1787 este indicat deja „cartierul francez”²⁷. În

corespondența lui Lafitte-Clavé cu Jean Baptiste Lechevalier, arheolog și călător francez, reprezentantul Franței la Iași, se pot găsi propuneri concrete privind apărarea Principatului Moldovei²⁸.

În 1787 Lafitte-Clavé a fost numit inginer de asalt asupra fortului rusesc Kinburn (Kilburn) situat pe un promontoriu în apropierea Oceakovului. Cetatea reconstruită cu ajutorul specialiștilor francezi „se-măna cu un paralelogram lung din creasta dealului până la malul apei, cu un zid de grosime considerabilă, un șanț dublu..., flancat de șase bastioane având în jur un terasament de nisip de la flancul de vest care dă în Liman ce apără flancul mării și se termină cu o baterie acoperită”²⁹. S-a păstrat un plan din 1787 realizat de militarii ruși unde sunt reprezentate fortificațiile reconstruite de Lafitte-Clavé și fortul Kinburn³⁰. Alte planuri de epocă înfățișează orașul Oceakov în 1788 cu întărituri în zona riverană³¹. Dinspre uscat așezarea era înconjurată de cazarmile unităților militare și două linii de retranșamente. Încercarea Porții de a ocupa fortul Kinburn nu s-a încununat cu succes. Lafitte-Clavé considera că această acțiune armată ar putea fi reușită, dacă s-ar fi implicat mai insistent autoritățile Oceakovului, iar ienicerii ar fi avut mai multă experiență și ar fi urmat cu strictețe toate ordinele sale³². Expertul francez a planificat un atac pe promontoriu și, concomitent, o aterizare a trupelor pe piața de arme riverană amplasată chiar lângă cetate. El a părăsit orașul, probabil, în noiembrie 1787 și, în drum spre Constantinopol, a trecut prin Iași³³. Se știe că înainte de a pleca la Oceakov mercenarul francez a finisat lucrarea „Elemente de geometrie”³⁴.

Totuși aflarea lui Lafitte-Clavé la Oceakov ridică mai multe semne de întrebare. Unii cercetători sunt de părerea că ocuparea acestui port de ruși la 6 decembrie 1788 era posibilă doar de aceea că planurile topografice ale fortificațiilor au fost cumpărate de la inginerii francezi³⁵. În același timp, mai multe documente grafice semnate de Lafitte-Clavé se păstrează și astăzi în arhivele Rusiei. Aici se găsește manuscrisul cărții „Descrierea drumului de la Constantinopol până la Oceakov”, lucrarea care niciodată nu a văzut lumina tiparului în Franța, dar a fost publicată anonim de Statul major general rus la 1821³⁶. Astfel devine destul de verosimilă ipoteza vânzării arhivei lui Lafitte-Clavé comandamentului militar rus.

O altă amenajare defensivă proiectată în 1784 de mercenarul francez a fost fortificația de pe insula Berezan situată la 8 km de Oceakov. Planul acestei întărituri este anexat „Notei de aducere în stare de luptă a cetății Oceakov și a împrejurimilor ei” din 30 octombrie 1784³⁷. Fortificația bastionată inclu-

dea valul de pământ cu palisada, șanțul de apărare, poarta de acces și debarcaderul. În interior se găseau locuința comandantului militar, cazarmile soldaților și ofițerilor, depozitele, cisterna, palatul pașei și arsenalul adâncit în pământ. Proiectul prevedea mărirea suprafeței piesei defensive prin amenajarea frontului de lunete și construcția unor cortine exterioare căptușite cu piatră. Fortul de la Berezan nu a fost realizat în natură.

La 4 iulie 1786 a apărut „Jurnalul unei călătorii din Constantinopol la Brousse, Niceea și Nicomedia” semnat de expertul francez³⁸.

În spațiul Moldovei istorice Lafitte-Clavé răspundea de reconstrucția cetății Ismail înainte de războiul ruso-turc din 1787-1791. Mercenarul francez a refuzat modernizarea fortăreței Akkerman (Cetatea Albă, Belgorod) considerând-o depășită ca obiectiv militar. Mai târziu de reconstrucția acestei fortificații s-a ocupat un alt specialist francez angajat de Poarta Otomană – François Kauffer, care a proiectat o linie bastionată în jurul vechii întărituri de piatră.

În Arhiva Militară-Istorică a Rusiei din Moscova am descoperit un prospect al Ismailului care înfățișează amenajările de apărare ale orașului în 1772, deci înainte de intervențiile constructive ale lui Lafitte-Clavé³⁹. Pe documentul întocmit de inginerul locotenent Nicolai Kanavin sunt reprezentate șapte redute cu baterii, retransamentele, arsenalul, trei moschei, trei biserici grecești, biserica armenească, dotările comerciale, hanurile, băile turcești, casele de locuit cu unul sau două niveluri înconjurate de curți cu grădini ș.a. Pe malul Dunării este amplasat un complex de piatră cu trei bastioane, care include o moschee și un caravan-sarai de plan pătrat. În legendă această întăritură figurează ca „fostul han turcesc, lângă care se află moscheea cu baterii situate pe mal ce poate sluji drept castel”. Se pare că bastioanele riverane ale „castelului” au fost construite în regim de urgență de militarii ruși⁴⁰. Cetatea de pământ și lemn dispune de trei porți de acces: două dinspre nord și una dinspre est unde se găsește aria urbană nefortificată indicată în legendă ca „Vorstadt”. Linia de apărare nu depășește albia unui mic pârâu care desparte spațiul locuit intramuran de cel extramuran. Fortificația Ismailului beneficiază de un plan alungit apropiat de un trapez.

Lucrările de modernizare a acestei cetăți s-au început, probabil, în 1787, în fruntea acestora fiind inginerii Lafitte-Clavé și Rihter⁴¹. Întăritura dunăreană a fost reconstruită după sistemul bastionat și cel „cu clește”. Din relatările generalului-maior al Statului major rus Andrei Petrov aflăm că „inginerul francez

De-Lafit-Clové a întărit *werk*-urile Ismailului, a mărit însăși cetatea, formând parcă un lagăr fortificat pentru întreaga armată, garnizoana cetății a ajuns până la 30 000 de ostași turci aleși având în frunte pe energicul comandant Aidos-Mehmed-pașa. Toată cetatea era împrejmuțată cu un șanț adânc, de la trei până la cinci stânjeni adâncime, pe alocuri inundat cu apă până la înălțimea umerilor. În asemenea condiții Ismailul era considerat o cetate de necucerit⁴². Linia de apărare dinspre uscat era formată din redane și bastioane, unele cămășuite cu piatră. Cazematele construite după principiile școlii din Mézières, se aflau sub *werk*-urile bastioanelor. Noua fortificație nu avea nimic comun cu piesa defensivă precedentă, demolată până la temelie. Sursele cartografice de epocă indică denumirile părților componente: citadela (situată dinspre uscat); cetatea veche (amplasată pe locul fortăreței precedente) și cetatea nouă (situată peste pârâu mai aproape de actualul oraș)⁴³. Piesa defensivă edificată de Lafitte-Clavé dispunea de patru accese: poarta Broskăi (Broaștei), poarta Hotinului, poarta Benderului și poarta Chilieii. Un bastion purta numele comandantului otoman Mustafa pașa. În interiorul fortăreței se găseau mai multe moschei, două biserici, stabilimentele comerciale, depozitele, arsenalul subteran, casele de locuit ș.a.

Un alt proiect de fortificare a cetății Ismail care a succedat proiectului lui Lafitte-Clavé a fost întocmit în 1789 de maiorul armatei țariste, baronul Auguste de Kahlenberg⁴⁴. În timpul asediului din 1790 el a avut funcția de *Ober-Quartiermeister* și era la dispoziția contelui Piotr Cernâșiov, *Kammerherr* și consilier secret, „pentru registru și schițe”⁴⁵. Pe documentul din 1789 intitulat „Planul fortificației Ismailului conform proiectului...” este reprezentată întăritura modernizată cu mai multe bastioane, raveline și redute. Un drum acoperit cu piețele de arme ieșite și intrate este suplimentat cu un șanț, care apăra cetatea dinspre uscat. Proiectul baronului Kahlenberg a rămas doar pe hârtie – cu câțiva ani mai târziu cetatea Ismail a fost modernizată de inginerul Kauffer.

Într-un raport trimis în 1791 țarinei Ekaterina a II-a de cneazul Grigori Potiomkin se menționează: „Turcii chiar după încheierea cu noi a păcii au început să fortifice Ismailul, care anterior era fără nici un fel de întărituri; lucrul se desfășura sub supravegherea inginerilor europeni, suprafața, după investigarea amplasamentului, se extinde până la 10 verste; acest spațiu este fortificat cu intenția de a fi o pavază în caz de insucces, unde o armată întreagă ar putea, sub acoperire, fără impedimente să se deplaseze, deoarece și podul se află în interiorul cetății; de aceea și denumirea cetății este Ordu-kalesi, adică cetatea armatei...”⁴⁶.

De menționat că toate variantele cetăților bastionate elaborate sub îndrumarea lui Lafitte-Clavé prezentau modele perfecționate, proiectate în cele mai bune tradiții ale școlii din Mézières. El a fost cel mai vestit inginer genist francez angajat de Poarta Otomană la sfârșitul secolului al XVIII-lea, care s-a remarcat ca arhitect, matematician, artilerist și cărutar. În colecția de planuri și hărți elaborate de acest specialist devotat cauzei profesionale figurează 68 de desene executate manual cu o deosebită acuratețe.

În urma tratatelor între Franța și Rusia țarina Ekaterina a II-a a cerut retragerea tuturor specialiștilor francezi din Imperiul Otoman, în special a inginerului Lafitte-Clavé. Această cerință era legată și de faptul că la Kinburn, printre cadavrele musulmanilor uciși în bătălia de la 1787 au fost găsite trei corpuri neînsuflite ale mercenarilor francezi⁴⁷. Astfel Lafitte-Clavé, unul dintre cei mai apreciați experți străini de Abdul-Hamid I, numit și „eroul sultanului”, era nevoit să se întoarcă în Patrie. Ordinul cneazului Grigori Potiomkin din 7 decembrie 1787 trimis generalului Aleksandr Suvorov conține următoarea informație: „De la ministrul francez, contele Ségur aflat la curtea imperială rusă am primit înștiințarea despre retragerea inginerului Lafitte din Oczakov, iar în urma acestui fapt am primit și informația precisă despre deplasarea lui sigură împreună cu suita la Constantinopol prin Iași...”⁴⁸.

În 1788 Lafitte-Clavé s-a întors în Franța unde a activat la Bayonne sub conducerea colonelului Jacques de Gervain Roquepique⁴⁹. După numirea lui Roquepique director al fortificațiilor din Roussillon Lafitte-Clavé a continuat serviciul militar la Perpignan.

În 1791 Lafitte-Clavé a obținut gradul de colonel și a ocupat postul de inspector al fortificațiilor din Valenciennes⁵⁰. În același an a fost elaborat un nou proiect în domeniul navigației început încă în 1781: „Canalul de joncțiune între Sambre și Oise. Memoriu

și dosar estimativ al proiectului canalului de joncțiune între Sambre și Oise”⁵¹. În 1792 Lafitte-Clavé a fost numit în fruntea corpurilor de genști ai Armatei de Nord care participau în campania militară din Belgia. În același an inginerul francez a obținut gradul de general de brigadă al forțelor militare franceze, echivalent la acea vreme cu *maréchal du camp*. În ianuarie 1793 el a devenit membru al Comitetului de fortificații, iar în aprilie 1793 inspector general al fortificațiilor. În mai al aceluiași an Lafitte-Clavé a inspectat o serie de construcții fortificate situate pe râurile Loara și Rodan (Rhône).

Dat fiind că sănătatea nu i-a permis să ocupe postul propus în Armata din Ardennes, inginerul a trecut în Armata din Pireneii Orientali condusă de generalii Joseph Servan și Jean-Girard Lacuée⁵². În august 1793 Lafitte-Clavé a fost numit inspector general al inginerilor Armatei din Pireneii Orientali.

Se știe că viața lui de mai departe a luat o întorsătură tragică: la 23 decembrie 1793 inginerul a fost eliberat din funcție prin decretul Comitetului de Salvare Publică. Din greșeală, a fost inclus în decretul de arestare a 20 de ofițeri-generalii semnat de reprezentantul poporului comisarul Edouard-Jean-Baptiste Milhaud⁵³. La 10 ianuarie 1794 Lafitte-Clavé a fost arestat și întemnițat în turnul Castillet din Perpignan, în care se găsea penitenciarul de stat. Într-un scurt timp nevinovăția lui a fost dovedită și, drept compensare, i s-a acordat gradul de general de divizie. Totuși ultimele evenimente, care lezau demnitatea și onoarea specialistului francez, precum și privarea de libertate, au avut un efect nefast asupra stării lui de sănătate. Curierul care a adus ordinul de avansare în grad și brevetul de general de divizie pentru Lafitte-Clavé a ajuns la Perpignan prea târziu, doar după decesul acestuia⁵⁴.

Renumitul inginer militar s-a stins din viață la vârsta de 53 de ani la 11 februarie 1794.

Note și referințe biografice:

¹ Lafitte-Clavé. În: *Biographie universelle, ancienne et moderne*. Paris, 1819, vol. 23, p. 120.

² Teissèdre, F. *Un tour de France en 2900 livres et documents*. Paris, 2012, p. 13-14.

³ Guillerme, A. *Bâtir la ville: revolutions industrielles dans les materiaux de construction*. France – Grande-Bretagne (1760-1840). Champ Vallon, 1995, p. 64.

⁴ Faber, G.S. *A dissertation on the prophecies, that have been fulfilled, are now fulfilling, or hereafter be fulfilled relative to the great period of 1260 years*. London, 1818, vol. III, p. 101.

⁵ Hitzel, F. *Défense de la place turque d'Oczakov par un officier du génie français (1787)*. În: İkinci Tarih Boyunca Karadeniz Kongresi Bilderileri. Samsun, 1990, p. 644.

⁶ Записки графа Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II: 1785-1789. Санкт-Петербург, 1865, с. 77.

⁷ Agoston, G., Masters, B. *Encyclopedia of the Ottoman Empire*. New York, 2009, p. 395; *Imperialisme And Science: Social Impact And Interaction*, red. Vlahakis, G. Santa Barbara, 2006, p. 92.

⁸ Berkes, N. *The Development of Secularism in Turkey*. Montreal, 1998, p. 59.

⁹ Лафитт-Клаве. Описание пути от Константинополя до Очакова. Санкт-Петербург, 1821; Lafitte-Clavé. *Journal d'un officiers français à Constantinople en 1784-1788*, par Anoyatis-Pelé, D. Thessalonike, 2004.

¹⁰ Lafitte-Clavé. *‘Usul al maarif fi tartib al-ordu*. Constantinople, 1786.

¹¹ Idem, *Traité élémentaire de castramétation et de la fortification passagère*. Pera, 1787.

¹² Idem, *Journal d'un voyage sur les côtes de la mer Noire du 28 avril au 18 septembre 1784*, par Anoyatis-Pelé, D. Istanbul, 1998.

¹³ Idem, *Mémoire sur la défense du Bosphore ou canal de la mer Noire*, le 20 mai 1785. Pera. În: Бильбасов, В.А. Архив графов Мордвиновых, 1901-1903, т. II, с. 87-91.

¹⁴ Biblioteca Națională Franceză, colecția „Canal de la mer Noire” de Lafitte-Clavé.

¹⁵ Lafitte-Clavé, A.J., Duverne de Presle, *Reconnaissance nautique et militaire du Golfe de Bourgas au Nord-Est de Constantinople*. În: *Annales des sciences et des arts*. Colas, 1810, t. 3, p. 58-59.

¹⁶ Сапожников, И.В. Описание Одессы и Северного Причерноморья 1780-х годов. Ильичевск, 1999, с. 7.

¹⁷ Ibidem, с. 53.

¹⁸ Copia acestui plan care ilustrează nota de serviciu a lui Lafitte-Clavé din 30 octombrie 1784 se păstrează în Arhiva Muzeului Ținutului Natal din Odesa (nr. K-1/1). Documentul a fost publicat de S. Borovoi, I. Sapojnikov și V. Solodova, A. Krasnojon ș.a. Planul castelului din 1784 este expus pe <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D0%B4%D0%B6%D0%B8%D0%B1%D0%B5%D0%B9>, accesat la 20.03.2013.

¹⁹ Красножон, А.В. Крепость Хаджибея. Иконография, археология, политика. În: *Lituovs pilys*. Vilnius, 2012, 6, p. 19.

²⁰ Сапожников, И.В. Op. cit., с. 28.

²¹ Степко, Л.А. Суджук-Кале: неизвестное об известном. În: *Вопросы истории фортификации*. Санкт-Петербург – Москва, 2012, 3, с. 24-31.

²² În sectorul izvoarelor cartografice ale Bibliotecii Naționale din Ucraina “V.I. Vernadski” se păstrează izvorul cartografic „План рейды при Согуджак снятой французским инженером Лафиттом Клаве в 1784 г.”

²³ În sectorul izvoarelor cartografice a Bibliotecii Naționale din Ucraina “V.I. Vernadski” se păstrează izvorul cartographic „План порта Геленджик снятой французским инженером Лафиттом Клаве в 1784 г.”

²⁴ Aksan, V.H. *Ottoman Wars 1700-1870: An Empire Besieged*. Harlow, 2007, p. 162.

²⁵ Бертье-Делагард, А.Л. Сообщение о виденных в Петербурге нумизматических коллекциях и картографических документах Архива Генерального Штаба. În: *Записки Одесского Общества Истории и Древностей*. Одесса, 1896, т. 19, с. 66.

²⁶ Сапожников, И.В. Миссия Лафитта-Клаве в Очаковской области и Буджаке в 1784-1789 гг. În: *Stratum Plus*, Санкт-Петербург – Кишинев – Одесса – Бухарест, 2001-2002, 5, с. 494.

²⁷ Ibidem, p. 495.

²⁸ Ibidem, p. 496.

²⁹ Aksan, V.H. Op. cit., p. 162.

³⁰ Planul cetății Oceaokov din 1787 este expus pe <http://www.picatom.com/20/-16350.html>, accesat la 20.03.2013.

³¹ Planul cetății Oceaokov din 6 decembrie 1788 este expus pe <http://wars175x.narod.ru/175maps.html>; planul cetății Oceaokov cu împrejurimile din 1788 este expus pe http://wars175x.narod.ru/map/mp_oczak.jpg, accesat la 20.03.2013.

³² Aksan, V.H. Op. cit., p. 162.

³³ Сапожников, И.В. Op. cit., с. 498.

³⁴ Hitzel, F. *Les écoles de mathématiques turques et l'aide français*. În: *Histoire économique et sociale de l'Empire Ottoman et de la Turquie (1326-1960)*. Leuven, 1995, p. 817.

³⁵ Ibidem, с. 499.

³⁶ Лафитт-Клаве. Описание пути от Константинополя до Очакова. Санкт-Петербург, 1821.

³⁷ Сапожников, И.В. Очерки исследования Ольвии и Березани (до начала XIX в.). În: *Stratum Plus*. Санкт-Петербург – Кишинев – Одесса – Бухарест, 2001-2002, 3, с. 452-461.

³⁸ *Journal d'un voyage effectué par Laffite-Clavé de Constantinople à Brousse, Nicée et Nicomédie en 1786*. În: http://library.imxa.gr:8000/cgi-bin/gw_48_0_3_5/chameleon.

³⁹ Россия: иллюстрированная энциклопедия, ред. Никифоров Ю.А. Москва, 2006, с. 216.

⁴⁰ Acest document intitulat „Проспект города Измаила, снят 1772 года” se păstrează în Arhiva Militară-Istorică a Rusiei din Moscova, F. 846, inv. 16, d. 2289, f. 1, 2.

⁴¹ Колосок, Б. Фортеці Измаїла. În: *Теорія та історія архітектури*. Київ, 1995, с. 73.

⁴² Петров, А.Н. Влияние турецких войн с половины прошлого столетия на развитие русского военного искусства. Санкт-Петербург, 1894, т. II, с. 131.

⁴³ Бескровный, Л.Г. Атлас карт и схем по русской военной истории. Москва, 1946, л. 35 «Штурм Измаила 11 декабря 1790 г.»; Мещеряков, Г.П. А.В. Суворов. Документы, 1787-1791. Москва-Ленинград, 1951, т. II.

⁴⁴ Вечерський, В. Фортеці й замки України. Київ, 2011, с. 588.

⁴⁵ Жизнь Суворова, им самим описанная, или собрание писем и сочинений его. Москва, 1819, ч. I, с. 136.

⁴⁶ Сапожников, И.В. Миссия Лафитта-Клаве в Очаковской области и Буджаке в 1784-1789 гг. În: *Stratum Plus*, Санкт-Петербург – Кишинев – Одесса – Бухарест, 2001-2002, 5, с. 501.

⁴⁷ Сегюр, Л.-Ф. Записки графа Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II: 1785-1789. Санкт-Петербург, 1865, с. 271.

⁴⁸ Сапожников, И.В. Op. cit., с. 501.

⁴⁹ Viroi, M. *Vauban: de la gloire du roi au service d'état*. Champ Vallon, 2003, p. 411.

⁵⁰ Lafitte-Clavé. În: *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle...*, par Larousse, P. Paris, 1873, t. X, part. 1, p. 58.

⁵¹ Teissèdre, F. Op. cit., p. 13.

⁵² Lafitte-Clavé. În: *Biographie universelle, ancienne et moderne*. Paris, 1819, vol. 23, p. 120.

⁵³ Lafitte-Clavé. În: *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle...*, par Larousse, P. Paris, 1873, t. X, part. 1, p. 58.

⁵⁴ Lafitte-Clavé. În: *Biographie universelle, ancienne et moderne*. Paris, 1819, vol. 23, p. 120.

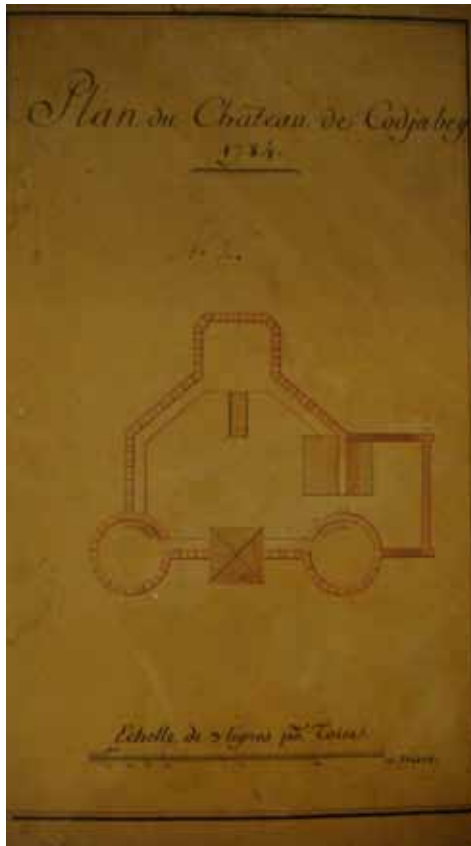


Fig. 1. Planul castelului Hacibey elaborat de Lafitte- Clavé, 1784
(<http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D0%B4%D0%B6%D0%B8%D0%B1%D0%B5%D0%B9>).

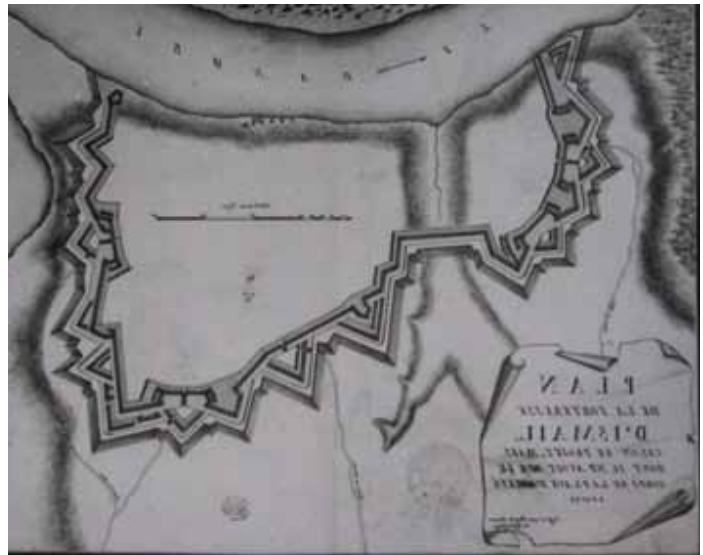


Fig. 2. Planul cetății Ismail elaborat de baronul Kahlenberg, 1789 (după V. Vecerski)

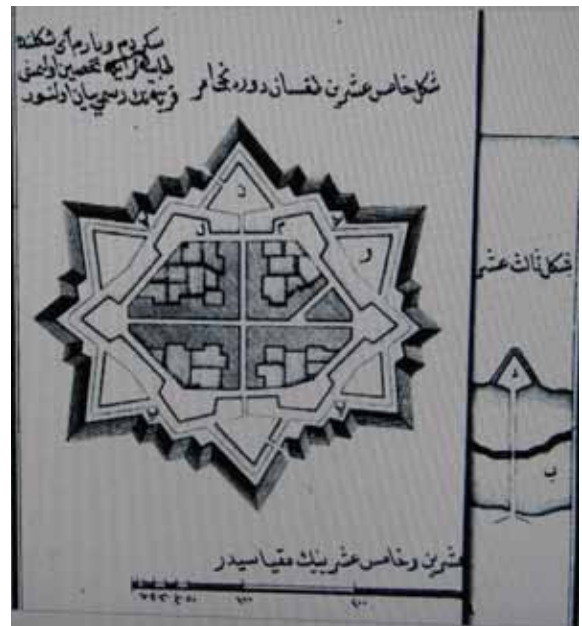


Fig. 3. Desenul tehnic inclus în tratatul militar „Usul al ma'arif fi tartib al-ordu” de Lafitte-Clavé, 1786.

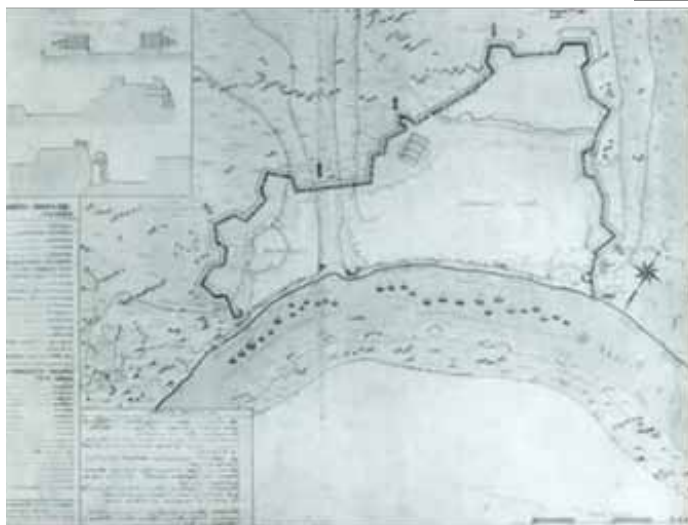


Fig. 4. Planul cetății Ismail, 1790
(<http://knsuvorov.ru/materials/egorov.html>).

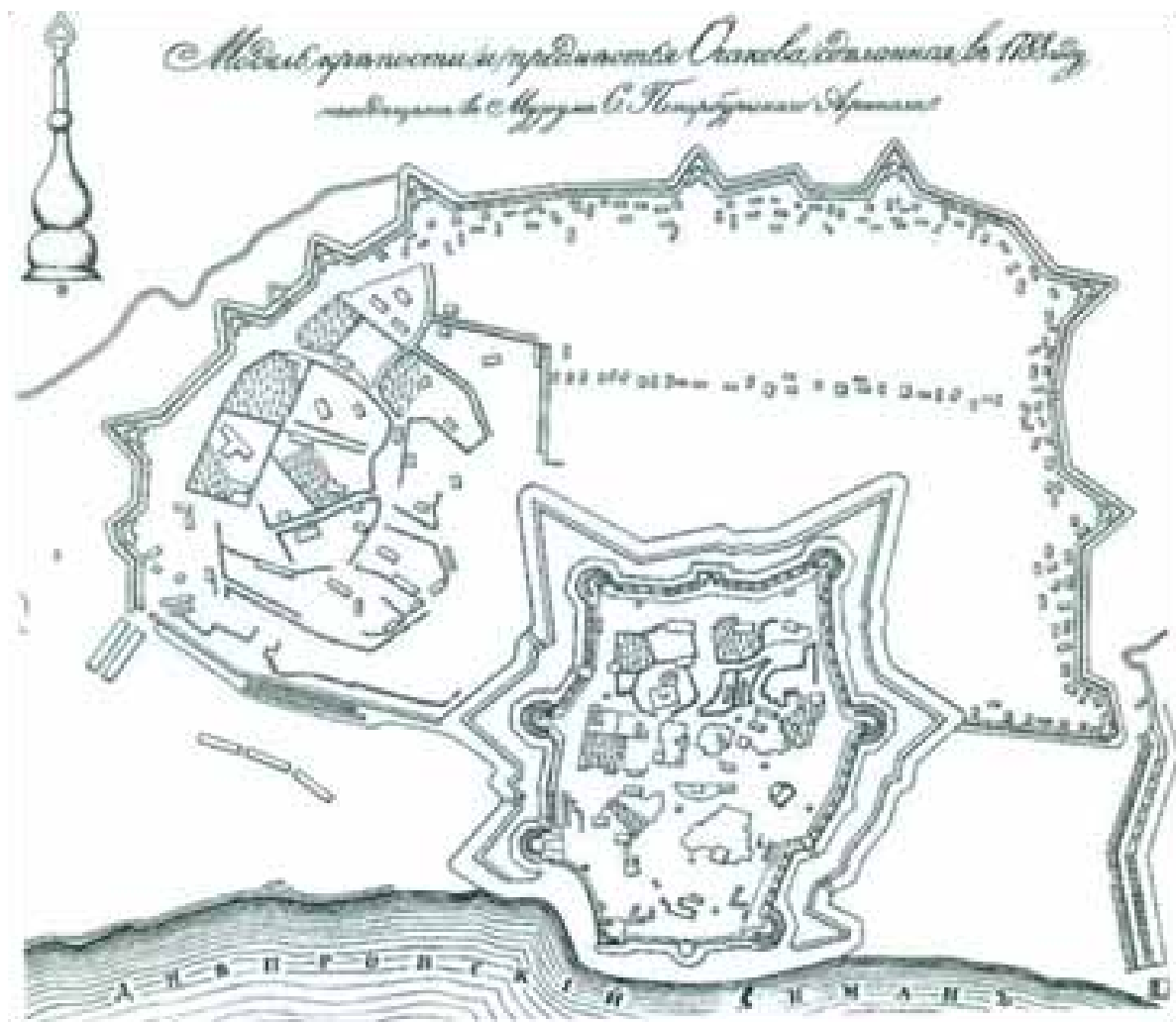


Fig. 5. Planul cetății și împrejurimilor Oczakovului, 1788 (http://wars175x.narod.ru/map/mp_oczak.jpg).



Fig. 6. Prospectul orașului Ismail, 1772 (Arhiva Militară-Istorică a Rusiei, F. 846, inv. 16, d. 2289, f. 1,2).

Analiza comparativă a modelului structural-numeric al bisericilor catolice și ortodoxe din Moldova istorică

Rezumat

Analiza comparativă a modelului structural-numeric al bisericilor catolice și ortodoxe din Moldova istorică

Arhitectura ecleziastică a Țării Moldovei s-a format într-o regiune geo-politică complexă, pe teritoriul ei intersectându-se orientările creștinismului de apus cu cel de răsărit, crearea formei arhitecturale a clădirilor de cult petrecându-se în corespundere cu centrele de iradiere a orientării religioase. În articol sunt expuse rezultatele cercetării planurilor clădirilor de cult din Moldova istorică, puse în corelație cultural-istorică cu mediul spiritual-religios aferent țării. În urma studiului s-a relevat persistența utilizării universalilor geometrice, purtătoarele ordinii și a modelului spațial al formelor arhitecturale. În decursul secolelor creștine clădirile de cult au fost concepute după formule simple, care permiteau rezolvarea concomitentă a problemelor funcționale, tehnice și artistice. Utilizarea acelorași principii de organizare a formei arhitecturale, de la marele catedrale urbane până la cele mai îndepărtate și mici capele, este rezultatul edificării lor de colective de meșteri instruiți. Descendente din același filon comun al arhitecturii paleocreștine, arhitectura clădirilor catolice și ortodoxe se va îndepărta, obținând caracteristici specifice. Pentru clădirile catolice se vor menține traseele regulatorii, ajustate la sistemul de boltire cu bolți în cruce, iar în arhitectura ortodoxă (bizantină), cupola va cere distribuirea echidistantă a spațiului interior în jurul axei verticale. Răspândirea timpurie a creștinismului prin bisericile de lemn, construite după aceleași principii organizatorice a spațiului sacralizat, în zonele de interferență activă a prozelitismului a condus la apariția soluțiilor mixte, specifice arhitecturii catolice, ortodoxe pe fundalul experienței arhitecturii vernaculare.

Cuvinte-cheie: bazilică, trasee regulatorii, proporții, procedee compoziționale, model, plan, formulă spațială, descompunerea pătratului, secțiune de aur, biserici de piatră, biserici de lemn, catolic, ortodox, bizantin, regiune carpatină.

Резюме

Сравнительный анализ структурно-числовой модели католических и православных церквей исторической Молдовы

Архитектура церквей Молдавии сформировалась в сложном геополитическом регионе, на пересечении восточного и западного направления христианства, в котором культовые здания принимали формы в соответствии с центрами распространения религий. В статье представлены результаты исследования планов культовых зданий исторической Молдовы, рассмотренные в культурно-историческом соответствии с духовно-религиозным контекстом среды обитания. В результате исследования христианских зданий, было отмечено присутствие геометрических универсалий, носителей порядка и пространственной модели архитектурных форм. На протяжении веков планы культовых зданий строились на основе простых геометрических формул, которые позволяли одновременно решать функциональные, технические и художественные задачи. Использование одних и тех же принципов организации архитектурной формы и больших соборов, и небольших часовен, является свидетельством профессионализма зодчих. Отталкиваясь от истоков древнехристианской архитектуры, католические и православные здания разошлись в композиционном построении, приобретая специфические решения. Католические здания сохраняют трассированные сетки планов, покрытые крестовыми сводами, а православные церкви, увенчанные куполами, продиктовали равномерное распределение внутреннего пространства вокруг центральной вертикальной оси. Раннее распространение христианства посредством деревянного зодчества, построенных по тем же принципам организации сакрального внутреннего пространства, как и каменные здания, в «контактных» зонах привело к появлению церквей, в которых смешались характерные приемы католической и православной архитектуры, на основе опыта народного зодчества.

Ключевые слова: базилика, трассированные сетки, пропорции, композиционные приемы, модель, план, пространственная формула, золотое сечение, каменные церкви, деревянные церкви, католические, православные, византийские, Карпатский регион.

Summary

Comparative analysis of structural-numerical models of Catholic and Orthodox churches of historic Moldova

Architecture of the churches of Moldavia was formed in the complex geopolitical region at the crossroads of eastern and western areas of Christianity, in which religious buildings took shape in accordance with the centers of religions expansion. The article presents the results of the plans study of religious buildings of the historical Moldova, discussed in the cultural and historical accordance with the spiritual-religious context of the habitat. In the result of the study of Christian buildings, was noted the presence of geometric universals, transmitters of the order and spatial models of architectural forms. Over the centuries, the plans of Christian religious buildings were built on the basis of simple geometric constructions that allow to solve simultaneously the functional, technical and artistic problems. Using of the same principles of organization of the architectural form of large churches and small chapels is a testament of architects professionalism. Developing from origins of ancient Christian architecture, the Catholic and Orthodox churches split in the composition structure, getting its own specific solutions. The Catholic buildings saved traced grid plans, covered with cross vaults, but the Orthodox Churches, crowned with domes, dictated a uniform distribution of the interior spaces around a central vertical axis. Early spread of Christianity through the wooden architecture, built on the principle of organization of the sacral interior space, led to appearance of churches built on a mixture of specific methods of the Catholic and Orthodox architecture, based on the experience of folk architecture.

Keywords: the Basilica, traced grid, proportions, compositional method, model, plan, spatial formula, the Golden section, stone churches, wooden churches, Catholic, Orthodox, Byzantine, the Carpathian region.

Răspândirea creștinismului din regiunile din vecinătatea sudică a habitatului geto-dacilor a cucerit spiritele populației autohtone prin idealuri etico-morale, împărtășite anterior în credințele lor religioase. Clădirile cu destinație ecleziastică reprezentau structuri necunoscute anterior răspândirii creștinismului pe aceste teritorii¹, ridicarea primelor clădiri de cult creștin pentru autohtonii neofiți prezentând o problemă insurmontabilă. Toate problemele, începând de la repartizarea spațiului interior în compartimente ritualice, în corespundere cu scenariul serviciului divin; apoi, asigurarea echilibrului static și a rezistenței sale la acțiunea mediului natural, precum și integrarea elementelor spațiale într-un tot unitar, toate aceste cereau de la constructori cunoștințe speciale legate de noul cult monoteist.

Cercetările aprofundate ale formei arhitecturii ecleziastice, începând de la etapa paleocreștină², cunoscută sub formă de vestigii, și culminând cu marele catedrale monastice și urbane medievale, au scos în evidență anumite raționamente matematice precise pentru fiecare parte a planului și elevației, ce poate fi interpretat ca un corpus de cunoștințe profesionale, în raport cu care erau edificate diferite tipuri de clădiri.

Morfologia clădirilor construite în perioada inițială a răspândirii creștinismului pe teritoriile țăr-

rilor române indică că acestea au fost realizate de meșteri itineranți, inițiați în edificarea clădirilor ecleziastice³. Arhitectura ecleziastică din Moldova istorică, ca și din statele formate în vecinătatea munților Carpați, are specificul ei. Acest reper natural al cadrului geografic a fost un obstacol firesc în calea răspândirii omogene a câmpului informativ, separând, de o parte și alta a versanților săi, avansarea învățaturii creștine și a cauzat diferențe în arhitectura clădirilor catolice și bizantine.

La originea evoluției arhitecturii ecleziastice a stat *bazilica* romană, dar structura acesteia a fost modificată sub influența condițiilor naturale a teritoriilor unde era implementată activ după Edictul de toleranță a religiei creștine, emis în Mediolanum în anul 313. Strămutarea în anul 330 a capitalei Imperiului Roman în localitatea grecească Bizanț (Constantinopol), cu alte condiții geografice și de trai, unde bazilica va fi dotată cu o boltă sferică în corespundere cu tradiția orientală, obținând un corp compact, grupat în jurul axei centrale, și creșterea influenței noii capitale asupra Imperiului Roman și a ariilor învecinate a condus la accentuarea diferențelor arhitecturale și constructive ale clădirilor de cult. Divizarea lumii creștine în 1054 în două ramuri: catolicism (grec. *creștină universală*) spre vest și orto-

doxie (grec. *dreapta credință*), spre est, a accentuat diferențele arhitecturii lăcașurilor de cult, dependente în evoluția lor de centrele spirituale – Roma-Vatican și Bizanț-Constantinopol, iar rolul lanțului carpatin devenind asemănător unui *limes* natural. Pe parcursul secolelor IV-XI edificarea doctrinară a spațiului liturgic s-a modificat în corespundere cu înțelegerea locală a arhitecturii modelului de *biserică* de către artizanii-constructori indigeni. Perfecționarea locală a procedeele constructive, perpetuate prin căile de răspândire a creștinismului, a condus la formarea a două variante de arhitectură ecleziastică, una generalizată în Orientul creștin prin secolele VIII-X, purtând denumirea „*arhitectură bizantină*”, iar a doua în Occidentul Europei, prin secolele X-XII, – „*vest europeană*”, cu o cvasi-omogenitate a arhitecturii în fiecare arie culturală, potențialul de dominare a conceptelor inițiale păstrându-se până în evul mediu târziu. Pe măsura îndepărtării în timp și spațiu de centrele spiritualității creștine arhitectura lăcașurilor de cult, tot mai mult se deosebește de filonul arhitectural comun, obținând aspecte variate, mai ales în raport cu arhitectura marilor catedrale urbane și monastice, care reprezintă realizările de vârf ale fiecărei magna-arhitecturi. Formele arhitecturale ale clădirilor de cult creștin devin cu timpul modele pentru fiecare arie cultural-spirituală: planimetria, elevația, detaliile, configurația golurilor de uși și ferestre, acoperișul, turla, decorul arhitectonic, încât acestea devin ușor identificabile într-un spațiu cu componența etnică și religioasă diversă a habitatului. Specificul regional al clădirilor de cult creștin din Țara Moldovei se datorează aflării ei în zona de interferență a prozelitismului catolic și ortodox, suferind influențe reciproce între arhitectura ecleziastică proprie fiecărei orientări creștine, la care ar fi antrenată și arhitectura vernaculară, construită exclusiv din lemn în această regiune bogată în păduri.

Problema influențelor are o vechime de aproape un secol. Unul din primii, care în baza unui enorm masiv de monumente studiate și documentate grafic a atras atenția asupra influențelor bulgare, sârbe, romanice, gotice în crearea arhitecturii bisericilor moldovenesti din secolele XIV-XV a fost de G. Balș. Observațiile sale au fost susținute prin contribuții istorico-analitice, stilistice și morfologice de Gr. Ionescu, R. Theodorescu, G. Curinschi-Vorona, T. Sinigalia, M.V. Dordea, etc.

Cunoașterea genezei arhitecturii ecleziastice din Moldova din perioada stabilirii independenței statale și interferența influențelor exercitate asupra ei de marele orientări creștine poate oferi cunoașterea unei pagini necunoscute a istoriei, deschisă prin analiza modelului structural-numeric al structurii spațiale a bisericilor, creat în raport cu funcționalitatea, exigențele tehnice și idealul estetic, fiecare din acestea trei purtând particularități individuale în fiecare arie culturală.

Noțiuni de creare a formei arhitecturale. Trasarea planului i pe șantier, divizarea în compartimente și determinarea parametrilor clădirii, sunt operații constructive efectuate concomitent cu dimensionarea lor, stabilită pe bază de calcul, sub forma de rapoarte numerice sau construcții geometrice, care au primit numirea de *proporții arhitecturale*. În corespundere cu problemele de constituire a formei arhitecturale, totalitatea operațiilor erau soluționate prin proporții cu destinații funcționale, tehnice și artistice.

Cunoștințele profesionale ale constructorilor medievali – cu rare excepții reflectate în ediții tar-do-medievale – nu sunt cunoscute cu certitudine din cauza instruirii artisanale – transmiterii experienței colective pe cale orală de la meșter la ucenic, situație specifică breslelor meșteșugărești. Breslele zidarilor europeni, cunoscute cu denumirea *loji masonice*, aveau structura ierarhică ermetică cu regim aspru de păstrare a secretelor profesionale, ele servind model pentru organizațiile secrete de mai târziu (francmasoneria). Anume obscuritatea medievală, declinul științei și tehnicii din perioada luptei creștinismului cu scrierile antice, privite ca purtătoare de mesaje păgâne, au cauzat caracterul criptic al păstrării și transmiterii cunoștințelor profesionale ale constructorilor, preocupările cărora asupra staticii, mecanicii și teoriei armonice puteau fi interpretate de Biserică drept erezii⁴. Această situație era comună pentru țările Europei centrale și de vest, cu civilizația urbană avansată, unde după destrămarea Imperiului Roman religia catolică a fost liantul dintre popoarele creștinate. În țările Europei de est cunoștințele meseriei de constructor, probabil, erau și ele păstrate la fel de secret, judecând după lipsa scrierilor speciale și a surselor istorice cu privire la crearea arhitecturii ecleziastice. Oprirea răspândirii cunoștințelor profesionale în estul Europei, pentru a evita concurența, se pare, era atins prin metode fe-

roce, de nimicire fizică a meșterilor după terminarea lucrărilor de construcție.

Teoria antică și medievală a arhitecturii are multe carențe la capitolul creării formei arhitecturale. Mai mult de un secol în urmă, au apărut primele „dezvăluiri”, *reconstituiri* ale metodei de creare a operelor de arhitectură, bazate pe analiza raporturilor dintre părțile și detaliile clădirilor, aceasta formând teoria proporționalității.

Primii cercetători, care au atins “taina” magnificului arhitecturii clădirilor, reieșeau din postulatul teoriei antice, revigorat de maeștrii și teoreticienii Renașterii italiene. Din afirmația lui Aristotel, precum că “*Formele cele mai înalte ale Frumosului sunt ordinea, simetria (în sens de proporții - n.n.) și Definitul (în sensul – claritatea)*”⁵, Vitruviu, autorul unicului tractat de arhitectură antică supraviețuit, a exagerat rolul proporțiilor, afirmând că “*La baza frumuseții clădirilor stau anumite legi ale proporțiilor*”⁶. Alberti, primul teoretician al Renașterii italiene a confirmat că “*sublimul este obținut prin armonia proporțională a tuturor părților*”⁷. Peste un secol aceiași idee era preluată de Vignola, maestru a Renașterii târzii, care susținea că “*sunt frumoase acele clădiri care conțin anumite raporturi și proporții*”⁸. Astfel, s-a format convingerea că proporțiile erau secretul principal al expresiei arhitecturale. Anume în această direcții și-au făcut apariția numeroase studii dedicate teoriei proporțiilor⁹, deși teza era corectă din punct de vedere al importanței expresiei artistice a formei arhitecturale, efectul artistic nu se rezumă doar la utilizarea proporțiilor în scopul armonizării. Limitarea primilor cercetători la analiza grafică a siluetei și detaliilor exterioare finale, în deosebi a monumentelor de arhitectură celebre occidentale, unde mai multe studii gravitau în jurul existenței traseelor regulatorii¹⁰, a fost apreciată drept arbitrară în alegerea componentelor pentru analiza proporțiilor, cu rezultate deseori nerelevante. Aceasta a discreditat metoda cercetării proporționale, autorii fiind învinuiți că ar fi preocupați de abstracții geometrice și căutări pur formale¹¹.

Acestui gen de studii i s-a dat lovitură de grație prin descoperirea efectului cumulativ al proporțiilor geometrice, calitatea acestora de a se combina și de a se descompune în figuri geometrice cu alte proporții. Secretul acestui fenomen – de *interpătrundere* reciprocă ale celor mai utilizate proporții – a fost dezvăluit prin studii matematice¹², astfel fi-

ind demonstrat că una și aceeași formă arhitecturală era potențială de reprodus prin mai multe variante de combinații proporționale, în dependență de conceptul propus al alegerii începutului procesului de construcție și de detaliul ales ca mărime inițială, de la care erau determinate componentele clădirii. Cel mai elocvent exemplu al diversității interpretative proporționale ale unea și aceeași opere celebre servește analiza arhitecturii fațadelor și planului Partenonului de pe Acropola Atenei.

Cercetarea prin proporții încurând a intrat în impact și drept reacție au apărut studii ale procedeelor artisanale în edificarea clădirilor și a creării aspectului lor arhitectural. Această abordare a dat rezultate în studierea arhitecturii ecleziastice ruse vechi, tributară arhitecturii bizantine anterioare secolului al X-lea, rezultatele cercetării fiind extrapolată asupra arhitecturii bizantine, unde elementul inițial de începere a lucrărilor de construcție era cupola ridicată deasupra naosului¹³. Deoarece cupola, cea mai caracteristică particularitate a bisericilor bizantine, era obișnuită în Orient, metoda de cercetare cu evidențierea rolului organizatoric al cupolei pentru structura bisericii ortodoxe ruse, a influențat și cercetarea arhitecturii islamice¹⁴, fiind recunoscut dictatul compozițional și dimensional al cupolei.

Autorul acestei metode de cercetare, care a neglijat conștient interpretarea raționamentului utilizării unora sau altora corelații și rapoarte depistate prin metoda grafo-analitică, invocând necesitatea unui masiv suficient de monumente de variată orientare pentru a le găsi sensul¹⁵, a intuit vulnerabilitatea acestei metode fără implicarea statisticii.

Este evidentă necesitatea elaborării unei noi *metodologii de cercetare a morfologiei clădirilor de cult* în scopul elucidării *mecanismului* creării formei arhitecturale, cu aprofundarea cercetărilor spre substratul ce se prezintă comun pentru un masiv de construcții cu particularități similare, manevrat în mod conștient de meșterul constructor, o **metodă analitico-matematică de cercetare a formei arhitecturale**. Deși ca direcție științifică de cercetare era contestată, studiul formei arhitecturale cu implicarea matematicii treptat obține tot mai mulți adepți, cu eforturi comune fiind obținute rezultate care prezintă o apropiere sensibilă de unele considerente imuabile ale teoriei arhitecturii. S-a adeverit că operele de arhitectură sunt și ele documente ale epocilor istorice, scrise într-un limbaj pierdut, dar posibil

de descifrat, informațiile obținute astfel recuperând doctrinele pierdute.

Esența geometrică a spațiului arhitectural a generat universalii geometrice, purtătoare ale ordinii și a modelului spațial al formei, argumentate pe un masiv fundal istorico-culturologic¹⁶, ce a deschis drum larg cercetărilor geometrice a formei în strânsă legătură cu istoria arhitecturii. Abilitatea de organizare spațială a unei opere de arhitectură s-a format în antichitate, fiind cunoscută prin respectarea *canonului*. Sistemele canonice sunt specifice artei ritualice, afirmându-se că „*Arta ritualului ...[este] orientată spre îndeplinirea regulilor și normelor. Identificarea artelor cu limbajul, presupune un „lexic” minimalizat cu o gramatică normalizată*”, „*Sistema canonică constă dintr-un număr limitat de elemente cu tendință spre stabilitate maximă, cu reguli combinatorice rigide*”¹⁷, definiții ce se pliază perfect pe noțiunea de *canon* în arhitectură. În arhitectură în general, iar în cea ecleziastică în particular, prin metodele de reconstituire logică a procesului de edificare a clădirilor medievale, *canonul* este determinat drept un *model structural-numeric*¹⁸, cu număr minim de operații necesare și, în același timp, suficiente pentru construcția unui șir de clădiri similare. Se poate afirma că *modelul structural-numeric* este o *formulă a spațiului* (gramatica), în care *mărimile* sunt *variabile* (reprezintă lexicul). În afară de instalarea gabaritelor principale, care erau în atenția comanditarilor, arhitecților, fiind dimensiuni *prime și esențiale*, constructorii operau în continuare cu raporturi între elementele purtate și cele purtătoare, cum sunt perechile de structuri: diametrul cupolei și mărimea pilor de susținere, lățimea clădirii și grosimea pereților, lățimea clădirii și înălțimea pereților, etc., între care se instalează dependențe funcționale, formând *blocuri de elemente morfologice* în structuri spațiale omogene. Raporturile oportune obținute pe cale practică și calculate empiric, erau promovate ca soluții tehnice, având loc evoluții firești a cunoștințelor tehnice.

Timpul apariției arhitecturii ecleziastice de piatră în Moldova este sincronizat cu afirmarea independenței statale, primele mostre datând din secolul XIV. Din această perioadă sunt cunoscute cele mai vechi construcții existente: Sf. Treime din Siret și Sf. Nicolae din Rădăuți, precum și vestigiile unor biserici din orașele Baia, Cetatea Albă („armenească”), Chilia (Sf. Nicolae, atribuită eronat lui Vasile Lupu), din

satele: Dolhești, Giulești, Lujeni, Nemirceni, Netezi, Volovăț, Vornicenii Mari; și primele biserici ale mănăstirilor: Moldovița, Humor, etc. Arhitectura acestor clădiri după morfologia planului este asemănătoare celor din țările vecine: Bulgaria, Serbia, Grecia. Printre tipurile enumerate câteva clădiri sunt de tip occidental, acest fenomen fiind explicabil prin căutările centrului spiritual al Țării Moldovei la cumpăna secolelor XIV și XV, când se oscila între papalitatea din Roma și patriarhia din Constantinopol.

În regiunile vecine Țării Moldovei clădirile creștine au fost atestate documentar mai timpuriu. Astfel, arhitectura bizantină, prin intermediul fraților Kiril și Metodie, în Morava este realizată în secolul X, în spațiul Rusiei secolul XI. Arhitectura catolică se face cunoscută în Polonia - în secolul X-XII, în Ungaria, - X, în Transilvania - sașii și ungurii construiesc clădiri catolice în sec. XIII. Bisericile provinciale parohiale și capelele au structura spațială sacrală simplificată până la modelul primar arhaic, cum sunt cele edificate parcă după un model unic în Transilvania, Banat, Slovenia, Slovacia, Polonia, Morava, Lituania, Belorusi, Ucraina subcarpatică, Ungaria, Moldova istorică - țări din zona „de contact” dintre lumea creștinilor catolici și lumea creștinilor ortodocși. În aceste zone de contact, care se prezintă ca o fâșie orientată nord-sud, cuprinzând în mijlocul ei Munții Carpați, se întâlnesc și se întrepătrund ambele curente spirituale.

Analiza comparativă a modelului structural-numeric al clădirilor ortodoxe și catolice are și un scop practic, permițând elucidarea orientării confesionale al bisericilor medievale timpurii ruinate sau cunoscute în urma depistării lor pe cale arheologică, surse importante ale genezei arhitecturii naționale. Această problemă devine actuală, mai ales când accesibil cercetării este doar planul clădirilor. Deși cel mai important criteriu de determinare al apartenenței confesionale rămâne aspectul stilistic al arhitecturii, iar în lipsa părții aeriene, de deasupra solului, apartenența confesională se propune a fi indicată de procedeele tehnice și compoziționale, reieșind din axiomaticele presupunere că aceste arii culturale au funcționat o durată lungă de timp independent una de alta, și în final au generat soluții proprii de determinare a structurii materiale ale clădirilor de cult.

Arhitectura paleocreștină. Ambele orientări - ortodoxă și catolică au evoluat din arhitectura paleocreștină. În vecinătatea teritoriu-

lui viitoarei Moldove, în partea dreaptă a Dunării, în Dorocea, pe teritoriul fostei provincii romane Scythia Minor, se află cele mai apropiate mostre paleocreștine. Cercetările au încep acum în secol, fiind cunoscute câteva zeci de clădiri paleocreștine în vestigii din secolele IV-V, omogene în soluționarea planimetrică. O asemenea concentrare de clădiri de cult, este o mărturie a unei vieți creștine active, libere în exprimarea predilecției religioase. Nu este eclus ca cunoștințele cu privire la crearea arhitecturii clădirilor de cult creștin, să treacă pe malul stâng al Dunării, la geto-dacii din teritoriile rămase în afara imperiului Roman. O mostră a fost depistată la Sucidava, actuala Corabia-Celei de pe malul stâng, și alta la Cetatea Albă, în apropierea cetății medievale au fost depistate vestigiile unei construcții cu o absidă orientată spre nord-est, particularitățile planului sugerând o bazilică paleocreștină¹⁹.

Planurile celor mai vechi mostre paleocreștine din Dobrocea indică neprofesionalismul meșterilor, care le-au construit: bazilicile din *Slava Rusă*, *Callatis* (bazilica siriană), *Dinogetia*, *Histria* (domus), *Sucidava*, etc., concepute rectangulare, au configurația planurilor deformată, dovadă a activității constructive profane. Planurile marilor catedrale urbane paleocreștine din *Argamum*, *Tomis* (bazilica mare), *Tropaeum Traiani* (bazilica simplă, bazilica cu transept și bazilica de marmură), *Niculițel* (bazilica cu *martyrium*), *Noviodunum*, *Histria* (bazilica cu criptă), au forme geometrice perfecte, cu respectarea precisă a formelor rectangulare, cu exactitate divizate în compartimente, procedee comune pentru anumite tipuri de bazilici. *Blocurile constructive* omogene: grosimea pereților, axele șirurilor de coloane care separă nava centrală de colaterale, diametrul coloanelor din șirurile despărțitoare ale navelor, mărimea razelor absidelor – toate au fost calculate în mod similar în fiecare caz concret al bazilicilor. Aceasta este un argument sigur al utilizării unor reguli și procedee constructive, care au format corpul cunoștințelor profesionale. Omogenitatea morfologică a bazilicilor din Dobrocea, ca și cele din Grecia, se datorează recomandărilor Constituțiilor Apostolice din secolul al IV²⁰, unde a fost menționată în special forma alungită, dreptunghiulară, a planului care amintește de corabia lui Noe, de unde și denumirea de „navă” a încăperii pentru credincioși.

Specificul bazilicilor paleocreștine din Dobrocea, construite în decursul secolelor IV-V, când ca-

pitala Imperiului Roman trecuse în Constantinopol, este caracterul lor oriental. Bazilicile erau alcătuite dintr-o navă, de regulă împărțită în trei nave alungite, precedată la apus de un nartex, și încheiată la răsărit – de absida altarului. Apariția nartexului, este legată de specificul gender al modul de viață oriental: separarea locului femeilor de cel al bărbaților, preluat în arhitectura creștină ortodoxă ca spațiu rezervat catehumenilor. Au fost atestate și bazilicile alcătuite numai din navă și absida altarului, caracteristice pentru bazilica romană păgână.

Bazilicile din Dobrocea aveau conturul dictat de patrulaterul navei, rectangular, cu raportul precis, exprimat prin numere întregi, dintre lungimea și lățimea bisericii, pereții fiind măsurați în exterior. Au fost depistate raporturi muzicale: de **octavă 1²¹:2** (*Niculițel* cu *martyrium*); **cvintă 2:3** (*Argamum*, *Dinogetia*, *Histria* capela din domus); **cvarta 3:4** (triunghiul egiptean, *Histria* bazilica cu criptă). Sunt și raporturi numerice simple **4:5** (*Noviodunum*). Au fost utilizate și raporturi iraționale, obținute prin construcții geometrice, cum este celebra **secțiune de aur 1:Φ²²** (*Sucidava* *Celei*), raport exprimat prin numere întregi, apropiată secțiunii de aur. **5:8** (*Tropaeum Traiani*, bazilica de marmură).

Câteva bazilici, printre care bazilica de marmură din *Tropaeum Traiani*, bazilica mare din *Tomis*, bazilica cu *martyrium* din *Niculițel*, au compartimentele și mărimea elementelor tehnice descendente din matricea, cunoscută sub denumirea „descompunerea pătratului”, în urma căreia sunt obținute segmente de 1/3, 1/4 și 1/5, drept dimensiune pentru latură a acestui pătrat servind lățimea exterioară a clădirii, procedeu utilizat în arhitectura romană (de exemplu la Bazilica lui Maxențiu din Roma). În această grilă formată prin traseele respective erau înscrise șirurile de coloane care desparte navele, inclusiv *martyrium*-ul de sub apsidele din bazilicile din *Tomis* și *Niculițel*. Șirurile de coloane, care separă navele, erau amplasate pe axele trasate la 1/3 (*Noviodunum*, jud. Tulcea), sau la 1/4 (*Callatis*, *Niculițel* cu criptă), sau mărginite spre exterior de această axă (*Argamum*, *Tomis* cu *martyrium*, *Tropaeum Traiani*, cu marmură). Diametrul coloanelor acestor bazilici, care în urma construcțiilor geometrice au obținut diametrul de 1/24 din lățimea exterioară, a fost luat drept mărime pentru grosimea pereților exteriori. Judecând după lățimea catedralelor urbane (măsurată în exterior sau interior), care

deseori era egalată cu mărimea sacrală (100 picioare, cca. 30 m), grosimea pereților a acestor catedrale în sistem metric era de 1,25 m.

Bazilicile paleocreștine aveau o singură absidă a altarului, amplasarea și mărimea căreia erau dictate de nava centrală. Mărimea absidei altarului, era dictată de raza exterioară (R), mai rar – de raza interioară (r). De obicei, R prezenta $1/2$ din lățimea navei centrale, egale cu $1/2$ din lățimea exterioară (Argamum, Niculițel). Sunt câteva cazuri mai deosebite. La bazilica cu criptă din Histria, șirul de coloane dintre nava centrală și colaterale, a fost calculat în raport cu secțiunea de aur $1:\Phi$, jumătate din aceasta servind drept mărime pentru raza exterioară a absidei altarului ($R=\Phi/2$).

Bisericele paleocreștine au avut o particularitate deosebită, care, în viziunea filozofică antică, asigura integritatea părților componente ale planului, privită ca o lege a armoniei, în corespundere cu afirmația lui Platon: „Este imposibil ca două lucruri să se unească în mod perfect fără a treia, pentru ca între ele trebuie să apară o legătură, care le-ar lega”²³. Astfel, lungimea bisericii, alcătuită din navă, nartex și absida altarului, era calculată treptat. La început era determinată lungimea navei, egală cu diagonala pătratului, latura căruia era lățimea exterioară a bisericii - $\sqrt{2}$ (Argamum). În alte cazuri era folosită lățimea interioară a navei (Tropaeum Traiani, bazilica de marmură și bazilica simplă de acolo). Lungimea navei împreună cu nartexul era egală cu diagonala navei - $\sqrt{3}$ (Tropaeum Traiani, bazilica simplă). Lungimea întregii bazilici, inclusiv cu absida altarului, era egală cu diagonala navei împreună cu nartexul (Noviodunum, Histria, Dinogetia). Aceasta particularitate, pare să fi fost o legitate, merită denumirea „legea integrității planului”, utilizată la toate bazilicile în Dobrogea, trecând și în Imperiul Bizantin la bazilicile din sec. V-VI²⁴. La bazilica din Niculițel, planul de 1:2, împreună cu absida altarului are lungimea egală cu $\sqrt{5}$. Această proporție a planului $1:\sqrt{5}$ va fi utilizată în decursul mai multor secole, dar va fi abandonată pe parcursul evolutiv al formelor ecleziastice.

După retragerea de pe aceste ținuturi a Imperiului Bizantin, din cauza migrației popoarelor, refacerea organizată a vieții creștine va avea loc la începutul mileniului doi. Noua etapă în țările române este remarcată și prin utilizarea termenului de *biserică*, derivat din *bazilică*, mărturie a continuității atât a habitatului, cât și a vieții creștine pe aceste

ținuturi. Termenul roman de *navă* pentru principalul compartiment al clădirii, va fi înlocuit în timpul dominației Imperiului Bizantin prin cel de *naos*, iar încăperea amplasată anterior intrării în naos, se va numi *pronaos*.

Procedeele utilizate la construcția bazilicilor paleocreștine se vor păstra, făcându-și apariția în arhitectura ecleziastică începând cu secolele X și continuând până în perioada modernă. Printre acestea, cele mai utilizate vor fi :

- instalarea gabaritelor exterioare a navei (naos+pronaos) prin rapoarte simple dintre *numere întregi*;

- utilizarea matricei „descompunerea pătratului” pentru trasarea axelor navelor și calcularea mărimii blocurilor tehnice;

- regula „integrității” formei arhitecturale prin egalarea lungimii totale a bisericii (împreună cu absida altarului) cu diagonala conturului exterior/interior sau mixt al navei (naos cu pronaos);

- perpetuarea *secțiunii de aur*, utilizată integral sau separată a segmentelor sale *major* și *minor*, calculate în raport cu lățimea exterioară a bisericilor. Secțiunea de aur a fost formulată matematic și concepută artistic de abea în perioada Renașterii italiene, pe când în arhitectura ecleziastică profesionistă și profană, judecând după rezultatele studierii mostrelor depistate, era utilizată în cunoștință de cauza efectului benefic produs asupra percepției vizuale și în corespundere cu particularitățile ei uimitoare.

Arhitectura ortodoxă. Evoluția bazilicii paleocreștine în arhitectura bizantină este dotată cu o boltă sferică, ridicată deasupra părții centrale, optimizare ce-a avut loc sub influența experienței constructive a Orientului apropiat. În această zonă, săracă în material lemnos de construcție și cu activitate seismică distrugătoare clădirile erau concepute cu structura spațială compactă, rolul de elemente portante revenindu-le pereților și pilonilor masivi, bolțile compartimentelor amplasate echidistant perimetral asigurând echilibrul static al clădirilor acoperite cu cupole. Apariția cupolelor mai târziu a obținut o interpretare teologică, toată scenografia liturgică a spațiului interior fiind interpretată ca simbol al bolții cerești. Gruparea compartimentelor boltite în jurul cupolei centrale a condus la cristalizarea tipului de *bazilică scurtă*, soluție în care se observă dictatul exigențelor tehnico-constructive. Compartimentarea *bazilicii bizantine* constă din

naos, pronaos și absida altarului, cu un mic decroș. Dimensionarea planimetrică era executată în exclusivitate cu utilizarea matricei „descompunerea pătratului”, procedeu ce va înlocui aproape toate operațiile de calculare a dimensiunilor. În Imperiul Bizantin arhitecții erau numiți *mejuratori*²⁵, măsurând cu funiile dimensiunile necesare trasării pe șantier a planurilor clădirilor. Mărimea cupolei a fost considerată de unii cercetători drept elementul principal, modulul întregii clădiri, de la care sunt calculați gabaritele și alți parametri tehnici. În viziunea noastră, luând în considerație evoluția firească a arhitecturii bizantine de la bazilica paleocreștină, cu origini elenistice, amplasarea cupolei deasupra părții centrale este secundară trasării planului, ce repetă grila pereților exteriori și pilonilor despărțitori dintre nave. Diametrul cupolei poate fi calculat în raport cu lățimea exterioară a clădirii, printr-o formulă ce permite operații reversibile. Cel mai elocvent exemplu de *bazilică scurtă* este catedrala Sf. Sofia din Constantinopol, planul corespunde afirmației, atribuită împăratului Iustinian: „cupola Panteonului ridicată deasupra bazilicii lui Maxențiu”. Într-adevăr, diametrul interior al cupolei Panteonului din Roma (43,2 m) este egal cu latura pătratului circumscris cupolei Sf. Sofia ($\sqrt{2} \times 30,8 \text{ m} = 43,55$). Ca și la bazilica lui Maxențiu, partea centrală a clădirii, este egală cu 1/3 din lățimea ei exterioară. Parametrii exteriori a bisericii sunt exprimați prin numere întregi 12:13, ce permite o interpretare teologică: 12 apostoli și H Cristos. Cupola catedralei Sf. Sofia, împreună cu pilonii de susținere, care formează nucleul central, ocupă 3/5 din lățimea exterioară a clădirii. Atrage atenția această mărime, fiind doi membrii ai șirului Fibonacci, raportul dintre care se apropie de secțiunea de aur, dar exprimat prin numere întregi, cu care era mai ușor de operat²⁶.

Numai utilizând matricea „descompunerea pătratului”, în baza lățimii exterioare a bisericii, a putut fi determinată deschiderea interioară a absidei altarului, egală cu 1/5 din lățime, precum și mărimea navelor laterale, egale cu aceiași proporție de 1/5 din lățimea exterioară. Această mărime a absidei altarului devine tradițională pentru arhitectura bisericilor bizantine (biserica mănăstirii Lipsa, Sf. Apostoli din Salonic, ș.a.), dar originea ei – este romană, atestată la absida bazilicii încă păgâne a lui Maxențiu. Această mărime a absidei altarului va continua în arhitectura veche rusă, rămasă fidelă modelelor

implementate în decursul secolelor X-XII de către meșterii greci.

Din tipul de bazilică scurtă au derivat tipurile cu compoziție centrală: *cruce greacă înscrisă*, *cruce înscrisă*, *triconcul athonit* și *triconcul simplu*, în toate cazurile forma planului tinzând spre echilibrarea cupolei sau a turlei prin gruparea compartimentelor și a elementelor constructive.

Spre deosebire de bazilicile paleocreștine, grosimea pereților la tipul *cruce greacă înscrisă* va fi preluată de fiecare dată de la pilonii care susțin cupola centrală, mărimea cărora va fi calculată prin pătratul circumscris cupolei centrale.

Bisericile uninavate de sorginte bizantină sau bizantino-balcanică, mai ales în arhitectura bulgară, deseori vor avea pereții egalați cu 1/10 din lățimea exterioară, proporție rezultată din utilizarea diagonalei semi pătratului, care intersectează circumferința înscrisă în pătratul cu latura egală lățimii exterioare a bisericii.

Din arhitectura bizantină au trecut în arhitectura ortodoxă din Moldova, prin filiera bulgară și sârbă, următoarele procedee:

- *utilizarea matricei „descompunerea pătratului”*. Procedeu tehnic a fost pus la baza elaborării bisericilor *cruce înscrisă*, dotate cu abside laterale: s. *Nemirceni*, biserica veche a mănăstirii *Moldovița*, Sf. *Nicolae*, *Suceava*, etc.

- *instalarea gabaritelor* exterioare a navei, alcătuită din naos și pronaos, prin *raporturile simple* între *numere întregi*; dar fără ca aceste a să determine configurația sau compartimentarea: **1:2** Sf. *Treime Siret*, „biserica armenească” din *Cetatea Albă*; din s. *Ștefan cel Mare*, Bacău; **3:5** biserica din s. *Netezi*, Moldova; În Moldova au fost folosite și proporții iraționale: **1: $\sqrt{2}$** Lujeni; „dreptunghi de aur” [$1:(1+\Phi^{27})$] la *Moldovița Veche*.

- *regula „integrității”* formei arhitecturale prin egalarea lungimii totale a bisericii (împreună cu absida altarului) lungimii diagonalei conturului exterior al navei, alcătuită din naos cu pronaos – Φ la biserica din *Nemirceni*; **5:8** biserica veche a mănăstirii *Humor*; **1: $\sqrt{5}$** biserica Sf. *Treime din Siret* (sec. XIV-XV), **1:2** biserica veche a mănăstirii *Moldovița*.

Odată cu apariția cupolei, crește numărul operațiilor de determinare a modelului structural-numeric al arhitecturii ortodoxe. Apare preocuparea constantă pentru determinarea diametrului cupolei și a grosimii pereților. Dimensiunile necesare au

fost puse în dependență de lățimea exterioară a clădirii²⁸. Grosimea pereților bisericilor ortodoxe din Moldova, ca regulă, se vor calcula prin înscrierea circumferinței în pătratul cu latura egală lățimii exterioară a bisericii.

Diametrul cupolei, cel mai des, va fi determinat ca segmentul major al secțiunii de aur în raport cu lățimea exterioară a bisericii.

- **perpetuarea secțiunii de aur.** În arhitectura ecleziastică moldovenească, secțiunea de aur era utilizată în cunoștință de cauză: la instalarea parametrilor exteriori ai planului; determinarea diametrului cupolei, trasarea axei pe care se ridică cupola centrală, mai târziu turla, și erau așezate absidele laterale, lățimea interioară a navei în raport cu lățimea exterioară a bisericii, relația dintre lungimea decroșului altarului și raza exterioară a altarului; etc. Secțiunea de aur a fost utilizată la bisericile: *Sf. Treime din Siret*, biserica veche a mănăstirilor *Moldovița*, *Humor*, ș.a.

Arhitectura catolică este și ea o continuare a celei paleocreștine, de la care a păstrat structura longitudinală, deseori cu spațiul interior divizat în 3-5 nave. Tavanul pe grinzi din lemn va fi înlocuit cu bolți în cruce, care acopereau fiecare travee a planului. Importantă pentru arhitectura clădirilor catolice a fost păstrarea repartizării spațiului interior în două compartimente – *nava rectangulară* și *absida altarul* semicirculară sau poligonală, evidențiată în exterior prin decroș alungit. Raportul dintre volumetria acestor două compartimente și dintre gabaritele exterioare: lungime-lățime, asigurând, în viziune antică și medievală, armonia expresiei exterioare.

Arhitectura bisericilor catolice din Moldova: catedrala *Sf. Nicolae* din orașul *Rădăuți*, biserica din s. *Baia*, bisericile satelor *Dolhești* și *Giulești-Boroaia*, ultima sub forma de vestigii arheologice, au fost construite la sfârșitul secolului al XIV-lea – începutul secolului al XV-lea. Morfologia planului lor este caracteristică pentru arhitectura catolică, dar bisericile au fost adaptate cultului ortodox în timpul edificării lor, prin ridicarea unui perete median, ce-a divizat nava concepută unică în naos și pronaos.

Pentru bisericile catolice din Moldova au devenit caracteristice procedeele:

Instalarea gabaritelor exterioare a navei avea loc prin rapoarte simple dintre *numere întregi*: **3:5** nava la *Dolheștii Mari*; **4:7** *Baia*, și numere iraționale pentru toată lungimea bisericii, inclusiv cu absida

altarului: **1:√5** *Dolheștii Mari*; **1+Φ** la *Sf. Nicolae, Rădăuți*, **√2** la *Giulești-Boroaia*.

Utilizarea matricei „descompunerea pătratului” pentru trasarea axelor navelor și calcularea mărimii blocurilor tehnice a avut loc la *Sf. Nicolae din Rădăuți*, și la biserica din *Dolheștii Mari*. Matricea a fost utilizată și la calcularea mărimii pilonilor și a grosimii pereților exteriori, egal cu 1/12.

Regula „integrității” formei arhitecturale prin egalarea lungimii totale a bisericii (împreună cu absida altarului) cu diagonala conturului exterior, instalat în baza numerelor întregi: **1:2** *Baia* și *Giulești-Boroaia*, a construcțiilor iraționale. **1:√5** *Dolheștii Mari*; *Sf. Nicolae din Rădăuți*.

Secțiunea de aur era utilizată frecvent pentru proporțiile navei [**1x(1+Φ)**], raza absidei altarului (**1/Φ**) și lungimea decroșului absidei (**Φ**). Din analiza raporturilor dintre elementele planurilor clădirilor ecleziastice, catolice și ortodoxe, se poate observa continuitatea procedeele tehnice și atenția pentru de armonizarea formei exterioare a arhitecturii.

Divizarea navei în naos și pronaos, este soluționată prin separarea naosului pătrat în plan. Grosimea pereților este calculată reieșind din diferența lungimii laturilor pătratelor înscrise, procedeu utilizat și în arhitectura ortodoxă pentru nucleul central cu cupolă, care este atestat documentar în surse istorice medievale occidentale.

În concluzie, se poate afirma că analiza comparativă a clădirilor de cult creștin din Moldova istorică, ortodoxe și catolice, au fost realizate după modele structural numerice similare, cu perpetuarea particularităților specifice arealului cultural al orientărilor spirituale. Tehnica de edificare pentru fiecare orientare creștină se baza pe construcții geometrice, executate la un nivel deosebit de înalt al calității manoperei, ce-a permis identificarea unei game largi de proporții celebre, derivate din prototipul lor comun – bazilica paleocreștină, derivată la rândul ei, de la bazilica romană. Procedeele comune utilizate la „calcularea” geometrică a parametrilor spațiali și tehnici, se explică prin generalizarea soluțiilor tehnice, cunoscute din antichitate și promovate de meșterii constructori medievali, atât în estul, cât și în vestul Europei, iar preocuparea pentru aspectul armonios al formei arhitecturale și-a găsit expresie în utilizarea în cunoștință de cauză a calităților miraculoase, reale sau imaginate, ale secțiunii de aur, acolo unde răspundeau, în viziunea artizanilor, cel mai bine percepției vizuale a clădirii.

Referințe bibliografice și note:

¹ Antonie Plămădeală, Nestor Vornicescu, Epitanie Norocel, *Biserica Ortodoxă Română*, București, Editura Institutului biblic și de misiune al BOR, 1987, p. 3; Mircea Păcuraru, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, Chișinău, Editura Știința, 1993, p. 19-21.

² Полевой В. М. *Искусство Греции*. -М.: Советский художник, 1984; Nesterov T. *Continuitatea modelului structural-numeric paleocreștin în arhitectura medievală timpurie a Moldovei*. În: *Arta*. - Chișinău. - 2004. p.5-12.

³ În Moldova istorică și a zonelor afrente, a apărut o falsă dilemă a originii populare a arhitecturii clădirilor de cult creștin ridicate din lemn, deși programul de construcție era comun pentru toate tipurile de clădire, fie în piară fie în lemn.

⁴ Vieux Maurice, *Les secrets des batisseurs*, Paris, 1975.

⁵ Aristotel. *Metafizica*. Cartea XIII, cap. 3. București: Ed. Ac. RPR, 1965, p. 408.

⁶ Витрувий, Марк Поллион. *Десять книг об архитектуре*. Кн.1. М.: ОНТИ, 1936.

⁷ Альберти Леон Багиста. *Десять книг о зодчестве*. Перевод В.П. Зубова. Т.1-2. -М.: Изд-во Всесоюзной Академии Архитектуры. 1935, с. 178.

⁸ Виньола. *Правило пяти ордеров архитектуры*. Комментарии Г.И. Емельянова. М., 1937. с. 17.

⁹ Lund Macody F., *Ad Quadratum*, Paris, Ed.: Albert Morancé, 1922; Moessel, Ernest: *Die Proportion in Antike und Mittelalter*; München, 1926; Мессель Э. Пропорции в античные и средние века. М. 1936, Гримм Г.Д. *Пропорциональность в архитектуре*. Л.-М.: Главная редакция Строительной литературы, 1935.; Texier M.A., *Geometrie de L'architecte. Essai de geometrie relationnelle*, Paris. 1934. Houtechoeur Luis, *Les proportions mathematiques et l'architecture*, Gazette des beaux arts, T. XVIII, 1937, p. 263-274. Texier M.A., *Geometrie de L'architecte. Essai de geometrie relationnelle*, Paris. 1934

¹⁰ Jouven Georges, *L'architecture cacheé traces harmoniques*. -Paris, 1979, 342 p. ; Lund Macody F., *Ad Quadratum*, Paris, Albert Morancé, 1922; Lurçat, André, *Formes, composition et lois d'Harmonie*. Elements d'une science de l'esthétique architecturale. Livre 5. Le lois d'armonie. Paris, 1935; Meunie L. *L'architecture et la geometrie (symmetries et rithmes harmoniques)*. -Paris. 1968. -95 p..

¹¹ Брунов Н.И. *Пропорции античной и средневековой архитектуры*. М.: Изд-во Всесоюзной Академии Архитектуры, 1935.

¹² Hambidge, Jay, *The element of dynamic symmetry*. -New Y., 1926; Хэмбидж Д. *Динамическая симметрия в архитектуре*. (Архитектурные пропорции. Вып. II. под ред. Брунова Г.Г., предисловие и примечания Ю. Милонова). М.: Изд-во Всесоюзной Академии Архитектуры, 1936 ; Houtechoeur Luis, *Les proportions*

mathematiques et l'architecture, Gazette des Beaux Arts, T. XVIII, 1937, p. 263-274.

¹³ Афанасьев К.Н., *Построение архитектурной формы древнерусским зодчим*, М.: АН СССР, 1961.

¹⁴ Булатов М. С., *Геометрическая гармонизация в архитектуре Средней Азии IX-XV вв.*, М.: Наука, 1988.

¹⁵ Афанасьев К.Н., *Геометрический анализ храма Св. Софии в Константинополе*, Византийский временник, Т. V, М., 1952. с. 215.

¹⁶ Ghyka, Matila, *Esthetique des Proportions dans la Nature et dans les Arts*, Paris, 1927 ; Гика М. Эстетические пропорции в архитектуре и искусстве... М.: ВАА, 1936. 308 с.; Боков А. В. Геометрическое обоснование архитектуры в картине мира. Автореферат диссертации доктора архитектуры. М. 1995.

¹⁷ Лотман Ю. М. *Каноническое искусство как информационный парадокс*. . În: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. -М.: Наука, 1973. С.18. (С.16-22).

¹⁸ Лосев, А. Ф. *О понятии художественного канона как проблема стиля// Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки*. -М.: Наука, 1973. -С. 6-15.

¹⁹ Самойлова ТЛ., Кожокару В. *К вопросу о распространении христианства в первом тысячелетии в междуречье Дуная и Днестра // Христианское наследие Византии и Руси. Сборник материалов II Международной конференции «Церковная археология: изучение, реставрация и сохранение христианских древностей» (Севастополь, 2002 г.)*

²⁰ Nicolae Necula, *Biserică și cult pe înțelesul tuturor*. București: Editura Europartner, s.a., p. 19..

²¹ Prin unitate 1 se va nota lățimea exterioară a clădirii, iar fracțiile: 1/2, 1/3, 1/7 sau 3/4, 4/5 etc, vor fi părți din această unitate primară.

²² Este numărul irațional 0,618..., segmentul major al secțiunii de Aur, întregul fiind suma segmentelor 0,6180339 și 0,382...

²³ Платон. *Сочинения*. Т.3, ч.1, М.1971, с. 455..

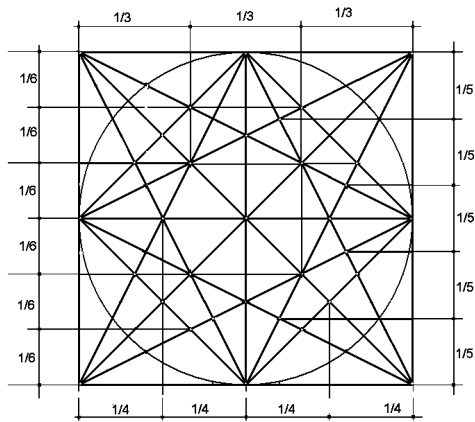
²⁴ Полевой В. М. *Искусство Греции*. -М.: Советский художник, 1984., с. 168-180

²⁵ Зубов В.П. *Труды по истории и теории архитектуры*, М., Искусствознание, 2000, с. 41.

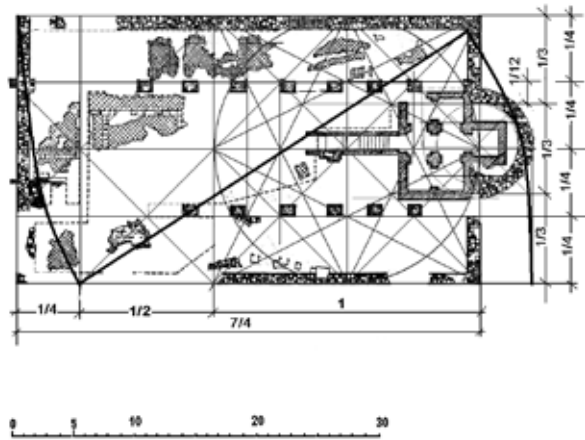
²⁶ Același raport de 3:5 a lărgimii navei centrale a fost atestat și în Dobrogea, la bazilica cu criptă din Histria, grosimea mare a pereților permițând ipoteza boltirii cilindrice a navei centrale.

²⁷ Simpol pentru 0,618..., de la numele lui Didii, sculptorul grec, în operele căruia s- descoperit pentru prima dată utilizarea secțiunii de aur.

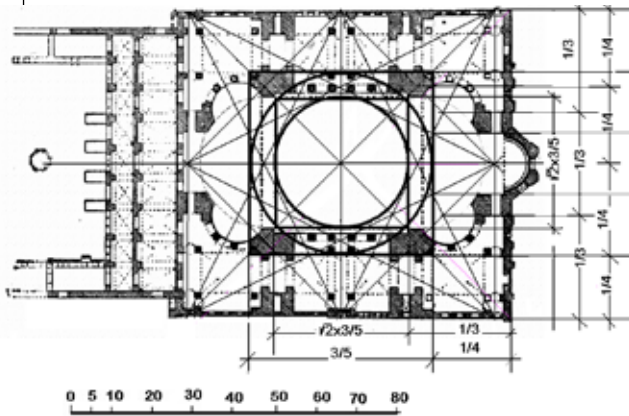
²⁸ Deși domină părerea inversă, că lățimea ar fi în dependență de diametrul cupolei.



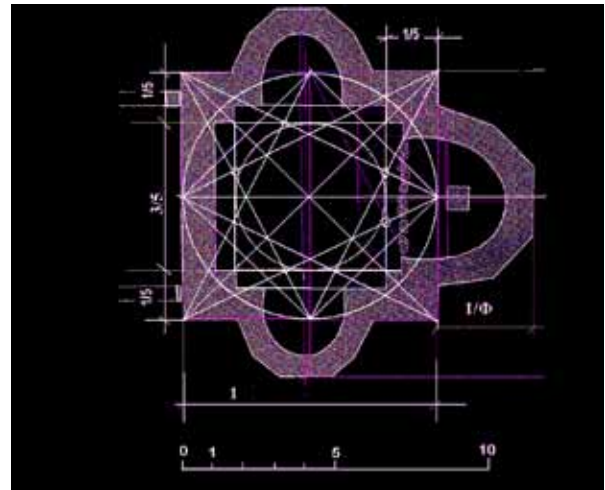
1. Matrița „descompunerea pătratului”.



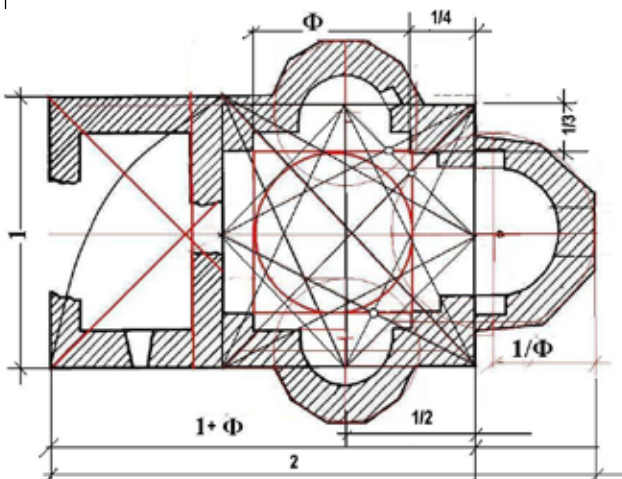
2. Bazilica mare din Tomis, arhitectură paleocreștină. Sec.IV-V.



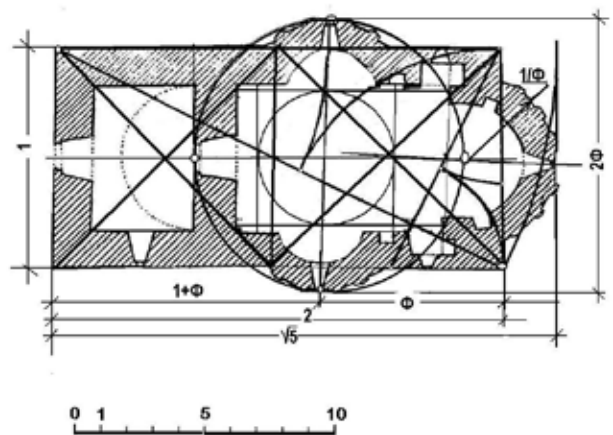
3. Catedrala Sf. Sofia din Constantinopol, anii 532-537.



4. Biserica s. Nemirceni, sfârșitul sec. XIV.

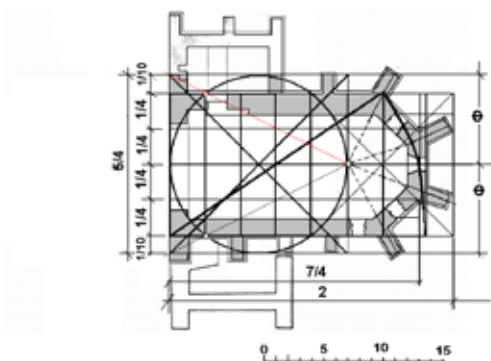


5. Biserica veche a mănăstirii Moldovița. Începutul sec. XV.

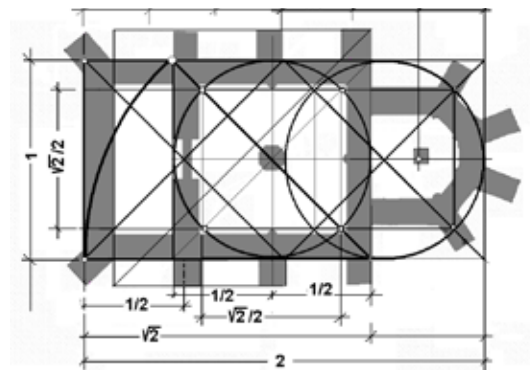


6. Biserica Sf. Treime, or. Siret. Sfârșitul sec. XIV.

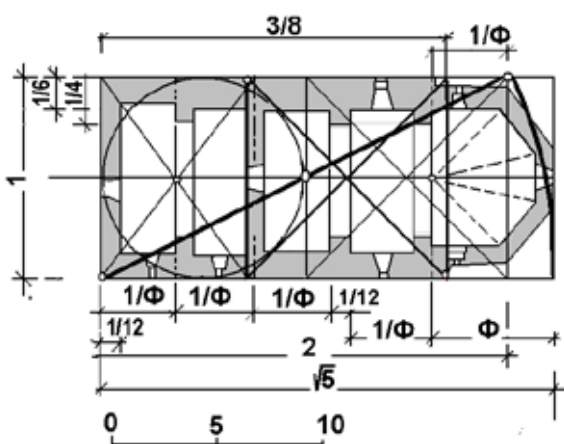
Artă modernă și contemporană



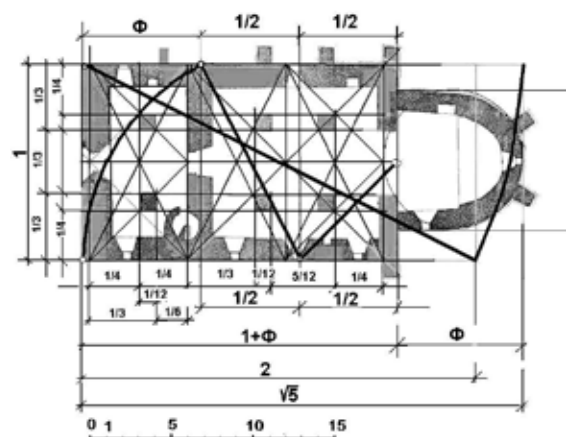
7. Biserica catolică, s. Baia.
Sfârșitul sec. XIV – începutul sec. XV.



8. Biserica din s. Giulești, comuna Boroaia.
Sfârșitul sec. XIV.



9. Biserica din s. Dolhești.
Sfârșitul sec. XIV – începutul sec. XV.



10. Biserica Sf. Nicole, or. Rădăuți.
Sfârșitul sec. XIV.

Pictorii basarabeni și Scoala de la Paris. (Sculptură)

Rezumat

Pictorii basarabeni și Scoala de la Paris. (Sculptură)

Articolul *Pictorii basarabeni și Scoala de la Paris* face referință la studiile artiștilor plastici basarabeni în capitalele Europei Occidentale din prima jumătate a secolului XX și creația lor care s-a desfășurat departe de granițele Basarabiei. În acest sens un rol important l-a avut Bruxellesul, Amsterdamul, Munchenul, dar mai ales Parisul, unde s-a constituit cea mai numeroasă colonie de pictori basarabeni, Franța revendicându-și dreptul de a-i considera oameni de creație francegi. Printre școlile artistice unde și-au făcut studiile studenții basarabeni în Paris un rol aparte l-a jucat *La Grand Chaumiere*, unde studiază, Isaac Antcher (1920), Olga Hrschanovskaia (Olby, 1923), Lydia Luzanowsky (1923-1927), Antoine Irisse (1926), Alexandre Hinkis (1933), care urmează și *École Nationale Supérieure des Arts Decoratifs*, pe care o absolveste în 1939, Zelman Otciacovsky - l' *École Nationale Supérieure des Arts Decoratifs* (1923-1926) și la *Académie Ranson* (1935), Samson Flexor (1924-1926), care își continuă studiile și la Grand Chaumière. În 1925 la Académie Julian își începe studiile Sașa Moldovan, continuându-le apoi *La Grande Chaumiere*, iar la *Académie Ranson*, în calitate de studenți figurează Niuma Patlajean și Pertz Vaxman (anii 1910).

Cei mai mulți dintre basarabeni își fac studiile la *École Nationale Supérieure des Arts Decoratifs* în diverse perioade ale anilor 1920-30. Printre primii stabiliți aici figurează Felix Roitman (1925), Gregoire Michonze (1923), Joseph Bronstein (1924), Elena Barlo (1932-1934), Natalia Brăgalia (1928-1931), Tatiana Senkevici-Bulavițchi (1929-1932) ș.a.

Cuvinte chee: *Pictorii basarabeni, Scoala de la Paris, La Grand Chaumiere, Ecole Nationale Superieure des Arts Decoratifs, Académie Julian, Academie Ranson, pictori europeni*

Summary

Bassarabian painters and the School from Paris (Sculpture)

The article *Bassarabian painters and the School from Paris* refers to Bassarabian artists studies in West-European capitals in the first half of the twentieth century and theirs creation, which was carried out far from Bassarabia borders. In this respect, an important role was played by Brussels, Amsterdam, Munich, and especially by Paris, where was established the largest colony of Bassarabian painters. Thus, France claimed the right to consider them as French creative personalities. Among art schools in Paris, were had studied Bassarabian students, a special role played *La Grand Chaumiere*, where are studying Isaac Antcher (1920), Olga Hrschanovskaia (Olby, 1923), Lydia Luzanowsky (1923-1927), Antoine Irisse (1926) and Alexandre

***Cercetarea face parte din Proiectul *Contemporary Art and Society today*, suținut de Fundația pentru o Societate Deschisă, programul *Artă și cultură*, Budapesta.**

Hinkis (1933), who also follows the *National Superior School of Decorative Arts*, which he graduates in 1939, Zelman Otciacovsky also studies at the *National Superior School of Decorative Arts* (1923-1926) and at the *Ranson Academy* (1935), as well here studies Samson Flexor (1924-1926), who continues his studies at *La Grand Chaumiere*. In 1925 at the *Julian Academy* begins his studies Sașa Moldovan, and then continuing its at *La Grande Chaumiere*. At the *Ranson Academy* are enrolled as students Niuma Patlajean and Pertz Vaxman (1910).

Most of Bassarabians are studying at the *National Superior School of Decorative Arts* in different periods of the years 1920-1930. Among the first established here appears Felix Roitman (1925), Michonze Gregoire (1923), Joseph Bronstein (1924), Elena Barlo (1932-1934), Natalia Brăgalia (1928-1931), Tatiana Senkevici-Bulavițchi (1929-1932) and others.

Key-words: *Bassarabian artists, the School from Paris, La Grand Chaumiere, the National Superior School of Decorative Arts, Julian Academy, Ranson Academy, European painters.*

Бессарабские художники и Парижская школа. (Скульптура)

Статья *Бессарабские художники и Парижская школа* посвящена художникам чья учеба и творчество проходила в столицах Западной Европы первой половины XX – столетия, далеко за пределами Бессарабской губернии. Большую роль в этом отношении сыграли Брюксель, Амстердам, Мюнхен и особенно Париж, где находилась самая большая колония бессарабских художников, Франция считая их французскими творческими личностями. Среди художественных школ где получили художественное образование бессарабские художники в Париже важную роль сыграли *La Grand Chaumiere*, где учился Исаак Антшер (1920), Олга Олби (1923), Лидия Лузановски (1923-1927), Антуан Иррисс (1926), Александр Хинкис (1933), который посещает и Высшую Национальную Школу Декоративного Искусства (1939), Зелман Отчаковски (1923-1926, Высшую Национальную Школу Декоративного Искусства) и Академию Ранссона (1935), Самсон Флексор (1924-1926), который продолжает учебу и в *La Grand Chaumiere*. В 1925 году в *Académie Julian* начинает учебу Саша Молдован, продолжая ее в *La Grande Chaumière*, а в Академию Ранссона поступают Ньюма Патлажан и Пертц Ваксман (1910-е годы).

Но самое популярное учебное заведение среди бессарабцев была Высшая Национальная Школа Декоративного Искусства где в период с 1920 по 1930 – е годы учились Феликс Ройтман (1925), Григорий Мишонзе (1923), Иосиф Бронштейн (1924), Елена Барло (1932-1934), Наталия Брэгалия (1928-1931), Татьяна Булавицки-Сенкевич (1929-1932) и другие.

Ключевые слова: Бессарабские художники, Парижская школа, *La Grand Chaumiere*, Высшая Национальная Школа Декоративного Искусства, *Académie Julian*, Академия Ранссона, европейские художники

Arta și creația artistică care a evoluat în afara granițelor din Basarabia interbelică este un subiect inedit în ambianța culturii naționale. Începuturile studierii acestei diaspore artistice abia dacă cuprinde un deceniu, iar majoritatea publicațiilor apărute se referă la operele pictorilor basarabeni care s-au manifestat în ambianța artistică a Bucureștiului postbelic, lăsând în umbră alți reprezentanți, calea de creație a cărora a decurs departe de meleagurile natale. Fiind o parte componentă a culturii europene, arta basarabeană, prin reprezentanții săi, a servit drept punte de apropiere culturală cu alte țări.

Integral, fenomenul a suscitât un deosebit interes în Franța și Rusia, unde publicațiile științifice și selectarea bazei de date despre pictorii ruși, emigrați în Franța din Rusia pre- și postrevoluționară a fost un impuls la începutul anilor 1990 pentru cercetătorii ambelor țări, în Franța fiind constituită baza de date despre reprezentanții *Școlii de la Paris*, coordonată de istoricul de artă Nadine Nieszawer, care publică în 2000 monografia *Peintre juifs de l'École de Paris. 1919-1939*, tema fiind preluată și de Adrian Darmon (*Autour de l'art juif. Peintres, sculpteurs et photographes. Ed. Carnot, Paris, 2003, 336 p.*).

Și mai intens acest subiect este dezvoltat în Rusia care a avut cea mai numeroasă diasporă franceză, în care au fost incluse și majoritatea pictorilor basarabeni. Monografiile lui Oleg Leikind, Dmitrii Severiuhin din Sanct-Petersburg și Constantin Mahrov (Paris) cum ar fi *Художники русской эмиграции (СПб., 1994)* și *Художники Русского зарубежья (СПб., 1999, 2000)*, Andrei Tolstoi (*Русская художественная эмиграция в Европе в первой половине*

XX-го века. Москва, Искусство-XXI век, 2005, 312 с.) din Moscova, fiind o demonstrație elocventă în acest sens.

Situație similară depistăm și în România, unde artiștii plastici care s-au produs în țările europene au beneficiat de un interes aparte pe toată durata secolului XX, ultima publicație *Culorile avangardei: arta în România, 1910-1950* (Colectiv de autori, București, 2007, 284 p.) făcându-și apariția cu ocazia unei expoziții prezentate în România și muzeele europene.

În literatura istorică de specialitate, apărută în Rusia postsovietică, când este vorba de emigrația artiștilor plastici peste hotare, din perioada interbelică, nu s-au studiat rădăcinile și izvoarele acesteia, fiind invocată revoluția bolșevică sau represaliile oamenilor de cultură. Printre primele ediții apărute la acest subiect poate fi menționat dicționarul semnat de Oleg Leikind, Constantin Mahrov și Dmitrii Severiuhin¹ cu biografiile artiștilor din Rusia care au emigrat.

Victor Leonidov, în recenzie sa la una dintre ultimele monografii apărute la Moscova² specifică numărul mare de publicații consacrate creației celor care s-au aflat în afara granițelor Rusiei după revoluție și în timpul războiului civil. Autorul acestei monografii se oprește detaliat asupra celor trei valuri de emigrație din Rusia și Uniunea Sovietică care au avut loc pe durata secolului XX, studiind activitatea pictorilor care au activat în Franța, Germania, SUA, etc., fără a preciza cauza acestor emigrări în masă, mai ales în cazul pictorilor de etnie evreiască.

Pentru noi această problemă are tangență directă cu prezența, destul de importantă a pictorilor basarabeni în mediul și arta europeană, însă cauzele plecării

lor în străinătate la studii și implicarea lor în procesul artistic european sunt diferite. La bază stau condițiile istorice, deoarece în prima jumătate a secolului XX, în afară de pictorii etnici ruși, au emigrat și mulți evrei din toate periferiile Imperiului. Dacă în primul caz au plecat cei care nu au acceptat revoluția rusă, ultimii au emigrat din cauza legislației dominante în Rusia țaristă, moment care a durat secole, creând situații discriminatorii pentru populația evreiască.

Istoricul constituirii unei asemenea situații devine clar, dacă lecturăm succint literatura bibliografică la tema dată. Astfel, în dreptul rus din perioada țaristă a existat termenul "limita sedentară" special prevăzut pentru etnicii evrei, istoria avându-și începuturile pe timpurile Ecaterinei a II prin Ucazul din 1791, în care se specifica unde pot locui și activa populația evreiască pe întreg teritoriul Imperiului lege care a acționat până în 1917. Această lege era obligatorie pe tot teritoriul anexat al Regatului Poloniei, Lituaniei, Belarusiei, Basarabiei și a guberniilor din sudul Ucrainei³.

Un factor important al acestei legi avea referință la interdicțiile, privitor la studiile, la care aveau acces tinerii evrei, pentru care existau anumite cote. În instituțiile superioare de învățământ, după legea din 1880, norma procentuală a evreilor pentru studii fiind de 3% - în capitale, 5% - alte orașe - și 10% - în limita sedentarizării. În consecință tinerii plecau la studii în Germania și Austro-Ungaria, unde în universități se vorbea în idiș, un dialect al limbii germane, iar după studii se întorceau în Rusia revoluționari profesioniști, integrându-se în celulele narodniciste.⁴

Acest mod de antisemitism de stat s-a acutizat după prima revoluție rusă din anii 1905-1907, odată cu apariția așa numitelor *Sute negre*, care au organizat cca 600 de pogromuri, inclusiv și cel din Chișinău din anul 1903. Până la 1917 sau cel târziu 1918 aceleași legi dirijau și existența evreilor basarabeni, martori ai cărora au fost părinții viitorilor pictori.

Despre emigrația masivă, mai ales la Paris, ai pictorilor de origine evreică de la începutul secolului XX din diverse țări europene, dar mai ales din vastul spațiu al Imperiului țarist, scrie în cartea sa Nadine Nieszawer, Marie Boyé, Paul Fogel, apărută în anul 2000 la Paris⁵. Fără a analiza circumstanțele acestei emigrații, autorii ediției doar constată anii și perioadele când aceștia își fac apariția în Franța, fiind incluși în circuit prin intermediul Școlii de la Paris, instituție sau asociație care nu a existat vreodată. Nadine Nieszawer și colegii săi includ în repertuarul de nume doar trei basarabeni - Gregoire Michonze, Idel Ianchelevici și Isaac Antcher, fără ai pomeni pe Mois-

sey Kogan, Numa Patlajean, Zelman ș.a., personalități cunoscute în mapamondul parisian.

Același subiect constituie și interesul jurnalistului Adrian Damon⁶, care în articolul publicat în revista *La vie*⁷ stabilește în ordine cronologică sosirea pictorilor-evrei din regiunile Imperiului, incluzând în această listă și pe basarabeni uitați anterior - Joseph Bronstein, Zelman, Felix Roitman, dar totuși fără a aminti numele lui Moisey Kogan, care s-a aflat la Paris după 1910, naționalitatea ultimilor fiind indicată drept ucraineni.

Astfel, după informațiile furnizate de Adrian Darmon, la Paris basarabeni sosesc, începând, cu 1922 - Gregoire Michonze, urmat de Zelman (1923), Isaac Artcher și Joseph Bronstein (1924), iar Felix Roitman - în 1925. Publicistul face și referințele respective privitor la cauzele și condițiile apariției la Paris ale lui Amedeo Modigliani și acelor sosiți din spațiul Imperiului Rus, specificând, că printre cei sosiți la Paris între anii 1900 și 1939, majoritatea au fost marginalizați în țările lor, amintind de pogroamele ruse din imperiu, Ucraina, Polonia și Basarabia, continuate, într-o formă mai voalată după 1924 de regimul lui Stalin, situație care nu a existat în țările europene, inclusiv în România, până la cel de-al Doilea Război mondial.

Basarabeni sosiți la Paris, ca și majoritatea celor care au emigrat din Imperiul Rus, erau limitați de dreptul sedentar, care le îngredea dreptul la studii superioare, și, în acest caz Parisul le-a oferit acel rai pe pământ, fără antisemitism, pogroame și confruntări etnice. Chiar dacă Basarabia nu se mai afla în componența Rusiei țariste după 1918, tragedia prin care au trecut evreii în Chișinău din anul 1903 mai era destul de proaspătă în memorie.

Din România, de exemplu, cei care au plecat la studii, au rămas în Franța sau s-au reântors în țară fără a avea impedimente de ordin restricțional. Drept exemplu pot servi numele lui Iosif Iser, care studiază la Paris în 1908, iar mai apoi locuiește acolo (1921-1934), Petre Iorgulescu-Yor (1919), Margareta Sterian (1926), Victor Brauner (1930), un cunoscut suprarealist european, unicul care a decis să rămână în Franța.

De rând cu centrele artistice ruse și ucrainene, chiar la începutul secolului XX un rol aparte l-au jucat marile capitale ale Europei Occidentale - Parisul, Münchenul, Amsterdamul și Bruxellesul, unde pe parcursul a câtorva decenii și-au continuat studiile pictorii basarabeni.

În această epocă Franța, alături de Germania, unde s-au produs cele mai diverse experimente în domeniul artei, atrag pictorii din lumea întregă. Plas-

Artă modernă și contemporană

ticieni din diferite colțuri ale lumii sosesc la Paris sau München, fiind atrași de noile modalități de sesizare a artei, sau dintr-o simplă curiozitate de a cunoaște acele concepte, pe care nu le vor aplica nici o dată. În consecință, această practică artistică și tendințele generale ce dominau atmosfera artistică a acestor centre au influențat creația unor plasticieni, care au aprofundat-o, integrându-se în avangarda artei franceze sau germane, cum a fost cazul lui P.Picasso, W.Kandinsky, C.Brancuși ș.a. Alți plasticieni au rămas pasivi la ascensiunea noilor orientări, dar reântorcându-se în țările sale ei au demonstrat prin operele lor o evidentă receptivitate la noua mentalitate europeană.

Avangarda a devenit atrăgătoare mai ales pentru tinerii plasticieni, care au sosit să-și continue studiile în academiile de artă ce funcționau în această perioadă în centrele artistice Occidentale și care ulterior, deveniseră promotorii noilor tendințe în țările de origine, grație universalității experimentelor în artele plastice.

Un centru al artei europene și cel mai important din perioada dată este Parisul. Către sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui XX, el devine centrul vieții artistice internaționale, unde sosesc, pentru ași demonstra măiestria și ași dobândi slavă artiștii din cele mai diverse spații geografice – din ambele Americi, de Sud și de Nord, din Japonia, dar mai ales – din arealul european, unde, probabil, nici una dintre țările existente pe atunci nu a dus lipsă de reprezentanții săi în Franța.

Vestita Școală de Belle Arte, unde și-au făcut studiile mulți dintre impresioniști și viitorii simboलिști, foviști, ba chiar și avangardiști nu era unica instituție de învățămînt artistic din Paris. Aici funcționau ateliere și academii particulare, scopul cărora consta în pregătirea profesională și susținerea examenelor în instituțiile de stat. Însă mulți dintre viitorii artiști, care au studiat în Academiile Elvețiană, Julian, Grande Chaumiere, Common, sau în atelierul lui Gleyre sau Gerôme⁸ de obicei nu-și mai continuau studiile, rămânând să creeze în Paris sau întorcându-se în țările lor.

Parisul cu Montparnas-ul și Montmartr-ul său, cu Saloanele Oficiale și independente, de toamnă și de primăvară, cu expoziții tradiționale de opoziție academică, cum ar fi Salonul de Toamnă, organizat de Société Nouvelle în 1905 (președinte – Auguste Rodin), consacrat pictorilor foviști sau expozițiile personale ale lui Van Gogh (1901), T.Loutrec (1902), Seurat, Van Gogh și Manet (1905), Gauguin (1906), Cézanne (1907,1910), Matisse și Braque în 1908, încununată de expoziția futuriștilor din anul 1912 au

fost văzute și comentate diferit de către pictorii basarabeni, care pentru o provincie, erau destul de suficient reprezentați la Paris. Printre ei, Eugenia Maleșevschi, Pertz Vaxman, Numa și Alexandre Patlagean, Olesea(Olga) Hrșanovschi (Olby), Gregoire Michonze, Zelman, Joseph Bronstein, Moissei Kogan, iar mai înainte – Auguste Baillayre, Lidia Arionescu, sunt doar reprezentanții primului val de basarabeni, care au studiat sau vizitat Parisul.

Pe fundalul acestui mediu caleidoscopic și pitoresc de la sfârșitul secolului XIX, începutul secolului XX, s-a constituit și arta plastică modernă din Basarabia, preluând și adaptând în mediul său ortodox câte puțin din ceea ce a fost realizat în Europa de Vest și de Est.

Arta interbelică din Basarabia, care a fost condiționată, aproape simultan de curentele artistice europene din perioada dată, a fost impusă de autoritățile sovietice să se etaleze la valorile artei ruse din a doua jumătate a secolului XIX, la „metoda realismului socialist” fiind depășită cu aproape jumătate de secol, comparativ cu procesele care au avut loc în perioada interbelică.

Artiștii plastici basarabeni, cu studii europene, au avut doar câteva oportunități pentru a-și realiza activitatea: mulți au fost nevoiți să emigreze din Basarabia, alții să se conformeze cerințelor rigide ale „realismului socialist”, executând comenzi de stat, dar majoritatea dintre ei au preferat să rămână în țările europene, unde și-au făcut studiile, realizându-se integral în creație.

În acest caz despre acești autori și creația lor erau cunoscute doar numele lor, amintite în presa timpului, fără a se cunoaște detalii despre faptul cum a evoluat activitatea artistului în țara respectivă. Astfel, timpul a pus în lumină noi nume și personalități, care în dependență de țara unde au activat sunt considerați pictori francezi, germani, belgieni, americani sau brazilieni, fiind nume de referință în arta Europei postbelice.

Interesul pentru o istorie adecvată a artelor plastice basarabene din perioada interbelică s-a produs datorită interdicției din perioada sovietică, în conformitate cu care, acest domeniu a fost catalogat ca categorie a *artei burgheze, formaliste*, străine culturii *realismului socialist*, care devenise unica metodologie adecvată a aspirațiilor „poporului sovietic”. Astfel, după 1990, în Republica Moldova au apărut mai multe monografii consacrate acestei perioade cu referință la arta basarabeană interbelică, dar publicațiile nu au pus în lumină decât o parte a acestei moșteniri, la care cercetătorii au avut acces. Acest lucru se referă

Artă modernă și contemporană

la creația artiștilor plastici, care, chiar dacă au avut studii europene, au locuit și activat în perioada respectivă sau la Chișinău sau la București. Dintre ei nume de referință sunt Auguste Baillayre și elevii săi -scenograful și graficianul Theodor Kiriacoff, gravorul Gheorghe Ceglocoff, pictorul Moisei Gamburd, graficianul Șneer Cogan și alții, care au studiat inițial la Chișinău și au urmat studiile la București, Germania, Franța sau Belgia.

În fondul lui Auguste Baillayre de la Arhiva Națională se conțin numele (în franceză) a cca 20 de studenți ai profesorului care și-au continuat studiile în străinătate. Printre ei figurează Olesia Hrșanovschi-Breslau (Olga Olby, 1919-1921), Joseph Bronstein (1919-1921), Natalia Bragalia (1921-1926), Helen Barlo (1920-1924), care au studiat după Chișinău la Paris, Moisei Gamburd (1920-1924), Elisabeth Ivanovsky (1922-1928), Nina Jascinsky (1920-1925) cu studii la Bruxelles, alții urmând studiile în Praga (Galina Ceașcenco, 1923-1928), București (Irina Filatiev, 1926-1932; Vladimir Evers, 1924-1930; Alexandra Mihailov, 1924-1930), Iași (Theodor Kiriacoff, 1920-1923; Maria Starcevschi, 1925-1933; Victor Rusu-Ciobanu, 1931-1935), alții doar cu studiile de la Chișinău.⁹

Astfel, timpul a pus în lumină noi nume și personalități, care în dependență de țara unde au activat sunt considerați pictori francezi, germani, belgieni, americani sau brazilieni. Printre elevii Școlii de Desen din Chișinău ai lui Vladimir Ocușco, primii doi dintre ei – Numa Patlagean și Pertz Vaxman, și-au continuat studiile la Paris, la cunoscuta Școală de Arte Decorative, facultatea de sculptură. Dacă activitatea primului poate fi urmărită succint până în 1961, soarta celui de-al doilea nu a fost prea milostivă – în 1914 pleacă voluntar pe front și cade în luptele de la Verdun, în același război și în aceeași localitate ca și expresionistul german Franz Marc.

Printre școlile artistice unde și-au făcut studiile studenții basarabeni în Paris un rol aparte l-au jucat *Academie Julian*, *Grand Chaumiere*, *Ranson* și *Școala Națională Superioară de Arte Decorative*.

În *La Grand Chaumiere*, studiază, de exemplu, Isaac Antcher (1920), Olga Hrschanovskaia (Olby, 1923), Lydia Luzanowsky (1923-1927), Antoine Irisse (1926), Alexandre Hinkis (1933), care urmează și *Ecole Nationale Supérieure des Arts Decoratifs*, pe care o absolveste în 1939, Zelman Otciacovsky studiază la *Ecole Nationale Supérieure des Arts Decoratifs* (1923-1926) și la *Academie Ranson* (1935), Samson Flexor (1924-1926), care își continuă studiile și la *Grand Chaumiere*. În 1925 la *Académie Julian* își

începe studiile Sașa Moldovan, continuându-le apoi la *Grande Chaumière*.

La *Academie Ranson*, în calitate de studenți figurează Niuma Patlagean și Pertz Vaxman, (anii 1910), Zelman Otciacovsky (1923), Samson Flexor (1924-1926), care își continuă studiile și la *Grand Chaumiere*.

Cei mai mulți dintre basarabeni își fac studiile la *Ecole Nationale Supérieure des Arts Decoratifs* în diverse perioade ale anilor 1910-30. Printre primii stabiliți aici figurează Felix Roitman (1925), Gregoire Michonze (1923), Joseph Bronstein (1924), Elena Barlo (1932-1934), Natalia Brăgalia (1928-1931) și Tatiana Senkevici-Bulavițchi (1929-1932), iar Tania Baillayre studiază la Sorbona (1932), urmând și lecții de desen într-un atelier particular.

Din informațiile Arhivei Organizațiilor social-politice din Chișinău¹⁰ întocmit în anii 1940-1941 la *Academia Julian* din Paris au mai studiat soții Ana (1895) și Ivan Minocichin (1888), care anterior au studiat la Odesa. În aceeași sursă este amintit cu studii la Paris și Vladimir Doncev, colegul Lidiei și Auguste Baillayre de la *Sanct-Petersburg*. Cu studii la Bruxelles, în aceeași listă mai figurează și Irina Barovskaia (1906) care anterior a studiat la *Academia de Arte* din București și Aivaz Elisabeta (1893) cu studiile de specialitate într-un atelier particular din Paris.

Printre personalitățile basarabene din perioada interbelică și postbelică care s-au remarcat prin aportul personal în cultura franceză un loc aparte îi revine Dinei Vierny (Aibinder), colecționară și moștenitoarea testamentară a operelor lui Aristid Mailloil, scriitoarei Nataliei Codrianscaia (Codray), datorită colaborării sale cu avangardista rusă Natalia Gonciarova ș.a.

Alt centru cultural european după Paris devine în aceste timpuri Münchenul. Mai aproape de Basarabia, dar mai îndepărtat decât Franța, Belgia sau Olanda unde se mai vorbea franceza, cu care basarabeni erau familiarizați din copilărie, capitala Bavariei a găzduit doar câțiva basarabeni – frații Șneer și Moisey Cogan, care își fac studiile la *Academia de Arte din Bavaria* la granița secolelor – între 1899 și 1903¹¹. Moisey Kogan urmează cursurile doar un semestru al anului 1906, iar Gheorghe Ceglocoff a studiat grafica la *Academia de Pictură la Drezda* (1926-28).

Printre fenomenele deosebite, care au apărut la München în aceste timpuri un loc aparte îl ocupă "Secession"-ul faza inițială a căruia se încheie până la sosirea fraților în Germania (1897), însă ambianța de cosmopolitism a orașului se datorează revistei "Simplicissimus" (1986) și apariției "Jugendstil"-ul utili-

Artă modernă și contemporană

zat ca termen, pentru întâia oară în 1899 de Rudolf A.Schröder într-un text din revista "Insel"¹².

Importanța și influența "Secession"-ului se extinde nu doar asupra Berlinului, Drezdei, Vienei dar în orbita artistică include Roma (La Secessione, 1913), Budapesta (1896-1914), Praha (1896) etc. Anume această orientare a favorizat apariția "Jugendstil"-ului și expresionismului german, ultimul avându-și originile în grupările și activitățile "Die Brücke" ("Podul", Drezda, 1905) și "Der Blaue Reiter" ("Călărețul albastru", München, 1911 – 1912).

Cu aproape două decenii mai târziu își face apariția în Germania, dar în alt oraș – Drezda, un alt basarabean – Gheorghe Ceglocoff, care între anii 1923 – 1926 studiază la Academia de Arte aproape în aceeași perioadă, când O.Kokoschka activa în calitate de profesor (1919 – 1924) și unde din 1919 au activat asemenea reprezentanți ai "Secession"-ului, ca Otto Dix, C.Felixmüller și Otto Lange, fiind coleg cu Hans Grundig¹³.

Printre alte centre europene unde au studiat arta pictorii basarabeni un interes aparte a suscitat Amsterdamul (Olanda). Dacă nu luăm în considerație că acest oraș era capitala Olandei e greu de spus ce i-a atras pe Lidia Arionescu și Auguste Baillayre să frecventeze cursurile Academiei Regale de Arte Frumoase între anii 1899 - 1902. Mai ales, luând în considerație, că A.Baillayre a fost unul dintre pictorii – intelectuali basarabeni, în cel mai profund sens al acestui cuvânt. Francez de origine, pictorul se împrietenește în timpurile călătoriilor sale din 1907 – 1908 cu Henri Matisse, Pablo Picasso, Auguste Renoir, cu toate acestea la expozițiile parisiene nu a participat vreodată. Tot la Amsterdam studiază între anii 1934-1936 și Nicolae Coleadici, iar în Belgia, la Liege – Idel Ianchelevici (1928-1933) și Tatiana Nicolaidi (1932-34).

În vecinătate se mai află o capitală care a beneficiat de prezențe basarabene – Bruxellesul, pe care l-au asaltat după 1920 elevii lui Auguste Baillayre de la Școala de Belle Arte din Chișinău. Aici își continuă studiile Samson Flexor, (1922-1924), care mai frecventează și Școala de Arte Decorative la Paris (1924-1926), penultima capitală europeană fiind și gazda basarabenilor Elisabeth Ivanovsky (1932- 1935), Afanasie Modval (1929-1933), Claudia Cobizev (1932-1935), Moisei Gamburd (1925-1929) și Nina Jascinsky (1934-1936), lucrările lor, în mare parte, propunând variante diverse ale artei franceze – de la realismul lui Gustav Curbet până la constructivismul lui Kazimir Malevici.

Pictorii basarabeni au avut rara ocazie să fie îndrumați de profesori, nume de referință a artei euro-

pene din prima jumătate a secolului XX- *Antoine Bourdelle* și *Ossip Zadkine* (Lydia Luzanowsky), *Aristide Maioll* (Niuma Patlajean), *Andre Lhote* (Olga Olby), *Fernand Lege* (Alexandre Hinkis), *E. Baga* și *B. Chadell* (Tatiana Senkevici-Bulavițchi), *Eduard Mac Avoy* (Elena Barlo), *Constand Mantold* (Nina Jascinsky și Moisei Gamburd), *Herman Teirlinck* (Elisabeth Ivanovsky), *Johan Caspar Herterich* (Șneer Cogan), *Wilhelm von Rumann* (Moissey Kogan), *Oscar Berchmans* (Idel Ianchelevici), *Roger Bissiere*, (Zelman Otciacovsky), *Lucien Simon* (Samson Flexor), *Robert Wlerick* și *Henry Arnold* (Antoine Irisse) ș.a.

Cu toate că au studiat în diverse centre de artă europene majoritatea pictorilor basarabeni au fost prezenți și participanți la procesul artistic intitulat *Școala de la Paris*. Autorii proiectului *Peintres Juifs à Paris 1905-1939. Ecole de Paris* (Nadine Nieszawer, Marie Boyé, Paul Fogel) includ în acest catalog doar câteva nume de artiști basarabeni, inclusiv *Joseph Bronstein* (1898-1943), *Gregoire Michonze* (1902-1982), *Felix Roitman* (1902-1942), *Antoine Irisse* (1903-1957) și *Isaac Antcher* (1899- 1992). Doar cinci nume, fără ai aminti pe Moissey Kogan, Olga Olby, Numa și Alexandre Patlajean, Pertz Vaxman, Zelman Otciacovsky, Alexandre Hinkis, Zelman Otciacovsky, creația și activitatea cărora s-a desfășurat în ambianța artistică a Parisului. Prezentul articol vine să reconstituie și să pună în valoare operele tuturor acestor plasticieni, încercând să configureze o panoramă generală a coloniei de basarabeni din capitala franceză, chiar dacă analiza operelor va face referință la creațiile apărute în cadrul licitațiilor europene și americane.

Ultimul centru artistic unde nu numai au studiat, au expus după 1920, dar și au locuit după 1945 a fost Bucureștiul. Cât nu ar părea de paradoxal, dar relațiile artistice dintre Basarabia și Regatul Român după Unirea din 1918 au fost mult mai puțin benefice decât se putea aștepta. Cei drept, în 1921-22 la București, se inaugurează expoziția picturilor basarabeni, mulți dintre care au fost menționați, expoziția retur a bucureștenilor fiind organizată abia în 1930. Oricum, basarabeni participă la Saloane Oficiale de la București, studiază la Academia de Arte, fiind menționați cu burse pentru a studia în Franța, Belgia, Italia. Posibil, acea situație era o consecință directă a artei răsăritene, destul de evidentă în lucrările picturilor din Basarabia. Dar interesele comune, caracteristice pentru ambele regiuni – noile tendințe și noile orientări îi apropie pe plasticieni în egală măsură cu cei din Rusia, Franța sau Ucraina, fapt ce se datorează sincronizării artelor naționale cu cea occidentală.

Artă modernă și contemporană

Primii basarabeni care au plecat la studii în Paris au fost elevii lui Vladimir Ocușco – sculptorii Numa Patlagean¹⁴ și Pertz Vaxman care au avut diverse destine. Primul a beneficiat de studii în atelierul lui Aristide Maioll, și-a realizat integral visul de a deveni sculptor francez, cu opere în muzee cunoscute, iar al doilea, după studii (1914), se înscrie voluntar în armata franceză și cade în luptă la Verdun (1916). În scrisorile trimise la Chișinău profesorului, fostul student, fiind admis la concurs pentru Premiul Romei, era preocupat de procesul elaborării lucrării cu tema *Penelopa, deplângându-și bărbatul care nu s-a întors de la război, scoate de pe perete arcuș și, punându-l pe genunchi, plânge amar*, adăugând spre sfârșit, că rușii, în general s-au recomandat destul de prost: aproape toți sunt futuriști, cubiști, etc.¹⁵

Numa Patlagean a studiat la Școala de Desen a lui Vladimir Ocușco în aceeași perioadă cu Alexandru Plămădeală (1907-1911), teza de licență fiind bustul profesorului, care presupune evidente calități profesioniste, iar prima lucrare de sinestătoare poate fi considerat portretul scriitorului Șolom Aleihem (1912), ambele opere fiind pierdute. Nu se cunosc informații privitor la anii de studii în atelierul celebrului sculptor francez Aristide Maillol (1861-1944), dar cu certitudine, la Paris, a fost până la începutul Primului Război Mondial, deoarece în anii 1914-1919 sculptorul s-a aflat în America.

Din perioada studiilor unica lucrare cunoscută în reproducere, cu o denumire specifică tradițiilor filologiei franceze – *Gândire obsedantă*, sculptorul demonstrează calități și cunoștințe aprofundate ale portretului din Roma antică. Anume sub acest aspect este tratat bustul, unde realismul și studiul fidelă a naturii se completează reciproc. Bustul se percepe ca un portret al unui împărat roman din perioada Imperiului, stabilit pe tron cu ajutorul legiunilor sale, cu un chip aspru, sever și o voință nestrămutată în ceea ce privește scopul destinului său. Aceste calități profunde în genul portretului sculptural, unde lumea interioară și retrăirile psihologice ale modelului, vor promova, ulterior, creația lui Patlagean ca unul dintre cei mai mari fiziognomiști francezi în domeniul sculpturii.

În torentul de informații electronice e greu să depistezi informații veridice care nu se repetă, cu date neverificate pe alte pagini, dar despre activitatea expozițională există câteva cataloage și unele imagini care au apărut în ultimul timp, datorită licitațiilor internaționale din Europa și America.

Cu ocazia primei sale expoziții personale din Paris în anul 1920, Lucien Aressy publică o prefață la

catalogul vernisajului cu genericul *Numa Patlagean, sculptor. Note critice*¹⁶. După aproape un deceniu, artistul revine în anii 1928-1929 în Statele Unite ale Americii, organizând câteva expoziții personale la New York – în *Galeria Louise Bourgeois* (martie)¹⁷ la *Sterner s Galleries* (decembrie) și una comună cu Georg Kolbe (decembrie-ianuarie, 1930)¹⁸. Conform informațiilor, sculptorul a expus busturile politicienilor Alexandr Kerenskii și Piotr Miliukov, a scriitorului Oscar Wild și a compozitorilor Gustav Mahler și Reginald de Coven¹⁹.

O expoziție mai puțin cunoscută din această vreme dar accesibilă datorită publicației electronice a catalogului consacrat expoziției de grafică și sculptură din *Worcester Art Museum*, care s-a demonstrat în 1929. Autorul prefeței – G.W.E. remarcă simplitatea operelor lui Patlagean dar și potențialul sugestiv pe care îl posedă, subliniind penetrația curioasă, ca un comentariu în psihologia umană, completat de efectul realului și a imaginarului, frumusețea texturii și calitatea formei, reflectată în durezza materialului. Concluzia finală a autorului anonim, vis-a-vis de creația sculptorului, poate fi asociată, fără îndoială, cu lucrările lui Rodin, Bourdelle, Maioll sau Despiu²⁰. Cele spuse confirmă validitatea lui Patlagean ca sculptor, unde formele simple se datorează măiestriei artistice, iar semnificația – inspirației, și momentul observat just de autorul rândurilor de mai sus, este faptul că subiectele psihologice ale sculpturii nu se referă la obiectul unei cercetări științifice, dar la observațiile și deducțiile în materie de conștiință umană.

Luând în considerație valoarea expoziției, autorul prefeței presupune că vernisajul ar putea fi acceptat la *Albriht Art Gallery* din Buffalo, *Institutul de Arte* din Chicago, *Art Museum* din Minneapolis, Kansas City, Saint Louis, Rochester și Los Angeles.

Catalogul conține denumirile a 29 de opere și materialele din care au fost realizate, fiind una dintre puținele surse care prin informațiile prezentate extind înțelegerea creației lui Patlagean. Majoritatea lucrărilor cunoscute ale sculptorului se refereau la busturi: Autoportret (1920), Cardinalul *Alfred E. Smith*, fizicianul austriac *Alexandre Marmorek* (1923), a filantropului *Jacob Moritz Loeb* (1935, Chicago History Muzeum), a istoricului de artă egipteană *James H. Breasted* (Chicago Universities) și Stela funerară din Pierre Lachez a abatului *Jean-Pierre Rousselot* (1924, Paris).

Dar tematica și cercul de subiecte incluse în expoziția de la Worcester Art Museum în 1929 reflectă atât portretul, cât și sculptură cu o semnificație decorativă. Din această categorie fac parte

Artă modernă și contemporană

Weekcome (*Bun venit, lemn*), Improvisation (*Improvizație, lemn*), Intuition (*Intuiție, lemn*), Equilibre (*Echilibru, bronz*), Imagination (*Imaginație, bronz*), Enigma (*piatră artificială*), Sourire intime (*Surâs intim, piatră*), Le secret (*Secretul, lemn*) care amintesc genul de sculptură, practicată în timpul studiilor, în atelierul lui Maillol (*Gândire obsedantă*), sculptura având scopul să exteriorizeze trăirile interioare ale personajelor. Acest model de tratare este evident în unica imagine amplasată în paginile catalogului, cu semifigura alungită a unei domnișoare și chipul cu surâsul unei core grecești, care cu gestul mâinilor sugerează inițierea unui dialog.

Schimbări de situație se observă în portretistica sculptorului, cum ar fi *Clovnul (bronz)*, *Pierrot (marmură)*, *Sora lui Pierrot (bronz)*, *Mască (bronz)* cu personaje din Comedie delle Arte din epoca lui Antoine Vatto.

O altă componentă a sculpturii lui reflectă modalitatea de a apela la subiecte cu conținut narativ și forme decorative. În acest trei lucrări – *Maestrul și copilul (formă originală pentru bronz)*, *Figure religiois (Călugăr, lemn)*, *Lamie inconue (Prieten necunoscut, lemn)* sculptorul reprezintă o fațetă originală, necunoscută a creației maestrului.

În același timp Numa Patlagean continuă lucrul asupra busturilor unor personaje concrete ale timpului, cum ar fi *Mr. Andre Antoine (bronz)*, *Mme Huguette Romano (terracotă)*, *Mme Odette Keun (terracotă)*, *Mrs Lewis Chanler (lemn)*, *Jacob B. Bull (formă originală)*, care, presupunem, conțin aceeași tratare și tratare psihologică, ca și busturile cunoscute ale abatelui *Jean-Pierre Rousselot* sau a Cardinalului *Alfred E. Smith*.

În egală măsură acest moment este accentuat de materialele utilizate în sculptură, fiecare având calitățile și formele specifice de prelucrare, sculptorul posedând turnarea bronzului, tăierea pietrei și a lemnului, arderea terracotei.

Încă un moment, conținut în informațiile catalogului se referă la faptul că două lucrări – *Monsieur Rene Leplat* și *Mrs Lewis Chanler* au fost împrumutate pentru expoziție, respectiv, de la Edward Ovington și doamna Chanler. Cu unele excepții, busturile personajelor create de sculptor sunt personalități binecunoscute din lumea artei, cum ar fi *Andre Antoine*, regisor de teatru și film, *Odette Keun*, scriitoare franceză, *Frederick P. Fich* și *Lewis Chanler* - politicieni americani, *Rene Leplat* - actor francez, *Jakob B. Bull* - scriitor norvegian ș.a.

Fără îndoială valoarea artistică a sculpturii lui Patlagean se datorează portretului, situat la distanță de operele maestrului Aristide Maillol prin interpretarea lor unică și originală, dependentă de personalitatea modelului. Ca și Maillol, sculptorul basarabean selectează riguros detaliile, eliminându-le pe cele secundare și evidențiindu-le pe cele care formează individualitatea și integritatea personajului. Prin mimica chipului sculptorul pune accentul pe unele particularități și trăsături psihologice distincte, fiecare bust reflectând o anumită stare sufletească: concentrat în sine ca *Abatul Jean-Pierre Rousselot*, surâzând în cazul *Cardinalului Alfred E. Smith*, reprezentative și distanțate de lumea exterioară, ca în portretele biologicului *Alexandre Marmorek* sau ale istoricului de artă *Breasted James Henry*.

După cum o demonstrează *Autoportretul* sculptorului, Numa Patlagean, colegul lui Alexandru Plămădeală, care s-a născut în același an – 1888, este de parte de a-și idealiza modelele. Realizat în bronz, la vârsta de 32 de ani, cu capul chel alungit și cearcăne greoaie sub ochi, cu ridurile pronunțate de pe frunte, bustul reprezintă o persoană mult mai în vârstă. Sculptura lui Patlagean, dar mai ales portretele sale au tangență, ca măiestrie, cu arta germanului Arno Breker (1900-1991)²¹, sculptorul oficial al naziștilor, care în virtutea sorții a fost elevul lui Moissei Kogan, dispărut la Oswenzim, dar a studiat și în atelierul lui Aristide Maillol. Diferența dintre acești doi elevi nu este atât de evidentă - ambii posedă la perfecție măiestria formei și tratarea individuală a chipurilor, dar Breker nu a acordat nici odată atenție lumii interioare a personajelor sale, portretele fiind mai mult un document reprezentativ, decât o imagine artistică (portretele lui *Salvador Daly*, *Otto Dix* ș.a.), fiind un bun imitator. Busturile sculptorului german sunt asemănătoare unei dubluri după original, efect obținut datorită calităților tehnice și nu acelor artistice.

Printre puținele lucrări de sculptură decorativă expusă la licitațiile europene, bustul în ronde bousse, care poate fi denumit aproximativ *Meditație*, nu poartă trăsături individuale, însă dezvăluie caracterul melancolic al domnișoarei.

Chiar dacă nu a fost adeptul sculpturii monumentale (unica lucrarea cunoscută este monumentul funerar al abatelui *Jean-Pierre Rousselot* de la Pierre Lachez (paris, 1924) Numa Patlagean rămâne un adevarat maestru al portretului psihologic în sculptura europeană.

Ultima expoziție cunoscută sculptorul basara-

bean a expus-o în tandem cu suedeza Ingrid Marta Sofia Patlagean, născută în 1901. Catalogul acestei expoziții care avut loc la Goteborg în 1949, include imagini de sculptură și acuarelă, ultimele fiind operele soției sale.

În Basarabia Numa Patlagean a fost în vizită de câteva ori. Presa locală a publicat în 1912 portretul sculptorului în atelierul său menționând faptul că a devenit un artist prosper. În 1923 a fost din nou la Chișinău, în perioada când artistul devenise un nume în arta europeană.

Ultima informație despre sculptor apare în RSS Moldovenească odată cu editarea catalogului semnat de K.Rodnin și R.Ocușco cu ocazia jubileului lui Vladimir Ocușco, unde a fost publicată scrisoarea lui Numa Patlagean și amintirile legate de profesorul său de la Chișinău²². Opera lui Numa Patlagean este expusă în muzeul Wuster din Massachusetts (S.U.A.).

În perioada când Numa Patlagean devenise deja cunoscut în cercurile artistice parisiene, din Chișinău sosește în Franța o altă basarabeancă - Lydia Luzanowsky (Marinescu)²³, care, la fel optează pentru sculptură. Eleva lui Auguste Baillayre și Alexandru Plămădeală, Lydia Luzanowsky frecventează Școala de Belle Arte din Chișinău, posibil după 1919, după care obține o bursă de studii a Statului Român (1924) și pleacă la Paris, la Academia Grande Chaumiere în atelierile lui Antoine Bourdelle și Ossip Zadkine. Acest lucru este confirmat de scrisoarea Lidiei adresată lui Auguste Baillayre din martie 1925, în care fosta elevă îi comunica profesorului că „lucrează în „Grande Chaumiere” la Bourdell..., care se atârână ne-serios față de această Academie, permanent oferind complemente. Bronștein și-a crescut barbă..., iar Mișonczic s-a îngrășat, expunând ba la Salonul de Toamnă, ba la independenți”²⁴.

Ca și în cazurile altor basarabeni poșiti pe alte meleaguri despre Lydia Luzanowsky și operele sale nu există decât informații din presa electronică și din cadrul licitațiilor de artă. Din aceste surse cunoaștem că sculpturile *Cântăreții ambulanti* și *Portret de copil* au fost achiziționate de Muzeul de Artă Contemporană din Paris, *Acordeonistul* - de Comisia de Stat pentru achizițiile operelor de artă, iar bustul fizicului *J. Perren* a fost instalat în foaerul Centrului de cercetări științifice din Paris. În anii 1970 a donat *Ermitajului* din Sanct-Petersburg și *Muzeului A.S. Pușkin* din Moscova un bust de marmoră, o figura în bronz, *Femeie așezată* și gorieful *Hristos dezamăgit*, medalia *Câine ciobănesc din Afganistan*.

A realizat figuri, busturi și reliefuli din chips, marmoră, teracotă, lemn și bronz. Este autoarea bustului disidentului rus *I.S. Șmeliiov* (unicul portret al scriitorului realizat în timpul vieții, reprodus pe coperta cărții *Eterna lumină* de poetul I. Novgorod-Severskii) și a medaliilor decorative consacrate lui *I.S. Șmeliiov*, *M.A. Șolohov* și lui *M.F. Larionov*. Sunt cunoscute figurile lui *Hristos*, *Moisei*, compoziția *Victoria rațiunii* etc²⁵.

Prin intermediul licitațiilor europene operele Lydiei Luzanowsky circulă cu regularitate, dar, oarecum, par a fi lucrări întâmplătoare: puține dintre ele pot fi remarcate ca lucrări ale unei eleve din atelierul lui Bourdelle. Câteva statuete din terracotă (*Trei grații*, anii 1930; *Copil pe cal*, 1930; *Figurine antice aplicate*, 1940-1950), busturi create din același material (*Frumoasa adormită*, 1934; *Portret de doamnă*, 1928, 1943, 1966) și doar unica sculptură cu compoziție figurativă - *Cuplul* (o altă denumire - *Deplângere*, 1940), inspirată de modelele lui Rodin, poartă particularitățile măiestriei profesorului său francez.

Alte trei sculpturi, din Muzeul *Olga Olby din Decise* (bustul *Olgăi Olby*), *Portret de doamnă* (1966), lirice și meditative și bustul lui Ivan Șmeliiov instalat în scuarul de lângă Galeria Tretiakov din Moscova (2000), cu excepția ultimului, poartă un caracter cameral și tradițional, păstrând forma și procedeele plastice de la începutul secolului XX. Ceea ce depășește acest canon se referă la bustul lui Șmeliiov, creat în cea de-a doua jumătate a anilor 1940, cu familia căruia avea relații prietenești, de o factură expresionistă, moment care nu se înregistrează nici în arta medalieră a artistei. Cu linii frânte și forme grotești portretul scriitorului disident amintește renumita tratare a chipului lui Onore de Balzac în viziunea lui Auguste Rodin.

Măiestria sculptorului o demonstrează două crochiuri la licitațiile Artnet.com în noiembrie 2012 - *Nud așezat* (1927) și *Bărbat nud alungit* unde linia și forma corpului se contopesc, desenul reprezentând o manieră grafică inconfundabilă a sculpturii.

A participat cu expozițiile personale în galeriile parisiene Billiet (1939) Bernheim (1949), Cimaise de Paris (statuete de lemn, 1957), Altess (1966), iar din 1926 expune la saloanele din Tuileries, ale Independenților (1927, 1930, 1933, 1937-1939, 1941-1959, 1965-1970) și de Toamnă (1942), iar mai târziu - la Art Libre (1957-1963), la Clubul France Medaille (1970) și la expozițiile colective din Galeria Zak. A fost menționată cu *Prix de Crèce* la Salonul Artă Liberă din 1960 și a expus la expoziția *Picto-*

Artă modernă și contemporană

rii ruși ai Școlii de la Paris (1961). În anul 2000 la Moscova pe fațada casei unde a locuit I.S. Șmeliov până în 1922, a fost instalată placa comemorativă cu portretul în barelief creat de Lydia Luzanowsky²⁶. Din 1938 a locuit pe strada Done, în Districtul XI al Parisului. Operele Lydiei Luzanovskiy se păstrează

în Muzeul *Olga Olby din Decise*, una dintre cele mai apropiate prietene ale sale, cu care s-a cunoscut la Chișinău, de unde ambele au sosit la Paris. Printre busturile din piatră, ceramică și lemn figurează *Jean Cocteau*, *Mistinguett*, bustul verișoarei *Berthe* și al *Olgăi Olby*²⁷.

Referințe bibliografice și note:

¹ Leikind O.L., Mahrov K.V., Severiuhin D.Ia. Hudojniki russkogo zarubejia: Biograficeskii slovari. Sankt-Peterburg, 1999

² Tolstoi A.V. Russkaia hudojstvennaia emigraczia v Evrope v pervoi polovine XX-go veka. Moskva, Iscusstvo-XXI vek, 2005, 312 p.

³ Geller M. Ia. Realnosti i meciti Alexandra I. Glava 9. V: *Istorii Rossiskoi Imperii*, v 3-h tomah. Moskva, Izdatelstvo MIK, 1997.

⁴ Semionov Iu. I. *Evrei Rossii. V knige Nacziionalnaia politika v imperatorskoi Rossii*. Moskva, cenzur po izuceniu mejnacziionalnih otnochenii RAN, Koordinacziionno-metodiceskii cenzur Instituta etnologii i antropogii imeni N.N. Micluho-Maklaia, 1997

⁵ Nadine Nieszawer, Marie Boyé, Paul Fogel "Peintres Juifs à Paris 1905-1939. Ecole de Paris", Editions Denoel, 2000

⁶ Adrian Darmon (1945,Londra), jurnalist și istoric de artă franco-englez

⁷ Darmon A. *Autour de l'art juif. Peintres, sculpteurs et photographes*. Paris, ed. Carnot, 336 p. A se mai vedea: Darmon A. *La preponderance des peintres juifs dans l'Ecole de Paris*. La vie, 17 novembre 2008

⁸ L'Histoire de l'Art pour les Nuis, Edition First, 2007

⁹ Auguste Bailayre, AHM, F.2989 r. 1, d. 10, p.26

¹⁰ Arhiva Organizațiilor social-politice din Chișinău, F.2906,r.1,d1, 10 p., 1940

¹¹ Allgemeines Lexicon der Bildenen Kunstler, Theime-Beker, 1927, p.197-198

¹² Elias J. Das zehnte Berliner Sezessionjahr. În: *Kunst und Kunstler*, vol.VII,1909,p.389-405

¹³ Stavilă T. Gravorul Gheorghe Ceglocoff. În: *Arta*, Chișinău, 2008, p.72-89

¹⁴ Patlagean, Numa (1888, Chișinău -1961, Antib, Franța), sculptor. Studii: Școala de desen din Chișinău, atelierul de sculptură, profesor Vladimir Ocușco (1907). Lucrarea de diplomă la Școala de desen din Chișinău a fost bustul lui Vladimir Ocușco. La Paris a studiat la Ecole des Beaux Arts, în atelierul celebrului sculptor francez Aristide Maillol. În anii primului război mondial a plecat în America, reântorcându-se în Franța în 1920, unde organizează la Paris prima sa expoziție personală, ca mai apoi, în 1921 să expună la Londra și în 1929, la New York. Este autorul unor portrete și figuri simbolice. Opera lui este expusă în muzeul Vuster din Massachusetts (S.U.A.);

Plămădeală, A. Artiști plastici basarabeni-un scurt istoric. În: *Viața Basarabiei*, 1933, p.51

¹⁵ Vladimir Ocușco. ANM, F.2161,r.67, p.1-5

¹⁶ Aressy L. Numai Patlagean, sculpteur. *Etude critique*. Maison d art et d edition, Paris, 1920

¹⁷ Numai Patlagean. *Exhibition of sculptures at Bourgeois Galleries*. Catalogue. New York, 1929

¹⁸ Georg Kolbe (1877-1947), sculptor german creația-căruia au fost influențate, în egală măsură de Aristide Maillol și Auguste Rodin, cunoscut ca autorul mai multor monumente de for public din Germania interbelică. În cadrul expoziției amintite, sculptorul, posibil, a expus compoziții decorative și busturi

¹⁹ <http://query.nitimes.com/mem/archive-free/pdf?>, accesat 15.02.2012

²⁰ Numa Patlagean. *Catalogue of the exhibition*. Worcester Art Museum, Massachusetts, 1929, 8 p.

²¹ Breker, Arno (1900-1991), sculptor german. A studiat în Dusseldorf, iar mai apoi la Paris, activând și în atelierul lui A. Maillol. După 1935 a acceptat invitația de a reveni la Berlin, devenind sculptorul oficial al Germaniei naziste, realizând monumente glorioase consacrate regimului. Printre admiratorii lui Breker s-a aflat și Iosif Stalin, care l-a invitat în Uniunea Sovietică în 1939, pentru a realiza lucrări- modele pentru arta plastică a „realismului socialist”

²² Rodnin, K., Ocușco Rostislav. Vladimir Ocușco, hudojnik i profesor. Chișinău, Timpul, 1961

²³ Luzanowsky (Marinescu) Lydia (30 august 1899 , Kiev – 1983, Franța), sculptor francez. Fiica unui critic teatral provincial de origine poloneză.. A participat la Expoziția basarabeană de la București (1921), iar în 1924 este menționată cu Grand Prix a Salonului și obține o bursă la Paris, unde studiază la Academia Grande Chaumiere în atelierul lui Antoine Bourdelle și Ossip Zadkine

²⁴ Auguste Bailayre, AHM, F.2989 r. 1, d. 33, p.1

²⁵ Luzanowsky (Marinescu) Lidia Mihailovna. În: *Iskusstvo i arhitectura russrogo zarubejia*. Fond imeni D.S. Lihaciova, <http://www.artry.ru/1804785618.html>, accesat 06.12.2012

²⁶ Pameatnaia doska otkrita na moskovskom dome, gde jil pisateli Ivan Chmeliov. În: http://www.pravoslavie.ru/news/10_02/03.htm, accesat 05.10.2012

²⁷ Jacques Dubois. *Olga Olby*. Editions du Chenevert, 1990, 120 p.

Artă modernă și contemporană

ȘCOALA DE LA PARIS
Numa Patlagean



Cardinalul Alfred E. Smith, bronz



Autoportret, 1920, bronz



Stela funerară a abatului Jean-Pierre Rousselot
din Pierre Lachez, 1924, granit, bronz



Welcome, 1929. Imagine din catalogul expoziției, lemn

Ingrid Marta Sofia Patlagean



Natură statică. Anii 1930, pânză, ulei



Peisaj cu barcă. Anii 1940, acuarelă

Artă modernă și contemporană _____

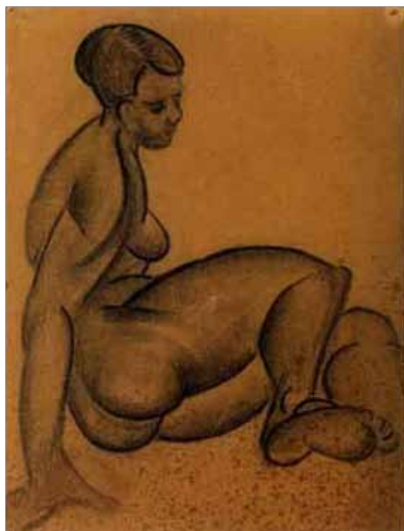
Lydia Luzanowsky



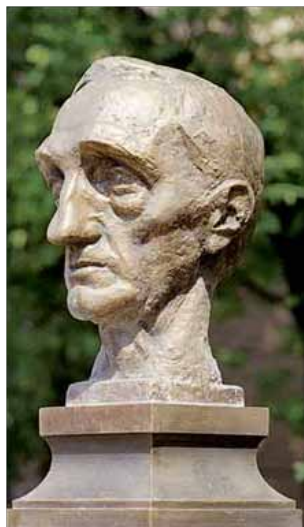
Frumoasa adormită, 1934, terracotă



Bustul Olgăi Olby. Anii 1940, ghips



Nud așezat, 1927, cărbune



Bustul lui Ivan Șmeliov. Anii 1950, bronz, Moscova



Cuplul (Deplângere), 1940, bronz



Trei grații. Anii 1920, terracotă

История и секрет успеха фирмы Фаберже

Resume

The history and Success Secret of the Faberge Company

The author makes a retrospect of the famous jeweler C. Faberges oeuvre and its works that are kept in the collection of the Museum of Historical Treasures of Ukraine. The image of the masters oeuvre is complemented by biographic data and moments that have contributed to the carrier of the top jeweler.

Keywords: Faberge, Company, masters, Museum of Historical Treasures of Ukraine, jeweler

Rezumat

Istoricul și succesul Casei Faberge

În prezentul articol autorul face o retrospectivă a creației renumitului bijutier K. Faberge și lucrărilor sale aflate în colecția Muzeului Valorilor Istorice din Kiev, Ucraina. Portretul de creație al meșterului este completat cu date biografice și momente legate de devenirea lui bijutier neîntrecut în arta confecționării podoabelor.

Cuvinte-cheie: Faberge, Casă, meșter, Muzeul Valorilor Istorice al Ucrainei, bijutier

Резюме

История и секрет успеха фирмы Фаберже

В данной статье автор ретроспективно рассматривает творчество знаменитого ювелира К. Фаберже и его работы, находящиеся в коллекции Музея исторических ценностей Украины, г. Киев. Творческий портрет мастера дополняется биографическими данными, которые проливают свет на его становление как непревзойденного создателя ювелирных украшений.

Ключевые слова: Фаберже, Фирма, мастер, Музей исторических ценностей Украины, ювелир

Ювелирная фирма Фаберже к концу 80-х годов XIX века вышла на широкий рынок не только Российской Империи, но и за ее пределами. Карл Фаберже – личность харизматическая, наделенная незаурядными организаторскими способностями, изысканным вкусом и природным талантом – обеспечил успех фирмы почти на сорок лет. Ему удалось расположить к себе не только придворных, членов императорской семьи, но и всех правящих императоров. Иначе не могло быть. Карл имел европейское образование, был талантливым художником и ювелиром, в срок выполнял заказы, учитывая пожелания и вкусы августейших особ.

Род Фаберже происходит из Пикардии (Северная Франция)¹. После отмены в 1685 году Нантского эдикта, который гарантировал французским протестантам свободу вероисповедания, предкам Карла Фаберже пришлось покинуть

Францию. До начала XIX века Фаберже жили в Германии, затем эмигрировали в Россию. В Петербурге Густав-Петер Фаберже основал ювелирное дело и в 1842 году открыл мастерскую. В воспоминаниях главного художника и старшего мастера фирмы Фаберже Франца Петровича Бирбаума говорится, что это была скромная мастерская, в которой изготавливали неуклюжие браслеты, броши, медальоны с цепочками и застежками.

Карл, старший сын Густава, родился в 1846 году². У него рано проявился талант прирожденного художника. Обучаться ювелирному делу Карл начал у своего отца, затем получил образование в одном из лучших учебных заведений Петербурга – гимназии св. Анны. Совершенствовался в рисовании и ювелирном деле в Германии, Италии, Франции³, где изучал ювелирные коллекции XVI–XVII веков, техники эмальерного

Artă modernă și contemporană

искусства эпохи Возрождения, осваивал резьбу по твердому камню.

В 1866 году Карл Фаберже возвратился в Петербург. Вскоре женился на Августине Якобс⁴, дочери мастера мебельных дел при императорском дворе. В этом браке родилось четыре сына – Евгений, Агафон, Александр и Николай. Каждый впоследствии работал в фирме отца.

Можно предположить, что Готлиб Якобс (отец Августы) рекомендовал своего молодого талантливого зятя в мастерские Императорского Эрмитажа.

Здесь Карл работал ювелиром-реставратором. Это была хорошая школа для Фаберже: он занимался починкой античных золотых вещей, а также оказывал бесплатные услуги придворным вельможам по оценке, ремонту и реставрации, чем быстро завоевал их расположение. Многолетняя практика в качестве реставратора дала Карлу Фаберже возможность овладеть всеми техниками и приемами ювелирного дела разных эпох.

В 1872 году Карл Фаберже стал главой и руководителем семейного дела⁵. Используя накопившийся опыт, он развивал ювелирное дело и в результате поднял его на недостижимую высоту. В последней четверти XIX века фирма Фаберже занимала одно из ведущих мест в ювелирной сфере России и Европы и бесспорно, это была заслуга Карла и его братьев. Они, в отличие от русских ювелиров, которые выпускали модные «тяжелые» украшения, стремились отобразить в изделии вкус и богатство владельца. Фаберже заметно использовал в изготовлении ювелирных изделий влияние различных исторических стилей, а цену определял не по затратам материала, а на основании их художественной эксклюзивности.

Работы Дома Фаберже демонстрировались на многих российских и зарубежных выставках, где были отмечены высшими наградами. Главными центрами фирмы стали Петербург и Москва.

В 1885 году Фаберже стал поставщиком Высочайшего Двора с правом иметь на вывеске изображение Государственного герба.

В этом же году он создал первое яйцо с сюрпризом. Это был заказ Александра III, который желал преподнести императрице Марии Федоровне оригинальный подарок на Пасху. В дальнейшем фирма Фаберже ежегодно принимала заказы от членов царской семьи на пасхальные яйца с секретом.

Фаберже контролировал все этапы выполнения заказа, вникая во все тонкости работы, но за выполнение отвечал главный мастер фирмы. Карл соперничал за право получать императорский заказ с уже известными ювелирами Ю. Бутцом, Э. Болиным, Ф. Кехли и др.

Идея создания яйца сюрпризов появилась не случайно. Яйцо было символом христианства. Их изготавливали французские ювелиры в XVIII веке, опыт которых использовал Фаберже. Первым обладателем яиц с сюрпризами был Людовик XVI. В Лувре хранятся образцы пасхальных яиц⁶. В России умельцы издавна изготавливали декоративные яйца из дерева, стекла, фарфора, цветных камней. В конце XIX века была распространена традиция: дарить женщинам миниатюрные яйца, которые можно было носить на цепочке. Такие необычные цепочки женщины носили от Пасхальных дней до праздника Святой Троицы. И, если на цепочке их собиралось 25, значит обладательница привлекала особенное внимание.

Безупречное выполнение ювелирных изделий Дома Фаберже отметили представители аристократии, финансисты, промышленники и крупные землевладельцы. Они стали основными заказчиками фирмы. Пасхальные шедевры заказывали фирме люди известные, такие знаменитости Нобель, князь Юсупов, золотопромышленник Кельх, которых поражали виртуозность, мастерство и оригинальность художественных замыслов ювелиров.

В 1900 году Карл Густавович получил звание оценщика кабинета Его Императорского величества, а в 1910 году – звание придворного ювелира⁷, самое почетное звание для мастера ювелирного дела на рубеже XIX–XX веков.

Следует отметить, что в начале XX века фирма Фаберже стала самой крупной ювелирной фирмой в России, соответственно увеличивался штат сотрудников и росло число клиентов.

Около 700 лучших специалистов – ювелиров, монтажников, рисовальщиков – создавали как эксклюзивные ювелирные произведения⁸, так и изделия массового производства. За все годы на фирме было изготовлено около 250 тысяч ювелирных произведений, включая детские чесалочки для десен, термометры, статуэтки из самоцветов, ювелирные украшения и многое другое.

Мастера работали по контракту и не заботились о сбыте товара, при этом получали проценты от прибыли⁹. Спрос на изделия был высок,

поэтому всегда существовал определенный запас для продажи. Однако если говорить о финансовой стороне предприятия, то доход приносила фирме именно массовая продукция, которая была доступна всем желающим.

Для удовлетворения спроса покупателей и заказчиков Петербургского отделения фирмы было уже недостаточно, поэтому в 1887 году Карл Густавович открывает фабрику в Москве. Спустя некоторое время Московскому отделению подчиняются вновь созданные филиалы в Одессе (1900–1918) и в Киеве (1906–1911)¹⁰. Позднее открываются филиалы в Лондоне, Бангкоке, Варшаве.

Основными направлениями деятельности фирмы были: производство императорских пасхальных яиц, ювелирных украшений, серебряных предметов, камнерезных фигурок и галантерейных изделий. Цехи фабрики были механизированы и оснащены оборудованием по последнему слову техники того времени. Использование сильных прессов специальной конструкции и разнообразных штампов позволяло доводить до совершенства работы невысокой стоимости. И все-таки проблемы производства существовали. Например, русские ювелиры зачастую не имели специального образования. Отсутствие ремесленных школ и необходимой литературы отражалось на технических и художественных познаниях мастеров. Но, тем не менее, они конкурировали с европейскими коллегами, благодаря своему усердию и способностям.

В начале XX века развитие индустрии и появление рабочего класса привели к безработице и низкой оплате труда, особенно в Москве. При этом Фаберже как заботливый руководитель хорошо оплачивал труд своих служащих, учитывая действительно тяжелые, изнурительные условия труда на фабрике. Рабочий день длился одиннадцать часов, в воскресенье работали по пять часов, но если была необходимость, оставались сверхурочно. Часто случались нервные срывы и физические истощения.

Серьезные проблемы принес Фаберже 1914 год. Все было направлено на помощь фронту, большинство мастеров фирмы были призваны в армию. Сократились заказы императорской семьи и знати. Фирма Фаберже переориентировалась на выпуск изделий с символами Красного креста. В первый год войны делали судки, кружки, тарелки и др. В мастерских Фаберже по заказу военного ведомства производили гранаты, корпуса для снарядов, детали к приборам.

К большому сожалению, фирма Фаберже, как и многие другие, была уничтожена Октябрьской революцией 1917 года¹¹. До ноября 1918 года фирма подчинялась «Комитету работников товарищества и компании Фаберже». В Москве магазин работал до 1919 года. В Лондоне еще успели продать более 10 тысяч вещей. Огромное количество произведений фирмы Фаберже во время революции и после нее, а также в 1920–1930-е годы были вывезены из страны и разошлись по всему миру. Так, изделия Фаберже находятся в Английском королевском собрании, в частных коллекциях, в музеях США и Европы.

Узнав о расстреле царской семьи, Карл Фаберже уехал из Петрограда в Швейцарию. За границей он мучительно страдал, не имея возможности заниматься любимым делом. «Так жить нет смысла» – говорил великий мастер. 24 сентября 1920 года Карла Фаберже не стало. Его прах погребен во Франции, в Каннах.

В Петербурге при жизни Карла Густавовича работали его сыновья Евгений и Агафон, в Москве – Александр, в Лондоне – Николай. В эмиграции, в Париже Евгений и Александр открыли фирму «Фаберже и Ко», где реализовывались изделия фирмы. После смерти Евгения в 1960 году предприятие закрыли. В Женеве изготовлением ювелирных изделий занимались сын Агафона – Теодор (Федор) Фаберже (1904–1971) и его дочь – Татьяна. Она родилась в Женеве, там же окончила школу, знает пять языков, изучает искусство. Сегодня Татьяне Федоровне 80 лет, она проживает во Франции. При жизни отца, Федора Фаберже, Татьяна работала вместе с ним над дизайном 600 изделий. Ее мать – Татьяна Борисовна Шереметева из древнего рода потомственных дворян, известного с XIV века. Борис Петрович Шереметев был первым в России обладателем графского титула, который получил в 1706 году. Перед реформой 1861 года Шереметевы имели 800 тысяч десятин земли и около 300 тысяч крепостных. Вплоть до 1917 года были близки к царскому двору и занимали ряд высших государственных должностей. Перемены в политической жизни России позволили встретиться и соединить судьбы Шереметевой Татьяне и Федору Фаберже.

У Николая Фаберже в Лондоне родился сын Теодор, который продолжил дело отца и деда. Он занимался изготовлением декоративных яиц с сюрпризом, используя различные материалы и камни. Творения Теодора Фаберже демонстрируются в крупнейших музеях мира и галереях.

Artă modernă și contemporană _____

Популярность фирмы Фаберже в Европе обусловила появление множества подделок, которые появились уже в 30-е годы XX века. Ловушкой для поддельщиков стало клеймо. Фальсификаторы злоупотребляли императорской символикой, монограммами, именованным клеймом, что и приводило к разоблачению при атрибуции. Великий Фаберже – придворный ювелир императора Российского, королей Швеции и Норвегии, далекого Сиам и Великобритании имел огромный запас идей и, главное, знал, как

воплотить их в жизнь. Его имя отождествлялось с успехом и стало целой эпохой в ювелирном деле. Непревзойденный мастер своего дела, умелый коммерсант и менеджер, Фаберже стремился быть первым. Гениальный маэстро был художником и романтиком, остро чувствовал моду. Он старался поднять значимость каждой изготавливаемой вещи до уровня эстетического совершенства, следуя правилу: «Всякий предмет, будь его стоимость не выше рубля, выполнять с должной точностью и тщательностью».

Ссылки и примечания:

¹ Габсбург Г. Лопато М. Фаберже: придворный ювелир. Каталог. Вашингтон. СПб., 1993, с. 38 [Выставка. Фонд искусства Фаберже. Вашингтон. Фед. окр. Колумбия. США. 1993.]

² Перевышко А., Скурлов В., Фаберже Т. Петербург Карла Фаберже. СПб., 2005, с. 2.

³ Буф Д. Фаберже. Москва, 1998, с. 10.

⁴ Лопато М.Н. Ювелиры старого Петербурга. СПб., 2006, с. 160.

⁵ Фаберже Т.Ф., Горыня А.С., Скурлов В.В. Фаберже и петербургские ювелиры. СПб., 1997, с. 103.

⁶ Буф Д. Фаберже. Москва, с. 82.

⁷ Габсбург Г., Лопато М. Фаберже: придворный ювелир, с. 48.

⁸ Лопато М.Н. Ювелиры старого Петербурга, с. 162.

⁹ Буф Д. Фаберже, с. 55.

¹⁰ Перевышко А., Скурлов В., Фаберже Т. Петербург Карла Фаберже, с. 5.

¹¹ Габсбург Г., Лопато М., Фаберже: придворный ювелир, с. 152-153.

Artă modernă și contemporană



1) Мастерские Фаберже /Atelierele Faberge



2) Анютины глазки с алмазами в середине и нефритовыми лепестками, на их обратной стороне изображение детей Романовых /Flori cu inserții de diamant și petale de nefrit, pe verso – familia Romanov



3) Цветочная серия: Вишня. Ландыш. Анютины глазки /
Seria floristică: vișin, lăcrimioară, pansea

Operă unicat și produs în serie. Probleme și realizări în arta decorativă a R.S.S. Moldovenești din anii 1960-1970

Rezumat

Operă unicat și produs în serie. Probleme și realizări în arta decorativă a R. S. S. Moldovenești din anii 1960 -1970

În articol se examinează probleme ale evoluției artelor decorative din R. S. S. Moldovenească și se elucidează aportul adus de către plasticienii în determinarea coordonatelor sintactice și axiologice ale operelor unicat predestinate expozițiilor de artă și a acelor preconizate pentru a fi multiplicat în serie pe cale industrială.

Printre problemele cu care s-au confruntat plasticienii în perioada expusă examinării autorul articolului le evidențiază pe cele ce țin de logistică și organizare a infrastructurii Fondului Plastic al Uniunii Artiștilor Plastici, pe cele ce țin de satisfacerea procesului creativ cu cadre instruite special pentru branșa artelor decorative, pe cele ce țin de aspectele teoretice și practice ale creării imaginii artistice în contextul evoluției stilistice a artelor decorative, pe cele ce țin de interconexiunea procesului creativ cu industria în vederea proiectării și realizării plastice a prototipurilor predestinate producerii în serie a articolelor de larg consum, or acestea în conformitate cu prerogativele perioadei de dezvoltare a societății la acea vreme erau chemate să asigure păturile largi ale populației cu produse utilitare de nivel estetic avansat realizate pe cale industrială.

Cuvinte-cheie; artă decorativă, operă unicat, produs în serie, imagine artistică, paradigmă, sintaxă, tradiție, stil, prototip, industrie.

Резюме

Единичное и серийное произведение. Проблемы и достижения в декоративном искусстве Молдавской С. С. Р. в '60-ые годы XX-го века

В статье рассматриваются проблемы эволюции декоративного искусства в Молдавской С. С. Р. и раскрывается вклад художников в определении синтаксических и аксиологических координат уникальных художественных произведений выставочного предназначения, а также серийных произведений предназначенных для массового спроса.

Среди проблем с которыми сталкивались художники в рассматриваемом периоде автор выделяет проблемы связанные с отсутствием надлежащей инфраструктуры способной обеспечить условия оптимального развёртывания творческого процесса прикладников в рамках Художественного Фонда при Союзе Художников республики, отсутствие к началу десятилетия специально обученных для отрасли прикладного и декоративного искусства творческих кадров, отсутствие глубокого осмысления творческих задач и особенностей требований построения образа единичных неповторимых произведений декоративного искусства предназначенных для выставок и эталонов для внедрения в массовое серийное производство, отсутствие надлежащих навыков разработки эталонов и их адекватного внедрения в серийное производство, отсутствие заинтересованности со стороны промышленности во внедрении в массовое производство высоко художественных произведений так как они нерентабельны экономически, трудоемки, требуют высоко подготовленных исполнителей.

Ключевые-слова: декоративное искусство, единичное выставочное произведение, серийное изделие массового спроса, синтаксические и аксиологические категории языка художественного выражения, производство, технология, промышленность, экономическая целесообразность и рентабельность.

Abstract

Unique and batch work of art. Challenges and achievements in the area of decorative art of the Moldavian SSR in the '60s

The focus of this article is on problems of the evolution of the decorative art in the Moldavian SSR and analysis of the contribution of Moldavian artists on the establishment of the syntactic and axiological coordinates of the unique artworks of exhibition quality, as well as the mass-produced products intended for mass consumption. Among the pro-

blems that Moldavian artists faced in the period under consideration the article highlights the following: a) problems associated with the lack of adequate infrastructure and lack of optimal conditions for the deployment of the creative process, b) lack of specially trained personnel in the domain of decorative and applied arts, c) lack of deep understanding of creative tasks and characteristics of the decorative art that is intended for exhibitions or mass production, d) lack of appropriate skills in the development of industrial standards and their implementation into production, e) lack of interest from the industry in the introduction into mass production of high end works of art, as they were economically unprofitable, time-consuming and required highly trained performers.

Key-words: decorative art, the product of a single exhibition, serial product of mass consumption, syntactic category and axiological language of artistic expression, production, technology, industry, economic feasibility and profitability.

Decada a șaptea a secolului XX este semnificativă pentru artele decorative din Republica Moldova atât din punct de vedere al problematicii artistice abordate și realizate de către plasticienii ce au practicat genurile acestei branșe de valoroasă însemnătate socioculturală, cât și prin optimizarea infrastructurii Fondului Plastic al Uniunii Artiștilor Plastici din republică, care le-a înlesnit artiștilor realizarea în material a aspirațiilor creatoare și prin aceasta, a favorizat ascendența artistică din domeniu pe parcursul decadelor posterioare.

Cât privește ultima parte a acestei constatări precizăm aici, că atelierelor Fondului Plastic și-au început activitatea pe deplin odată cu darea în exploatare în anul 1962 a noii clădiri predestinate prelucrării și arderii produselor din ceramică.

Privitor la realizarea dezideratelor artistice pe parcursul perioadei date, menționăm că aceasta ține nemijlocit de specificul celor două filiere de implementare a efortului artistic în perioada expusă examinării - celei de producere în serie a bunurilor de larg consum și celei de elaborare a operei unicat predestinate expozițiilor de artă.

Semnificativ este faptul, că în arta decorativă din R. S. S. Moldovenească din perioada nominalizată s-au petrecut procese de înnoire stilistică ce au influențat benefic evoluția branșei.

Cercetătorii ce anterior tangențial au atins în lucrările lor evoluția artelor decorative din perioada expusă analizei, au menționat pe bună dreptate atât aportul adus de către plasticienii S. Ciokolov, V. Poleacova, D. Goberman, N. Serova, C. Golovina, M. Saka-Răcilă, M. Coțofan, E. Rotaru, L. Boico-Ceban (1, 2, 3, 4) în procesul de dezvoltare a artei covorului, a tapiseriei și imprimeului pe parcursul decadelor anilor 1960-1970, cât și aportul adus de către S. Ciokolov, I. Postolachi, V. Poleakova, M. Bebeșco, E. Grecu, P. Bespoiansăi, T. Kanaș, V. Neceaeva, T. Nikolaidi, V. Novikov, T. Ciucurean, F. Nutovici, V. Vadaniuc la dezvoltarea artei ceramicii în perioada nominalizată (1, 2, 5).

Evoluând lent pe parcursul anilor 1960-1970 procesul novator înregistrat în genurile artelor de-

corative și aplicate se caracterizează prin anumite particularități distinctive.

Studiul actual urmărește scopul de a examina aceste particularități și de a pune în lumină problemele cu care s-au confruntat artiștii plastici în perioada anunțată. Concomitent autorul optează spre realizarea unei analize a rezultatelor obținute de către plasticienii în urma implementării aspirațiilor artistice ale acestora în opere unicat și a celor multiplicat în serie, în vederea lărgirii informațiilor pe care le avem astăzi despre acea perioadă de importanță, în cadrul căreia s-a produs diferențierea celor două filiere de activitate artistică.

În urma investigațiilor efectuate s-a constatat că aceste filiere, având tangențe comune, totuși diferă atât prin modul de realizare a opțiunilor de creație implementate în produs, cât și prin valoarea artistică a rezultatului obținut.

Axa conceptuală, în jurul căreia se efectua orientarea generală a artelor decorative în primii ani de după 1960, încorporează alături de realizarea unor probleme de ordin artistico-sintactic și tehnologic de creare a operelor unicat, și sarcini aplicative ce prevedeau satisfacerea necesităților vitale ale societății atât în plan cultural cât și utilitar. "...Tot ce este mai bun realizat în consecința unui experiment și constituit în operă valoroasă de artă decorativă, este necesar de a fi implementat în industrie și produs în serii mari sau mici ca aceste produse să intre în viața noastră fiind accesibile tuturor..." (6). Aceasta prevedea prioritar sporirea productivității muncii în industrie și ca urmare majorarea cantitativă și calitativă a produselor de larg consum realizate pe cale industrială. "...În fața industriei...și în mod deosebit înaintea branșelor chemate să satisfacă necesitățile crescânde ale populației se înaintează obiective nu numai de a lărgi producerea obiectelor de larg consum, dar și eficientizarea și ridicarea calității acestora..." (7). În realizarea acestor deziderate plasticienilor le revenea un loc aparte. Aceștia erau chemați să contribuie la elaborarea estetică a unor produse de larg consum care să corespundă cerințelor consumatorilor și

Artă modernă și contemporană

concomitent să contribuie la formarea și educarea unui gust estetic în societate, proces în care o parte dintre plasticienii s-au implicat cu mare râvnă și entuziasm. Or, anume prin aceasta se explică apariția mai largă în arta decorativă din R. S. S. Moldovenească a primei jumătăți ai decadei a șaptea, a unui număr impunător de covoare, covorașe și seturi de ceramică de menire utilitară elaborate de către plasticienii.

Ideia elaborării unor anumite tipuri de produse capabile de a fi eficient realizate pe cale industrială nu este o idee tocmai nouă, -deja pe la mijlocul decadei a treia a secolului al XX-lea în Germania, America și U. R. S. S. unele grupuri de entuziaști au contribuit eminent la cercetarea și cristalizarea unor noi viziuni asupra formei produselor de ceramică preconizate pentru a fi realizate pe cale industrială (8). În U. R. S. S. la această idee s-a revenit pe larg în a doua jumătate a anilor '60 și aceasta a constituit punte de reper și călăuză de inspirație a unei întregi generații de artiști de la acea vreme. În acest domeniu au fost create opere de importanță ce se caracterizează cu valoroase calități artistice ale formei, în deosebi prin rigurozitatea și plasticitatea acesteia, dar concomitent producerea în masă a scos la iveală și unele probleme. Așa la sfârșitul decadei a șaptea, în urma unor analize profunde a procesului creator, a orientărilor artistice inserate în operele unicat predestinate expozițiilor de artă decorativă, a atestării devierilor treptate a spiritului creator al plasticienilor spre amplificarea expresiei plastice a operei și prin aceasta a îndepărtării de la cerințele austere ale industriei, a stării de lucruri în cadrul întreprinderilor din U. R. S. S. au fost conștientizate dificultățile legate de realizarea și perceperea operelor produse în serie, și trasate unele obiective de depășire a stereotipurilor și standartelor industriale. Or, "...cu cât în mediul nostru obiectual sunt mai multe produse standartizate, cu atât mai mult crește necesitatea de a apărea printre acestea a unor forme individualizate, ce ar fi în stare să înlăture stereotipul obișnuit și să activeze perceperea estetică a mediului standartizat"(9).

După cum am menționat anterior prima jumătate a decadei a șaptea se caracterizează printr-o orientare eminentă a proceselor creative în artele decorative îndreptat spre valorificarea concomitentă atât a unor probleme plastice chemate să amplifice expresia artistică și valoarea semantică a operelor predestinate expozițiilor, cât și valorificarea unor repere de ordin cultural și tehnologic necesare proiectării și producerii pe cale industrială a obiectelor de larg consum.

Examinarea situației reale de implementare a acestor opțiuni atât în R. S. S. Moldovenească, cât

și în unitățile industriale din diverse republici uniunale au elucidat, după cum am menționat și un șir de dificultăți. Unele dintre acestea țin de atitudinea plasticienilor față de procesul de creare a prototipurilor predestinate multiplicării în serie și în mod deosebit, de valorificarea întregului spectru de cerințe de nuanță artistică și tehnologică, altele țin de receptivitatea industriei la propunerile artiștilor. Este semnificativă în acest context opinia unor creatori care considerau că "...obiectele care se produceau în acele timpuri nu-i emoționau. Se prea poate pentru că plasticienii optau spre o maximă rentabilitate a produselor industriale, uneori în detrimentul calității artistice"(10). Această opțiune îndreptată spre atingerea rentabilității procesului de producere a bunurilor de larg consum bineînțeles a fost dirijată în mare măsură de către industrie și se prezenta a fi una dintre exigențele acesteia or, o industrie nerentabilă economic n-ar fi avut sorți de izbândă. În același timp însăși industria nu întotdeauna reacționa prompt și operativ la propunerile plasticienilor. "... Dacă industria la timp ar fi valorificat ce am creat și am propus noi pentru producerea în masă..."; - menționa la sfârșitul anilor 1960 unul din creatorii de opere predestinate producerii industriale în serie "... tendința actuală de completare a obiectelor utilitare cu obiecte valoroase din punct de vedere emoțional - estetic n-ar surprinde pe nimeni. Evoluția artei nu depinde de faptul, a suplinit sau nu industria necesitățile vieții noastre cu obiecte utilitare, - noi ne mișcăm mai departe"(11). Aceste opinii în linii mari sunt valabile și pentru procesele artistice ce s-au derulat în R. S. S. Moldovenească. Dar în același timp constatăm și menționăm aspirațiile notorii ale artiștilor plastici din republică îndreptate spre diversificarea produselor industriale și realizările eminente atinse de către aceștea în mod deosebit în implementarea unor tradiții autohtone în arta covorului industrial, constituirea unei fațete novatoare în arta ceramicii, crearea unei baze de producere a obiectelor artistice din sticlă.

Este semnificativă în acest context activitatea plasticianului S. Ciokolov care la acea vreme își implementa ideile creatoare în tapiserie realizându-le tehnologic prin țesere în conformitate cu tradiția populară a țesăturilor netede la cooperativele de producere a covoarelor din Mărculești și Tabăra(12). Depășirile pe parcursul ultimilor ani ai decadei 1950-1960 împreună cu Esfira Grecu(13) la Cinișeuți, sat din partea de nord a republicii cu îndelungate tradiții de olărit(14), în cadrul cărora artiștii studiau tradițiile acestei bresle seculare, mai apoi s-a soldat cu revalorii-

ficarea și implementarea acestor tradiții la fabrica de ceramică din or. Ungheni (15).

În tapiserie artistul realizează la începutul anilor 1960 o serie de covoare ale căror structură compozițională ține mai mult de tradiția iconografică a păretelor sau ale Țolurilor decât a așa numitelor războaie tradiționale ale căror principii de constituire morfologică și sintactică a fost studiată și valorificată de către artist pe parcursul perioadei precedente, soldându-se cu mai multe opere de importanță pentru perioada anilor 1950. Pe parcursul primilor ani de după 1960 plasticianul valorifică preponderent gradații ale repetițiilor ritmice ale benzilor plasate în latul sau lungul produsului. Aceste benzi cu orientări longitudinale și transversale, fiind realizate proporțional prin diferite relații dintre lățime, lungime și diversă tentă cromatică, îndeplinesc funcții constructive ce asigură tactul arhitectonic al întregii imagini.

În calitate de elemente decorative și semantic - informative artistul utilizează frecvent motive vegetale și geometrice. În unele covoare, ca exemplu "Covor", 1960, plasticianul utilizează în calitate de motive cu funcții decorative, dar evident și semantice, imagini fitomorfe eminent stilizate, repartizate în cadru a trei benzi orizontale de aceeași lățime ce constituie centrul compozițional al întregului câmp al covorului. Acest compartiment central este mărginit cu câte o fâșie deschisă ca tonalitate în comparație cu tenta valorică cromatică a câmpului covorului. Fiind în proporții considerabil mai înguste decât benzile ce ordonează iconografic centrul covorului și fiind decorate ritmic cu motive florale canelate distribuite concentric (utilizându-se metoda reflectării inversate), aceste două fâșii îndeplinesc plastic rolul de componente intermediare formale de tranziție către zonele marginale de hotar ce constituie bordura covorului.

Grație repartiției în apropierea extremității inferioare și celei superioare a câmpului imaginii, cât și a racordărilor acestora cu benzile de alternanță cromatică de negru și alb, ce constituie bordura inferioară și cea superioară a covorului, aceste fâșii înlesnesc descifrarea semantică a imaginii operei, plasând conotațiile acesteia în zone complexe, specifice operelor cu un pronunțat substrat conceptual de reprezentare simbolică a lumii. Dinamica acestor motive fitomorfe crestate, fiind orientată spre axa centrală a câmpului covorului, înlesnesc procesul de percepere a zonei de importanță semantică, accentuându-se prin aceasta caracterul vital și "optimist" al "existenței" în universul imaginii. Însăși gama cromatică a acestui

covor întru totul este subordonată aceluiaș concept de reprezentare simbolică -conceptuală a lumii înconjurătoare, unde culorii i se atribuie pronunțate calități expresive generate din tradițiile cromatice ale artelor populare.

Într-un alt covor din același an 1960, S. Ciokolov se orientează spre realizarea unor probleme pur plastice de inserare în cadrul imaginii covorului a liniei întrerupte în calitate de element artistic principal ce îndeplinește atât funcții morfologico-constitutive și structural ordonatorii, cât și semantice de importanță. Luând ca bază modul de constituire tradițională a benzilor transversale caracteristice păretelor și a Țolurilor, artistul realizează o operă în care, în calitate de decor se utilizează eminent imagini repetate ritmic ale unui motiv arborescent și ale unor figuri geometrice constituite din linii întrerupte de o anumită lungime. Atât prin caracterul specific de constituire compozițională și de tratare a formei motivelor acestui covor, cât și a altor trei covoare realizate de către S. Ciokolov în anul 1961, artistul îndubiabil a urmărit obiective clare de implementare a acestora în producție pentru a fi multiplicare pe cale industrială în serie. În aceste covoare plasticianul pune în valoare expresia liniei punctate, inclusiv și a punctului, ce atinge în tapiserii configurația unor pătrate de dimensiuni mici, realizate cromatic divers. Contrastând cu linia întreruptă sau cu linia subțire ce întretaie transversal ori longitudinal câmpul imaginii și găsindu-se în relații armonioase cu benzile decorate cu motive arborescente și florale, acest element plastic, contribuie la constituirea unor expresii de o variată sonoritate plastică.

Covoarele create de către S. Ciokolov pe parcursul primilor ani de după 1960 creează dovada, că artistul opta pronunțat la acea vreme, spre atingerea unor expresii în cadrul cărora, motivele tradiționale caracteristice artelor decorative și în mod deosebit al covorului popular, au fost impuse unor transformări formale, chemate împreună cu linia, căreia îi revenea un rol de deosebită importanță în procesul de orchestrare a întregii imagini, să constituie valoroase expresii optice, capabile să genereze concomitent cu nuanțele gamei coloristice "rafinată", inedite acorduri muzicale.

Linia în calitate de mijloc esențial de expresie plastică dar și de exponent semantic notoriu al operei o întâlnim cu prisosință și în creația altui artist de importanță de la acea vreme, a lui D. Goberman. În unul din covoarele acestuia realizat în acea perioadă, covorul sub genericul "Copaci" (1962), plasticianul efectuează o simbioză a expresiei artistice ca-

Artă modernă și contemporană

racteristice covoarelor tradiționale în dungii cu unele principii de formare a operei și influență a acesteia în procesul percepției asupra aparatului senzorial al omului, caracteristice unor cercetări întreprinse în a doua jumătate a anilor 1950, prima jumătate a anilor 1960 în arta occidentală.

Aceste cercetări artistice au fost bazate pe unele repere teoretice ce își trag originile din generalizările efectuate de către Mondrian și unii plasticieni ai Bauhausului.

Găsind-uși o fructuoasă inserare și benefică realizare în experimentele optice efectuate cu forma și linia de către unii exponenți ai artelor occidentale, aceste repere teoretice, la hotarul anilor 1960, au impulsionat constituirea unui curent artistic aparte denumit Op Art, influențând notoriu atât artele monumentale, chemate la acea vreme să ”inobileze” arhitectura și spațiile urbane, dar și artele decorative și genurile artelor publicitare.

Utilizând în calitate de mijloc sintactic de orchestrare a imaginii efectul optic creat de alternanțele liniare deschise și închise ale valorațiilor cromatice, D. Goberman a reușit să atingă expresii vibrante ale întregii tapiserii, punând în valoare expresivă contrapunerea benzilor liniare transversale și a celor longitudinale, procedeu mai puțin întâlnit în arta populară.

Inovațiile întreprinse de către artist au contribuit la punerea în valoare a posibilităților de expresie optică ale liniei au îmbrățișat atât principiile de orchestrare a câmpului covorului, cât și a chenarului acestuia, generând o imagine artistică diferită decât cea caracteristică covorului tradițional.

Examinarea operelor create pe parcursul primilor ani de după 1960, elucidează faptul că artiștii destul de intens încercau să valorifice noi mijloace de expresie plastică, inclusiv expresia racordărilor liniei și a interferenței acesteia cu câmpul covorului, interferențele notorii ce se creează între linie și pată în calitate de elemente de importanță de formalizare a formelor obiectuale – componente ale imaginii operei. Concomitent operele de tapiserie din acea vreme oferă posibilitatea de a constata că artiștii optau spre diminuarea rolului integratoriu al chenarului, element structural și adesea semantic de importanță al covorului popular.

Rolul liniei în covoarele și covorașele create de către S. Ciokolov pe parcursul acestei decade este diferit. În perioada dată aceasta servește preponderent în calitate de linie de divizare a benzilor transversale ale produsului care la rândul lor sunt abundent decorate cu motive arboriforme, fitomorfe sau motive

geometrice, - cazul covoarelor realizate în anul 1960. În unele opere liniile îndeplinesc funcții pur decorative, – cazul covoarelor și covorașelor realizate în anul 1961, asigurând contrapunerea suprafețelor pe care le ocupă grupările de linii în cadrul câmpului covorului cu benzile decorate cu motive arboriforme sau geometrice. Expresia predominantă a liniei în ultimele a influențat notoriu caracterul de realizare plastică a motivelor fitomorfe, care la rândul lor sunt tratate plastic prin utilizarea liniei punctate sau a liniei zigzag. În consecința unei asemenea operări morfologice și sintactice cu linia, covoarele create în anul 1961 de către S. Ciokolov ating valoroase expresii estetice în care acest mijloc de importanță, contribuie la crearea unor imagini optic vibrante și cromatic ”rafinat”. Fiind concepute plastic și create cu o predestinație orientată accentuat spre utilizarea cotidiană, aceste covoare și covorașe întruchipează întru totul, orientarea specifică a timpului, orientarea artistică îndreptată spre crearea unor produse capabile de a fi realizate în serie. Concomitent, nefiind lipsite și de inserări ale unor paradigme artistice actuale la acea vreme, acestea se promovează ca opere reprezentative ale timpului. Grație valorificării deja la nivel de concept și a realizării la nivel de proiect a unei asemenea viziuni asupra operei de artă decorativă, D. Goberman a efectuat un salt distinct, îndreptat spre revalorificarea și reînnoirea tradițiilor existente în domeniul artei covorului, implementând pe cale practică opiniile sale expuse cu o altă ocazie, - ”...Pentru ca arta covorului să fie în stare să satisfacă cerințele actuale, plasticienii și criticii de artă din Moldova, trebuie ...să lucreze asupra creării unor noi forme ale covorului moldovenesc, ... investigând tradițiile naționale de producere a covoarelor”. (16)

Tot în această perioadă artistul creează mai multe proiecte de covoare predestinate pentru a fi produse în serie. Unele dintre acestea au la bază motive și structuri compoziționale asemănătoare, recurgându-se doar la modificarea unor elemente constitutive și a gamei cromatice. În consecința unor asemenea modificări opera capătă expresii și conotații distincte, rămânând din punct de vedere morfologic și sintactic apropiate.

Reprezentative în acest context sunt covoarele ”Cerb și păun”, ”Vitrăliu” și într-o anumită măsură ”Fetiță cu pasăre”, în care artistul utilizează eminent motive antropomorfe și zoomorfe, motive arboriforme și tradițional dințate, proprii unor covoare populare. Motivele amintite sunt profund stilizate și sunt inserate organic în structura generală a operei, atingând un înalt grad de concordanță cu componentele acesteia.

Artă modernă și contemporană

În arta decorativă din R. S. S. Moldovenească din primii ani de după 1960 se atestă și anumite modificări în însăși motivele preluate ca bază iconografică din tradiția populară. În covorul „Arborele vieții” (Glastre) artista N. Serova conducându-se de tradițiile de stilizare a lumii înconjurătoare specifice mentalității creatoare populare, înserează în câmpul imaginii motive arboriforme, avimorfe și motive fitomorfe în conformitate cu modalitățile de orchestrare raportuală a câmpului covorului, creând o operă ce la prima vedere generează senzația, că aceasta vine să continue iconografia covorului tradițional. În același timp principiile de constituire morfologică a motivelor sunt diferite, atât prin caracterul de realizare plastică a formei acestora, cât și prin modalitățile de implicare a culorii în calitate de mijloc expresiv și semantic de importanță.

Însăși structura lăuntrică a motivelor suferă schimbări esențiale în raport cu tradiția. Prin intermediul acestor metamorfoze, artista pune accentul atât pe expresia ritmului metric cadențat, constituit în urma utilizării modalităților specifice de structurare a ramificațiilor motivelor vegetale, cât și pe caracterul de distribuție și racordare a componentelor ce contribuie la formalizarea elementelor compoziționale ale imaginii.

Concomitent plasticianul se îndepărtează de la tradiție și prin faptul că modifică caracterul tradițional de tratare a bordurei covorului. Utilizând motivul unei benzi zimțate ce are la bază imagini ale unor triumfiuri ordonate ritmic cadențat, motiv denumit în popor „dinte de ferestru” sau „dinte de lup”, aceasta „încorsetează” câmpul imaginii într-un chenar îngust, dar expresiv și funcțional - sintactic polivalent, contribuind la integrarea tuturor elementelor compoziției într-o structură unitară.

Un rol important în atingerea integrității imaginii acestui covor îl are nu numai configurația „dintată” dar și culoarea bordurei în care albul acesteia este susținut eminent prin culoarea albă a elementelor fitomorfe și a motivelor avimorfe, iar energia activă a triumfiurilor - părți componente ale motivului chenarului, armonizând cu energetica configurației motivelor arboriforme, ce constituie elementele de bază ale imaginii, contribuie la crearea unor tensiuni, ce asigură nu numai integritatea, dar și expresia vitală, și accentuat decorativă a operei. Asemănătoare unor mărgăritare, ce încununează ramificațiile motivelor covorului, elementele florale de culoare albă și roșie contrastează cu câmpul de culoare neagră a operei, generând expresii artistice inedite.

Reducerea motivelor ce stau la baza constituirii imaginii, repetarea aproape exactă cu modificări

minore neesențiale și nesemnificative, prin culoare a unui limitat număr de detalii ale formei, sunt chemate să înlesnească posibila producere în serie a acestui covor.

Particularitățile nominalizate sunt caracteristice și multor altor covoare create de către plasticienii din republică pe parcursul primilor ani de după 1960.

Semnificative în acest context sunt covoarele „Căsuțe” (1964), „Brăduți” (1964), covorașul „Glastră” (1965) de aceeași N. Serova, „Floarea soarelui” (1962), „Dansul” (1963), „Țol” (1964) de V. Poleacova, covoarele „Covor” (1961), „Contemporanul” (1962), covorașul „Figuri dansând” (1962) de C. Golovina.

Realizarea structural iconografică a covorului „Căsuțe” reflectă cu plenitudine faptul că artista N. Serova la timpul creării acestei tapiserii, opta spre o adaptare a motivelor tradiționale la noile tendințe de constituire morfologică și sintactică a operei. Or, modalitatea de realizare plastică a componentelor imaginii, rămânând întru câtva în albia principiilor de constituire frontală a motivelor, caracteristică și pentru covorul popular, totuși evoluează insistent spre supremația la nivel reprezentational - simbolic, a reflectării prin intermediul mijloacelor specifice ale covorului, a unei posibile secvențe din realitatea tangibilă, îmbinând prin aceasta concepte tradiționale de stilizare a formei asemănătoare tradiției populare și a noilor tendințe de depășire a hotarelor genului.

Această filieră este susținută și mai târziu într-un șir de covoare și covorașe preconizate de a fi multiplicare în serie în cadrul atelierelor Fondului plastic al Uniunii Artiștilor Plastici sau în întreprinderile din republică și vizează nu numai operele în care se utilizează motive ce își trag originea din tradiția covorului popular, dar și tapiseriile care îmbină în ambianța iconografică a imaginii motive eterogene, chemate să depășească cadrul tradiției și să încorporeze reprezentări ale unor motive orientate mai mult să reprezinte prin mijloacele specifice ale tapiseriei tangibilul, decât să-l exprime pe acesta cu mijloacele și sintaxa tradițional simbolică proprie covorului popular.

Remarcăm în acest context un șir de opere ce și-au făcut apariția chiar de la începutul decadelor puse în discuție printre care „Căsuțe”, „Alge”, „Puișori”, „Romanițe”, „Covoraș” realizate în anul 1961, dar și „Cocoși” (1963) „Ieduți”, „Boți”, „Bufnițe”, „Căpriță” realizate în anul 1965 de către artista M. Răcilă. Aceste opere în marea lor majoritate se caracterizează printr-o selectare riguroasă a motivelor din lumea tangibilă, tratare strictă a raporturilor dintre motiv și fondal în care, expresiilor interferențelor contrastante ale „scării proporționale” a componentelor imaginii, li se

Artă modernă și contemporană

acordă o atenție sporită. În consecința unei asemenea metodologii de realizare plastică a acestor covoare, plasticianul ia reușit crearea unor opere al căror imagini reflectă o lume simplă, dar totodată poetică și plină de optimism existențial.

Expresia inedită a imaginii acestor tapiserii, se promovează a fi rezultatul unor căutări creatoare a unei noi generații de plasticieni instruiți special pentru a activa în domeniul artelor decorative și concomitent în branșele artelor decorative aplicate. Creația acestei generații era orientată în conformitate cu prerogativele vremii spre diversificarea ambianței socio-culturale. Concomitent creația acestora era condiționată în mare măsură și de necesitatea implementării prototipurilor în procesul de producere industrială în serie, or o bună parte dintre plasticienii care au absolvit instituțiile medii și superioare specializate au activat inițial în întreprinderile de profil din republică, contribuind prin efortul creator original la majorarea cantitativă și totodată diversificarea expresiei estetice a produselor de larg consum.

Printre multiplele opțiuni ale tinerei generații de plasticieni îndreptate spre înnoirea procedeele de constituire sintactică și valorificare axiologică a imaginii plastice a operei se înscrie și tendința de depășire a tradiției de "înărmare" a câmpului covorului prin intermediul chenarului acestuia –element structural –semantic de importanță a covorului popular.

Un rol important în calea de depășire a tradiției la jucat nu numai caracterul de zămislire formală a motivelor, al căror particularități iconografice sunt orientate în această decadă spre reprezentarea mai adecvată a formelor lumii tangibile, dar și excluderea din registrul componentelor structural-semantice a covorului a zonei de frontieră.

Tapiseriile create de către artiștii din republică pe parcursul decadelor expuse analizei pun în valoare mai multe modalități de tratare a zonei nominalizate, inclusiv a "ramei" câmpului vizual al imaginii, dacă ar fi să utilizăm termenul de analiză a câmpului imaginii frecvent întrebuițat în studiul imaginilor operelor artelor plastice.

În mai multe tapiserii create pe parcursul acestei perioade bordura, sau dacă e să utilizăm un alt termen adesea întrebuițat în literatura de specialitate, chenarul covorului, suferă modificări esențiale.

În unele opere acest element sintactic și semantic tradițional important este exclus completamente, exemplul tapiseriilor "Răzuște" de Bilăc, "Dansul" (1963) și "Țol" (1964) de V. Poleacova, "Figuri dansând" (1962), "Contemporanul" (1962) de C. Golovina, "Covoraș" (1967) de L. Bâstrăc, "Dans și copaci"

de N. Serova. În calitate de terminație a procesului tehnologic de țesere a produsului în aceste opere se utilizează legăturile franjurilor sistemului de urzeală, dar acestea îndeplinesc funcții mai mult tehnologice decât decorativ-semantice.

În unele opere realizate în această perioadă expresia decorativă a franjurilor este utilizată ca element decorativ-partie componentă a structurii compoziționale și iconografiei operei, ancorând-o pe aceasta în albia coordonatelor genurilor artelor decorative, chiar și dacă motivele ce stau la baza imaginii acestor tapiserii, și modalitățile de constituire iconografică a acestora, ar fi putut fi realizate, și într-o altă tehnică a artelor vizuale. În acest context sunt semnificative covoarele, "Fetiță cu pasăre", "Cerb și păun", "Vitraliu" de D. Goberman, "Beciuri", (1966), de M. Răcilă, "Circ" (1966) de N. Serova.

În unele opere două dintre laturile de frontieră a câmpului imaginii sunt realizate plastic prin intermediul unor benzi tonale și cromatice diversificate, pe când două dintre laturi rămân "neâncorsetate" în chenar, promovându-se în calitate de spațiu intrinsec al câmpului decorativ și informativ al covorului. Printre acestea amintim ciclul din trei covoare examinate de către noi anterior realizate de către S. Ciokolov în anul 1961, "Covor" (1961) de C. Golovina, "Covoraș" (1961) de M. Răcilă, covorașul "Ieduți" (1963), "Căsuțe" (1964) de N. Serova, "Păretar cu trei femei" (1968) de M. Coțofan, "Păsări" (1970) de N. Serova.

Către această grupă tipologică se atribuie și tapiseriile "Toamna" (1962), "Vara" (1963), realizate de E. Rotaru și "Hulubi" de M. Coțofan (1968), dar bordurile acestor opere constituite din două benzi amplasate pe laturile transversale ale produsului, sunt ornate cu motive stilizate asemănătoare celor din tradiția covorului popular.

Sub un alt principiu se realizează bordura produsului în tapiseriile "Nunta" (1965), "Floarea soarelui" (1967), "Recolta-I" și "Recolta-II" realizate de E. Rotaru în același an - 1967. Aici artista "înărmază" câmpul imaginii într-un chenar uniform după lățime, ce contribuie la integrarea componentelor compoziției într-o structură eminent "închegată" plastic. Nuanțele tonale și tentele cromatice în aceste patru opere diferă și se găsesc într-o interacțiune intrinsecă cu caracterul de orchestrare sintactico-formal al imaginii operei.

Atestăm două tipuri de realizare tonală și cromatică a chenarului în operele nominalizate. În tapiseria "Nunta" cele două borduri longitudinale sunt realizate prin intermediul schimbării tonale și a

tentei valorice a culorii de ocru-auriu, ce constituie culoarea de bază, și proporțional predominantă al câmpului imaginii, pe când cele două zone transversale de frontieră, sunt tratate prin intermediul utilizării culorii gri de tentă valorică caldă, ce se regăsește în aceeași interpretare cromatică și tonală a câtorva personaje și elemente ale motivelor de decor. În cadrul câmpului imaginii aceste valorații tonale și cromatice al culorii gri îndeplinesc funcții intermediare de legătură sintactică dintre registrul gamei cromatice ale culorilor calde și registrul culorilor reci, ce alcătuiesc sistemul contrastelor complementarelor care la rândul lor, alături cu sistemul contrastelor tonale, asigură expresia plastică și o bună parte din dimensiunea semantică a întregii opere. În tapiseria „Recolta - I” toate patru laturi ale chenarului câmpului imaginii sunt realizate proporțional, tonal și cromatic identic. Culoarea chenarului tapiseriei, făcând parte din registrul cromatic al culorii proporțional predominante a câmpului imaginii este derivată acesteia, diferă prin ton și contribuie la atingerea integrității imaginii. Un rol important în sintaxa operei îl are sistemul de rezonanțe constituit în urma caracterului de realizare tonală și cromatică a chenarului cu unele elemente de același ton și tentă cromatică a figurației motivelor – părți componente ale structurii compoziționale.

Cel de-al doilea tip de realizare a chenarului operei se referă la tapiseriile „Floarea soarelui” și „Recolta - II”. În aceste lucrări plasticianul dezvoltă principiile sintactice anterioare, dar oferind prioritate funcțiilor integratorii ale culorii predominante de nuanță tonală și valorație cromatică intermediară, o promovează pe aceasta pe întreg întinsul planului câmpului imaginii, atingând prin intermediul orchestrării sintactice a procedeeului, o altă expresie integratorie atât de ordin estetic, cât și de valoroasă conotație semantică.

În acest context, atestăm o „incluere” a componentelor imaginii într-un „univers” spațial de relații figură-fondal, spațiu pozitiv - spațiu negativ, care în aceeași măsură consolidând formatul, planul și spațiul, participă activ la edificarea morfologică a componentelor imaginii, inclusiv a motivelor a căror imagini își trag originea din lumea tangibilă, fie acestea de ordin vegetal, sau antropomorf. Imaginile obiectuale ale tangibilului, fiind stilizate eminent de către autor și ridicate la nivel de semnificant decorativ-simbolic de importanță, grație caracterului de stilizare notorie a formei, contribuie la crearea unei aluri stilistice distincte, fapt ce denotă un cu totul alt grad de operare cu imaginea artistică din domeniul

tapiseriei în particular, și al artelor decorative din republică din acea perioadă la general.

Însăși câmpul tapiseriilor realizate pe parcursul decadei examinate a fost expus unor modificări conceptuale de importanță. Aceste modificări s-au petrecut treptat pe parcursul anilor și s-au promovat divers în creația diferitor plasticieni. Pe parcursul primilor ani ai decadei, artiștii optau preponderent spre o tratare tonală și cromatică uniformă a câmpului, fapt ce reflectă existența la acea vreme a unor interconexiuni cu tradiția covorului popular. Acest principiu de realizare plastică a câmpului tapiseriei îl întâlnim pe parcursul întregii decade, dar acesta expresiv și semantic se promovează în mod diferit grație relațiilor ce se creează în urma interconexiunilor apărute între fondal și motivele de ordin decorativ sau figurativul ce constituie bază axiologică a imaginii plastice. În acest context sunt semnificative tapiseriile „Glastră” (1961) de N. Serova, „Alge” (1961), „Covoraș” (1961), „Cocoșii” (1963), „Ieduți” (1965), „Bouți” (1965), „Corul satului” (1970) de M. Răcilă, „Dans și copaci” (1966), „Circ” (1966) de N. Serova, „Fetiță cu pasăre” (1962) de D. Goberman, „Floarea soarelui” (1962) și „Dansul” (1963) de V. Poleacova, „Hulubi” (1968) de M. Coțofan. În aceste tapiserii tonalitatea și cromatică, adesea completamente uniformă a câmpului imaginii, contribuie la crearea unor relații figură-fondal prin intermediul căreia se accentuează explicit caracterul decorativ al produsului și aderența acestuia la tradiția realizării plastice a câmpului imaginii specifică și covorului tradițional. În câteva dintre operele nominalizate în calitate de „punte” de legătură intermediară dintre motiv sau figurație și fondalul tratat uniform se utilizează linia, care concomitent cu funcția formală de legătură spațială intermediară, îndeplinește funcții decorative sau semantice de importanță, - cazul covoarelor, „Cerb și păun” și „Vitrăliu” de D. Goberman, „Ieduți” de N. Serova, „Răzuște” de Bilăc, „Figuri dansând” de C. Golovina, „Dans și copaci” și „Circ” de M. Răcilă. Aceeași funcție intermediară de legătură spațială o au și imaginile motivelor vegetale din tapiseriile „Vara” (1963) și „Toamna” (1962) de E. Rotaru și a florilor de proporții mici în tapiseria „Corul satului” (1970) de N. Serova.

Un alt principiu de realizare plastică a câmpului imaginii se atestă în acele opere în care diferențierile cromatice și tonale se efectuau prin intermediul includerii în structura compozițională a operei a benzilor transversale. Aceste operări structurale se realizau în cadrul a două grupe tipologice, fie câmpul covorului se trata prin intermediul unei și aceleași tonalități

și nuanțe cromatice și se diviza prin intermediul unor dungii înguste de o altă tonalitate și tentă cromatică, - cazul tapiseriei "Covor" (1960) de S. Ciokolov, fie prin utilizarea alternanței ritmice a unor benzi transversale realizate în două culori din același registru de "temperatură" al gamei cromatice. Dintre acestea, uneia îi revine funcția de fondal, iar alteia funcția de exponent al principalelor surse de informație, grație decorării ultimei cu elemente de decor, - cazul unui alt covor, realizat de către același autor, câmpul căruia este realizat în două nuanțe ale culorii roz, iar decorul în linii scurte și întrerupte de culoare albă și neagră.

O grupă tipologică distinctă o constituie tapiseriile în câmpul imaginii cărora sunt incluse figuri antropomorfe.

Arta tapiseriei din decada expusă examinării oglindește două tipuri de implementare a figurativului în câmpul imaginii. În prima categorie se înscriu tapiseriile în care imaginea figurilor umane se găsește într-o relație de interconecsiune proporțională echilibrată cu motivele geometrice, fitomorfe sau arboriforme, și constituie împreună cu acestea un registru indispensabil al decorului operei, - cazul covoarelor "Fetița cu păun" de D. Goberman, "Dansul" de V. Poleacova, "Figuri dansând" de C. Golovina, "Dans și copaci" de N. Serova, "Nunta" de E. Rotaru, "Păretar cu trei femei" de M. Coțofan.

În a doua categorie se înscriu tapiseriile în care imaginea figurilor umane formează chintesenta lucrării atât la nivel de constituire structural compozițională a câmpului imaginii, cât și la nivel de exponent principal al conotațiilor axiologice ale operei în întregime, - cazul tapiseriilor "Floarea soarelui", "Recolta-I" și "Recolta-II" de E. Rotaru, "Circ" de N. Serova, "Corul satului" și "Recolta" de M. Răcilă. În funcție de subcategorie intermediară dintre aceste două categorii a tapiseriilor figurative, se înscriu câteva covorașe în care figurativului i se acordă prioritate axiologică cu conotații de nivel descriptiv și totodată simbolic, - cazul operei "Covoraș" (1966) de L. Băstrâc și "Beciuri" (1966) de M. Răcilă.

Atunci când în opere se includ concomitent cu motivele arboriforme și fitomorfe motive antropomorfe, în majoritatea cazurilor prin intermediul acestora, artiștii exprimă plastic fascinația existențială a omului în coeziunea acestuia cu natura înconjurătoare. În același timp în această decadă se optează și spre includerea în tapiserie a narațiunii, tinzându-se prin aceasta spre amplificarea conotațiilor semantice ale operei și, totodată, contribuind întrucâtva la depășirea coordonatelor de gen caracteristice covorului tradițional. Includerea subiectului în calitate de

mijloc de expresie în cazul dat, vizează prioritar cadrul coordonatelor semantice și numai parțial nivelul sintactic și morfologic, - acestea din urmă rămânând grație tratării formei la hotarul unor morfologii și sintaxe de tranziție. Altfel se promovează narațiunea în tapiseriile "Floarea soarelui", "Recolta-I" și "Recolta-II" de E. Rotaru, și "Corul satului" de M. Răcilă. În aceste tapiserii semantica narațiunii este complexă grație conotațiilor pe care le poartă interferențele specifice dintre componentele imaginii, inclusiv figurativul și interacțiunea acestuia cu elementele auxiliare, cărora le revine un rol nu numai structural-constructiv și decorativ, dar și semantic valoros.

Ca urmare a modificărilor efectuate de către artiști în cadrul paradigmelor de ordin morfologic și sintactic al procesului de orchestrare a imaginii, operele textile create pe parcursul decadelor expuse examinării, diferă de operele realizate de către plasticienii din republică pe parcursul decadelor precedente. În consecința implementării acestor opțiuni, nelipsite de teme, tapiseriile create de către mai mulți plasticieni, ce au activat în domeniul nominalizat, reflectă cu plenitudine noile tendințe specifice ale artei textile, îndreptate spre lărgirea spectrului estetic și informativ al operei unicat și al produselor realizate în serie pe cale industrială.

Arta ceramicii ca gen a artelor decorative și aplicate, pe parcursul decadelor expuse examinării la rândul ei a evoluat valoros, diversificându-se ca expresie plastică, grație lărgirii zonelor de interes artistic spre care se orientau plasticienii. Parcurgând calea de realizare a produselor orientate spre satisfacerea necesităților cotidiene ale populației în primii ani ai decadelor, această branșă s-a dezvoltat în timp, atingând cote estetice racordate la stilistica acelor vremuri. În perioada dată au fost expuse schimbării nu numai operele genului ceramicii utilitare, dar și genului ceramicii predestinate expozițiilor de artă plastică.

Ceramica utilitară, la începutul decadelor era orientată preponderent spre valorificarea și aplicarea în producția industrială a tradițiilor populare ale olăritului autohton, iar către sfârșitul acestora a inserat și unele caracteristici stilistice ale orientărilor industriei producătoare de articole de ceramică specifice și altor republici unionale.

Ceramica expozițională a parcurs o cale mai complexă. Dacă ceramica utilitară intru câtva era dependentă de cerințele industriei, apoi cea predestinată expozițiilor dispunea de o mai mare libertate experimentală, fapt ce a contribuit la edificarea unei filiere de creație novatoare prin care branșă dată a început să se promoveze original.

Artă modernă și contemporană

Un rol important în dezvoltarea artei ceramicii profesionale în arta decorativă și cea aplicată din R. S. S. Moldovenească, pe parcursul anilor decadei 1960-1970, l-au jucat plasticienii S. Ciokolov, V. Neceaeva, P. Bespoiasnâi, T. Canaș, F. Nutovici, E. Grecu, M. Bebeșco, V. Vadaniuc, S. Crasnojen, N. Costrâba, N. Coțofan. O parte dintre acești plasticieni au contribuit prin operele lor la edificarea ceramicii profesionale și în decada precedentă, iar o parte s-au inclus în procesul artistic pe parcursul decadei expuse examinării, după absolvirea în anii 1962-1963 a Scolii de Arte Plastice, "I. Repin" din Chișinău.

Artiștii deja afirmați și - au continuat creația în cadrul filierelor stilistice coordonatele cărora au fost delimitate de către aceștia deja în decada precedentă, - cazul artiștilor V. Neceaeva, P. Bespoiasnâi, T. Canaș, V. Vadaniuc,

Plasticianul F. Nutovici pe parcursul decadei, a deviat treptat de la experimente realizate în ceramică la experimente cu sticla în calitate de material plastic, participând la expozițiile de artă cu piese din acest material nevalorificat artistic în republică.

Ceramistii V. Vadaniuc, N. Coțofan, S. Crasnojen au contribuit la crearea și dezvoltarea bazei de producere a ceramicii în cadrul atelierelor de creație constituite în anul 1962 a Fondului Plastic al Uniunii Artiștilor Plastici.

Tot în această decadă plasticianul N. Costrâba a preluat experiența de colaborare realizată de către S. Ciokolov cu Fabrica de ceramică din Ungheni. Continuând și pe parcursul decadelor posterioare să activeze în cadrul întreprinderii nominalizate, acestui artist, ia reușit să inițieze în cadrul unității de producere industrială a ceramicii, o grupă de specialiști capabili să realizeze tehnologic produse de larg consum cu calități estetice sporite.

Însăși artistul S. Ciokolov, pe parcursul decadei supuse examinării, își reorientează creația elaborându-și o filieră stilistică inconfundabilă de o dramatică expresie metaforică.

Analiza experienței plastice realizate de către artiști pe parcursul decadei a șasea, oferă posibilitatea să urmărim pas cu pas trecerea lentă de la tradițiile precedente de constituire a imaginii la elaborarea unor lucrări de o altă formație stilistică.

Deja în creația imediată a începutului decadei artista V. Neceaeva este interesată de unele orientări de constituire a formei produsului predestinat implementării în serie. Anume prin aceasta se explică abordarea de către plastician a unor idei al căror realizare plastică îmbină în sine repere tradiționale de zămislire a formei și totodată unele devieri creatoare de la

tradiție. Aceste devieri au vizat atât forma produsului, cât și caracterul de inserare a decorului în cadrul formei acestuia. Ceramica creată de către V. Neceaeva pe parcursul decadei expuse analizei, elucidează câteva filiere de realizare tipologică a operelor. Pe parcursul acestei decade artista creează vase, cașpouri, pahare, ulcioare cu gura largă și burliue cu gâtul îngust, plato-uri, seturi de produse de diversă predestinație. O bună parte dintre acestea aveau o menire dublă, încadrându-se cu ușurință atât în eșantionul operelor unicat, preconizate pentru a fi prezentate în cadrul expozițiilor de artă, cât și în categoria obiectelor utilizate. În perioada expusă examinării, atitudinea artei față de formă treptat se schimbă. Plasticianul experimentează atent pe de o parte cu formele tradiționale de constituire a vaselor de ceramică, efectuând schimbări neesențiale în proporțiile componentelor produsului, fapt ce a oferit posibilitate ca decorul să-i promoveze aspirațiile plastice și personalitatea creativă, pe de alta efectuează încercări de introducere în produs a unor concepte novatoare de constituire a formei și de interacțiune a acesteia cu decorul. În acest context menționăm câteva tipuri de ulcioare create de către artistă în perioada dată: în produsul sub denumirea "Ulcior" (1960), forma vasului într-o măsură urmărește tradiția ulcioarelor cu gura largă întâlnite în mediul rural și la acea vreme, dar corelația proporțională a componentelor constitutive a produsului diferă. Diferențele vizează preponderent coraportul proporțional ce se promovează între dimensiunile gâtului, umăr și corpul ulciorului, unde linia de demarcare a gâtului se întrerupe în partea inferioară a acestuia, fiind reorientată direcțional contrastant în raport cu acesta, trecând brusc în linia umărului, ca mai apoi să evolueze lent, demarcând corpul vasului. Corpul ulciorului reprezintă un trunchi de con retezat, diametrul căruia se micșorează cu începere de la mijlocul vasului, locul de legătură a corpului cu umărul, pe măsură ce se apropie de partea inferioară a produsului. Ulciorul este înzestrat cu o toartă expresivă ce își găsește vaste rezonanțe formale și cromatice în structura constructivă a decorului, oferindu-i operei originalitate. În acest produs coordonatele tridimensionale și volumul conlucrează expresiv cu valorile plastice și semantice ale decorului, generând valori irepetabile, provenite ca urmare a racordărilor distincte în raport cu tradiția a proporțiilor componentelor vasului. O importanță vădită în expresia produsului îl are caracterul de tratare a toartei, a principiilor de conexiune a acesteia cu pereții vasului. Pe de o parte segmentul superior al acesteia se aplică legând marginea exterioară a buzei

Artă modernă și contemporană

ulciorului cu linia de demarcare a hotarului dintre gât și umărul vasului, accentuând prin aceasta suplimentar înălțimea gâtului, pe de alta, segmentul inferior al toartei, unindu-se pe linia de intersecție a umărului cu corpul, se finalizează cu o terminație proeminentă a cărei formă vine să servească în calitate de punte de legătură structural-formală a liniei de contur a umărului vasului cu liniile de forță constructivă ale decorului. Prin intermediul acestei modalități de subordonare sintactică a componentelor, plasticianul încearcă să atingă o mai sintetică coeziune a elementelor de divers caracter morfologic, unde forma volumetrică și culoarea toartei își găsește susținere în liniile de contur ce delimitează forma obiectuală a elementelor de decor, lățimea și culoarea benzilor ce delimitează zona decorului. Însăși decorul, reprezentând o coeziune dintre elemente antropomorfe, obiectuale și de sorgintă geometrică, reflectă o lume cu pronunțate valențe simbolice. Cromatic artista se delimitează la trei culori: culoarea roșietică-cărmizie prin intermediul căreia sunt tratați pereții vasului, culoarea cafenie închisă, prin intermediul căreia se realizează toarta și liniile constructive ale decorului, și culoarea albă, utilizată de către plastician în tratarea unor elemente de decor, inclusiv a vestimentației figurii umane - figură inclusă în structura compozițională a vasului în calitate de element semantic principal. Important este faptul că în realizarea cromatică a acestui produs, artista include culoarea cărmizie-roșietică a vasului și în registrul cromatic al decorului. Or, imaginea paletii în calitate de accesoriu obiectual, chemat să reprezinte la nivel simbolic spiritualitatea artistică, este realizată prin intermediul culorii nominalizate. În urma delimitării prin contur de culoare cafenie întunecată a configurației paletii, aceasta este înzestrată cu conotații descriptive, reprezentând culoarea locală a obiectului. În consecința acestei operații sintactice, componentele decorului crează expresii optice ale unei spațialități orientate în adânc. Senzația optică a spațialității tridimensionale este amplificată grație caracterului de zămislire plastică a benzii decorului. Acesta cuprinde o bună parte din suprafața vasului cu începere de la linia gâtului, ocupând integral zonele umărului și aproape tot corpul produsului. Artista lasă neactivată numai o îngustă fâșie din culoarea principală a vasului. Această culoare străbate decorul, participând la constituirea cromatică a acestuia și se desfășoară până la marginea inferioară a produsului. Fâșia amintită este chemată să demarceze fundul vasului, servind totodată ca element cromatic și structural, susținând întregul registru cromatic al produ-

sului. Spațialitatea iluzorie creată dintre decor și fondal este amplificată și de cezura dintre decor și toartă. În consecință acest produs elucidează elocvent unele tendințe caracteristice creației V. Neceaev de a subordona interferențele dintre expresia plastică a componentelor decorului cu elementele constitutive ale formei tridimensionale ale produsului, în vederea atingerii unor expresii plastice inedite ale operei. Totodată, creația artistei din perioada expusă examinării, elucidează și o atenție sporită acordată imaginii figurative prin intermediul căreia plasticianul își exprimă fascinația și emoțiile personale survenite în urma interacțiunii cu mediul comunitar și aspirațiile spre frumos. În acest context se înscriu produsele "Burlui" (1961), "Vază" (1962), în decorul cărora plasticianul utilizează alăturat altor elemente constitutive, imagini ale unor figuri umane ce reprezintă plastic o secvență a unui dans popular, iar în cea de a doua operă, imaginea porumbelului în calitate de element simbolic central al compoziției. Într-un alt mod se promovează mijloacele de expresie în opera "Platou decorativ" (anii 1960), al cărei compoziție, bază figurativă, mod de tratare a formei și metodologie de constituire a imaginii, este orientată spre a reprezenta lumea înconjurătoare printr-un registru specific de mijloace plastice caracteristice preponderent artelor plastice decât celor decorative. În consecință, produsul realizat tehnologic în materiale specifice genului ceramicii, servește în calitate de suport, purtător al unor conotații generate de imagini bazate pe mimesis. Această operă încununează unele tendințe înregistrate în creația a mai multor plasticieni din perioada dată, îndreptate spre lărgirea registrului de mijloace utilizate în procesul de constituire a imaginii operelor din domeniul artelor decorative. În acest registru de lucrări se înscriu și produsele "Strachină" de T. Nicolaidi (1960), "Farfurie decorativă" (1961) de T. Ciugurean în care reprezentarea figurativ-narativă este chemată să determine coordonatele expresiilor plastice și să genereze dimensiunile valorico-semanticale ale operei. Un compartiment semnificativ al creației V. Neceaev din anii '70 ai sec. al XX-lea este constituit din vase decorative antropomorfe ale căror forme vin să reprezinte metaforic imagini stilizate de figuri umane, iar decorul fiind orientat să îndeplinească funcții de înfrumusețare decorativă a vasului, este chemat suplimentar să reprezinte vestigii ale portului popular al diferitor etnii.

Ca realizare de importanță în creația decadelor 1960-1970 a artistei se înscrie serviciul de masă în componența căruia au fost incluse mai multe piese printre care: un ceainic, farfurioare mici de formă

Artă modernă și contemporană

netraditională, farfurioară adâncă de tip strachină pentru biscuiți și dulciuri, cănuțe realizate plastic în conformitate cu unele tendințe de tratare a formei produselor specifice industriei producătoare de bunuri materiale de larg consum. Fiind predestinat pentru cafea, acest set este realizat din punct de vedere al formei, a decorului și al tratării cromatice structural integru și artistic original. Utilizarea de către plastician a formei triunghiulare cu unghiurile rotunjite în tratarea farfurioarelor, fără îndoială a influențat și caracterul de realizare plastică a celorlalte componente ale setului. În acest serviciu triunghiul, în calitate de formă geometrică bazală, a servit ca unitate conceptuală și formală a sintaxei întregului set. Or, forma cainicului, forma cănuțelor, forma străchinuței poartă în sine configurații genealogice ce pornesc de la forma triunghiului și a conului rețezat, creând prin alternanța proporțiilor și a volumelor, a liniei siluetei, a plasticității decorului în interacțiunea acestuia cu gama cromatică a întregului set, acorduri de o pronunțată muzicalitate. Valoarea artistică a operei nominalizate reflectă cu plenitudine cunoașterea de către artistă a legităților de operare cu formele în vederea atingerii unei interconexiuni formale a componentelor imaginii artistice. Transfigurarea morfologică a formelor în cadrul acestui set are ca suport conceptul modular de constituire al unui sistem plastic inedit, unde forma și decorul vin să întruchipeze noi viziuni asupra rolului estetic al produsului utilitar.

Seturile de produse ceramice au constituit domeniu de referință întru implementarea viziunilor artistice ale plasticienilor și în perioada precedentă decadei anilor 1960-1970. Amintim în acest context operele, "Platou și ploscă" (1952), "Platou și ulcior" (1957), de S. Ciokolov, unde forma și decorul sunt orientate să exprime acorduri de concordanță armonică integratoare, grație utilizării de către artist a unor similitudini în tratarea formei tridimensionale și a gamei cromatice a vasului și al decorului.

Dacă seturile create de către S. Ciokolov în decada anilor 1950-1960 erau predestinate preponderent prezentării la expozițiile de artă, apoi seturile "Serviciu pentru vin" (1957) de V. Vadaniuc și "Serviciu pentru vin" (1959) de T. Canaș sunt orientate cu precădere spre utilizarea frecventă în viața cotidiană a cetățeanului.

Ambele filiere de tratare plastică a seturilor de produse ceramice, - cea preponderent exponistică și cea preponderent utilitară, - continuă a fi explorate și în decada anilor 1960-1970 dar, afirmăm, - cu o pronunțată schimbare de paradigme estetice. Nu este vorba despre o schimbare bruscă a acestuia,

dar bineînțeles despre una lentă. Or, o bună parte din seturile de ceramică utilitară produse în republică la începutul decadei de după 1960, continua să promoveze tradițiile afirmate în decada precedentă. Aceste tradiții sunt continuate și în opere ale căror predestinație este dublă, atât utilitară cât și expozițională. În acest context sunt semnificative două ulcioare create de către T. Canaș și P. Bespoiasnâi în anul 1961 în care coeziunea dintre formă și decor vin să încununeze căutările artistice ale decadelor precedente în cadrul cărora, se opta spre o integrare a tradiției olăritului cu unele tendințe de înfrumusețare prin intermediul decorului a produsului, oferindu-se acestuia o "alură de colorit local".

Seturile de produse ceramice s-au bucurat de atenție sporită din partea creatorilor din R. S. S. Moldovenească pe parcursul întregii decade. Deja în primii ani de după 1960 în cadrul expozițiilor de artă alături de opere unicate sunt expuse seturi de produse ceramice de importanță. Printre acestea menționăm "Trei piale" (1960) de S. Ciokolov, "Serviciu pentru cafea" (1961), "Serviciu pentru vin" (1961) și "Serviciu pentru lichior" (1961) de P. Bespoiasnâi și T. Canaș, "Serviciu pentru bere" (1962) și "Serviciu pentru vin" (1962) de M. Bebeșco, "Set pentru băutură" (1962) de V. Vadaniuc, "Serviciu pentru tortă" (1961), "Serviciu pentru cafea neagră" (1961) de E. Grecu, "Serviciu pentru ceai" (1961) și "Serviciu pentru vin" (1961) de F. Nutovici. În cadrul acestor opere au fost abordate și realizate un șir de probleme plastice de importanță atât de ordin estetic, cât și de ordin tehnologic, or o parte dintre acestea se preconiza a fi produse în serie, pe cale industrială. Una din problemele artistice de însemnătate prioritară o constituia problema subordonării vaselor - părți componente ale setului de produse, unei viziuni structural-plastice integratorii cu pronunțate caracteristici unificatoare, prin intermediul cărora formele și decorul componentelor serviciului, ar putea fi sesizate ca ansamblu de piese indispensabile atât utilitar, cât și artistic.

Abordarea în activitatea de creație a paradigmei artistice de o altă orientare decât cea tradițională în elaborarea seturilor de produse predestinate utilizării cotidiene lua amploare la acea vreme. În acest context menționăm setul "Serviciu pentru ceai", (1961) de F. Nutovici, "Serviciu pentru vin" (1962) de M. Bebeșco, "Set pentru pomușoare" (1967) de P. Bespoiasnâi, setul compus din două vase decorative creat de către N. Coțofan în anul 1967, serviciile și seturile create de către E. Grecu pe parcursul decadelor expuse analizei, - opere în care s-a răsfrânt zbulciumul artistic al autrilor îndreptat spre inoirea expresivității plastice

a ceramicii.

În setul creat de F. Nutovici au fost incluse două ceainice de diferite mărimi, vas predestinat păstrării zahărului și cești, realizate plastic valoros. Valoarea estetică a serviciului creat de F. Nutovici ține nemijlocit de modalitatea de realizare plastică a formelor produselor, părți componente ale setului. Artistul delimitează forma obiectelor la expresia coordonatelor volumetrice ale unor configurații apropiate expresiei plastice ale sferei, deviind totodată de la rigiditatea austeră a acesteia prin amplasarea diametrului proeminențelor umerilor vaselor puțin mai jos de centrul geometric al produsului. Concomitent, plasticianul determină original coordonatele de rezecție a buzei vaselor și înserează formal căpăcelele produselor în structura intrinsecă a formei vaselor. În consecința utilizării acestui procedeu sintactic de constituire a formelor, artistul a atins o pronunțată plasticitate, grație racordării distincte a proporțiilor componentelor formei și a volumului creat de către aceasta. În acest serviciu interferențele dintre dimensiunile umerilor și al corpului vaselor, inclusiv și raporturile spațial-volumetrice generate de către formă, sunt subordonate coordonatelor dimensionale caracteristice secțiunii de aur. Aceluiași principiu îi sunt subordonate și raporturile proporționale ale componentelor setului în întregime, unde ceainicului mare îi revine funcția de centru compozițional al întregului set de vase, iar ceainicul mic și zahărnița îndeplinesc funcții intermediare de legătură proporțională cu ceștile și farfurioarele ce se promovează în calitate de componente indispensabile ale serviciului.

Serviciul "Set pentru bere" creat de către M. Bebeșco este semnificativ atît prin caracterul distinct de tratare a formei produselor în coraport cu tradiția decadelor precedente, cât și a decorului novator ce se încadrează eminent în filierele caracteristice orientărilor designului de produse realizate în serie pe cale industrială pe parcursul decadelor anilor 1960-1970. Forma componentelor acestui set are la bază forma unui trunchi de con, unde diametrul fundului produsului este mai lat decât diametrul gurii acestuia, iar toarta în bandă rotunjită, fiind modelată sub formă de semicerc în căni și sub formă de arc în ulcior, este aplicată cu o ușoară deviere pe corp spre buza obiectului. Această modalitate de constituire și racordare a componentelor vaselor, contribuie la crearea unor expresii dinamice ascendente, atinse prin intermediul caracterului de constituire și racordare a componentelor formei produselor. Totodată, expresia ascendentă a formei vaselor, componente ale setului, este accentuată prin contrast, de către caracterul de tra-

tare grafică a decorului. Or, liniile ce constituie baza morfologică a acestuia, fiind orientate preponderent pe orizontală, accentuează lățimea și concomitent volumul vaselor, oferindu-le originalitate. Motivul antropomorf și imaginea stilizată a obiectualului, fiind și acestea componente ale decorului, îndeplinesc în regisura generală a setului, funcții decorative de înfrumusețare a produsului, dar poartă totodată și conotații semantice. Caracterul de tratare a formei și de corelare a decorului la aceasta, poartă într-o anumită măsură memoria stilistică a constructivismului designului obiectelor utilitare ale celui de-al doilea deceniu al secolului al XX-lea, dar totodată poartă în sine și asemănări cu unele forme utilitare tradiționale, întâlnite în spațiul rural pruto-nistrean. La originea acestora stă forma austeră a trunchiului de con, unde gura vasului este mai îngustă decât baza acestuia.

Trunchiul de con este utilizat ca bază structurală formală de constituire a configurației vaselor componente ale seturilor de produse ceramice și de către artista E. Grecu care în seturile "Serviciu pentru mămăliga" (1964), și serviciul pentru cafea "Azuriu" (1967), utilizează forma tronconică în mod original, oferindu-le acesteia un anumit grad de ușoară deviere spre o constituție formală mai liberă, ce contribuie la înzestrarea produselor cu calități expresive și valori semantice inedite. Forma, tratarea tehnologică și caracterul decorului, sunt orientate de către plastician să demarceze predestinația vaselor și totodată să le înzestreze pe acestea cu unele valori de ordin ritualico-simbolic. Or, utilizarea primului serviciu în servirea unor bucate și băuturi tradiționale, iar utilizarea celui de-al doilea serviciu în servirea băuturii de cafea, înseamnă pentru participanții la proces, ceva mai mult decât o obișnuită satisfacere a unor necesități vitale.

Primul set, predestinat servirii unor bucate tradiționale în care mămăligii îi revine rolul de ingredient principal, se caracterizează prin modelarea liberă a volumelor, unde cănila și ulciorul, având similitudini în urma combinărilor reușite ale formei cilindrice ale corpului vaselor, trece lent în umărul acestora, ca mai apoi să deruleze printr-un volum tronconic al gâtului alungit al acestora spre gură. Buza este ușor orientată înăuntru, îngustând prin acest procedeu diametrul gurii produsului și contribuind la înzestrarea vasului cu o anumită expresie plastică distinctă. Îngustarea premeditată a diametrului gurii printr-o ușoară rotungere a compartimentului superior al gâtului produsului este chemată să deminueze rigiditatea formelor geometrice, ce au stat la baza procesului de zămislire artistică a volumului vaselor și totodată

Artă modernă și contemporană

contribuie la înzestrarea produselor cu valori semantice inedite. Aceste valori sunt alimentate suplimentar și prin forma torțiilor vaselor care, fiind modelate în bandă împletită din materiale naturale, creează senzații de "moliciune" asemănătoare produsului căruia ia fost predestinat serviciul de vase. În acest set de produse ceramice este realizată plastic original legătura torții în cănuțe și în ulcior prin intermediul aplicării unui sistem de câte două urechiușe pe umărul și linia de proeminență inferioară a corpului vaselor, iar în vasul cu toarta mare prin intermediul a două urechiușe aplicate pe diametrul liniei de hotar dintre corpul și umărul acestuia.

Un rol important în expresia artistică a serviciului îl au atât interferențele proporționale ale componentelor setului, cât și modalitatea de decorare a vaselor prin atingerea unor efecte generate de aplicările tehnologice ale glazurii.

Dacă în "Serviciul pentru mămligă" în calitate de decor artista utilizează expresia artistică generată de modalitatea tehnologică de aplicare a glazurii în interiorul, buza, gâtul și umărul vaselor, iar în ulcior glazura îmbrățișează și o parte din corpul produsului, creând un decor specific, constituit din scurgerea acesteia ca urmare a procesului de aplicare pe vas, apoi în serviciul "Azurii" principiile de utilizare a mijloacelor artistice evoluează spre combinarea expresiilor generate dintre contrastele cromatice ale exteriorului cu culoarea prin intermediul căreia se tratează interiorul produselor. Un rol important îl au contrastele acromatice generate de către benzile negre aplicate orizontal pe suprafața vaselor și interferențele acestora cu albul decorului. Decorul setului se caracterizează printr-o orchestrare structural- morfologică și texturală originală obținută în procesul de realizare tehnologică a vaselor. În set decorul este orientat să îndeplinească funcții decorative și totodată să mimeze unele particularități ale produsului căruia îi este predestinat setul de vase. Prin aceasta plasticianul accentuează predestinația utilitară a operei, dar totodată pune în valoare și calitățile pur artistice ale acesteia. Acest set de produse ceramice, vine ca și cel analizat anterior, să valorifice unele atitudini novatoare asupra rolului formei și al decorului în atingerea unor expresii distincte ale produselor ceramice utilitare. Forma tronconică, ce a servit în calitate de bază în orchestrarea configurației și volumelor ciainicului, zahărniței și a cănuțelor acestui set, este modelată cu deosebită simțire ordonatorie ce absoarbe în sine, și totodată generează caracterul de modelare a torțiilor, caracterul decorului, proporțiile și configurația căpăcelilor din lemn, constituind cu acestea un tot unitar

bazat pe alternanțe armonioase ale volumelor, dinamicii și staticii componentelor vaselor și ale decorului. Tratarea formei se caracterizează la rândul ei prin particularități distincte. Or, anume caracterul de racordare plastică a toartei și ciocului ceainicului, forma și orientarea plastică a acestora în coraport cu forma tronconică a corpului vasului, creează nuanțe armonice irepetabile constituind un contrast notoriu cu decorul produsului. Atât aplicarea toartei la o distanță mică, dar semnificativă din punct de vedere structural, cu începere de la terminația exterioară a buzei cănuțelor și prelungirea acesteia până aproape de fundul vaselor, cât și majorarea până la 90 grade a unghiului configurației torții în partea inferioară a produselor, - procedură eficient utilizată de altfel și în constituirea structural- morfologică a ceainicului, -vine să susțină formal caracterul tronconic, înzestrând întregul set cu particularități sintactice de ordin unificator. În consecință serviciul dat se promovează în calitate de operă artistică subordonată unei concepții formale și semantice bine definite. Aici este cazul să menționăm că și operele posterioare ale artistei inclusiv seturile "Serviciu pentru ceai"(1967,"De nuntă"(1970), "Cupe decorative"(1970), operele "Ceainic cu căpăcel în relief"(1966), "Vas de formă antropomorfă cu relief rotund"(1968) vin să dezvolte concepții integratoare în care inovațiile formale vin să promoveze valori estetice și semantice notorii. În aceste opere artista acordă prioritate formei în calitate de promotor al viziunilor plastice personale și mijloc esențial de determinare a particularităților individuale de stil.

Un loc aparte în evoluția artei ceramice din perioada dată l-au jucat artiștii N. Epelbaum și B. Epelbaum-Marcenco care, pe parcursul decadelor expuse examinării, au profesat alături de alte genuri ale artelor plastice, arta așa numitelor forme plastice minore, soldate cu realizări de distinsă sonoritate artistică. Printre acestea se înscriu figurinele zoomorfe "Țap de munte"(1961)", Lamă"(1961), create de către N. Epelbaum, compoziția antropomorfă "Taraful"(1967), realizat de către ambii artiști.

Arta ceramicii din perioada dată este semnificativă și prin aportul incontestabil adus de S. Cocolov care, prin operele sale "Vas cu șase mânere"(1965), "Făptură cântând", ciclul "Candelabre", ciclul "Compoziții decorative" și "Fantezie gotică" realizate pe parcursul ultimilor ani ai decadelor, a impus o altă viziune asupra problemei formei și a semanticii acesteia decât cea valorificată pe parcursul etapelor precedente.

Un rol însemnat în dezvoltarea conceptelor plastice din domeniul ceramicii lau jucat și artiștii

Artă modernă și contemporană

N. Coțofan și V. Vadaniuc care prin operele sale realizate în ultimii ani ai decadei au pus în valoare expresivitatea șamotei în calitate de material plastic de importanță. În consecință arta ceramicii din perioada dată a devenit diversă, expresivă, mai interesantă și importantă ca fenomen artistic.

Valoroase din punct de vedere artistic sunt realizările atinse pe parcursul acestei decade de către F. Nutovici, care treptat a deviat de la arta ceramicii spre arta produselor din sticlă, creând opere memorabile. În acest context sunt semnificative seturile de produse „Logodna”(1970) și „Anotimpuri”(1970).

Analiza evoluției artelor decorative din R. S. S. Moldovenească din decada anilor 1960-1970 a elucidat faptul că din toate genurile branșei, arta tapiseriei și arta ceramicii au cunoscut o fascinantă dezvoltare prioritară atât din punct de vedere artistic, cât și tehnologic.

În decada a șaptea a secolului al XX-lea se atestă o orientare eminentă a proceselor creative din domeniul artelor decorative, îndreptate spre valorificarea reperelor tehnologice și artistice necesare proiectării și realizării pe cale industrială a obiectelor de larg consum. Tratarea plastică a formei și a decorului la acea vreme erau orientate spre atingerea acestui scop și erau concepute de către plasticieni ca opțiuni nobile îndreptate spre satisfacerea bunăstării populației.

Examinarea situației reale de implementare a acestor opțiuni atât în R. S. S. Moldovenească, cât și în unitățile industriale din diverse republici unionale, au scos în vileag nu numai rezultatele îmbucurătoare cu care s-a soldat efortul spiritual al pictorilor pe parcursul decadei nominalizate, dar și unele probleme. O parte dintre acestea oglindesc atitudinea plasticienilor față de procesul de creare a prototipurilor predestinate multiplicării în serie și în mod deosebit, de valorificarea întregului spectru de cerințe de nuanță artistică și tehnologică, - altele țin de receptivitatea industriei la propunerile artiștilor.

Producerea industrială în masă a bunurilor de larg consum, care în perioada dată lua amploare în Republica Moldova, preconiza o implicare directă a creatorilor în procesul de elaborare a prototipului. Într-o anumită măsură plasticienii erau implicați atât în calitate de curatori artistici în procesul tehnologic industrial de producere, cât și de expertizare a rezultatelor, inclusiv și în verificarea corespondenței artistice dintre produsul fabricat în serie și prototip.

Procesul de elaborare a prototipului predestinat implementării în serie preconizează elaborarea unui limbaj plastic adecvat, capabil să reprezinte aspirațiile artistice și orientările stilistice caracteristice timpu-

lui, dar și să corespundă posibilităților tehnologice de implementare industrială.

În consecință, produsele artistice realizate în serie în perioada anilor 1960-1970, se caracterizau prin anumite particularități de limbaj în care forma și decorul obiectelor erau expuse unor stilizări specifice orientărilor plastice de la acea vreme, concomitent ținându-se cont de materialul din care se fabrica produsul și posibilitățile de realizare tehnologică a industriei.

Atât în procesul de elaborare a operelor de artă decorativă unicat, cât și a celor de producere în serie, de atenție sporită, în deosebi la începutul decadei, se bucura raportarea la unele tradiții artistice ale artei populare, raportare caracteristică și pentru decada precedentă a evoluției artelor decorative din republică, perioadă care s-a soldat cu un șir de opere realizate în genurile tapiseriei, ceramicii și a modelării produselor din lemn, elaborate de către plasticienii S. Ciokolov, P. Bespoiasnii, I. Postolachi, G. Filatov, T. Kanaș, V. Neceaieva, N. Serova, V. Poleacova, V. Novic, I. Țehanovic.

Comparativ cu perioada anterioară, în anii 1960-1970, stilizările de forme au fost expuse unor transformări mai esențiale. Acestea vizează atât opera plasticienilor deja nominalizați, cit și a artiștilor F. Nutovici, E. Grecu, M. Coțofan, M. Răcilă, K. Golovinova, N. Coțofan, M. Bebeșco, N. Epelbaum, B. Epelbaum - Marcenco, N. Coștriba, care s-au promovat merituos începând cu perioada expusă examinării.

În perioada dată, artiștii, familiarizându-se cu canoanele artei populare, au optat spre revalorificarea tradiției, inserând-o în serviciul contemporaneității, implicând-o în procesul de constituire a imaginii operei și prin aceasta atingând un nou nivel de stilizare în care forma și decorul au fost expuse unor mai noi sintaxe bazate pe căutări și realizări stilistice ale avangardelor secolului XX. În cadrul noilor paradigme originalitatea și fluiditatea formei spre care se tindea, interacțiunea decorului cu aceasta, au generat opere în care decorul nu a îndeplinit numai funcții de înfrumusețare a obiectului, dar a contribuit concomitent cu forma la constituirea unui tot unitar indispensabil, urmărindu-se scopuri de integrare intrinsecă în ambianța arhitectonică specifică a timpului.

Concomitent opera unicat din această perioadă a fost orientată să poarte anumite mesaje adiacente realității, fără a pretinde să o reprezinte pe aceasta mimetic.

Aceste mesaje țin în primul rând de valoarea pe care o poartă forma ca exponent informativ de bază,

Artă modernă și contemporană

fie prin modalitatea de participare a acesteia în procesul de orchestrare structurală a imaginii, fie prin fațeta pe care o capătă în urma transformărilor stilizatoare la care este expusă forma în operele de tapiserie, ori modificările pe care le capătă forma în urma realizării unor scopuri de subordonare modulară a maselor în ceramica utilitară și cea unicat în cadrul ansamblurilor de obiecte sau a seturilor utilitare.

În urma investigațiilor efectuate avem posibilitatea să concluzionăm că pe parcursul perioadei nominalizate artiștii plastici au întreprins eforturi creative considerabile soldate cu rezultate însemnate atât în

procesul de elaborare a operelor unicat predestinate pentru a fi expuse în cadrul expozițiilor de artă, cât și în domeniul elaborării prototipurilor predestinate producerii industriale în serie.

Aportul adus pe parcursul anilor 1960-1970 de către plasticieni la rezolvarea multiplelor probleme de ordin organizatoric și artistic este eminent. Rezultatele atinse de către aceștea în perioada dată au servit în calitate de bună experiență și bază pentru dezvoltarea posteroară a artelor decorative și a branșei industriale de producere a bunurilor de larg consum.

Referințe bibliografice și note:

¹ Livșiț M. I. Dekorativnoe iskusstvo Moldavskoi S. S. R. Moskva. 1979.

² Livșiț M. I. Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Moldavii. Kișinev. 1980.

³ A. Simac. Tapiseria contemporană din Republica Moldova. (Evoluția tapiseriei contemporane din Republica Moldova în anii 1960-2000), Chișinău, 2001.

⁴ V. Zelenciuc, M. Livșiț, I. Hâncu. Narodnoe dekorativnoe iskusstvo Moldavii. Kișinev. 1968.

⁵ Goberman D. N. Kovră Moldavii. Kișinev, 1960

⁶ V. Tolstoi. Sovetscoe dekorativnoe iskusstvo na sovremennom etape i problemă formirovania sredă. // *Celovek, predmet, sreda. Voprosă razvitia sovetskogo dekorativnogo iskusstva 60-70-ăh godov.* Moskva. 1980, p. 14.

⁷ Idem, p. 18.

⁸ L. Andreeva. Proektî raționalinîh form posudî. 20-îe godî. // *Dekorativnoe iskusstvo S. S. S. R. nr. 12, 1969 și Dekorativnoe iskusstvo S. S. S. R. nr. 12, 1971.*

⁹ V. Tolstoi. Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo na sovremennom etape i problemî formirovania sredî. // *Celovek. Predmet. Sreda. Voprosî razvitia sovetskogo dekorativnogo iskusstva 60-70-ih godov.* Moskva. 1980. Pag. 37.

¹⁰ N. Alekseeva // *Vsesoiuznaia vîstavka dekorativnogo iskusstva, Obsujdaem vâstavku, //Dekorativnoe Iscusstvo SSSR, 1970, nr. 9/154, p. 4.*

¹¹ V. Gorodețkii, // *Vsesoiuznaia vîstavka dekorativnogo iskusstva Obsujdaem vâstavku, //Dekorativnoe Iscusstvo S. S. S. R., 1970, nr. 9/154, p. 3.*

¹² N. Vasilieva. Serghei Ciokolov. // *Maeștri basarabeni din secolul XX.* Chișinău, 2004, p. 28.

¹³ Informația cu privire la conlucrarea artiștilor nominalizați în procesul de studiere și revalorificare a tradițiilor populare la sfârșitul anilor 1950 are la bază relatarea artistei T. Grecu în cadrul unei discuții întreținute de către autorul articolului cu aceasta.

¹⁴ Informații mai vaste cu privire la originea și activitatea centrului de olărit nominalizat se găsesc în: I. G. Hâncu, *Moldavskaia narodnaia keramika*, Kișinev, 1969.

¹⁵ Informația cu privire la implementarea tradițiilor populare în obiecte de larg consum este furnizată de către artista M. Saka-Răcilă în cadrul unei discuții a autorului articolului întreținută cu aceasta. Artista a relatat că plasticianul S. Ciokolov, fiind curator artistic la Fabrica de ceramică din Ungheni, a invitat-o pe ea și pe ceramista E. Grecu pentru a realiza decorul unor vase elaborate de către plastician și produse la întreprinderea nominalizată.

¹⁶ Goberman D. N. Idem, p. 18.

Artă modernă și contemporană _____



S. Ciokolov, „Covor”,
1960



D. Goberman, cover „Copaci”,
1962



D. Goberman,
cover „Cerb și păun”, 1963



C. Golovina,
Covor, „Contemporanul”, 1962



Neli Serova,
Covor „Căsuțe”, 1964



M. Răcilă,
„Corul satului”, 1970.



E. Rotaru,
„Floarea soarelui”, 1967



E. Rotaru,
„Recolta I”, 1967



E. Rotaru,
„Recolta II”, 1967

Artă modernă și contemporană



V. Neceaeva, „Ulcior”,
1960, c. ang. gl.



V. Neceaeva, „Vază”, 1962
c. ang. gl.



V. Neceaeva, „Vază”,
1962, c. ang.



V. Neceaeva, „Ulcior”,
1960, c. gl.



S. Ciokolov. Vas cu șase
mânere. 1965. Teracotă
patinată, gravare, șlefuire.



S. Ciokolov. Vas cilindric
1963. Teracotă patinată
tonalitate rece, gravare,
șlefuire



S. Ciokolov. Cană 1963.
Teracotă patinată tonalitate
rece, gravare, șlefuire



S. Ciokolov. Compoziție
decorativă 1970.
Teracotă patinată,
tonalitate rece, gravare,
șlefuire.



E. Grecu. Ciainic cu
căpăcel în relief. Ceramică
1966



E. Grecu. Ciainic cu căpăcel
în relief. Ceramică 1966.



N. Coțofan Vază. Măști.
1970. Șamotă



Esfira Grecu și Maria Răcilă realizând decorul vaselor ceramice create de către S. Ciokolov. Ungheni.

Grafica de carte în creația lui Boris Nesvedov

Rezumat

Grafica de carte în creația lui Boris Nesvedov

Seriile ilustrațiilor de carte pentru copii ale lui Boris Nesvedov sunt de o valoare artistică deosebită, reprezentând un aspect puțin studiat al creației emeritului pictor moldovenesc. Autorul examinează 18 cărți cu desenele lui Nesvedov, apărute la Chișinău în anii '50 – începutul anilor '60.

Creația lui Nesvedov în domeniul graficii de carte este percepută ca sinteza tradițiilor de altădată și a celor moderne, provenite din mai multe genuri de artă plastică, într-o interpretare artistică deosebită. Printre ele remarcăm cărțile tipărite străvechi, operele de artă populară, liniar grafica de carte de tradiție germană și rusă din secolele XIX–XX, pictura românească din anii 1930, ilustrațiile de carte pentru copii ale notorietăților, contemporani ai lui Nesvedov – Ivan Bilibin, Vladimir Favorski, Vladimir Konașevici. O deosebită atenție este acordată trăsăturilor plastice comune caracteristice ilustrațiilor și schițelor scenografice ale lui Nesvedov. Un compartiment aparte este rezervat influenței ilustrațiilor lui Nesvedov asupra creației altor pictori-ilustratori din spațiul pruto-nistrean (Iliia Bogdesco, Igor Vieru ș.a.).

Cuvinte-cheie: ilustrație, carte pentru copii, stilizare, stil decorativ, tuș-peniță, tehnica mixtă, scenografie, tip național, folclor, artă populară.

Abstract

Book art of Boris Nesvedov

Children's book illustrations by Boris Nesvedov are of particular artistic value, being a less studied issue. Some 18 books illustrated by Nesvedov had been published in Chisinau from 1950s till the beginning of 1960s. They are examined seriatim here.

Nesvedov's creative work in the children's book field is regarded as a synthesis of the dated traditions and the modern ones, borrowed from the different genres of the fine arts, as following: old printed books, popular art, drawings from the German and Russian children's books, paintings of the Romanian artists of the 1930s, children's book illustrations by contemporary artists Ivan Bilibin, Vladimir Favorsky, Vladimir Konashevici. Special attention is given to the inner relationship between illustrations and scenery-paintings of Nesvedov. Also the way illustrations carried out by Nesvedov influenced Moldavian graphic art (Iliia Bogdesco, Igor Vieru and others) is considered.

Key-words: illustration, children's book, stylization, decorative style, pen-and-ink drawing, mixed technique, scenography, national type, folklore, popular art.

Резюме

Книжная графика Бориса Несведова

Серии иллюстраций для детских книг молдавского художника Бориса Несведова имеют особую художественную ценность, но они недостаточно изучены. Автор статьи исследовал 18 книг с рисунками мастера, выделяющимися оригинальностью стиля (изданы в Кишиневе в 1950-х – начале 60-х гг).

Книжное творчество Несведова рассматривается как синтез стародавних и современных традиций разных видов изобразительного искусства в талантливой авторской обработке. Среди них – старопечатная книжная графика, народное искусство, немецкий и русский книжный рисунок XIX–XX в., румынская живопись 1930-х годов, книжные иллюстрации знаменитых современников Несведова – И. Билибина, В. Фаворского, В. Конашевича. Особое внимание уделено пластической взаимосвязи книжных и сценографических серий Несведова. Отмечается также влияние Несведова на книжное творчество крупных молдавских художников-иллюстраторов (И. Богдеско, И. Виеру и др.).

Ключевые слова: иллюстрация, детская книга, стилизация, декоративный стиль, тушь-перо, смешанная техника, сценография, национальный типаж, фольклор, народное искусство.

Artă modernă și contemporană

În istoria contemporană aflăm numeroase modele ale pictorilor profesioniști, care s-au manifestat în diferite domenii ale artei. În interfluviul Prut și Nistru, în lista unor asemenea notorietăți creative se include Boris Nesvedov (1903–1963), care și-a prezentat cu succes talentul în pictura de șevalet și cea monumentală, scenografie, grafica de șevalet și grafica de carte.

Absolvind în 1923, în cadrul Școlii de Arte Frumoase din Chișinău, studioul de artă decorativă al renumitului plastician și pedagog Auguste Baillayre, Nesvedov se lansează în activitatea din domeniul teatrolgiei sub îndrumarea mentorului său. În anii '20, la expozițiile Salonului Oficial de la București, lui Nesvedov i s-a conferit de două ori premiul mare al regatului României pentru opera scenografică. De la finele anilor '40 până la începutul anilor '60 Nesvedov a realizat un șir de compoziții picturale având ca subiect istoria Moldovei, în care exactitatea documentală nu reduce din valoarea artistică, dar și cea grafică a seriei de peisaje ale Moldovei contemporane.

Subiectul cercetării noastre constituie doar un singur domeniu al creației pictorului – grafica de carte pentru copii. Deopotrivă cu picturile, schițele de costum și decorațiile pentru spectacole, dansurile populare și filme, cu certitudine, seriile ilustrațiilor de carte ale lui Nesvedov se consideră cele mai expresive în crearea tipului național.

Noile apariții editoriale ale literaturii clasice și creațiile autorilor contemporani solicitau prezentare grafică specială, în corespundere cu anumite cerințe.

Desenele în tuș negru și compozițiile color au determinat etapa finală a creației pictorului, dar și o perioadă aparte în dezvoltarea ilustrației de carte din RSSM. Numeroase serii au fost prezentate la expozițiile republicane și diverse expoziții unionale de artă, iar mai târziu și la expozițiile specializate de grafică moldovenească vernisate peste hotarele țării. Unele din ele, deopotrivă cu lucrările reprezentative grafice și picturale de șevalet, au intrat în colecția Muzeului de Arte Plastice al RSSM (actualmente Muzeul Național de Artă al Moldovei) încă în timpurile când artistul era în viață.

În așa fel constatăm că arta cărții a lui Nesvedov este în totalitate parte a patrimoniului cultural al Republicii Moldova. Însă ea necesită o cercetare analitică, de care nu a beneficiat până în prezent.

Ilustrațiile lui Nesvedov pot fi împărțite convențional în trei grupuri stilistice principale. La prima se referă lucrările din perioada timpurie (1949–1959). Astfel, „Andrieș” de Em. Bucov (Ed.

Școala sovietică, 1954) constituie cartea de debut a pictorului, ea fiind și cea mai cunoscută. Majoritatea ilustrațiilor pentru această poveste contemporană au fost realizate în 1949, după decorațiile la spectacolul omonim montat pe baza poemului (1947).

Ilustrațiile nu repetă nici compozițional, nici după maniera de realizare schițele teatrale, unde sarcina artistică era limitată, neîndoindnic, de costumele personajelor. Însă ultimele, cu certitudine, au schițat viitoarele trăsături ale seriei de cărți. Posedând un material bine gândit creativ, pictorul a redezvăluit subiectul în compozițiile cu multe figuri de format mai mic.

Ilustrațiile în tuș negru pentru „Andrieș” includ desene, însoțite de fâșii ornamentale de susținere în partea lor de jos, numeroasele ornamente și viniete, care marchează începuturile și sfârșiturile capitolelor. În paginile cărții sunt transpuse faptele eroice ale ciobănașului Andrieș, care a pornit în căutarea turmei furate de vrăjitor rău Vifor-Negru. Sofisticat conform dinamicii compoziționale, ilustrațiile sunt concepute pe armonia succesiunilor ritmice de negru și alb. Pictorul umple dens spațiul ilustrației cu detalii narative și totodată este preocupat de simplitatea și claritatea desenului.

Prin reciprocitatea liniilor și spațiilor între ele, evitând fragmentarea, Nesvedov a atins decorativitatea necesară pentru orice compoziție plasată în carte. Preocuparea pentru detaliile care amplifică efectul decorativ al ilustrațiilor și al vinietelor, denotă cunoașterea profundă de către Nesvedov a graficii vechi de carte. În modalitatea de relaționare a motivelor ornamentale cu imaginea de bază observăm linia decorativă a picturii românești din anii '30 (de preferință cea a portretelor copiilor realizate de N. Tonitza)¹. După stilistică și structura epică a narațiunii, reușitele ilustrații la „Andrieș” sunt foarte asemănătoare cu ilustrațiile pentru poveștile ruse, executate tot în anii '30 de un renumit pictor-illustrator rus din Sankt Petersburg Ivan Bilibin (1876–1942)², iar după folosirea negrului în compoziție – cu xilografurile pentru „Cântecul despre oastea lui Igor” („Слово о полку Игореве”), autorul cărora este un alt pictor renumit rus din Moscova Vladimir Favorski (1886–1964)³.

Opera lui Bilibin, pictor-illustrator dar și scenograf talentat, reprezintă cu siguranță cea mai semnificativă sursă de inspirație pentru creația lui Nesvedov în diferite domenii ale artelor plastice. Devine evidentă legătura stilistică între ilustrațiile color de poveste ale lui Bilibin și seria de ilustrații color în guașă ale lui Nesvedov pentru ediția în cauză. Motivele naturii,

modificate în imaginația pictorului, se transformă în tablouri panoramice, acordând evenimentelor o alură de basm. Modul de prezentare al scenelor, dar și principiile stilizării sugerează posibila cunoaștere a noilor realizări în ilustrația de poveste din anii imediat postbelici, mai ales a ciclurilor de ilustrații ale pictorului estonian Günter Reindorf (1889–1974)⁴.

Folosind metodele de lucru ale scenografiei, Nesvedov a intensificat narațiunea vizuală divizarea câmpului pictural pe suprafețe plane, în egală măsură turnate cu culoare și împărțirea tabloului în secțiuni spațiale. Mai mult ca atât, pictorul moldovean a descătușat ilustrațiile de detalierea copleșitoare, care ar fi îngreunat perceperea și înțelegerea. Vopseaua, de parcă îmbibându-se cu lumină, devine în așa fel și un factor de volum. În aceste ilustrații, nu numai efectele perspectivei aeriene transpuse din decorații, dar și cele coloristice obțin o deosebită putere de expresie. Gama coloristică a fost sugerată de schițele lui Nesvedov pentru spectacolul „Degețica” („Дюймовочка”, 1946). Totodată, este exprimat contrastul pur pictural între roșu și albastru. Chiar și în scena, unde Andrieș coboară în grotă, pictorul oferă caracteristici sonore de culoare petelor întunecate ale peisajului subteran. În episodul dat devine evidentă preocuparea pictorului față de percepția copilului.

Ilustrațiile color pentru „Andrieș” se remarcă prin picturalitate și principiul teatral-decorativ al structurii compoziționale. Deși panoramele scenografice sunt transpuse de Nesvedov în format redus al cărții în mod experimental, ca finalitate acest fapt a devenit o abatere interesantă de la canonul realist, care nicidecum nu lua în calcul apartenența imaginii la carte.

În anii 1956–1959 pictorul a realizat o serie mare de ilustrații în tuș și peniță sugerată de tema folclorului moldovenesc, unde a amplificat desenul rafinat și dinamica compoziției, ținând cont de soluțiile grafice deja descoperite, dar și acordând imaginilor noi forme de carte. Personaje arhicunoscute folclorice sunt amplu prezentate în ilustrațiile narative: voinicul Făt-Frumos și frumoasa Ileana-Cosânzeana, cai fabuloși și perfidul Balaur, împărați și țărani modești.

Însă specificul poveștilor moldovenești este reflectat cel mai elocvent de către pictor în seria de desene în tuș negru și ilustrații color în acuarelă. Ele au fost incluse în prima culegere postbelică de povești populare moldovenești și compilațiile literare de autor „Молдавские сказки”, Ed. de Stat a RSSM, 1957). Prin claritatea liniilor ilustrațiile în tuș denotă similitudini cu gravura germană de carte din secolul al XIX-lea (desenele lui Ludwig Richter). Expresivitatea

lor se atinge printr-un subiect desfășurat și detalierea peisajului, a interiorului și a costumelor.

Ilustrațiile acestei ediții jubiliare au devenit o completare tematică pentru schițele teatrale – situație similară și cu prima carte a pictorului. În 1957 Nesvedov a lucrat concomitent asupra cărților dar și asupra creării tipului național pentru filmul „Balada haiducească”, spectacolul „Nunta de argint” și a filmului omonim. Pictorul a reușit – prin schițele de costum de format mare –, să transmită prin prisma exteriorului eroilor lumea lor interioară. Astfel, Nesvedov are ca scop crearea imaginii comune a unui personaj concret, capabil să reflecte toate generalitățile și particularitățile în contextul unui anumit grup social. Același atitudine este percepută și în procesul de lucru cu ilustrațiile color pentru povești. Eroii sunt prezentați nu din spate sau în profil, după cum observăm în majoritatea ilustrațiilor pentru „Andrieș”, dar în față, accentul important fiind plasat pe mimica fețelor. Modalitatea unică în schițele teatrale și ilustrațiile de carte de vizualizare a personajelor este îndreptățită, fiind în corespundere cu caracterul narațiunii și textul poveștilor, dar și în textul pieselor. Din aceste motive anume psihologia tipică a eroilor se dezvăluie prin ilustrații.

Cu predilecție este impresionantă seria de șevalet dedicată poveștilor lui M. Eminescu (ilustrațiile din ediția în cauză repetă compozițional foile grafice pentru această serie). O continuitate directă posedă stilul ilustrațiilor în tuș pentru „Andrieș” – umpluturi cu negru, care frumos învaluiie forma albă, se întrerup prin liniile plastice ale hașurii. Mărind spațiile negre în compoziție, pictorul accentuează mai pregnant contururile filigranate ale formei. Ultima – în timp – realizare în tuș pe tema poveștilor și legendelor populare, reprezintă ilustrațiile pentru „Povestea norocului” de C. Condrea (Ed. Cartea moldovenească, 1959). În această lucrare, pictorul revine la motivele eroico-istorice din „Andrieș” și folclorul moldovenesc.

Multe desene pentru culegerea de nuvele a lui Em. Bucov pentru copii de diferite vârste „Roua dimineții” (Ed. Școala sovietică, 1958) posedă rigozitatea hașurii, care a devenit deja particularitate de stil a desenelor în negru ale pictorului pe tema poveștilor. Această manieră nu intră în contradicție cu un alt conținut tematic – situațiile cotidiene. Narațiunea „neserioasă” a fost relatată de Nesvedov prin modalitățile expresive ale artei „serioase”, folosind procedeul pictorului german al secolului al XIX-lea Oscar Pletsch, un recunoscut maestru al desenului de carte pentru copii. Băiatul care a răsturnat farfuria

Artă modernă și contemporană

cu borș și și-a ars piciorul, fetița întinzându-se după pisică să o tragă de coadă, feciorul în vizită la spital la tatăl bolnav – toate aceste scene sunt concludente din punctul de vedere al psihologiei. Totodată, ele sunt lipsite de patos și alegorie, care de regulă transforma cartea pentru copii într-o carte pentru adulți, doar că la scară redusă ca mărime.

Evoluția stilului desenelor în negru ale lui Nesvedov atinge un anumit apogeu în alfabetul ilustrat „Cine le paște, le cunoaște” de V. Roșca (Ed. Cartea moldovenească, 1959). Poeziile sunt însoțite de imaginile animalelor, intercalate cu litere mari scrise caligrafic de mână. Desenând ilustrații detaliate, pictorul a construit o compoziție întreagă a paginilor desfășurate (adică a celor din stânga și dreapta care se percep drept un spațiu unic în momentul răsfoirii cărții). Ritmicitatea culorilor de negru și roșu, de asemenea spațiul alb mare al paginii, care învăluie imaginile desenate și le acordă o plasticitate suplimentară, dețin un rol important expresiv. Prezentarea vizuală a materialului corespunde următorului postulat al lui V. Favorski despre grafica de carte pentru copii: „dacă povestirea este reprezentată doar prin obiecte și fără fundal, atunci toate mișcărilor devin cu predilecție clare și libere”⁵.

În linii mari, perioada timpurie a creației de carte a lui B. Nesvedov poate fi caracterizată ca o etapă de deschidere a manierei desenelor în tuș. Pentru prima dată reprezentată prin ilustrațiile pentru („Andrieș”, ea a fost explorată într-o vastă serie de ilustrații pe subiecte istorice (întreg ciclul folcloric), dar și cea contemporană „Roua dimineții”, „Cine le paște, le cunoaște”). Laconismul executării desenelor a devenit pentru pictor nu un scop în sine, dar o formă concentrată de creare a tipului național. Din aceste motive ilustrațiile lui Nesvedov posedă o prestanță deosebită, contrapunându-se analogiilor lipsite de creativitate, făcute în pripă. Ultimele și-au găsit o vastă răspândire în grafica de carte moldovenească odată cu creșterea tirajelor editoriale de la mijlocul anilor '50.

Cât privește subiectul elaborării tipului național există o trăsătură specifică, care deosebește cele mai expresive serii ale perioadei de referință „Andrieș” și poveștile moldovenești). Se are în vedere grotescul subtil în reprezentarea figurilor (reduse ca înălțime), care însă nu împiedică la crearea dispoziției întregii succesiuni grafice, ilustrațiile păstrând măreția și chiar având o alură epică. Acesta se referă și la compozițiile în guașă și acuarelă, care de asemenea sunt concludente pentru acest segment temporal. Pictura decorativă, practic pastoasă, oferă sensibili-

tate personajelor din „Andrieș”. În ilustrațiile color pentru culegerea de povești, în reprezentarea figurilor și anturajului decorativitatea deschisă se schimbă cu un oarecare grafism schematic. Astfel, seria color a poveștilor moldovenești vine să demonstreze că Nesvedov a atins un nivel înalt de generalizare în crearea tipului de carte, reușind în așa fel soluționarea problemei principale a graficii moldovenești din anii '50.

Următoarea particularitate a lucrărilor lui Nesvedov, peremptorie din primele serii, va deveni ulterior o trăsătură marcantă a întregii creații de carte. Vorbim de realizarea, deopotrivă cu ilustrațiile propriu-zise, a elementelor designului cărții, atât în interior, cât și exterior: fontul scris de mână pentru titluri, inițialele, vinițele, ornamentele. Continuând linia narativă a cărții, ele transmit cu fidelitate motivele etnografice și epoca istorică concretă. Lucrând asupra lor, pictorul ia în considerație și câmpurile largi albe, care creează de asemenea intrarea/deschiderea necesară în carte.

Ultimele serii ale perioadei studiate demonstrează trecerea în grafica de carte pentru copii a raportului dintre formă și conținut la o nouă calitate. Ediția „Cine le paște, le cunoaște” exprimă începutul etapelor următoare ale creației lui Nesvedov. În calitatea sa de ilustrator, Nesvedov avuse astfel și misiunea de a rezolva diverse sarcini artistice.

Al doilea și al treilea grup din creația sa reprezintă desenele color pentru cărțile de format mare și mic, în care pictorul diversifică maniera decorativă (1958–1963). Spre deosebire de primele serii, care poartă amprenta picturii de șevalet și ar putea fi reproduse în mai multe ediții de diferite formate, seriile din această perioadă sunt destinate unor cărți concrete ca unități poligrafice. De altfel, ele tot au avut parte de succes ca exponate ale numeroaselor expoziții de pictură. În cel de-al doilea grup vom include ilustrațiile de format mare realizate la creația poezilor contemporani pentru copii din RSSM. Ele au intrat de regulă în cărțile cu imagini. Carte cu imagini (eng. „picture book”, rus. „книжка-картинка”) reprezintă o ediție specială pentru cei mai mici, care structural se deosebește de cartea ilustrată (eng. „illustrated book”, rus. „иллюстрированная книга”). Cartea cu imagini reprezintă un gen al graficii de carte sovietice renăscut după două decenii de interdicție. Au redevenit actuale opiniile lui Vladimir Lebedev (1891–1967), fondatorul școlii de ilustrare a cărților pentru copii din Leningrad (actualmente Sankt Petersburg), care se bucura de o deosebită popularitate în plan internațional în anii '20–'30. El atenționa asu-

Artă modernă și contemporană

pra faptului că pagina cărții pentru copii trebuie să capteze imaginea integral, iar decorativitatea se rezolvă nu prin ornamentare sofisticată, dar prin asocierea formelor într-un organism unic⁶.

Pentru spațiul dintre Prut și Nistru cartea cu imagini a fost un produs socio-cultural eminent nou și un domeniu neexplorat al creației artistice. Nesvedov a demonstrat perceperea noilor cerințe față de aceste ediții prin desenele sale mai ales pentru poeziile lui C. Șișcan „O zi în pădure” (Ed. Cartea moldovenească, 1960) și „Ușa vie” (Ed. Cartea moldovenească, 1961). Seriile sunt executate în acuarelă și creion colorat, prin conturarea cu tuș negru. Scene interesante, având ca protagoniști plante, insecte și păsări de pădure, plastic unite într-o pată unitară. Pictorul prezintă câte două pagini desfășurate, și nu fiecare în parte, formele compoziționale fiind susținute de albul hârtiei. Calitățile demonstrate în prima carte cu imagini „Cine le paște, le cunoaște” au obținut o dezvoltare în seriile color.

Generalizarea figurilor micilor viețuitori ai pădurii, care se urcă pe tulpinile frunzelor și se ascund printre vegetație, sunt dinamic întrerupte de fundalul alb al paginii. Doar uneori siluetele lor sunt nuanțate de contururile colorate ale plantelor. Furnicile harnice, gândacii somptuoși și libelulele nu sunt „scheme, supraîncărcate cu detalii” (V. Lebedev), ci desene încheiate, care creează o imagine grafică integră. Decorativitatea petelor de culoare nu este atenuată de modelarea prin clarobscur. Coloritul este viu, dar totodată îmbinările de culoare sunt echilibrate.

Ilustrațiile în tehnica mixtă, folosită de Nesvedov în seriile menționate anterior, au devenit o noutate în practica editorială moldovenească și o anumită încercare de soluționare poligrafică, fiind realizate prin metoda tiparului ofset. Desenele nu sunt încărcate cu straturi suplimentare de acuarelă, creion, tuș, din care rațiune imprimarea a păstrat prospețimea culorilor și luminozitatea tonurilor ilustrațiilor.

Și alte ediții moldovenești ale acestei perioade pot fi considerate experimentale după specificul creării momentului ludic. În versurile lui V. Roșca „Păcălici” (Ed. Cartea moldovenească, 1960) și „Doi rățoi și un cocoș” (Ed. Cartea moldovenească, 1962), spațiul alb al paginii nu reprezintă o formă finalizată, care învăluie obiectele din interior, precum în cărțile precedente. Pierzându-se în multitudinea pestră a petelor și liniilor de contur, el formează o scurtă pauză plastică. Or, albul este suficient pentru crearea spațierii necesare pentru a evita suprasolicitarea paginii.

În stilistica generală a ilustrațiilor sale se observă trăsăturile desenului vechi de carte executat în tuș

și acuarelă, dar și a imaginilor caricaturiste. Ultimele, preluate din analogiile din arta cărții din spațiul vestic, devin o particularitate a cărții sovietice pentru copii de la finele anilor '50 – începutul anilor '60. Însă în varianta lui Nesvedov maniera benzilor desenate nu trece într-o stilizare specifică.

Îndeosebi sunt expresive modalitățile de tipizare contemporană a personajelor în cartea „Păcălici”. Pentru această ediție Nesvedov a creat în mod special fontul unicat de mână pentru întreg textul poeziilor. Compoziția fonturilor îmbină strictețea delicată a literelor de tip anticvă și plasticitatea scripturii caligrafice. În compozițiile pentru cartea „Doi rățoi și un cocoș” pictorul a introdus o fâșie aprinsă color, care se prezintă ca temelie pentru ilustrații. În interiorul ei se plasează desenul negru al siluetelelor, ilustrând o scurtă ghicitoare. În pofida prezenței unei fabule vizuale relativ complicate, ilustrațiile în acuarelă se combină de minune pe fundalul alb al paginii, contrastând cu elementele ornamentale.

Componenta expresivă de bază a seriei din această perioadă rămâne a fi însă culoarea. Exuberanța culorilor și totodată rafinamentul coloristic (mai ales în „O zi de pădure” și „Ușa vie”), nu-și găsesc echivalente în grafica moldovenească de carte a anilor '50, seriile în cauză devenind prototipuri inubliabile ale genului.

În soluționarea integrală vizuală a ediției elementele designului obțin tot mai mare pondere. Dacă în primele cărți ale lui Nesvedov contururile izolate ale ornamentelor și fontului există separat de ilustrații, apărând ca detalii de înfrumusețare, atunci în cărțile cu imagini ele tind spre interiorul cărții, formând cu ilustrațiile un ansamblu constructiv. Similar paginilor desfășurate, ca o imagine integră este gândită de pictor și coperta, unde blocul textual, elementele decorative și desenul simplu (pe copertă el doar indică la subiect și nu îl dezvăluie), sunt legate arhitectonic. Despre necesitatea acestui unități liant relatează și Vladimir Konașevici (1888–1963), pictorul cărților pentru copii din Leningrad⁷. Calitatea ritmică, a siluetei color și a ornamenticii este căutată de Nesvedov în obiectul propriu-zis, și nu în afara lui, fapt care determină linia inovațională a cărților cu imagini.

În atare situație, în unificarea spațiului pictorul tot mai mult se detașează de ordinea picturală. În cartea cu versuri de L. Deleanu „Pic-pic-pic” (Ed. Cartea moldovenească, 1962) povestirea despre copiii contemporani este transmisă prin metode minimale expresive ale graficii – pete ale siluetelelor de doar două culori (negru, albastru) și linii lapidare, ce caracterizează fața, chipul și obiectul. Compozițiile paginile desfășurate sunt prezentate ca un șir de accente ale

Artă modernă și contemporană

forme în contrapunerea lor dinamică. Astfel este reflectată tendința spre generalizare prin geometrizare, care își are originile în ilustrația sovietică în literatura științifico-fantastică de la începutul anilor '60. În așa fel, pictorul continuă căutările decorativității ilustrației de carte pentru copii.

Și seriile ilustrațiilor din cel de-al treilea grup poartă caracter experimental. Deosebirea lor față de cele anterioare este dimensiunea redusă, corespunzătoare formatului miniatural al edițiilor. Aceste serii au fost realizate de pictor în ultimii ani de viață.

În ilustrațiile pentru opera literară cu tematică retrospectivă pictorul introduce trăsăturile grafice ale artei populare. Primul model al ediției de așa gen este povestea populară adaptată despre avuția căzută pe neașteptate „Ulciorul cu galbeni” (Ed. Cartea moldovenească, 1961). Variind stilul ilustrațiilor în tuș din poveștile moldovenești, Nesvedov adaugă în desenul linear umbre de verde-deschis în acuarelă, care subliniază forma. Umbrele decorative sunt și mai pronunțate în desenele policrome la „Mielușica argatului” – o istorie veselă cum un sărac s-a căsătorit cu o crăiasă grație unei mielușe fermecate (Ed. Cartea moldovenească, 1963). În opinia noastră, este una din cele mai reprezentative serii ale autorului pe tema poveștilor. Prin pete intense de culoare din adâncurile paginii se evidențiază figurile miniaturale, construcțiile și detaliile peisajului. Prin plastica formelor desenele-șarjă amintesc jucăriile populare ruse din Dâmkovo, iar prin elasticitatea conturilor – inserțiile ilustrative la cărțile vechi tipărite. Modelarea spațială este practic exclusă din ilustrațiile în guașă într-o povestire incredibilă „Ce mi-a povestit motanul” de C. Condrea (Ed. Cartea moldovenească, 1963). Petele active de culoare ale desenelor interacționează în spațiul convențional al paginii. Ilustrațiile cu motanii plimbându-se discret pe paginile desfășurate se memorează prin interpretarea umoristico-hazlie a subiectului.

Un grup aparte al ilustrațiilor miniaturale reprezintă două serii de cărți cu ghicitori, unde toate formele apar în plan plat. În prima din ele, „Ghici” (Ed. Cartea moldovenească, 1961), pictorul folosește desenul de contur și siluetă, inspirat din tradiția de carte germană. Obiectele strict conturate sunt colorate în două culori – negru (tuș) și roșu aprins (guașă). Imaginile se poziționează armonios cu rândurile scurte ale textului și forma generală a albului. În cea de-a doua carte „Ghici ce e...” (Ed. Cartea moldovenească, 1963) este folosită metoda geometrizării. Tablourile miniaturale, însoțite în fiecare pagină de

fâșii ornamentale, se compun din umpluturi policrome, asemănătoare cu aplicația. În cărțile cu ghicitori Nesvedov foarte corect a schimbat calea desfășurării conținutului, reprezentând materialul destul de original. Anume prin simplitatea exterioară imaginile sunt maxim apropiate de percepția copiilor de vârstă cea mai mică.

În ilustrațiile color de la finele anilor '50 – începutul anilor '60 diversitatea manierei decorative și-a găsit aplicare într-o interpretare specială. Nesvedov nu exagerează procedeele împrumutate ale artizanatului popular, nu face abuz de saturația culorilor, nu introduce alte elemente ale farmecului exterior, îndoelnic de pe pozițiile artei tradiționale. El doar caută o nouă estetică a desenului, ținând cont de regulile gustului artistic și legitățile de comoditate a citirii. Din aceste motive seriile lui Nesvedov nu se transformă în producție de calitate joasă.

Inovațiile, renăscute prin prisma tradiționalului, la nivel vizual exterior și interior se reflectă pregnant în seria de ilustrații pentru cărțile cu imagini. Primului nivel îi corespund ilustrațiile, unde fragmentele stilizării din diferite opere ale artei populare, împletite în desenul realist, sunt citite fără ambiguitate (seriile de format mare „Ulciorul cu galbeni”). Cel de-al doilea reflectă procedeele de decorativitate având la bază sursa populară ca o componentă de creare a formei noi stilistice („Ce mi-a povestit motanul”). Seria pentru „Mielușica argatului” este interesantă în mod deosebit prin interacțiunea a două categorii expresive. Nesvedov se raportează liber la materialul folcloric, fără a imita elanul popular și a reduce imaginea la schemă sau simbol.

Coloritul general nu prezintă mai mult o combinație a suprafețelor colorate în toată plenitudinea lor, în care este împărțită imaginea reală, precum în ilustrațiile color din „Andrieș”, dar nici nu se reduce la colorarea decorativă a numeroaselor obiecte, cu analogii în ornamentica covorului. Picturalitatea corelațiilor policrome în primele serii de ilustrații pentru cărțile cu imagini este justificată de formatul mare, pe când construcția coloristică a seriilor mici se bazează pe contraste fine ale culorilor pure. Astfel decorativitatea propriu-zisă a formei și a colorării l-au apropiat pe Nesvedov de înțelegerea problemelor ilustrației de carte pentru copii a lui V. Konașevici: desen colorat, și nu fragment de pictură⁸.

Spre deosebire de seriile mai timpurii, în cărțile cu imagini decorativitatea teatrală este cu totul concesivă în fața celei grafice. Totodată, ilustrațiile nu și-au pierdut calitatea de monumentalitate. Rezolvarea decorativă se întrevide doar în reprezentarea

acțiunii generale a ilustrațiilor – pictorul întoarce efectiv eroii spre privitor, scena compozițională și șirul grafic văzut în întregime „O zi în pădure”, „Ușa vie”, „Mielușica argatului”). Seria de cărți deja nu încununează cea scenografică, dar influențează nemijlocit stilul decorațiilor. Ultimele schițe teatrale ale lui Nesvedov (1962), în reprezentarea diferitor obiecte din interiorul rural, sunt similare ilustrațiilor printr-un desen minimalist și decor geometric.

Exponentul principal al caracterului național în cărțile cu imagini (mai ales cele miniaturale) nu este fonul peisajer, precum în ilustrațiile la „Andrieș”, dar personajele, protagoniștii. Chipurile din „Ulciorul cu galbeni” și „Mielușica argatului” continuă galeria eroilor folclorului moldovenesc. În schimbul psihologicului, tipul obține un nou aspect al expresivității – cel umoristic. Anume el devine apoteoza căutărilor în domeniul graficii de carte a lui Nesvedov, deschizând perspectiva studiului de durată a conceptului respectiv în ilustrația de carte moldovenească pentru copii.

Opera lui Nesvedov este valoroasă prin înțelegerea specificului tuturor varietăților de carte pentru copii. Evoluția pictorului se vede în dinamică, de la cartea ilustrată la cartea cu imagini, de la forma pur narativă la cea ludică, de la picturalitate la decorativitate. Seriile timpurii se evidențiază prin echilibrul trăsăturilor plastice, preluate din scenografie și pictură, și procedee de expresivitate specifice cărților, dar și ilustrațiilor edițiilor predestinate copiilor cu vârsta cuprinsă între 7 și 12 ani. În seriile mai târzii este multilateral evidentă aspirația pictorului spre o generalizare maximă a formei, apropiată de percepția copiilor de 4-6 ani⁹.

Pictorul este departe de indulgența infantilă față de cititorul-privitor, aspirând spre eliberarea imaginii de tot ce este întâmplător și superficial, tinde să-i comunice realității create un sens profund. Și chiar dacă ilustrațiile din seria folclorică atestă un oarecare șablon de pictare al basmului, imaginea lor grafică este prea complicată pentru interpretarea repetată cu excepția autorului. Soluțiile plastice nu se transformă în standarde, fapt care și face fiecare ilustrație din anumite serii o opera de artă unică.

Nesvedov a explorat multe tendințe progresive ale artei cărții pentru copii. El a folosit tehnici grafice vast răspândite în ilustrația sovietică pentru copii: desenul în tuș, acuarelă, guașă, creion colorat, fiecare aparte și în diferite asocieri. Pictorul opera cu posibilitățile plastice ale fiecărei tehnici în parte, luând în considerație formatul ediției și situația poli-

grafică concretă. Putem afirma cu certitudine că din start Nesvedov s-a declarat ca un pictor de carte profesionist.

Metoda lui Nesvedov se diferențiază radical de principiul stabilit al ilustrațiilor de șevalet, care imită pictura¹⁰. Adeptul acestui principiu fusese renumitul pictor din RSSM L. Grigorașenco. Sarcina lui principală, rezolvată în ilustrațiile de carte din anii '50, la fel și în compozițiile de șevalet, era crearea chipurilor expresive pe baza modelului preluat din viață. Nesvedov însă tinde nu să relateze istoria, ci să descopere esența ei. Grație imaginației îndrăznețe, pictorul creează propria variantă a stilizării, fără a modifica veridicitatea acțiunii. În anii '50 o asemenea abordare a devenit una de etalon, însă nu era aprobată de către pictori din republica sovietică. Meritul lui Nesvedov a fost folosirea experienței neobișnuite pentru RSSM, percepută de regulă de pictorii care trăiau și activau în orașele din spațiul sovietic cu o cultură editorială înaltă (Moscovă, Leningrad, Tallinn).

În generalizarea secvențională pictorul se bazează pe experiența pictorilor ruși ai cărții pentru copii din perioada interbelică și postbelică – V. Lebedev, V. Konașevici și V. Favorski. Ea și-a găsit exprimare inclusiv și în meditațiile sale vaste teoretice despre arta cărții pentru copii, publicate și republicate în anii postbelici. Dacă să ținem cont de faptul că la mijlocul anilor '50 artiștii plastici progresiști, care activau în domeniul ilustrației, au aprobat inacceptabilitatea stilului pictural în carte, vor fi clare tendințele ulterioare. Ele redau conceptul generalizat al principiilor creative, folosite de către pictorii sovietici menționați, adoptându-le actualității.

Eliberată de elementele străine, cartea este deja percepută ca un spațiu integrat pentru exprimarea plastică. Principala tendință desemna unitatea elementelor cărții, textul și ilustrațiile fiind declarate componente ale unui organism unic. A doua tendință stabilea o modalitate aparte de prezentare a imaginii, cartea devenind un ansamblu decorativ, iar stilul decorativ al imaginii – un caz particular al decorativității (de altfel, „decorativitatea” nu mai este sinonim al „ornamentării”). A treia tendință determina însuși desenul de carte ca o grafică miniaturală comparativ cu cea de șevalet, luând în calcul contactul vizual apropiat cu cartea.

Aceste idei au fost introduse în cartea moldovenească pentru copii în interpretarea lui Boris Nesvedov – personalitate creatoare și originală. Nesvedov putea cu ușurință să se pasioneze de lucrările maeștrilor sovietici, încât individualitatea lui era să se piardă. Însă aceasta nu s-a produs grație creației

Artă modernă și contemporană

artistice îndelungate și experienței reușite de debut în grafica de carte.

Maturitatea creativă a lui Nesvedov i-a permis să implementeze primul ideile avansate în domeniul ilustrației pentru copii. Cartea cu imagini „Cine le paște, le cunoaște” prefigurează la nivel local experiențele artistice în grafica de carte de mai târziu, în care au fost folosite principiile lui Favorski și elementele graficii de carte veche. În primul rând, se referă la renumita carte a lui I. Bogdesco „Punguța cu doi bani” (Ed. Cartea moldovenească, 1962), în totalitate executată manual. Nesvedov primul s-a adresat bazelor expresivității estetice a artei populare – ceramica, jucăria, broderia – sintetizând unele modalități tradiționale pentru ilustrația de carte pentru copii. El a devenit fondatorul unei tendințe

noi, care va obține continuitate în lucrările graficienilor din RSSM și din Republica Moldova. Aspirația lui Nesvedov pentru decorativism și-a găsit continuitate în creația lui I. Vieru din anii '60-'70 („Păcălă și Tândală”, Ed. Lumina, 1967; „Povestea lui Harap alb”, Ed. Lumina, 1974). Tiparele semicaricaturiste, maniera reprezentării în plan plat denotă paralele în stilul grafic al lui N. Makarenko, A. Ștarkman, altor ilustratori din anii '60.

Pictorul Boris Nesvedov nu este perimat nici astăzi. Prin creația sa Nesvedov a demonstrat unele postulate ale eticii profesionale, care și-au păstrat ponderea și în zilele noastre: cărților pentru copii trebuie să posede gust estetic rafinat și perceperea clară a auditoriului de bază, fără a avea grijă doar de faptul cum să se poziționeze prin intermediul prezentei lucrări.

Referințe bibliografice și note:

¹ C. Șișcan. V masterskoi ciudodeia. Chișinău: Știința, 1995, p. 37-41.

² Poveștile lui A.S. Pușkin (1933-1937). Conte du petit poisson d'or. Paris: Flammarion, 1933; A.S. Pușkin. Skazka o țare Saltane. Sazka o zolotoi ribke. Leningrad: Goslitizdat, 1938.

³ Asupra ilustrațiilor la „Cântec despre oastea lui Igor” Favorski a lucrat în câteva etape pe parcursul a 15 ani. Ele au intrat în ediții separate. În anii 1937-1938 pictorul a realizat xilografurile pentru scoarță (copertă), frontispiciu, vinițele cărții și fontul scris de mână al textului întreg (Moscva: Hudojestvennaja literatura, 1938). În anii 1945-1948 au fost create compozițiile xilografice cu multe figuri (ediția nu a apărut), iar în anii 1950-1951 – frontispiciu, foi de titlu, vinițele și ilustrații în text (Moscva: Detghiz, 1952). Probabil, Nesvedov era cunoscut cu toate trei serii.

⁴ Povești ale lui A.S. Pușkin (1947-1948). Povești populare estoniene de Fr. Kreizwald (1945-1948). Tallinn: Ed. de Stat a Republicii Socialiste Estone, 1951.

⁵ V. Favorschii. Koe-cito o formalnoi storone detskoi knigi. (1926). În: V. Favorschii. Ob iskusstve, o gravure, o knige. Moscva: Kniga, 1986, p. 129.

⁶ V. Lebedev. Dlea samih malenkih (1946). În: V. Gloțer. Hudojniki detskoi knigi o sebe i svoem iskusstve. Moscva: Kniga, 1987, p. 136. Cărți pentru copii

ilustrate de V. Lebedev: S. Marșak. „Țirc”, Leningrad: Raduga, 1925; S. Marșak. „Bagaj”, Leningrad, Raduga, 1926; S. Marșak. „Usatii-polosatii”, Moscva: GIZ, 1930; ș.a.

⁷ V. Konașevici. Oblojka detskoi knigi (1955-1960). În: V. Konașevici o sebe i svoem dele. Moscova: Detskaja literatura, 1968, p. 229-231; A se vedea: Nekotorie misli o priemah ilustrirovania knigi (1935), *Ibidem.*, p. 201; O skazke (1953). *Ibidem.*, p. 225; Tvorcestvo, polnoe optimisma (1946). *Ibidem.*, p. 250-251. Cărți pentru copii ilustrate de V. Konașevici: S. Marșak. „Plivët, plivët korablik” (cântece populare engleze). Moscva: Detghiz, 1956; B. Zahoder. „Skazki djadjuški Roha” (cântece populare poloneze). Moscva: Detghiz, 1958; K. Ciukovskii. „Muha-Țokotuha”. Moscva: Detghiz, 1960; ș.a.

⁸ V. Konașevici. O risunke detskoi knigi (1925), *op.cit.*, p. 197.

⁹ Despre clasificarea pe vârste a percepției copiilor, a se vedea, de exemplu: A. Beinlich. On the Literary Development of Children and Adolescents. În: Bookbird, Literature for Children and Young People, 1968/1, p. 17-22.

¹⁰ A se vedea: A. Kamenskii. V poiskah novogo. Șestaia vîstavka moscovskih hudojnikov knigi, 1957. În: Iskusstvo knigi 1956/57, Ed. 2. Moscva, Iskusstvo, 1961, p. 31-33; A. Cegodaev. Hudojnik i kniga. În: Iskusstvo knigi 1958/60, Ed. 3. Moscva, Iskusstvo, 1962, p. 34.

Artă modernă și contemporană



Emilian Bucov. Andrieș, 1949

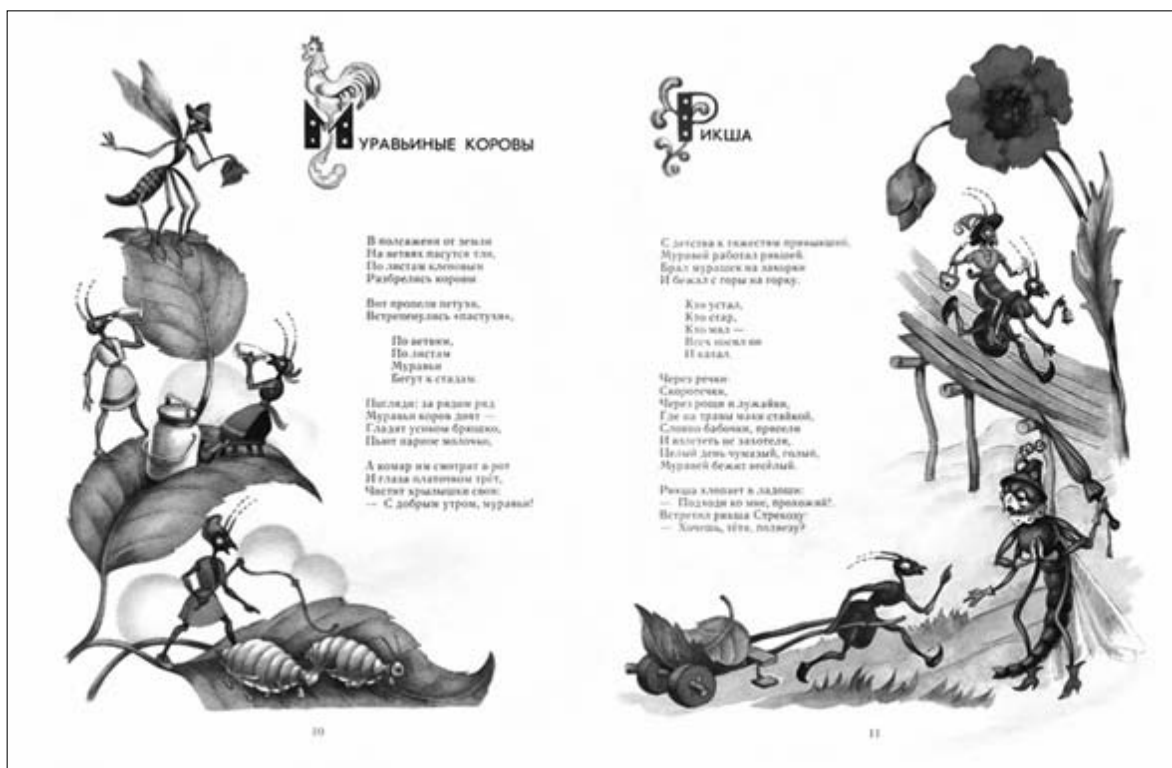


Mihai Eminescu. Făt-Frumos din lacrimă, 1957

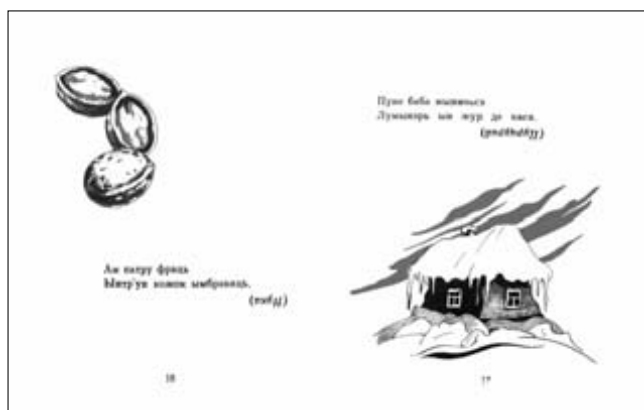


Emilian Bucov. Andrieș, Anii '50

Artă modernă și contemporană _____



Constantin Șișcan. *Ușa vie*, 1959



Ghici, 1960



Constantin Condrea.
Ce mi-a povestit motanul, 1962

Alteritatea sistemului de valori în creația lui Iurie Horovskii. Chipul eroului, morfogeneza și elefantul roz

Rezumat

Alteritatea sistemului de valori în creația lui Iurie Horovskii. Chipul eroului, morfogeneza și elefantul roz

Articolul prezintă o analiză a creației artistului Iurie Horovskii din Chișinău, care s-a transferat la sfârșitul anilor '80 la Moscova (cu toate acestea, el se consideră artist moldovean, menține contacte cu scena artistică locală și participă la unele proiecte artistice din Chișinău). Autorul își propune nu atât să prezinte creația ca un tot întreg și într-o ordine cronologică, ci se concentrează mai mult pe studiul și analiza morfogenezei în sculptura lui Iu. Horovskii, precum se oprește la anumite chipuri concrete, dar și la unele caractere aparte, care sunt prezente în opera sa foarte diversă, realizată în diferite tehnici. Chipul eroului, păpușa, elefant roz, etc. Linia narativă se constituie din niște paralele complementare, în cazul în care succesiunea evenimentelor nu este atât de importantă și trece pe planul doi, în favoarea unei fabule, așa cum ar fi viața și moartea eroului, în prezența unui elefant roz. După o notă biografică, eroul este reprezentat prin Iu. Horovskii înseși, cu propria sa concepție despre viață, sistemul de valori, mitologia și poetica. Apoi este descris un erou imaginar, care este prezent în picturile sale timpurii prin niște caractere mitice și religioase. La final este arătat cum artistul metaforic ocupă locul acestora și se transpune într-o realitate bidimensională, unde, după mai multe peripeții, în compania unui elefant roz, în cele din urmă, figurativ se reprezintă răstignit pe cruce. Astfel, în creația lui Iu. Horovskii se petrece moartea eroului-chip, deoarece eroul trebuie să moară, de alt fel acesta încetează să mai fie un erou.

Cuvinte cheie: morfogeneza chipului, eroul mitic, păpușa-arhetip, simbolul singular, elefant roz, text semiotic, nume transcendental, mascotă, erosul și kitsch-ul, moartea eroului.

Abstract

The alterity of the system of values in Iurie Horovskii creation. Image of the hero, the morphogenesis and the pink elephant

The article presents an analysis of works of the artist Iurii Horovskii from Chisinau, who moved in the late 80s to Moscow (nevertheless he considers herself a Moldovan artist, keeping in touch with the local art scene and taking part in some projects in Chisinau). The author does not aim to present all his creativity as a whole, ranked in chronological order, but focuses more on the study and analysis of the morphogenesis of Horovskii's sculpture, as well as on specific figures, and separately taken characters that are present in his multifaceted works carried in different techniques. The image of the hero, dolls, pink elephant, etc. The line of the narrative is based on a kind of complementary parallel, where the sequence of events is not so important, and fades into the background in the favor of a single storyline, as the life and death of the hero in the presence of a pink elephant. After a biographical note, the hero is Horovskii himself, with his attitude to the worldset, his system of values, mythology and poetics. Then is described a fictional hero, that is present in his early paintings as mythical and religious characters. Afterwards is shown how the artist re-substitutes their place by himself, and figured passes into another, two-dimensional measurement, where, after various vicissitudes, in the company of a pink elephant, figuratively portrays himself crucified. Thus, in Horovskii's artistic narrative the hero-character is dying, because the hero must die, otherwise it will cease to be a hero.

Keywords: morphogenesis of the character, mythical hero, doll-archetype, singular symbol, pink elephant, semiotic text, transcendental name, mascot, eros and kitsch, the death of the hero.

Отличительные особенности системы ценностей в творчестве Юрия Хоровского. Образ героя, формообразование и розовый слоненок.

В статье представлен общий анализ творчества Кишиневского художника Юрия Хоровского, переехавшего в конце 80-ых годов в Москву (тем не менее считающим себя молдавским художником, поддерживающим контакты с местной арт-сценой, и принимающим участие в некоторых художественных проектах в Кишиневе). Автор не преследует цель представить все творчество в целом, выстроенное в хронологическом порядке, а сосредотачивается, в большей степени, на исследовании и анализе формообразования в его скульптуре, а также на определенных образах и отдельно взятых персонажах, присутствующих в его многоплановых работах, выполненных в различных техниках. Описываются образы героя, куклы, розового слоненка, и т.д. Линия повествования строится на некой комплементарной параллели, где последовательность событий не столь важна, и отходит на второй план, в пользу отдельно взятой фабулы, как то, жизнь и смерть героя в присутствии розового слоненка.

После биографической справки, героем является сам Ю. Хоровский, с его мироощущением, системой ценностей, мифологией и поэтикой. Потом представлен вымышленный им герой, присутствующий в его ранних живописных работах в виде мифических и религиозных персонажей. Далее описывается как художник иносказательно занимает их место и переходит в другое, двухмерное измерение, где после различных перипетий, в компании с розовым слоненком, в итоге, образно обнаруживает себя распятым на кресте. Так, у Хоровского происходит смерть героя-образа, потому, что герой должен умереть, иначе он перестанет быть героем.

Ключевые слова: формообразование образа, мифический герой, кукла-архетип, одинокий символ, розовый слоненок, семиотический текст, трансцендентное имя, талисман, эрос и китч, смерть героя.

Arta contemporană apare și se afirmă ca un curent artistic în Europa de Vest și SUA la mijlocul secolului trecut. În spațiul Est-European, aflat sub regim comunist, acest fenomen era contracarat de ideologia oficială. Astfel, putem vorbi despre unele elemente sau forme specifice curentului dat. Aici am enumera asemenea manifestări ale artei contemporane precum: acționismul românesc din anii '70-'80, acționismul moscovit (anii '80 și '90) și conceptualismul moscovit, apărut în anii '70 ai secolului trecut etc., care pot fi considerate drept premise ale afirmării artei contemporane ca atare, independentă de reglementări și în această parte a Europei. Sub influența acestor factori apar abordări artistice specifice și în RSSM. Printre acestea se enumără și unele ale artistului vizual Iurie Horovskii, care, pe de o parte continuă tradițiile locale artistice, dar cu un caracter deja modernist, printre care se remarcă unele tratări ieșite din aceste tipare, demonstrând complexitatea operei sale.

Iurie Horovschi apare în arta basarabeană în anii '70 ca un extraterestru, dar datorită talentului și profesionalismului care nu putea fi ignorat, deși nu era agreat este totuși integrat sau, mai bine zis, tolerat de sistemul reglementat de valori al „artei oficiale”. În acest context considerăm necesar, înainte de a caracteriza activitatea lui artistică actuală, să urmărim succint calea parcursă de artist până în prezent, expunând o prezentare succintă a activității sale anterioare.

De la vârsta de 11 ani frecventează studioul de artă plastică, la 13 ani este admis la colegiul de artă,

secția de sculptură, pe care îl absolvă în 1965. După ce pleacă la Moscova fiind admis la Institutul Tehnologic, la secția de modelare vestimentară, pe care îl abandonează după un an de studii și revine la Chișinău. Lucrează câțiva ani în studioul lui Lazar Dubinovski, participând cu mentorul său la mai multe proiecte ale acestuia. Aceasta a fost perioada care l-a format pe sculptorul și artistul vizual Iurie Horovskii. În 1968 pentru prima dată participă la o expoziție de artă, iar în 1970 intră în Uniunea Artiștilor Plastici din Moldova. Mulți ani este cel mai tânăr dintre membrii UAP, fiind tratat ca un „fiu al regimentului” – educat, îndrumat, atras la muncă... Și totuși, era cel mai tânăr, dar recunoscut deja sculptor monumentalist din republică.

În anii '70 este tot mai mult simțită stagnarea brejnevistă. În conducerea UAP vine o pleiadă de persoane îndoctrinate de ideologia comunistă, convingși „soțrealiști”. Prin urmare, Iu. Horovskii este considerat un artist de stânga. În același timp lucrările sale încep să fie cumpărate la Moscova, participă la diverse expoziții unionale. Creațiile sale sunt achiziționate de Ministerul Culturii de la Moscova și de Galeria Tretyakov. Tot mai des face naveta la Moscova și participă la viața artistică moscovită. Odată cu „perestroika” se schimbă și situația în arta din Moldova. Se declanșează mișcarea națională, iar în arte încep să predomine tendințe etnografice, în care Horovskii iarăși nu se regăsește. Între timp, la Bariera Sculeni se construiau atelierelor sculptorilor și se forma un grup de camarazi de idei. Era un grup de artiști, care se adunau în jurul lui Iurie Horov-

skii. Acolo se nășteau toate ideile celor ce-și doreau să practice artă contemporană și să se elibereze de dogme. În anul 1986 participă împreună cu Nicolae Ischimji și Valeriu Mașkov la proiectul „Rugina”, realizând o serie din șapte obiecte-construcții din fier uzat. Anul 1988 poate fi numit cel al nașterii artistului vizual Iurie Horovskii. Urmările unui atac de cord au făcut ca biografia sculptorului monumentalist Iu. Horovskii să se întrerupă și să înceapă o etapă nouă în viața și creația acestuia. Neavând posibilitatea să lucreze cu formele mari, cu sculptura, începe să practice pictura. A urmat apoi o perioadă când practica fotografia și grafică. Tot în anul 1988 se organizează două expoziții personale de anvergură la Chișinău. Critica locală l-a atacat foarte dur, nefiind perceput adecvat de mediul artistic autohton al acelor timpuri. Lumea îl iubea pe sculptorul Iu. Horovskii, dar nimeni nu era interesat de lucrările pe care el le făcea în calitatea sa de artist plastic. Era prea radical pentru mediul chișinăuian de atunci. În același timp el face cunoștință la una din expozițiile menționate cu Marat Guelman, care îl invită să-i organizeze o expoziție personală la Moscova, în galeria „Dom 100” (în cadrul proiectului „Valul din Sud”), iar mai apoi îi propune să se transfere la Moscova și Iu. Horovskii acceptă propunerea. Cu această expoziție, în 1989, începe perioada moscovită a artistului. El s-a infiltrat foarte reușit în așa-numitul „Val din Sud”, iar anii 1989–1993 pot fi considerați o ascensiune destul de serioasă în creația sa artistică. Iu. Horovskii continua până astăzi să mențină nivelul și capitalul acumulat în acești patru ani. Revine la sculptură, face fotografii, instalații, obiecte, pictură, grafică, papier-mache, colaje, scrie texte, activând în cadrul Galeriei „Guelman”. Lucrările lui se regăsesc în galerii, muzee și colecții private din diferite țări. A organizat peste 20 de expoziții personale. Din cele mai recente putem menționa expozițiile „Doi la desen” (Centrul de Artă Contemporană M’ARS, Moscova, 2008); „Creații”, în duet cu Iurii Șabelnikov (Galeria de Artă Orel, Paris, 2010), expoziția „Câteși 3 de 3 ori”, organizată la sfârșitul anului 2011 la Centrul Expozițional „Constantin Brâncuși” din Chișinău etc.

În prezentul demers ne-am propus să facem nu atât o analiză cronologică a creației lui Iu. Horovskii, care este foarte diversă și aparține mai multor genuri pe care le practică artistul, cum ar fi sculptura, obiectul, instalația, pictura, grafica, benzi desenate, fotografia etc., cât mai mult o referință la anumite teme și chipuri/personaje care persistă în lucrările sale, unele prezente în toată creația artistului (în diversele genuri

practicate), altele apărute într-un mod mai aleatoriu. La bun început, vom încerca să evidențiem sistemul de valori, plastica, morfogeneza chipului și tema eroului omniprezentă în lucrările sale, în special în pictură și sculptură.

Alteritatea și sistemul de valori

Alteritatea lui Iu. Horovskii este similară discursului lui Slavoj Žižek despre alteritatea socio-geo-politico-culturală din Balcani¹, însă este una de origine intelectual-personală. Ea reprezintă o întruchipare a alterității existente (fie a unui spațiu sau grup), dar nu este atașată la o zonă geografică sau apartenență etnică, fiind lipsită de timp și spațiu. El este singur, și diferit, dar nu este unul care face artă de subsol. Prin paradox, există în sistem, este (într-un fel) agreat, și e chiar un artist cu un succes constant. Este un artist contemporan – care practică arta contemporană de la bun început, într-un spațiu în care acest fenomen nu exista a priori.

Iu. Horovskii se formează și se afirmă într-un sistem și este acceptat de acesta, fiind un personaj aparte, distinct și diferit. Potrivit criticului de artă Tatiana Cistova² – „sistemul” ce reglementa valorile artistice există ca o construcție definitiv betonată. El agreea și accepta în această rezervare pe orice artist nou apărut, instruindu-l și mai apoi utilizându-l după propriile necesități. Iu. Horovskii putea să se integreze în acel sistem sau să devină unul în afara regulilor/sistemului. El merge pe o altă cale, formând un meta-sistem intrus de reflexii asupra lumii reale și vieții personale. Creația sa devine o interpretare artistică a percepțiilor filosofice personale despre viață, unde criteriu de evaluare poate servi doar capacitatea minții umane de acumulare a reflectării intelectuale și de relatare asupra problemelor de existență.

Astfel, în paradigma suprasufocată de anomalii și, care trebuie să fie deturnată de una nouă, dar care nu este formată în lipsa unei mase critice, Iu. Horovskii își creează paradigma de valori proprie – mitologico-filosofico-poetico-intelectuală. Aici și mai departe facem o analogie cu artistul american Jeff Koons, sculptor și el de formație, care aduce în masă chipul artistului prosper și fericit prin propria biografie – o întruchipare a visului american. Iu. Horovskii nu se autopropagă și nici nu se asociază cu un astfel de caracter public, ci este considerat de mulți drept unul îndrăgît de soartă. Și într-adevăr, prin minune, fiind o fire foarte modestă, reușește, prin excelență, să treacă prin toate cataclismele și împrejurările nefavorabile, cauzate de factorii exteriori, rămânând fidel propriei poziții.

Eroul

În lucrările sale Iu. Horovskii folosește ironia și grotescul atribuindu-i eroului mitic calitățile unui personaj din viața cotidiană. În sculptură, pictură și grafică folosește frecvent figurativul metaforic, simbolic și alegoric transpus într-o realitate contemporană/cotidiană. În lucrările sale abordează pe eroi într-un mod ironic, dar, cu toate acestea, în nici un caz umiliți sau înjosiți. Ei rămân oricum eroi, dar deja eroii ai timpului nostru.

Galeristul lui Iu. Horovskii – Marat Guelman astfel caracterizează natura creației artistului: „Pe timpuri locul central în artă îl ocupa eroul. Acum, eroul a dispărut, transformându-se într-un personaj al benzilor desenate. Eroul a fost substituit de Batman, Superman, chiar și de Mickey Mouse. Horovskii încercă să-l readucă pe erou în artă. Dar, trecând prin noroi și mizeria vieții noastre, acest erou și-a pierdut asemănarea cu frumoșii zei ai Greciei Antice. Hercule este un erou, care a jucat și rolul lui Superman. E amar, dar așa e. Hristos, participând în opera rock „Jesus Christ – Superstar”, nu-și va mai scoate ochelarii lui Ian Gillan²³. Guelman aici se referă, în special, la pictura „Semnul secret al trădării”, 1989.

La rândul său, culturologul rus Ilya Țențiper relatează și el despre chipul eroului în opera artistului: „Eroul lui Horovskii este simultan unul exaltat și dezgustător, și aparține eposului și anecdotei, hiperbolei și grotescului. Pentru Horovskii orice act-acțiune are un efect dubios. Eroica se parodiază pe sine înseși, deoarece Horovskii lasă nesoluționat conflictul dintre bine și frumusețea dionisiacă, adică solubilizat, fabricat, sculptat, turnat. Consecințele actului – ca un rezultat al operei sculptorului, cum ar fi legătura între creație și creativitate – sunt imprevizibile²⁴.”

În acest context vom menționa lucrările artistului: *Picnic* (1989), *Țărnuț somnabilelor* (1989), *Ochelarii* (1988), *După ploaie* (1988), *Triunghiul* (1988), *Cei doi* (1990), *Moartea lui Horațiu* (1988) etc.

Horovskii tratează aceste afirmații enunțate ca un fondal culturologic în care el activează și la care se raportează, adică realitatea îi inspiră un context ironic, o abordare în marea măsură, caracteristică esteticii postmoderniste, dar ca artist el își propune alte scopuri – unul indispensabil fiind – plastica și morfogeneza chipului.

Plastica și Morfogeneza chipului

Fiind sculptor de formație, Iu. Horovskii posedă cu ușurință orice material: fie bronză, beton, ceramică sau papier-mache, explorând la maxim capacitățile materialului utilizat.

Majoritatea lucrărilor sale sunt criptate, în care titlul pare a servi drept cod pentru descifrare, dar, în mai multe cazuri este unul foarte simplu pentru a-l lăsa pe spectator să-și găsească o interpretare proprie, una individuală. De exemplu: *Oul*, *Cocoșul*, *Păpușa*, *În grădină* etc.

El încearcă să evite frumusețea atât în formă, cât și în conținut. De aici apare o rugozitate și o asprime în redarea formelor, accentuând înseși brutalitatea materialului folosit, fiind în contact direct cu materialul⁵.

Formarea chipului cu accent spre experiment în perspectiva morfogenezei și studiului procesului de materializare a realității devine una din caracteristicile specifice creației sculptorului. Construcția chipului se petrece de la simplu la complex. În unele lucrări, autorul studiază deformarea și deconstrucția (un principiu tipic postmodernist) chipului prin demonstrarea descompunerii materiei, cum este în lucrarea *Viața Marionetei*, executată în ceramică. Pe lângă prezentarea plastică a expansiunii formei, apare și narativul tragediei unei păpuși, care învie doar în mâna umană, dar fiind abandonată se transformă într-o natură moartă. Tema păpușii și a marionetei are mai multe tratări și replici pe parcursul întregii creații a artistului. Astfel, replica *Păpușa I*, realizată în 1995 în tehnică mixtă, face parte din proiectul „Russkoe Bednoe” (o versiune rusească, contextualizată a *Arte Povera* din ultimii 20 de ani), curatoriat și conceptualizat de Marat Guelman ca un curent aparte. Ea a fost prezentată în cadrul Bienalei de Artă Contemporană de la Moscova și în Muzeul de Artă Contemporană din Permi (o versiune mai extinsă), în 2008 și 2009. Acest model de păpușă-arhetip lipsită de chip face aluzia la păpușile improvizate din materiale/obiecte găsite cu care se jucau copiii săraci și, în același timp, poartă și conotația păpușii de rit (obiecte antropomorfe și zoomorfe, care sunt utilizate în ritualuri magice și religioase), cum ar fi păpușa *voodoo*.

Un alt tip de lucrări ale artistului este direct opus celor menționate. Într-un spațiu limitat sunt combinate/asamblate, diverse în timp, aspecte de geneză și maturizare a chipului. În *Venus în Oglinzi*, executată în bronză, putem urmări cum autorul explorează, folosește la maxim toate capacitățile materialului ales.

O altă versiune a morfogenezei chipului este exprimată prin trecerea unei structuri în alta. Aici pot fi menționate sculpturile-obiect din papier-mache. Când hârtia bidimensională este transformată într-o formă tridimensională, una butaforică. Motivele sunt absolut simple, cum ar fi în lucrările: *Roata*, *Bicicleta*,

Artă modernă și contemporană

Copacul, Portret. Tema zborului predomină în sculpturile *Aripi, Aeroplan, LeTatlin* – chipul înaripat.

Artistul folosește des simbolul singular, care nu generalizează, ci deopotrivă, concretizează conținutul operei. Asemenea abordare o întâlnim cel mai des în portret. Este portretul-chip sau portretul-simbol în care accentul este pus nu doar pe asemănarea exterioară sau redarea lumii interioare, ci pe crearea unui chip integru, un set de idei ce reprezintă personajul portretat. Astfel sunt portretele lui Andrei Sârbu, portretul lui Nicolae Iskimji, I. Stravinskii, V. Hlebnikov, V. Tatlin. „El folosește adesea metoda tradițională de introducere în portretul psihologic cameral a unor motive obiectuale”⁶. Acestea sunt, de fapt portrete-compoziții. Iu. Horovskii creează niște structuri, în care portretul se încadrează într-un sistem de construcții caracteristice fiecărui personaj în parte.

Elefantul roz, Erosul și kitsch-ul

În anii 2000 în pictura lui Iu. Horovskii apare o altă păpușă – *Elefantul Roz* gonflabil. Astfel, autorul întitulează o serie de triptic-uri realizate în anii 2000–2002, în care această nouă mascotă apare în fiecare pictură ca un personaj însoțitor al eroului (sau eroinei) din tablou. Personajul principal este, de regulă, un nud feminin-model, tratat într-un mod erotic/porno, plasat într-un interior al unei locuințe, cu o inscripție mare al numelui pe fundal. De obicei apar aceleași nume feminine: Vera, Nadejda, Liubovi, dar în forma lor scurtă (Vera, Nadea, Liuba), astfel făcând conotație la sensul acestor nume (Credință, Speranță, Dragoste), dar în același timp anihilând deliberat semnificația lor transcendențială. În opinia artistului American Mike Kelly anume păpușa „mai mult decât toate, prezintă persoana drept o marfă, un obiect de consum”⁷. Aici prezența în tablou a păpușii-efant, ca un obiect-supliment este un catalizator al transpunerii acestei percepții de obiect-marfă asupra personajului principal. Dacă Jeff Koons, autorul ready-made-ului – marfă, în apogeul o aduce în opera sa pe *Cicciolina*, tot ca un obiect ready-made, așa cum este ea, cu trecutul ei de porno star, într-o ambianță a unui kitsch exagerat, prezentând astfel o formă de protest împotriva moralei ipocrite a societății „respectabile”, a stereotipurilor de masă și a degradării societății de consum, creând un colaj semantic, în care este prezentă sexualitatea. Apoi, Iu. Horovskii transpune eroinele din revistele porno în tablou, atribuindu-le rolul de model (dar un model departe de unul ideal, lipsit de o frumusețe fizică). Este o estetizare a unui ieftin *porno-trash*, dar abso-

lut lipsit de estetică, chiar și de una dulceagă tipică kitsch-ului. Tirajând elemente porno (adică eroinele) în pictură, Iu. Horovskii transformă sexualitatea/erosul în pornografie și o prezintă drept un kitsch în sine, unde persoana devine un obiect cotidian, lipsit de emoții, conținut, astfel anihilând întrutotul personalitatea, chiar lipsind-o și de acel nume transcendențial. Pe lângă spargerea unor anumite tabu-uri, aici putem urmări o depersonalizare totală și o tirajare a unor obiecte-marionete, care au un oarecare nume, dar lipsit intenționat de semantica inițială.

Într-o altă serie de picturi triptic, tot în același anturaj, și asistat de elefantul roz, apare un nud de bărbat în mască, care ar putea fi chiar autorul înșeși, adică un alter ego pervers, însoțit de această creatură roză, aidoma eroului din romanul „Demonul meschin”, de Fiodor Sologub, bântuit de așa-numita *Nedotykomka* (o pocitanie de culoare gri, care îl bântuie mereu pe eroul principal al romanului, provocându-l la tot felul de fapte josnice).

Sintagma „elefant roz” este utilizată în special în mediul vorbitorilor de limba engleză, de unde provine și în alte limbi. Văzând elefanți rozi – un eufemism pentru halucinații cauzate de *delirium tremens* sau *hallucinosi* alcoolici. În diferite țări există analogii ale acestei sintagme, ca de exemplu, polonezii, care au expresia „a vedea șoareci albi”, similară după sens. În limba rusă, „a vedea o veveriță” (de la „veveriță”, denumirea colocvială pentru *delirium tremens*), „a prinde dracii” etc.

În psihologia profundă elefantul, din cauza trompei, se asociază cu „simbolurile falice”, dar, de asemenea, este și o întruchipare a înțelepciunii ereditare, și a unei puteri calme lipsite de agresiune⁸.

Acest elefant roz rămâne omniprezent în majoritatea picturilor lui Iu. Horovskii. De altfel, și Jeff Koons are o mascotă, pe care o multiplică în diverse forme în creația sa – iepurașul gonflabil roz (ca un element al amintirilor din copilărie).

În acest context se înscrie o serie de lucrări-colaje, realizate în anul 2005, cu genericul „Traduceri cu dicționarul”. Este o serie de serigrafii compuse din fotografii și texte, suprapuse în câteva straturi. În primul strat apare un pătrat roșu pe care sunt suprapuse poze decupate din ziare din perioada sovietică cu portretele liderilor de partid, pe care, iarăși, se suprapun portrete alb/negru, decupate din revistele porno. Ultimul strat prezintă textul, compus din citate din diverse dicționare, care traduc și explică diferite cuvinte și sintagme cu conotație sexuală, din mai multe limbi străine. La prima vedere aceste lucrări arată ca un decolaj haotic, însă fiecărui strat îi este

Artă modernă și contemporană

atribuit câte un text semiotic. Ca un tot întreg, aceste colaje exprimă suprasaturația tirajării în mass-media a trecutului sovietic, a simbolicii acestuia și a depersonificării liderilor mitizați cândva – atribuindu-le semnificația unui kitsch mediatic. „Refăcând imaginea informativă, artistul apare într-o postură provocatoare față de societate, față de mass-media și tirajele oferite de publicitate și propune o nouă schemă de cifre a subiectului prin demolarea formei artistice tradiționale”⁹.

Moartea Eroului

Și iarăși apare chipul eroului... Dar eroul moare. Adică este răstignit, cum putem deduce din seria de picturi (și o altă serie de foto-colaje cu același titlu) *Crucea* (2005). În aceste picturi, în calitate de erou autorul se reprezintă pe sine, cu corpul dezgolit și cu o sabie-jucărie prinsă la brâu. Se lasă să fie executat de propriile fobii, vicii, pasiuni, de societatea ce-l înconjoară, de realitatea zilei de azi, și de elefantul roz.

Chipul eroului executat apare și în sculptura lui Iu. Horovskii. De data acesta este sculptura „Moartea Eroului”, realizată în papier-mache, în tandem cu artistul Aleksandr Savko, în cadrul simpozionului „ArtPole” în 2005. Este moartea personajului omniprezent în opera lui Savko – *Teletubbies*. Astfel, Iu. Horovskii îl lasă să fie executat și pe eroul mass-media și pe cel al benzilor desenate, dar și eroul-mascotă al colegului.

Eroul pleacă din nou din artă, adică Iu. Horovskii îl sacrifică, îl lasă să fie executat, pentru că: „Toți eroii trebuie să moară, de altfel încetează să mai fie eroi”¹⁰.

Referințe bibliografice:

¹ Zizek S. Did Somebody Say Totalitarianism?, London, 2001.

² Cistova T. Iskusstvo Iuria Horovskogo. Din arhiva personală a autorului.

³ http://www.artinfo.ru/russbank.asp?src=%2Fartbank%2Fscripts%2Frussian%2Fauthor_base.idc%3Fauthor_id%3D60 (20.05.2013)

⁴ Migulina T. Trijdy tri Iuria Horovskogo, Chișinău: Ekonomiceskoe obozrenie, Nr. 48 (928). 30.12.2011

⁵ Cistova T. Nekotorie aspekti evoluiții obraza v skulpture Iu. Horovskogo. Din arhiva personală a autorului.

În acest context, este necesar de menționat o paralelă cu romanul lui Richard Aldington „Moartea Eroului” (1929)¹¹, care conține povestea unei „generații pierdute”, care e devastată de dezamăgiri, pierderea idealurilor, de lipsa așteptărilor în societate.

Concluzie

Iurie Horovskii este un artist care reprezintă prin excelență un caracter, care pe parcursul creației elaborează și dezvoltă o mitologie personală bine definită, fiind mereu racordat la societate, făcând parte dintr-un sistem sau altul, în funcție de situația *ad hoc* din țară sau din lume, dar rămânând fidel propriului sistem de valori, creat de el înseși. Este evident caracterul său inovator încă de la începutul carierei sale artistice, când activa la Chișinău, într-un mediu inert și posedat de dogmele realismului socialist, fiind mereu un personaj aparte, în căutarea noilor forme de expresie, experimentând cu diverse materiale, totodată reușind să-și păstreze linia și stilul propriu pe tot parcursul creației, rămâne întotdeauna tânăr, radical și interesant. Pentru istoria artei contemporane din Moldova creația lui Iurie Horovskii este în continuare un obiect de studiu prin diversitatea sa, prin explorarea diferitor tehnici și modalități de exprimare. Rămâne în contact cu artiștii din Republica Moldova, cu Centrul pentru Artă Contemporană, interesat de scena artistică locală, astfel făcând uneori naveta la Chișinău, și realizând proiecte artistice, dar și colaborări cu artiștii moldoveni, care s-au stabilit la Moscova.

⁶ Cistova T. Obraz v bronze, Chișinău:Orizont. N9. 1986, 55 p.

⁷ <http://www.timeout.com/paris/en/art/mike-kelley> (25.05.2013)

⁸ <http://www.8slonov.ru/slon1/52-simv> (25.05.2013)

⁹ Cistova T. Iurie Horovskii. Chișinău: Art-hoc. Nr. 6, ianuarie 1998. 20 p.

¹⁰ Remarque E. M. A Time to Love and a Time to Die. Reprint. Fawcett Columbine. 1998

¹¹ Aldington R. Death of a hero. Moscova: Hudojestvennaia Literatura. 1976

Artă modernă și contemporană



Semnul secret al trădării, pânză, ulei, 1989



Viața Marionetei, ceramică, 1993



Venus în oglinzi, bronză, 1992



Andrea Sârbu, bronză, 1992 Păpușa I, tehnică mixtă, 1995 Traduceri cu dicționarul, colaj, 2005



Elefantul roz, ulei, pânză, 2001 Moartea Eroului, papier mache, 2005

Natura statică în arta postbelică (1945–1975)

Rezumat

Natura statică în arta postbelică (1945–1975)

Perioada contemporană a naturii statice în artele plastice se caracterizează printr-o diversitate de tehnici de lucru, stiluri, experimentări și diverse probleme de studii care și-au propus-o plasticienii. În anii 1945–1960 tematica lucrărilor a fost preponderent istorico-revoluționară, cu tendința aplicării metodei realismului socialist, dar în același timp, având orientarea apropiată de modernism în arta națională din perioada interbelică.

La începutul anilor '60, „stilul auster”, specific artei sovietice, pătrunde doar parțial în pictura moldovenească. De exemplu, tema muncii din arta sovietică, tratată prin idealul eroic și prin elan romantic, în arta moldovenească capătă o interpretare lirico-romantică, poetică, metaforică. Un caracter decorativ, legat de problema moștenirii valorilor artei populare au lucrările pictorilor M. Grecu, V. Rusu-Ciobanu, Gl. Sainciuc, A. Zevin. Artiștii plastici pun accent pe particularitățile etnografice, motivele folclorice, exprimând astfel esența etică și estetică a artei populare.

Naturile statice din perioada anilor 1960–1975 se explică prin faptul că anii '60 au constituit o etapă radicală în arta plastică a Moldovei. Ani de cotitură, de afirmare a școlii naționale de arte plastice în cadrul artei fostei Uniuni. Are loc o evoluție dinamică a stilisticii, „stilul auster”, apărut în arta sovietică, n-a avut răspândire largă în pictura moldovenească. Tendința decorativă, manifestată mai întâi în pictura de gen a apărut odată cu tabloul *Fetele din Ceadâr-Lunga*, 1960 de Mihai Grecu, preluat de V. Rusu-Ciobanu, A. Zevina, I. Vieru. Naturile statice elaborate prin prisma tradițiilor naționale au fost realizate prin inovații îndrăznețe în materiale plastice. Perioada 1960-1975 este una de înflorire a experiențelor și îndrăznelilor de creație în toate ramurile artei plastice.

Cuvinte-cheie: pictură, stil, artist plastic, natură statică, perioadă, tehnică, tendință.

Summary

Still life in postwar art (1945–1975)

The period of contemporary still life in fine arts is characterized by a diversity of work techniques, styles, experiments and various problems of studies, proposed by artists. In the years 1945-1960, the subjects of works was mainly historico-revolutionary, with a tendency to the socialist realism applying method, but at the same time, with an orientation close to the modernism of the interwar period.

In the early '60s, the “austere style”, specific to the Soviet art, penetrates only partially in Moldovan painting. For example, the theme of labor in Soviet art, treated through the idealization of the heroic and romantic soaring, in Moldovan art gets lyrico-romantic, poetic, and metaphorical interpretation. A decorative character related to the problem of folk art values heritage are in works of painters M. Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu, Gl. Sainciuc Ada Zevin. Artists emphasize ethnographic, folklore motifs peculiarities, thus expressing the essence of ethics and aesthetics of popular art.

The still life diversity in the years 1960–1975 is explained by the fact that the '60s constitute a radical step in Moldovan art, years of turning, of asserting of the national school of fine arts in the frame of Soviet art space. There is a dynamic evolution of stylistics, but the “austere style” appeared in Soviet art, didn't have a wide strike in Moldovan painting. The decorative tendency, manifested firstly in painting as a genre, appeared with the painting *The Ceadâr-Lunga girls* (1960) by Mihai Grecu. The decorative character was manifested at the beginning, in more experienced artists' creation: M. Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu, Ada Zevin, I. Vieru. The still life, elaborated through national traditions principals was realized via innovations in using of new plastic materials. Thus, we see that the period of 1960–1975 is a time of creative experience in all branches of fine arts.

Keywords: painting, style, artist, still life, technology, period, trend.

Резюме

Натюрморт в послевоенном искусстве (1945–1975)

Современный натюрморт характеризуется разнообразием методов работы, стилей, также разработками различных экспериментов и исследований. В 1945–1960 гг., основной мотив носил историко-революционный характер с тенденциями социалистического реализма, с проявлением модернизма и национального стиля.

В начале 60-х гг. стиль советских времен проникает отчасти и в молдавскую живопись. Работы народных художников М. Греку, В. Русу-Чобану, Г. Саинчука, А. Зевиной носят декоративный характер. В особенности художники подчеркивают этнографические и фольклорные мотивы.

Для искусства Молдовы 60-х годов характерны радикальные изменения. Декоративные тенденции проявились сначала в жанровом искусстве в картине М. Греку „Девушки из Чадыр-Лунги” (1960), заимствованные затем В. Русу-Чобану, А. Зевиной, И. Виеру. Разработанные в рамках национальных традиций, работы были представлены смелыми инновациями. Период 1960–1975 гг является одним из наиболее ярких во всех видах изобразительного искусства.

Ключевые слова: живопись, стиль, художник, натюрморт, период, технические тенденции.

Perioada postbelică a fost o perioadă grea pentru dezvoltarea artelor plastice naționale, impuse de restricțiile realismului socialist, care au afectat întreaga artă sovietică, natura statică evoluând, nefiind presată de tematica revoluționară impusă picturii de gen. Caracterizate de la început prin redarea clarobscurului, naturile statice tratate academic trec prin perioada decorativă în anii '60. Specificul de bază al artei sovietice – idealul artistic și realitatea – se află într-o unitate armonioasă, lăsându-și amprenta și în operele lui A. Baillayre, Valentina Rusu-Ciobanu, M. Grecu, L. Grigorașenco ș.a.

Cel de-al Doilea Război Mondial, foametea din anii 1946–1947, seceta cumplită din 1947 etc., au adus daune semnificative economiei și culturii Moldovei, inclusiv, prin disparițiile colecțiilor de artă din Muzeele de Stat din Chișinău și Tiraspol.

Viața artistică a Moldovei era dirijată de grupul de partid al Uniunii Artiștilor Plastici (UAP), care pleda pentru lupta cu „combaterea formalismului”, adică persista o izolare totală de estetica umanistă a artei europene. Tinerilor, pe atunci, artiști plastici Mihai Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu, Glebus Sainciuc li se propunea să elimine caracterul decorativ excesiv.

Tablourile anilor '40–'50 se concepeau cu preponderență prin utilizarea expresivității spațiale a clarobscurului. O evoluție stilistică similară caracterizează a doua jumătate a anilor '50 în arta Moldovei, ca și în întreaga URSS.

Din 1950 s-au păstrat două naturi statice ale lui Baillayre, *Natură statică* (Muzeul Național de Artă al Moldovei, în continuare MNAM) și *Natura statică cu crizanteme* (MNAM). *Natura statică* reprezintă un grup de obiecte: un ceainic mic de culoare turcoaz-închis, pe dreapta-sus al cadranelui foii, lângă el o jumătate de franzelă frumos rumenită, cu nuanțe de

galben-oranj, plasată puțin pe diagonală, ce se sprijină de o farfurie cu struguri de culoare violet-închis spre negru și două pere de un verde deschis. Toată compoziția prezintă o vedere de sus, obiectele fiind plasate pe un prosop în alb-gri-albăstriu, formând diagonale pe dreapta. Partea de sus a draperiei este mărginită de o altă draperie roșietică, dungată în direcția opusă, care încheie cadranel compozițional, oferindu-i lucrării o stare de dinamism bazată pe ritmuri.

Natura statică *Cactuși* (1954) tratată de A. Baillayre în tehnica pastelului, reprezintă o masă mare de cactuși de diferite specii, ce ocupă tot spațiul tabloului, plasați în ghiveciuri mici, maronii, din lut, specific cactușilor, ca niște lumânări verticale. Se află într-o lădiță văzută din prisma unui unghi, care are conturate doar două laturi, acordându-i astfel un oarecare dinamism lucrării, susținut în partea de sus de un geam cu grilă metalică, plasată pe diagonală. Un cactus înflorit roșu în partea stângă de sus a spațiului plastic, cu o crenguță ondulată, oferă tabloului o înviore.

Creația lui A. Baillayre se clasifică în trei perioade: anii petrecuți în Olanda și Rusia (1899–1918), în Basarabia (1918–1943) și la București, România (din 1943 și până la deces 1961), el fiind influențat de constructivism, impresionism și postimpresionism. Perioada basarabeană a creației sale se caracterizează prin tendințe postmoderniste de influență simbolistă. Portretele și numeroasele naturi statice ale pictorului reprezintă – potrivit lui George Oprescu – „*Temperamentul său de francez influențat de viața și atmosfera rusească, ce trebuie căutat în câteva opere cu subiect fantastic (...), cu o tendință de a prezenta obiectele (...) de o mărime supranaturală*”¹.

Perioada bucureșteană nu mai este la fel de fructuoasă. Picturile din această perioadă au o amprentă

Artă modernă și contemporană

de factură tradițională și doar în unele lucrări se remarcă talentul de altă dată. „Spre sfârșitul vieții sale, A. Baillayre remarcă cu amărăciune: „*Departe de cei dragi, străin printre străini. În Rusia eram francez; în Olanda și Franța eram rus; în România – din nou francez. În fine, înstrăinat de toate și de toți*”².

Plină de muzicalitate este acuarela *Flori de maci* (1960, MNAM), executată de fiica artistului Tania Baillayre. Un vas de sticlă cu un buchet de maci roșii foarte firavi, cu codițele subțiri, ce formează niște curbe conturate grafic și se răsfrâng pe întreg spațiul plastic care se bazează pe un contrast cald-rece. Macii se evidențiază printr-un efect creat de fundalul gri-verzui.

În Basarabia sovietică Mihai Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu și Gleb Sainciuc, erau învinuiți de *decorativismul* lucrărilor. În picturile lor, expresia plastică, ritmul, coloritul, factura, devin deseori mijloace relativ autonome de exprimare ale mesajului.

În naturile statice din anii '50 Mihai Grecu utilizează o gamă aproape monocromă, înviorată de lumini și umbre ce redau clarobscurul și, în același timp, intensitatea fondului întunecat: *Pești* (1956), *Gutuie* (1957), *Creangă de măr înflorit în pahar* (1957), *Natură statică cu pești și tărtăcuță* (1957). Natura statică de dimensiuni mici, *Creangă de măr înflorit în pahar* (MNAM), este tratată într-o gamă caldă, structura crengii fiind supusă modelării prin lumină și umbră. Efectul structural-constructiv și jocul de forme se datorează fundalului închis maroniu, care se deschide în aceeași gamă cromatică, în partea de jos a foii. Raza de lumină se răsfrânge și în paharul cu apă, transmițându-i tabloului prospețimea primăverii, lucrarea remarcându-se printr-o frumusețe de tip rebrandtian. Aceeași cheie de rezolvare a problemei, doar puțin mai estompată, e prezentă și în *Natură statică cu pești uscați și tărtăcuță* (1957, colecție privată). Referindu-ne la tehnica picturală, subliniem modul de aplicare al pastei și fermitatea procedurii de subliniere prin accente de culoare a luminilor.

Natura statică reprezintă în opera Valentinei Rusu-Ciobanu un capitol important, ce nuanțează impresiile și obligă cercetătorul a o privi cu mai multă atenție în totalitatea ei. În perioada timpurie a creației sale, anii '50-'60, autoarea realizează câteva naturi statice bazate pe clarobscur: *Natură statică cu clește universal* (1950), *Natură statică cu ceapă* (1950), *Natură statică cu ceainic* (1952), *Natură statică cu caise* (1952), *Natură statică* (1953), *Vaza cu flori*, *Natură statică* (1966) etc.³

În *Natură statică cu clește universal* predomină griurile colorate, fiind o lucrare foarte expresivă,

ce amintește de tablourile cu cărți deschise ale lui Constantin D. Stahi. Pictată în manieră tradițională, lucrarea relevă în fiecare obiect măiestria artistei. Compoziția alcătuită din diverse obiecte după conținut, la prima vedere, situate pe pervazul unui geam în contra-jur, cu o cană cu pensule și două tuburi de vopsea, plasate și ele pe diagonală, întregesc subiectul compoziției – atributele unui pictor – subiect tratat de mulți pictori. *Natură statică cu ceapă* este reflectă lumină, cu un fundal aproape alb, pe care sunt plasate obiectele ce formează niște siluete prelucrate cu lux de amănunte: un ulcior cu flori, niște cepe încolțite într-o cutie de metal, un pahar și o linguriță care, plasată pe orizontală, accentuează verticalitatea restului obiectelor și conferă ansamblului o notă de eleganță.

Natură statică (1953) face parte din colecția personală a autoarei, operă de maturitate a artistei, care transmite o frumusețe a simplității, refuzând orice sofisticare. Este evident că aranjarea deosebită și complicată a elementelor ce o compun o preocupă mai puțin pe pictor, accentul fiind plasat pe efectul esențialmente plastic, ce și l-a propus. Imaginea de ansamblu a tabloului se impune prin calitate, măsură și echilibru, prin armonia maselor de culoare, în care tonurile rafinate de griuri argintii sunt înviorate de tonuri complementare de roșu și verde.

Personalitate marcantă și multilaterală a artelor plastice din Moldova a fost maestrul Igor Vieru (1923–1988). În naturile sale statice reprezintă de cele mai multe ori obiecte țărănești de uz casnic și flori – romanițe, panseluțe, narcisul, primula etc. Datate cu anul 1948, studiile pictate în plein-air *Cuptor cu foc* (Casa-Muzeu, Cernoleuca) și *La fățare*⁴ sunt naturi statice pe fundal de peisaj. Cu câțiva ani mai târziu, tânărul artist pictează naturi statice cu flori. Un buchet modest de panseluțe, cu mici corole segmentate de un alb, roz și galben, se profilează pe un fundal închis și dens de culoare. Frumusețea firavă a florilor este sugerată de aspectul neliniștit al petalelor realizate în tușe viguroase *Panseluțe* (1950). Același motiv îl repetă în lucrările din 1953, 1954, în care se menține un fundal de griuri întunecate spre oliv, unde vaza de aceeași culoare ca și fundalul abia o poți intui, și doar frumosul buchet de panseluțe de toate culorile înviorază spațiul plastic.

O etapă de mari transformări în arta plastică a Moldovei o constituie anii '60, perioadă de intense căutări și noi posibilități de reprezentare ale contemporaneității, de promovare a școlii naționale de arte plastice în cadrul artei spațiului sovietic. Scopul de bază al artei plastice de atunci era de a glorifica noul om sovietic (*homo soveticus*), – stăpân pe soarta sa,

muncitor și patriot. Artiștii plastici erau somați să prezinte diferite ramuri ale economiei naționale și ale culturii republicii noastre. Era o necesitate de a prezenta artistic producția industrială, stipulată în planurile tematice preconizate de Ministerul Culturii al URSS.

La începutul anilor '60, „stilul auster”, specific artei sovietice, pătrunde doar parțial în pictura moldovenească⁵. De exemplu, tema muncii din arta sovietică, tratată prin idealul eroic și prin elan romantic, în arta moldovenească obține o interpretare lirico-romantică, poetică, metaforică. Un caracter decorativ, legat de problema moștenirii valorilor artei populare denotă lucrările pictorilor Mihai Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu, Gleb Sainciuc, Ada Zevin. Artiștii plastici plasează accentul pe particularitățile etnografice, motivele folclorice, exprimând astfel esența etică și estetică a artei populare.

Expresivitatea decorativă era tratată de plasticieni în diverse modalități. Mihai Grecu îmbina tradițiile artei decorative populare cu principiile plastice ale postimpresionismului. Opera sa bogată prin conținut tematic, bine încheată, cuprinzând toate genurile picturii, abordate cu aceeași pasiune și profesionalitate, demonstrează unitatea ei prin diversitate.

Glastră cu mușcată (1961–1966) este printre primele naturi statice ale lui Mihai Grecu tratată în manieră decorativă, în care se mențin încă elementele picturale. Un simț al sintezei marchează calitativ lucrarea prin opțiunea unui decorativism pictural. Pete mari, negre, împart spațiul tabloului în forme geometrice. Nuanțe picturale, de ocru, de diferite nuanțe a unui material textil domină în prim-plan, pe platforma unei mese. Repertoriul de obiecte este redus la strictul necesar. Ca niște siluete, pe masă se evidențiază o glastră cu mușcată, tratată decorativ, un vas cu mâner și cinci mere care formează un grup. Fiecare element ce alcătuiește compoziția are un rol bine gândit, o forță expresivă și simbolică, accentuată prin culoare.

În *Natură statică cu foi de varză* (1963, colecție privată), renunțând la clarobscurul remarcat în lucrările anterioare, specific altei etape în evoluția creației sale, Mihai Grecu este preocupat de a descoperi noi modalități de expresie plastică. Întâlnim în această lucrare o gamă cromatică bazată pe contrastul cald-rece, contraste de valoare, dirijate într-o compoziție cu soluții adecvate de organizare a spațiului tabloului. Analizând mai atent lucrarea, compoziția pare să propună, înainte de toate, probleme de ordin cromatic și apoi de conținut. *Natură statică cu talger* (1965) trata-

tă decorativ, reprezintă o față de masă pătrată, în formă de romb, de culoare întunecată, decorată pictural cu un platou alb, ornamentat decorativ cu albastru-deschis, cu două mere. Un ulcior și o cană de lut în planul doi, cu nuanță de roz, conferă tabloului o stare de prospețime.

La verandă (1967, colecție privată) reprezintă o compoziție din trei ghiveciuri cu flori, plasate în rând pe pervazul unui geam albastru-sur și un fundal galben. Pasta ușoară de culoare și măiestria artistului ce relevă perdeluțele pe stânga și dreapta cadranului spațiului plastic, în griuri foarte deschise spre alb, care, susținute de farfuriile albe de sub ghiveci, transmit motivului o notă de sărbătoare.

Strachină neagră cu pere (1968), este relevantă pentru creația lui Mihai Grecu din această perioadă. După cum anunță titlul, lucrarea reprezintă o strachină neagră cu pere coapte galben-oranj, lângă o vază albă, decorată simplu, cu patru flori roșii în ea, plasate pe un dreptunghi cenușiu, ce intuiește masa. În tot tabloul persistă stilul național, specific creației artistului. Natura statică are un fundal alb-rece și din punct de vedere optic se impune. Mihai Grecu transferă, cu bună știință, accentul asupra semnificațiilor, exclusiv, plastice de expresie a mijloacelor ce le are la îndemână. Imaginea este construită din pete și tușe, cu transparențe de frescă, ce vibrează ca într-un fond sonor bine acordat și care capătă valențe expresive ample, eclatante sau chiar mărețe.

Tavă rusească (1969), reprezintă un obiect negru, de formă pătrată, care ocupă tot spațiul plastic, privit de-deasupra, cu colțurile rotunjite, pe un fundal maroniu și un pepene verde răscopt, secționat în trei felii plasate în diferite poziții, creând o compoziție decorativă integră și doar petele picturale de pe pepene și culoarea lui de o naturalețe izbitoare ne transmit mirosul și gustul fructului răscopt. Faimosul *Curcanul* (1969, MNAM) – operă de referință a maestrului Grecu din perioada respectivă –, ne amintește, după poziția păsării, de extraordinarele naturi statice spaniole din secolul al XVII-lea, dar nu și după tehnica executării⁶. Plasat într-un pătrat, el le creează o compoziție bazată pe legitățile simetriei bilaterale și cucerește ochiul privitorului prin tratarea decorativă nemaipomenit de frumoasă a penajului, gâtului și picioarelor curcanului, legat cu o fundiță roșie.

Lucrarea *Peștii roșii* (1965, MNAM) și a doua natură statică *Peștii albi* (1965) având același mesaj, este mult mai decorativă decât prima. Peștii albi, cu cozile, ochii și aripile conturate cu negru și câteva hașuri galbene în jurul ochilor sunt plasați pe o suprafață colorată pestrițată cu tușe mici, plasate pe diagonală,

Artă modernă și contemporană

de ocru, brun-roșietic, galben și albastru-deschis. Întreaga compoziție e suprapusă de niște linii foarte subțiri de roșu și negru care alcătuiesc o plasă veselă, ce amintește de o nadă pescărească. Tabloul următor reprezintă trei pești roșii, executați pictural, dar cu tente decorative, suspendați pe o sfoară, ce creează o curbă concavă, pe un fundal alb, cu griuri deschis-colorate, pictate cu tușe largi, suprapuse, creând un ritm de tact simplu.

Cu un an mai târziu, în 1966, Ada Zevin pictează natura statică *Pești* (MNAM) într-o interpretare la fel de decorativă⁷. Având aceeași școală a Academiei bucureștene, artista pictează doi pești negri, alipiți unul de altul, cu capetele în direcții opuse, pe un platou la fel de negru, de formă ovală, cu o margine îngustă de un roz deschis, plasat pe pătratul unei taburete de culoare albastru-deschis. Simetria celor două picioare ale taburetei este susținută de un măr de culoare stinsă în partea stângă și de un cuțit așezat pe diagonală, în partea dreaptă, ce întregeste compoziția, creându-i, în același timp, o dinamică plastică. Întreaga compoziție este susținută de un contrast cald-rece stins și doar farfuria ovală cu pești, în unele locuri conturați de o linie albă subțire, ce seamănă cu o zgârietură, conferă naturii statice un efect deosebit. Într-o tehnică deosebită este pictat fundalul din jurul taburetei de culoarea teracotei spre roz, mărginit în partea de sus de un perete din cărămidă maroniu-închis.

Lucrând mai mult de doi ani la tabloul *Ospitalitate* (1965–1967MNAM) și utilizând un nou stil, stilul naiv, influențat de arta populară, bazat pe relația cromatică *alb pe alb*, Mihai Grecu elaborează și naturi statice, rezolvate în tehnica respectivă. Exprimarea plastică nouă la care ajunge artistul compunând naturi statice printr-o multitudine de nuanțe de alb în raport cu alte culori, creează o stare de sărbătoare.

Altă natură statică, *Omagiu lui Rubliov* (1965, colecție privată), pictată într-o dominantă de roșu, atribuie valențe monumentale unor obiecte simple: cană, ulcior, album deschis. Tratată într-o manieră cu totul deosebită este *Natura statică cu sticle negre* (1966, colecție privată), grație sticlelor negre pe fundal negru unde obiectele se deosebesc doar prin factura stratului de vopsea⁸. Artistul utilizează atât vopsele de ulei, cât și tempera, obținând diferite efecte. În acest context, criticul de artă Ludmila Toma menționează că „Inițial sticlele aveau și efecte menite să polemizeze prin cromatismul lor tranșant cu accentul melodiei dominante a negrului. Dar mai târziu, apreciind adevărata valoare a descoperirii sale, autorul a blocat acordul. Factura diferită a coloranților este suficientă pentru a reprezenta obiectul. Acest proce-

deu și experiență acumulată în ultimii ani i-au permis maestrului să realizeze relativ repede o nouă idee *Istoria unei vieți*⁹ (1967, Galeria Tretiakov)¹⁰.

Natură statică cu țigăncușe (1965, colecție privată) și *Natură statică cu ceainic* (1965, colecție privată) sunt lucrări tratate decorativ în care persistă estetica artei populare. Primul tablou reprezintă o compoziție bine echilibrată, cu armonii de culoare și echilibru ce conferă ansamblului o notă evidentă de stabilitate și eleganță. Florile stilizate, la prima vedere, împrăștiate în diferite direcții, se remarcă prin calități expresive, susținute prin desen ca mod de relevare al caracterului. Ele creează în partea de sus a compoziției o stare dinamică, echilibrată prin sobrietatea vasei și a suprafeței de jos. *Natura statică cu pere* (1967, colecție privată) se asociază mai mult cu o compoziție decorativă ale cărei elemente reprezintă niște pete de culoare.

În același an 1967, Mihai Grecu pictează natura statică cu un motiv des utilizat de plasticieni – *La verandă* (colecție privată), utilizând o manieră cu tente decorative. Pictorul pictează trei ghiveciuri maronii, plasate într-un rând pe orizontală și florile de culoare verde pal, ocupând tot spațiul plastic, reprezentat printr-un geam schițat de albastru-gri, prin care se emană galbenul unei zile însorite. Perdelele din dreapta și stânga geamului, de un alb spre gri deschis, culori preferate de autor în această perioadă, conferă tabloului o stare de liniște aeriană.

În anii '60, Valentina Rusu-Ciobanu realizează o cotitură radicală spre expresivitatea decorativă, fiind inspirată de arta populară primitivă. Artistul trece într-un nou sistem plastic de aplatizare al formelor și la o autoexprimare artistică mai profundă. Stilistica primitivismului este trecută printr-o viziune modernă. „În această perioadă de creație a fost elaborată și cea mai sugestivă natură statică a pictoriței, intitulată simplu *Cană pe pervaz* (1965). Tabloul se remarcă prin farmecul naiv și prin laconismul mijloacelor de expresie. Obiectul utilitar capătă aici conotațiile enigmatice ale unui semn ideografic, ale unei pictograme sau ale unui desen infantil. Suprafețele lucrătoare, desenate cu o naivitate primitivă, cerul albastru pe care plutește doar un nor singuratic, fac din vasul lăsat pur și simplu pe pervazul geamului o profundă amintire a copilăriei, pe care privitorul o poate doar intui¹¹. Gama restrânsă de culori, cana monumental reprezentată, plasată pe pervazul geamului ce se impune în cadru prin așezarea lui pe axul median, partea de jos a compoziției pictată prin tușe mari, facturate – toate vorbesc despre înalta măiestrie a artistei. Alt subiect, hazliu, ce ne amintește de copilărie – *Pisoiul și peștele*,

de la mijlocul anilor '60, este o compoziție cu o dominantă de roșu-cărămiziu: un piseu vărgat, în tonalități de gri până la negru, întors cu fața spre receptor, privirea îi este ațintită spre un pește stilizat de culoarea ochilor piseului gri-albăstrui. Amplasați pe un covor dungat, pe dreapta-sus, compoziția se întrecește cu o farfurie decorativă, pictată cu aceleași culori – gri-albastru. Susținerea armoniei de culoare a întregului se face în jurul perechii de culori complementare, oran-roșu. Calitatea acestor tonuri primare și cantitatea lor în raport cu întreaga suprafață, sunt dozate de un real simț al măsurii.

În numeroasele naturi statice din anii '60 ale Valentinei Rusu-Ciobanu maniera picturală a artistei „... se bazează pe tușe energice, păstoase, cu unele rezolvări coloristice de tip fovist sau expresionist,” observă C. Ciobanu¹². Artistă cu o mare măiestrie creează numeroase naturi statice cu flori, vase și borcane de diferite forme și culori, pe fundaluri vesle, pictate prin pete plate, decorative: *Fotoliu*, (1960), *Masă rotundă, vase, ulcioare*, (1966), *Scaunul*, (1966), *Flori pe fundal roșu*, (1966), *Vase cu flori*, (1967–1968), *Borcane cu flori*, (1968), *Borcane cu vopsele*, (1969), *Cactuși*, (1969), *Glastră I*, *Glastră II* (1968–1969) ș.a.¹³

Tabloul *Vase cu flori* întrunește calitățile definițiilor ale stilului și viziunii sale: claritatea și sobrietatea compoziției, perfectă echilibrare spațială a obiectelor, monumentalitatea și decorativismul întregului ansamblu. Trei vase cu flori de diferite culori: albastru, roz și, în mijloc, de o culoare complicată de albastru-deschis plasată pe prim-plan, situate pe o masă neagră, dreptunghiulară, cu colțurile rotunjite pe un fundal galben spre ocru-deschis. Alcătuit un triunghi imaginar, vasele se deosebesc și prin structura florilor, cele din planul doi fiind identice după culoare și formă, iar cel din față având trei flori de un roz pal, cu niște tulpini lungi, de culoarea vasului, încovoiate de greutatea vaselor. Culorile obțin o sonoritate lăuntrică, iradiind lumină din însăși materia picturală.

Bazată pe aceleași principii compoziționale, natura statică *Scaunul* te surprinde prin originalitatea sa. Amplifică efectul un scaun roșu, plasat pe diagonală, cu o pisică încolăcită dormind pe el. Raportul decorativ de culori violet-albastru-roșu și oliv este bine încheiat prin conturul unei linii albe din prim-plan al scaunului și draperiei de pe el.

Faimoasa *Natură statică* (1964) a lui Igor Vieru vorbește despre frumoasa perioadă decorativă a plasticianului. Pe un fundal brun-roșietic, un gherghef croșetat prin măiestria artistului cu niște linii și pete de alb imaculat, intercalate de mere, pere și frunze stilizate, și două flori – toate de aceeași culoare, plasa-

te într-un ulcior negru plat, ce se află în centrul compoziției. Dinamica compoziției este redată prin diagonalele formate de ritmul compoziției și două pete de culoare contrastante – cafeiniu plat al coșului în care sunt plasate fructe și pata de albastru de pe fața de masă. Este o manieră a artistului de a se confesa într-un plan deosebit al sintezei formale și cromatice. Un motiv la fel de sărbătoresc are *Natură statică* (1968, MNAM), încadrată într-un cerc, o vază neagră cu flori tratate decorativ, de un violet, roz și o floare roz-deschis la mijlocul buchetului este în stânga și în dreapta mărginită de câte o frunză nuanțată. Dantela gherghefului se repetă atât sub vază, cât și pe partea de sus a compoziției, accentuând nota de sărbătoare. „Un număr mare de naturi moarte și peisaje pictate prin 1965 au fost expuse pentru prima dată în 1966 în satul de baștină al pictorului, suscitând admirația și mândria consătenilor săi”¹⁴. Fiind profesor la Școala de Arte Plastice, Igor Vieru a oferit primele îndrumări celor care vor deveni pictori G. Tâciuc și S. Fusu, sculptorului A. Cebotaru ș.a.

Metoda și tehnica de lucru deosebită a Adei Zevin reflectă armonia, sobrietatea și expresivitatea în lucrările sale. Pictorița alege limbajul metaforic, echivalent cu cel ce redă o stare muzicală, poetizând și monumentalizând sau evocând fenomenul sesizat.

Spre deosebire de anii '40–'50, perioadă când Ada Zevin se bazează pe principiul clarobscurului, în anii '60 autoarea pune accent pe culoare, care acordă expresivitate lucrărilor și începe o perioadă de noi căutări plastice. Pictorița, apropiindu-se de tradițiile artistice ale Europei Occidentale, nu a fost adeptul realismului academic și nu a făcut artă angajată. În căutările și revelațiile sale se observă o diversitate stilistică din diferite perioade de creație. Din perioada de început a creației face parte lucrarea *Natură statică cu prune* (1959). Bazată pe principiul clarobscurului, lucrarea se distinge printr-o valoare și un farmec aparte. Câteva prune împrăștiate haotic în prim-plan, pe un colț de masă de culoarea unui gri nuanțat și o oală țărănească cu o floare mică în ea înclinată spre dreapta: oala, floarea, fundalul și prunele – toate sunt pictate în aceeași gamă maronie, oferind naturii statice simplitate și sobrietate în modul de exprimare și doar petele de lumină de pe obiecte redau volumul și transmit o notă de poezie calmă. În creația artistei din anii '60, apare o prospețime și o strălucire a pânzelor, ea fiind pasionată de arta populară, ca și mulți alți plasticieni din această perioadă.

Un realism poetic de o deosebită elevație spirituală emană *Natură statică cu mere* (1965, MNAM). Ca un covor pestrițat, două vase cu flori și patru mere

Artă modernă și contemporană

între ele, sub o draperie oranj, împrăștiată în formă de semioval pe o masă neagră și un albastru stins întunecat spre deschis deasupra cadranelor compoziționale formează un contrast complementar, pictat într-o tehnică puantilistă.

Liliac (1966, MNAM) reprezintă o compoziție integră cu un subiect simplu: un buchet de flori de liliac plasat într-o vază de ceramică frumos ornată. Energia cromatică a tabloului se reduce la dominantă cromatică roșu, susținută de griurile de pe suprafața mesei. *Natura statică* (1966, MNAM), realizată într-o paletă extrem de rafinată, fără precizări deosebite de detalii, fac dovada unui talent de excepție.

Un vas cu maci uscați, răsfrați pe tot spațiul de sus al tabloului și câteva obiecte slab identificate, formează o natură statică aeriană, cu niște pete fluide de culoare pe fundalul alb. În anul 1967 Ada Zevin pictează lucrarea *Mărgăritare* (MNAM), *Natură statică cu romaniță* (MNAM), ambele având o gamă de o finețe deosebită. Florile albe, evidențiate prin pasta groasă de culoare pe fundalul de un gri fluid, sunt de o gingășie deosebită.

Natură statică cu căușe a artistei (1974, MNAM), este o lucrare executată într-o tehnică cu totul nouă: pe fundalul negru al tabloului, pe o masă mică țărănească sunt pictate două mere, căușe și un ulcior. Tehnica experimentată creează tabloului o greutate lăuntrică a formelor calde a motivului rustic. *Natura statică cu anemone* (1964, MNAM) reprezintă o frumoasă natură statică cu motiv rustic.

Natura moartă (1960, MNAM), *Natură statică, mere și pere* (1962, MNAM), *Natură statică, mere* (1965, MNAM) dau dovadă de calitățile unui viguros colorit și perfecțiune a detaliilor. Cu un deosebit artistism este pictată natura statică *Vișine* (1966, MNAM), *Fructe* (1978, MNAM).

Când este vorba de originalitatea școlii naționale moderne de pictură din Moldova, pânzele Elenei Bontea figurează obligatoriu. Artistă se încadrează în evoluția picturii naționale din anii '60, „aderând la tradițiile postimpresioniste și foviste în sinteză cu bazele creației populare”¹⁵.

Artistă își face apariția pe scena artistică după absolvirea facultății de istorie și teorie a artei printr-o traiectorie strict individuală. Motivul naturilor statice include vase, ulcele, fructe, flori, scoarțe și țesături vechi. *Natura statică cu covor vechi* (1964, MNAM) reprezintă o frumoasă natură statică din perioada incipientă de creație a artistei, și oferă un exemplu tipic al creației sale din perioada 1960–1975. Pe fundalul negru al unui covor moldovenesc, ornat în griuri, oliv și movuri diafane, caracteristice

unei lucrări de artă textilă, se conturează două oale țărănești cu astre și cârciumărese de toate culorile, și un teanc de cărți, pictate decorativ în prim-plan, situate pe diagonală, care imprimă tabloului un dinamism susținut de ornamentele covorului, poziționate în direcția opusă. Florile se contopesc cu ornamentele de pe fundal, conferindu-i compoziției o atmosferă de solemnitate. Pasta bogată și consistentă de culoare creează o integritate inedită și sugerează ecourile postimpresionismului francez. Un an mai târziu, 1965, Elena Bontea pictează *Natura statică cu floarea-soarelui*, într-o manieră complet decorativă. Prin pete plate mari, autoarea reprezintă două ulcioare cu flori: unul cu două cârciumărese roșii și altul cu floarea-soarelui stilizată la maximum, cu două frunze pe laterală. Ele sunt situate pe un fundal negru, iar suprafața mesei pe care sunt plasate florile are un colorit complicat de roșu spre cărămiziu, executat într-o manieră puantilistă. În anul 1967 E. Bontea pictează *Crini oranj*, lucrare în care doar gama cromatică ne amintește de lucrarea precedentă, fapt ce evidențiază o altă etapă a creației sale – o perioadă decorativă, cu pete plate, o perioadă folclorică, bazată pe simbolism. Este un fel al artistei de a se confesa într-un elevat plan al sintezei formale și cromatice, când, conștientizând statutul vremelnicei noastre, a creat cu gândul la eternitate. Patru crini monumentali, cu codițele și frunzele conturate cu un verde de smarald sunt plasați într-un ulcior plat de un galben deschis, cu ornamente albe cu negru pe el, conturat și el cu verde – toate suprapuse pe fundalul plat al tabloului de o combinație frumoasă de negru, alb și violet complicat spre roz.

Pentru creația anilor '70 a Elenei Bontea este reprezentativ tabloul *Natură statică*, datat cu anul 1972, care se află în fondurile MNAM și prezintă două vase de ceramică cu flori de floarea-soarelui și cârciumărese. În spatele florilor, drept fundal servește un covor moldovenesc țesut în fâșii late de roșu și gri-deschis, cu ornamente populare, ce creează un ritm vesel, care se contopește cu buchetele de flori, acoperind suprafața tabloului. Compoziția este susținută prin subtila armonizare a dominantelor de galben și ocruirile luminoase a buchetelelor de flori. Suprafețele tabloului sunt tratate în tente aproape plate, ușor vibrante, cu pastă în straturi groase. Privind această lucrare, percepem viitoarele tendințe ale pictoriței de geometrizare a formelor și reducerea lor la suprafețe simple. *Sticle în bar* (1975) este o experiență de noi încercări ale artistei. Același fundal negru, și același minimalism de obiecte care sunt unite printr-o umbră albă, cu griuri reci.

Artă modernă și contemporană

O consecință a reușitelor în genul naturilor statice sunt frumoasele realizări picturale, mai ales, în tablourile tematice și în portrete. În arta populară și, în special, în covorul moldovenesc, pictorița își găsește sursa de inspirație, noi posibilități plastice de expresie și noi valențe coloristice, drept exemplu fiind *Natura statică cu floarea-soarelui*, o lucrare cunoscută în mai multe variante.

Dintre puținele naturi statice create în alte genuri ale artelor plastice putem menționa linogravura *Fereastra deschisă* (1968) de Valentin Koreakin. Pe pervazul unui geam, în partea dreaptă este reprezentată o vază cu flori, un măr și două pere, reprezentate în contra-jur. Pe partea stângă a geamului – o carte deschisă, înclinată spre dreapta și draperia de la geam acordă lucrării un sens tainic și un dinamism puțin intuit, în statica liniștită a nopții. Un peisaj, cu lună pe cer și un cal pascănd în liniștea nopții, lirico-poetic, cu dealuri proeminente și viță de vie în stânga spațiului plastic și partea de sus a gravurii, denotă motivul național pus la baza lucrării.

Diversitatea naturilor statice foarte interesante din anii 1960–1975 se explică prin faptul că anii '60 au constituit o etapă radicală în arta plastică a Moldovei. Tendința decorativă, manifestată mai întâi în pictura de gen, a apărut odată cu tabloul *Fetele din Ceadâr-Lunga* (1960, MNAM) de Mihai Grecu. Caracterul decorativ s-a manifestat la început în creația

unor artiști mai experimentați precum Mihai Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu, Ada Zevina, Igor Vieru. Naturile statice elaborate prin prisma tradițiilor naționale au fost realizate prin inovații îndrăznețe în materiale plastice. Perioada 1960–1975 este una de înflorire a experiențelor și avânturilor creative în toate ramurile artei plastice.

O privire de ansamblu asupra naturii statice din primele decenii postbelice ne conduce spre concluzia că repertoriul de subiecte abordate de plasticienii Mihai Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu, Ada Zevina, Igor Vieru în naturile statice din perioada vizată este bogat și variat în același timp, posedând un limbaj propriu și convingător. Trecând printr-o multitudine de tendințe, experimentări și curente, acești artiști au rămas în istoria artelor naționale ca somități ale penelului și au creat cele mai deosebite naturi statice indiferent de specificul limbajului utilizat.

Trecând prin perioada clarobscurului (1945), iar mai târziu prin intermediul decorativismului (anii '60), pictura moldovenească are o interpretare poetică, metaforică. Naturile statice sunt tratate printr-o prismă decorativă, accentul fiind pus pe particularitățile etnografice și motivele folclorice. Această perioadă se caracterizează prin transformări radicale, prin intense căutări ale tendințelor decorative deseori îmbinate cu motive folclorice, astfel exprimând esența estetică a artei populare.

Referințe bibliografice și note:

¹ Stavilă T. Auguste Baillayre – 130 ani de la naștere. In: *Arta*, Chișinău, 2009, p. 122

² Ibidem

³ Expoziția personală Valentina Rusu-Ciobanu, sala C. CE „C. Brâncuși”, UAP, 28 octombrie 2010.

⁴ Miron Svetlana. Igor Vieru. Biblioteca Națională, Chișinău. 2003, p. 25.

⁵ Brigalda-Barbas Eleonora. Evoluția picturii de gen din Republica Moldova. Chișinău: Știința, 2002, p. 9.

⁶ Expoziția personală Mihai Grecu. UAP, CE „C. Brâncuși”, noiembrie 2011.

⁷ Expoziție personală Ada Zevin. MNAM, 2013.

⁸ Miron Svetlana. Mihai Grecu. Chișinău, 2006, p. 52.

⁹ Toma L. Mihai Grecu. Chișinău: Uniunea scriitorilor. 1997. 99 p.

¹⁰ Miron Svetlana. Mihai Grecu. Chișinău, 2006, p. 153.

¹¹ Ciobanu C. Valentina Rusu-Ciobanu. Chișinău: ARC, 2004, p. 29.

¹² Ibidem, p. 33.

¹³ Expoziția personală Valentin Rusu-Ciobanu. UAP, C. Brâncuși, octombrie 2010.

¹⁴ Bobernaga S. Vasile Alecsandri în viziunea lui Ion Zderciuc. In: *ARS Longa*. 1977, nr 45, p. 12.

¹⁵ Toma L. Portretul Elenei Bontea în peisajul picturii basarabene. *Literatura și Arta*. Nr 51. 1993. p. 6.

Artă modernă și contemporană _____



1) A. Baillayre. Cactuși. 1953. MNAM, pastel carton.



2) M. Grecu. Curcanul. 1969.



3) M. Grecu. Omagiu lui Rubliov. 1960.



4) M. Grecu. Uscatele flori de câmp.



5) M. Grecu. Natura statică. Foi de varză. 1963.



7) M. Grecu. Fructe uscate I. 1975



8) V. Rusu-Ciobanu. Natură statică cu oală. 1966.



9) V. Rusu-Ciobanu. Compoziție cu sifon. 1969.

Relieful decorativ în creația Cludiei Cobizev

Rezumat

Relieful decorativ în creația Cludiei Cobizev

Activitatea în domeniul reliefului decorativ ocupă un loc semnificativ în întreaga creație a sculptoriței Cludia Cobizev (1905–1995). Fiind un artist plastic de o înaltă cultură artistică, ea a demonstrat o deosebită măiestrie chiar de la primele sale experiențe de sculptură decorativă în lemn, realizate în anii antebelici și, ulterior, în lucrările create în faza de maturitate a artistei, în perioada sovietică, lucrări turnate în bronz, aluminiu sau forjate în aramă. C. Cobizev a tratat cele mai diverse teme în concordanță cu percepția plastică a ei, reușind să extragă expresie estetică din calitățile naturale ale materialelor. Diapazonul tematic și procedeele stilistice ale compozițiilor sale în relief sunt destul de variate. Chiar și ideile angajate ideologic sculptorița le-a interpretat într-o manieră poetică, punând în prim-plan plastica lucrărilor, creând diverse efecte de textură. Multe dintre lucrările sculptoriței C. Cobizev, păstrate la Muzeul Național de Arte al Moldovei, printre acestea și reliefurile, odată cu trecerea anilor, nu și-au diminuat valoarea artistică.

Cuvinte-cheie: relief, relief decorativ, altorelief, basorelief, incizie, volum, perspectivă, formă, culoare, textură, expresie.

Summary

Decorative relief in creativity of Claudia Kobizeva

Relief work takes up considerable place in the creativity of sculptor Claudia Kobizeva (1905–1995) for many years. As highly educated artist she has shown unsurpassed her skills from the first experience of decorative wood carving before prewar years to mature works moulded from bronze and aluminium or chased on copper for Soviet period of time. Kobizrva interpreted various themes according to her creative thinking, eliciting aesthetic expressiveness from natural properties of some materials. Theme diapason and stylistic devices of her relief compositions are enough diverse ones. This sculptor even discovered engaged ideas in poetical key, accenting plastic beauty and originating textural effects. Many of works of Kobizeva holding in the National Art Museum of Republic of Moldova including the relief didn't loss its artistic value after the expiration of the term.

Key words: relief, decorative relief, high relief, bas-relief, incision, volume, perspective, form, colour, texture, expressiveness.

Резюме

Декоративный рельеф в творчестве Клавдии Кобизевой

Работа в области рельефа занимает значительное место в многолетнем творчестве скульптора Клавдии Кобизевой (1905–1995). Будучи высокообразованным художником, она проявляла высокое мастерство от первых опытов декоративной резьбы по дереву предвоенных лет до зрелых произведений советского периода, отлитых из бронзы, алюминия или чеканных по меди. Разнообразные темы Кобизева интерпретировала в соответствии со своим образным мышлением, извлекая эстетическую выразительность из природных свойств материала. Тематический диапазон и стилистические приемы ее рельефных композиций достаточно разнообразны. Даже ангажированные идеи скульптор раскрывала в поэтическом ключе, акцентируя красоту пластики, создавая фактурные эффекты. Многие из работ Кобизевой, хранящихся в Национальном Музее Искусств Республики Молдова, в том числе рельефы, по прошествии лет не утратили своей художественной ценности.

Ключевые слова: рельеф, декоративный рельеф, горельеф, бассорельеф, надрез, объем, перспектива, форма, цвет, фактура, выразительность.

Artă modernă și contemporană

În calitatea sa de gen al sculpturii, relieful decorativ se manifestă plenar în RSS Moldovenească în anii 1960–1980. Relieful decorativ comportă o notă festivă și posedă caracteristici care permit includerea în câmpul lui a unor compoziții, care în sculptura de tip *ronde-bosse* ar crea mari dificultăți.

Cea mai cunoscută sculptoriță din Moldova, care s-a manifestat printr-o activitate fructuoasă în genul reliefului decorativ, este Claudia Cobizev (născută la 14 martie 1905 în satul Sadova, județul Chișinău și decedată la 28 aprilie 1995, la Chișinău). Făcând studiile în clasa profesorului Alexandru Plămădeală la Școala de Arte din Chișinău, sculptorița studiază posibilitățile compoziției, capătă cunoștințe aprofundate la Academia de Belle Arte de la Bruxelles și le continuă ulterior la Academia de Belle Arte din București, în atelierul lui Cornel Medrea. Aceste cunoștințe au avut ca reper teoretic opera lui Constantin Baraschi, care i-a fost și el profesor. Sculptorița practică genul reliefului decorativ, cultivând stilizarea formelor și elementelor decorative încă din anii '30¹. În rândul acestora se remarcă reliefurile *Bunavestire* (1936, lemn) și *Maternitate* (1938, ghips).

Revenind în anul 1940 în Moldova, Claudia Cobizev, ca și alți artiști plastici, acceptă rigorile impuse de stilul realismului socialist, bazat pe doctrina oficială comunistă. Începutul abordării de către artistă a genului reliefului decorativ în cadrul artei realismului socialist s-a produs în anul 1941, când a creat lucrarea *Ușa decorativă „Belșug”* (aluminiu). În această compoziție, care continuă tradițiile din creația sa în perioada antebelică, sunt redată activitățile ancestrale ale moldovenilor. Conținând forme tăiate în *contra-jure*, la fel ca în arta iconostaselor bisericești, compoziția amintește, prin formele sale, de succesiunea cadrelor unui film. În această compoziție își găsesc răsunet scene din viața cotidiană a țăranilor, urmărite în copilărie de viitoarea sculptoriță. Aceeași abordare se atestă și în relieful decorativ cu titlul *Dansul roadei* (1947, ghips). Mai târziu, în anul 1960, ea creează relieful *Pe veci cu Rusia* (bronz), o lucrare foarte angajată sub aspect ideologic, care, evident, a fost înalt apreciată de către autoritățile de atunci. Relieful pretinde să reflecte întâlnirea a două popoare „înfrățite”, rus și moldovenesc. De fapt, momentul istoric este reprezentat în compoziție idealizat, forțat, artificial. Cu toate acestea, artista nu abandonează acest gen sculptural și, ulterior, creează compoziții mult mai reușite. Reprezentativă în acest sens ar fi, de exemplu, compoziția de gen *La iarmaroc* (1961, ghips), în care este redată o scenă tipică pentru aceste locuri: o piață la care au venit țăranii cu tot specificul felului lor

de a fi. Această compoziție se apropie, prin pitorescul ei, de realizările Claudiei Cobizev de la începutul carierei sale, în cadrul artei românești autentice. La crearea acestui relief au contribuit deplasările de durată ale sculptoriței prin satele și târgurile Moldovei, în timpul cărora ea studia traiul, costumele populare, monumentele de artă, făcând pretutindeni crochiri². Anume aceste studii după natură au determinat caracterul unei serii de reliefuri decorative.

Însă, în creația sa, sculptorița revine (în repetate rânduri) la formele corpurilor tărâncilor Verei Muhina, găsinde, probabil, în aceste forme avântul și grația femeilor simple, ieșite din popor. Ilustrativă în acest sens este lucrarea *Pe pământul eliberat* (1967, ghips, tonare). Tărâncile, cu forme accentuate, antrenate în muncă, simbolizează unul dintre suporturile societății socialiste – clasa țăranilor, care, împreună cu clasa muncitorilor, după părerea clasicilor marxism-leninismului, constituie forța motrice care făurește viitorul țării.

Cu toate acestea, modelul țăranilor Verei Muhina este uneori substituit de către Claudia Cobizev prin chipuri de moldovence, prin scene cu pitoresc, care denotă apropierea sculptoriței de sufletul baștinei. Un exemplu în acest sens este lucrarea *Împodobirea miresei* (1967, cupru). Ritualul popular de gătire a miresei, un subiect mai mult liric decât ideologizat, este prezentat de autoare ca fiind, în același timp, și arhaic, și contemporan.

Astfel, sculptorița oscilează între aceste două extreme: teme eroice, care ating mai puțin sfera afectivă și teme lirice. Pentru seria de lucrări cu teme eroice este reprezentativ tripticul-relief *Femeile Țării Sovietelor* (1969, cupru)³. În partea stângă a tripticului sunt redată femeile revoluționare, în partea centrală – femeile muncitoare, iar în partea dreaptă – femeile apărătoare ale păcii. În relief sunt elemente de stilizare, dar foarte apropiate de formele realiste, iar compozițiile capătă expresivitate prin ritm și modulare. Subiectul este tratat cu sinceritate de către sculptoriță, care, se pare, împărtășește idealurile societății și timpurilor în care activa. Monumentalitatea acestei compoziții epice se îmbină cu aspectul liric al acesteia. Creând un echilibru ușor de intuit între formele verticale și cele orizontale, susținută plastic prin gama delicată a clarobscurului, compoziția redă mișcarea interioară a personajelor.

Uneori, totuși, accentele lirice și cele eroice se contopesc într-un tot întreg, armonios. Acest lucru îl observăm în lucrarea *Horă de primăvară* (1970, aluminiu), care reprezintă două fete dansând pe fundalul unor pomi înfloriți, simbolizând renașterea vieții noi.

Simetria și asimetria, în jocul lor armonios, conferă dinamism întregii compoziții. Elementele de stilizare prezente în tripticul *Femeile Țării Sovietelor*, despre care am amintit ceva mai sus, sunt preluate și adaptate exigențelor acestei compoziții. Lucrarea emană o dispoziție de sărbătoare și de bucurie.

Claudia Cobizev ilustrează și scene din viața țăranilor, cum ar fi și cea din reliefurile *După o zi de muncă* (1970, cupru). Compoziția este realizată în registru orizontal, cu mișcare de la dreapta spre stânga și reprezintă figuri de țărani mergând grăbiți de la muncile de câmp spre casă. Ritmul compoziției pare ceva mai accelerat decât ne-am așteptat.

Mulțimea de subiecte inspirate din viața cotidiană este continuată de reliefurile decorative *Roadă* (1970, cupru), care conține chipul unei țărăni culegând mere. Imaginea femeii apare picturală, romantică.

Tema sportului continuă seria subiectelor angajate ideologic, dar redată de către sculptoriță cu o sinceritate de copil. Compoziția de gen *Spre sănătate și frumusețe* (1971, aluminiu) este animată prin prezența figurilor de copii-sportivi. Grija statului pentru sănătatea tinerii generații – o temă propagandistică, este tratată cu multă emoție. Chipurile de copii sunt redată de artistă cu duioșie, cu accente care dezvăluie psihologia vârstelor. Această compoziție, ceva mai mult decât cele anterioare, este apropiată de lucrările realizate în tehnica ștemuirii metalului, lucrări care în acea perioadă puteau fi găsite în mai toate magazinele.

Școala europeană modernă, studiile făcute în străinătate, i-au ajutat sculptoriței să creeze și compoziții ceva mai realiste, cum ar fi lucrarea *Fete scâldându-se* (1971, cupru). În acest relief rolul principal revine liniei, care este unduioasă, conturând formele corpurilor fetelor nude, cu părul despletit, în armonie cu liniile valurilor. Lucrarea este camerală și lirică, prezentând nuduri care, deși redată cam stângaci, sunt deosebit de expresive. Astfel nudul, care practic lipsea în arta realismului socialist, apare interpretat original din punct de vedere artistic.

Relieful *Viticultoarele* (1971, cupru) reprezintă trei portrete, în profil, *en face* și trei pătrimi ale unor femei de la țară pe fundalul viei rodite. Compoziția a fost creată cu scopul de a arăta viața fericită de la țară, înflorirea economică. Textura lucrării este expresivă⁴. Lucrarea denotă buna cunoaștere de către autoarea anatomiei și a specificului de redare a portretului în relief.

Tema muncii este continuată în reliefurile *Pe câmpurile Moldovei* (1972, aluminiu). Formele plantelor de floarea-soarelui și cele ale corpurilor femeilor care le culeg, forme care sunt aplatizate pe verticală, arată

munca grea, dar și dragostea de muncă a țăranilor. Formele decorative se conjugă în mod armonios, ca, de altfel, în toate lucrările Claudiei Cobizev, cu formele realiste. Stilizarea lor este și ea apropiată de realitate. De remarcat în mod expres textura acestei lucrări, care a fost obținută în urma corodării aluminiului și care conferă suprafețelor un aspect granular. Textura contribuie și la stabilirea unui raport surprinzător între formele mari și cele mici, între aspectul general și detaliile.

Moldova este reprezentată alegoric în lucrarea Claudiei Cobizev *Câmpiile Moldovei* (1972, aluminiu). Este o imagine simbolică a țării, răspândită în anii '60-'70. Imaginea-simbol reprezintă o femeie în port național, alături – un strugure. Această imagine-standard era ușor recunoscută și în afara țării, o imagine artificială, care nu reflecta nici pe departe sufletul poporului acestei țări, ci era doar rodul unor aparențe.

Astfel, în anii '70 se observă mai pregnant prezența în creația sculptoriței Claudiei Cobizev a apropierei de estetica afișului. Întâi de toate aceasta se datorează coincidenței subiectelor reliefurilor decorative cu tematica afișului angajată ideologic a realismului socialist. Iar această coincidență și faptul că ambele genuri sunt realizate bidimensional au condus la comunitatea caracteristicilor acestor două genuri ale artei. Faptul că afișul posedă un caracter propagandistic, iar reliefurile decorative reflectă realitatea sovietică, au determinat preluarea acestei tematici în creația artistei. Lucrarea Claudiei Cobizev *Asistenta medicală* (1973, aluminiu) este apropiată de stilistica afișului, specifică și sculpturii *ronde-bosse* din anii 1940-1970, cu atât mai mult că reliefurile decorative ofereau mari posibilități pentru tratarea unor subiecte declarative, propagandistice, considerate primordiale în arta realismului socialist.

Abordarea temei realizărilor economice în compozițiile Claudiei Cobizev se soldează cu apariția reliefurilor *Înfrățire* (1973, aramă). Scenele cu moldovence, culegând mere pe fundalul unei livezi, par să fie specifice în creația sculptoriței, scenele de gen fiind pentru ea un motiv în plus de a aborda tema muncii, idealizând societatea și condiția omului muncitor.

Aceleași caracteristici pot fi sesizate și în lucrarea *Familie de colhoznic* (1975, cupru). Aici este reprezentată o scenă din viața unei familii de țărani, în care autoarea inventează niște relații idealizate, inexistente în realitate între membrii acestei familii. Sub aspectul tehnicii de realizare, reliefurile reprezintă un model de combinare al liniei și volumului, pentru obținerea unor calități artistice deosebite.

Artă modernă și contemporană

Relieful în lemn colorat, utilizat foarte frecvent în portretele *ronde-bosse* ale Brunhildei Epelbaum-Marcenko, este prezent și în lucrarea Claudiei Cobizev *Felicitări cu ocazia decorării* (1976). În această lucrare sunt reprezentate figuri în mișcare, dispuse pe două planuri, primul și al doilea. Relieful este înviorat mult de culoare, care îi și conferă o notă radioasă și festivă.

Animarea personajelor în compozițiile amintite mai sus au condus la apariția unui relief decorativ considerat clasic și reprezentativ pentru creația Claudiei Cobizev. Este vorba despre relieful *Dragoș-Vodă* (1976, aluminiu). Ameliorarea relațiilor cu România în acei ani, dar și, probabil, reactualizarea amintirilor sculptoriței despre arta, cultura și istoria românească, care i-au fost atât de apropiate în timpul tinereții, au constituit premisele favorabile creării acestei lucrări. Compoziția este lucrată în aluminiu, material deja bine studiat și însușit de sculptoriță, care a realizat un număr impunător de opere în acest material. Pornind formal de la legenda populară despre *descălecarea Țării Moldovei* pe timpurile lui Dragoș-Vodă, autoarea a creat o compoziție reprezentând o scenă de vânatoare, care, asemeni miniaturilor medievale, este dispusă pe trei planuri. Scena uciderii zimbrului și cea a morții căleușei Molda este animată de figuri cu diverse dispoziții și atitudini. Zimbrul are grumazul puternic, dar este învins de ceata lui Dragoș-Vodă, reprezentată într-un avânt eroic. Lucrarea confirmă potențialul creator polivalent al sculptoriței Claudia Cobizev, care, din păcate, nu a fost exploatat din plin în acea perioadă ideologizată la maxim, fiind nevoită și ea, la fel ca alți artiști plastici, să execute la comandă scene monotone și anoste, dar care erau solicitate de autoritățile comuniste din domeniul culturii.

În același an, 1976, Claudia Cobizev creează lucrarea *Femeile din Tatarbunar. Variantă*. (în ghips). Compoziția este înscrisă într-un pătrat, figurile celor două femei plângând transmit durerea pierderii celor dragi. Valorația liniei este unicul și esențialul mijloc de realizare a compoziției sub aspect plastic.

Cunoscând bine specificul lucrului cu metalele în relief, Claudia Cobizev realizează și medalii, cum este și cea intitulată *Fuga* (1977, cupru). Figurile de atleți reprezentate pe ea sunt dinamice, bine constituite din punct de vedere fizic.

Lucrarea *Viață salvată* (1978, aluminiu) confirmă încă o dată opinia că în reliefurile Claudiei Cobizev sunt prezente toate temele propuse de aparatul de cenzură comunist pentru a fi abordate. Aici sculptorița tratează tema „îmblânzirii” focului și salvării din flăcări de către pompieri a unui copil, o temă care fă-

cea parte din seria celor angajate ideologic. Linia fluidă și suprafețele ușor bombate sunt unicele calități ale limbajului plastic care formează desenul expresiv al lucrării.

Reprezentările-șablon ale chipurilor de femei, identificate alegoric cu țara, sunt prezente în lucrarea *Moldova mea* (1981, aluminiu). Aici, chipurile celor trei femei reprezintă câteva domenii de bază ale activităților agricole din Moldova: viticultura, pomicultura, tutunăritul și cultivarea florii-soarelui. Asemănarea chipurilor, ușor stilizate, care migrează dintr-o lucrare în alta a Claudiei Cobizev, semnaleză existența unui așa-numit „canon” moldovenesc, care presupunea identificarea chipului femeii cu roadele pământului.

Relieful decorativ *Victoria* (1981, ghips, tonare) reprezintă, în mod idealizat, victoria în cel de-al Doilea Război Mondial prin chipul unei femei pe fundalul poporului jubilând și al economiei restabilite și prospere a țării. Subiectul arhicunoscut a fost realizat într-o cheie alegorică.

Printre ultimele lucrări ale Claudiei Cobizev este și relieful cu titlul *Eliberatorii* (1985, aluminiu). Realizat în stilul lucrărilor din anii '40-'50, relieful conține mai multe figuri, antrenate într-o scenă festivă, în care soldații-eliberatori sunt întâmpinați cu bucurie de popor. Scena este dispusă pe două planuri și are o perspectivă cu orizont jos. Anume acest fapt conferă un plus de monumentalism lucrării, făcând figurile importante, dar și expresive prin atitudinea, mimica și gesturile lor. Rolul esențial în lucrarea în cauză revine clarobscurului, care, prin jocul de lumini și umbre, imprimă viață întregii compoziții.

S-ar putea spune că relieful în sculptură este un gen care comportă trăsăturile sculpturii *ronde-bosse* și picturii de șevalet. Astfel, atât personajele, cât și obiectele reprezentate în relief, pierd cea de-a treia dimensiune, care le făcea să fie parte a spațiului tridimensional, și capătă calitatea acestei dimensiuni sugerată prin perspectivă. Astfel, relieful decorativ posedă posibilități mai ample pentru a realiza subiecte narative sau chiar propagandistice, asemeni celor create de sculptorița Claudia Cobizev.

Formele modelate în relief pot fi atât fluide, cât și unghiulare, în funcție de subiect, cum ar fi, spre exemplu, în lucrările *Familia colhoznicului* (1975, cupru) – relief bombat, și *Felicitări cu ocazia decorării* (1976, lemn) – forme unghiulare. Modalitățile de reprezentare în relief sunt diverse: de la o suprafață ușor bombată, contrarelief la altorelief. Spre exemplu, altorelieful se remarcă în lucrarea *Petru I* (?), alumi-

niu), care se păstrează în colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei.

Subiectele angajate ale Claudiei Cobizev, menite să reprezinte traiul fericit în spațiul sovietic, sunt totuși de o diversitate stilistică deosebită. Astfel, tema eroică în tripticul *Femeile Țării Sovietelor* (1969, cupru) lasă spațiu pentru reprezentările stilizate, ritmice și modulare. În creația Claudiei Cobizev stilizarea diferă de la o lucrare la alta.

Tematica reliefurilor decorative ale Claudiei Cobizev este întotdeauna cea a realismului socialist, ea cuprinzând practic toate aspectele vieții din spațiul sovietic. Lucrările sculptoriței obțin, grație tematicii și stilisticii, aspectul unor pancarde. Temele muncii, sportului, sănătății, medicinei etc. prezintă interes și pentru oamenii de astăzi, deși avântul și latura eroică a acestor teme nu este pe înțelesul celor care nu cunosc realitățile acelor timpuri.

Urmărind întreaga cale de creație a Claudiei Cobizev, evoluția limbajului ei plastic și a compoziției în genul reliefului, intens cultivat de sculptoriță, putem remarca diverse modalități de abordare: începând de la reprezentările realiste și terminând și cele ușor stilizate. Anume această stilizare subtilă asigură conturarea unui stil aparte de modelare, specific artistei. Iar abordarea compoziției decorative, cu toate caracteristicile ei, cum sunt ritmul, modulația, simetria, asigură obținerea unui efect deosebit.

Sculptorița Claudia Cobizev a educat o întreagă pleiadă de discipoli care au ajuns ulterior sculptori cunoscuți: L. Averbuh, V. Kuznețov, I. Chitman, A.

Picunov-Târțău, B. Epelbaum-Marcenko, N. Epelbaum, D. Scvortov ș. a. Unii dintre aceștea au practicat relieful. Spre exemplu, Alexandra Picunov-Târțău a îmbinat în creația sa calitățile reliefului decorativ cu cele ale sculpturii *ronde-bosse*. Iar Brunhilda Epelbaum-Marcenko a conjugat în reliefurile sale sculptura și ceramica.

Claudia Cobizev a lucrat în diverse materiale (lemn, ghips, cupru, aluminiu) și, în funcție de materialul folosit, a inserat elemente de limbaj plastic care asigură, de fiecare dată, expresivitatea lucrării. De menționat faptul că pentru relief sunt considerate esențiale aplicarea liniei și a formelor ușor bombate. Subiectele angajate ideologic pe care sculptorița le-a tratat în lucrările sale au umbrit adevăratele posibilități creative și talentul ei, care, finalmente, au ieșit la suprafață asemeni unui izvor subteran. Anume astfel s-a întâmplat în cazul cunoscutului relief *Dragoș-Vodă*, prin care, inclusiv și prin compozițiile tematice și prin portret, artista va rămâne în istoria artelor plastice din Moldova.

Relieful decorativ în creația Claudiei Cobizev reprezintă o pagină remarcabilă a artei realismului socialist, realizată în spiritul celor mai bune tradiții ale școlii sovietice. Sculptorița va rămâne în istoria artei din Moldova prin opere care ilustrează un regim totalitar apus. Studiile făcute anterior în străinătate de către Claudia Cobizev, au contribuit la conturarea pregnantă în creația acestei sculptorițe a unui stil propriu, cu ecou distinct în mediul artistic și cu un farmec deosebit.

Referințe bibliografice și note:

¹ Toma L., *Claudia Cobizeva*, Chișinău, Literatura artistică, 1978, p. 7-8.

² Ibidem, p. 8.

³ Bobernaga S., *Claudia Cobizeva*, Moscva: Sovetskii hudojnik, 1988, p. 4.

⁴ Ibidem, p. 10.

Artă modernă și contemporană _____



Câmpurile Moldovei. 1972, aluminiu



Dragoș-Vodă, 1976, aluminiu



Familie de colhoznic. 1975, cupru



Felicitări cu ocazia decorării. 1976, lemn, cu culoare



Fete scaldându-se, 1971, cupru



Hora de primăvară. 1970, aluminiu

Procedee de organizare compozițională în acvafortele din anii '50 –'70 ai secolului al XX-lea din RSSM

Summary

Compositional organization processes in aqua-fortis in '50s–'70s from MSSR

The aqua-fortis genre has proliferated in postwar space of graphic arts, with some retard according to the lino-cut, in '60s of XX century. Subsequently, the seventh decade was noted by a quantitative and qualitative increase of achievements of engravers working on the metal support – notably, prints executed in aqua-fortis, aquatint and dry-point techniques. Among artists practicing graphic art and participating in art exhibitions with works in aqua-fortis from those period (some of them well-done, others less) could be mentioned: Victor Ivanov, Petru Țurcan, Grigori Fiurer, Boris Nesvedov, Leonid Grigorașenco, Ion Tăburța, as well artists from the younger generation: Gheorghe Vrabie, Filimon Hămuraru, Alexei Colâbneac, Vasile Negruța etc.

In terms of thematic aspect, the drawers' predilection stands for subjects, which reflect the labor and everyday life, landscapes and historico-revolutionary theme. So, are explored, primarily, social or industrial subjects, through which are reflected achievements in the country, the historico-revolutionary theme, after which a considerable space in the art of postwar engraving is dedicated to the landscape and portrait.

Particularly important at this stage, is the contribution of young graphics in promotion of new meanings of interpretation of the artistic form and content. Thus, is remarkable the stylized tendency, often decorative, including traditional character elements in art form, being approached thematic subjects of elucidation of everyday life, lyrical or with general human connotation. The metaphor and the symbol become artistic processes, which are increasingly used to reflect the conceptual message of works.

Are of interest prints, executed on the metal bracket in the eighth decade of the twentieth century, being different as techniques of figuration, and by the compositional-artistic approach in the related topics. Eloquent in this context, are prints made by: Iliia Bogdesco, Gh. Vrabie, Vasile Cojocaru, Emil Childescu, etc. However, the '80s are characterized by drawers' tendency to promote new approaches in artistic content, appear specific traits of genre, which gives to the graphic a well defined character. This period contributed indispensable to the formation of a strong professional contingent and its creative potential manifestation in many valuable graphic works of the time.

Key-words: aqua-fortis, aquatint, dry-point techniques; print, compositional processes.

Rezumat

Procedee de organizare compozițională în acvafortele din anii '50–'70 ai secolului al XX-lea din RSSM

Genul acvaforte s-a proliferat în spațiul postbelic al artelor grafice cu careva retard față de linogravură, în anii '60 ai secolului XX. Ulterior, deceniul șapte s-a remarcat printr-o creștere cantitativă, dar și calitativă, a realizărilor gravurilor care lucrează pe suport de metal – cu precădere, stampe executate în tehnicile acvaforte, acvatinta, ac sec. Printre graficienii care participă la expozițiile de artă din perioada respectivă cu lucrări în acvaforte – unele reușite, altele mai puțin – se enumeră Victor Ivanov, Petru Țurcan, Grigori Fiurer, Boris Nesvedov, Leonid Grigorașenco, Ion Taburța, precum și plasticienii din generația tânără – Gheorghe Vrabie, Filimon Hămuraru, Alexei Colâbneac, Vasile Negruța, ș.a.

În aspect tematic, se remarcă predilecția graficienilor pentru subiecte de reflectare a muncii și a vieții cotidiene, pentru peisaj și tematica istorico-revoluționară. Așa dar, sunt explorate, prioritar, subiecte cu caracter social sau industrial, prin intermediul cărora sunt reflectate realizările din țară, tematica istorico-revoluționară după care, un spațiu considerabil în arta gravurii postbelice îl deține peisajul și portretul.

Deosebit de important la această etapă este aportul tinerilor graficieni la promovarea noilor accepții de interpretare a formei și a conținutului artistic. Astfel, se remarcă tendința de reprezentare stilizată, frecvent decorativă, a formei artistice, inclusiv cu elemente de caracter tradițional, fiind abordate subiecte tematice de elucidare a vieții cotidiene, lirice sau de conotație general-umană. Metafora și simbolul devin procedee artistice utilizate tot mai frecvent la reflectarea mesajului conceptual al lucrărilor.

Prezintă interes stampele executate în baza suportului de metal în deceniul opt al secolului XX, acestea fiind diverse și ca tehnici de figurare, și prin soluționările compozițional-artistice ale subiectelor abordate. Elocvente, în acest context,

Artă modernă și contemporană

sun gravurile realizate de Ilia Bogdesco, Gheorghe Vrabie, Vasile Cojocaru, Emil Childescu ș.a. Or, anii '80 se remarcă prin tendința graficienilor de a promova noi modalități de abordare a conținutului artistic, apar trăsături de gen specifice, ce imprimă graficii un caracter format. Această perioadă a contribuit, indispensabil, la formarea unui contingent profesional de forță și la manifestarea potențialului de creație al acestuia în numeroase opere grafice de valoare ale timpului.

Cuvinte-cheie: acvaforte, acvatinta, ac sec, stampă, procedeu compozițional.

Резюме

Композиционные средства, применяемые в молдавском офорте '50–'70 гг. XX века

В послевоенном графическом искусстве офорт получил распространение несколько позже линогравюры, начиная с шестидесятых годов XX века. Впоследствии, семидесятые годы примечательны количественными и качественными изменениями в творчестве графиков, создающих эстампы на основе металлической печатной формы – офорт, акватинта, сухая игла. Среди графиков участвующих в художественных выставках с гравюрами в офорте – некоторые успешные, другие менее успешные – можно перечислить: В. Иванов, П. Цуркан, Г. Фюрер, Б. Несведов, Л. Григорашенко, И. Табурца, а так же ряд молодых художников – Г. Вrabie, Ф. Хэмурару, А. Колыбняк, В. Негруца и др.

В плане тематики отмечается склонность графиков к отображению идей труда и повседневной жизни, а так же пейзажа и историко-революционных тем. Рассматривается, в первую очередь, тематика социальной и промышленной направленности, отражающая достижения страны, а так же революционно-историческая тема. Значительное место в искусстве послевоенной гравюры имеют пейзаж и портрет.

Особенно важным на данном этапе является вклад молодых графиков в продвижении новых тенденций графического искусства, в интерпретации формы и художественного содержания. Таким образом, примечательна тенденция к стилизованному, часто декоративному изображению художественной формы, в том числе с элементами традиционного характера, с целью создания тематических композиций, а так же для отображения сюжетов повседневной жизни, с лирической коннотацией или со смысловой нагрузкой. Метафора и символ все чаще используются как художественные средства для отражения концептуального содержания графических работ.

Далее представляют особый интерес эстампы, созданные на основе металлического клише в восьмом десятилетии XX века, отличающиеся как с точки зрения технологии выполнения, так и используемыми композиционно-художественными решениями. Примечательны в этом контексте гравюры Георгия Вrabie, Ильи Богдеско, Василия Кожокару, Эмиля Килдеску и др. Данный период характеризуется тенденцией к применению новых подходов в отображении художественного содержания, проявлением характерных признаков офорта, которые указывают на сформированность жанра. Этот этап способствовал так же формированию серьезного профессионального контингента и проявлению его творческого потенциала во многочисленных ценных графических работах, выполненных в последующих десятилетиях.

Ключевые слова: офорт, акватинта, сухая игла, эстамп, композиционное средство.

Lucrarea reprezintă un studiu generalizat asupra unor aspecte de ordonare compozițională, aplicate în acvafortele din anii '50–'70 ai secolului trecut, cu scopul relevării acelor particularități distinctive de figurare a tehnicii grafice, inclusiv, în aspect de structurare și organizare compozițional-artistică a lucrărilor, care au marcat noile modalități de abordare a conținutului artistic și au adus la diversificarea expresiilor stilistice și apariția trăsăturilor individuale de gen, precum și la proliferarea creației artistice a graficienilor, ce s-au impus pregnant în spațiul artei graficii din a doua jumătate a secolului XX.

În aspect tematic, la fel ca și în alte genuri ale artelor plastice, se remarcă predilecția graficienilor pentru subiecte de reflectare a muncii și a „vieții socialiste”, pentru peisaj și tematica istorico-revoluționară. Or, sunt explorate, într-o manieră preponderent realistă, subiecte cu caracter social sau industrial prin intermediul cărora sunt reflectate realizările din țară; tematica istorico-revoluționară,

care, de altfel, se atestă mai puțin în genul acvaforte decât în alte categorii ale graficii de șevalet și, nu în ultimul rând, este reprezentat peisajul și portretul care, grație particularităților tehnicii de figurare, primește o deosebită expresie epică.

Analizând în aspect cantitativ gravurile realizate pe baza clișeului de zinc sau cupru din primul deceniu postbelic, se relevă faptul că acvafortele este practicat, ca și alte tipuri de gravură, foarte puțin, primele foi grafice fiind expuse, conform edițiilor periodice și cataloagelor expozițiilor de artă, în 1951, în cadrul *Expoziției de placardă, grafică de carte și de șevalet (anii 1946–1951)*¹. Din circa 119 lucrări grafice expoziția atestă doar 5 gravuri, dintre care 4 stampe – acvaforte realizate de Grigori Fiurer și 1 xilogravură (autor E. Merega). Situația se schimbă efectiv după 1960, pe parcursul deceniului șapte în cadrul expozițiilor în domeniu fiind expuse circa 95 acvaforte, 17 acvatinta, 12 ac sec, 8 acvaforte+acvatinta și 2 stampe – lac moale (fig. 1). Faza de anvergură a evoluției

acvafortelui, în acest context, îl constituie perioada de după 1965, când în cadrul expozițiilor de artă (inclusiv Prima expoziție republicană de stampă, 1966² și A doua expoziție republicană de stampă, 1970³) sunt expuse circa 73 de stampe.

Printre foile grafice realizate în tehnica acvaforte în primul deceniu postbelic pot fi menționate cele realizate de Grigori Fiurer (1886–1962): *Peisaj* (1949), *Schimb de noapte pe șantier* (1949), *La baștina lui G. Kotovski la Hâncești* (1950), *Casa în care s-a născut G. Kotovski* (1950). Acestea vădesc o bună profesare a tehnicii grafice, precum și calitățile relevate de desenator ale graficianului. În mod deosebit se remarcă peisajele lui G. Fiurer, distinse prin valorație tonală vibrantă a spațiilor compoziționale, fapt care oferă imaginilor o notă de concilianță și armonie. Bunăoară, acvafortele *Amurg* (1948) reprezintă o idilă a naturii în care, prin intermediul expresiilor tonale generalizate, este redată atmosfera crepusculului pe malul unui lac.

În anii '60 ai secolului trecut se relevă, în aspect de evoluție a genului acvaforte, creația graficienilor G. Fiurer, P. Țurcan, V. Ivanov, I. Averbuh. În acest context, este necesar de menționat creația grafică a lui Grigori Fiurer din perioada abordată. Acvafortele graficianului *Prospectul Lenin*, 1957 (22,3 x 18,2), *Monumentul lui A. Pușkin din Chișinău*, 1959 (27,3 x 18), *Construcția sectorului Râșcani*, 1960 (16,8 x 28,8) se remarcă prin maniera clasică de reprezentare, uneori chiar cu caracter documentar. Integritatea și claritatea compoziției artistice sunt obținute prin intermediul desenului precis, realizat cu efect perspectival, dar și prin tratarea academică a suprafețelor compoziționale, bine relaționate tonal. De altfel, autorul realizează imaginile elementelor arhitecturale sau sculpturale cu meticulozitate, ținând să redea cu exactitate atât detaliile caracteristice edificiilor și monumentelor reprezentate, cât și materialele din care acestea sunt confecționate.

Prezintă interes acvatintele, acvafortele realizate în perioada elucidată de Petru Țurcan, mai ales stampele desemnate în deceniul șapte. În mod deosebit, pot fi menționate peisajele *Iarna*, 1961 (18 x 12); *Codri*, 1961 (28,5 x 36); *Pădure iarna*, 1962 (36,4 x 25,5); *Copac iarna*, 1962 (21,9 x 10,2), precum și ciclul de foi grafice *Pe locurile leniniste*, realizate în 1969 în tehnica preferată a autorului, acvaforte + acvatinta. Lucrările se remarcă prin narativitatea imaginii, dar și prin expresii epice obținute prin jocul delicat de semitonuri și maniera realistă de tratare, de un înalt profesionalism, a spațiului compozițional. Bunăoară, acvatinta *Iarna*, 1961 (37,1x48,8) reprezintă un pei-

saj, ce însuflă calmitate și unitate cu natura. Câmpul vizual este ordonat, la general, într-o structură diagonală ascendentă, perceperea fiind efectuată în partea dreaptă inferioară a formatului. Spațiul compozițional deține atât imagini de copaci – cel din prim-plan, evidențiat în mod deosebit prin modelare expresivă a clarobscurului, formează centrul primar de interes – cât și reprezentări ale unor case din bârne, ba chiar și a unei figuri de copil trăgând o sanie, care, în ansamblu, sunt bine definite, integrate într-un context peisajer de iarnă.

P. Țurcan creează în această perioadă și un ciclu de stampe ce reflectă subiecte ale construcției industriale sau tematica muncii, cum ar fi *Carieră de piatră*, 1961 (29,7 x 36,2); *La fătare*, 1961 (25,3 x 36,2); *Construcția fabricii de ciment din Râbnița*, 1961 (33,7 x 46,7) ș.a. Acestea se remarcă, de asemenea, prin tratare realistă a spațiului plastic cu structuri compoziționale bine găsite și prin modelare tonală, deseori excelentă, a suprafețelor compoziționale în raporturi generale, mari de lumină și umbră. În general, stampele executate de P. Țurcan sunt caracterizate prin desen bine construit, frecvent într-o structurare perspectivală, printr-o bună explorare tehnologică din punct de vedere a expresiilor de valorație tonală, mai ales în reprezentarea clarobscurului, precum și prin meticulozitatea și detalierea reprezentărilor.

Tematica construcțiilor industriale este abordată pe larg și de graficianul Victor Ivanov (1910–2007)⁴. Acvafortele graficianului, de altfel, ca și linogravurile, atestă, la general, un bun desen academic, uneori „uscat”, caracterizat prin detalierea „documentară” (mai ales în cazul peisajelor industriale) a subiectelor reprezentate. În acest context poate fi nominalizat ciclul de acvaforte Șantiere în Moldova (*Fabrica de ciment din Râbnița* (1960, 1961), *Fabrica de zahăr din Ghindești* (1961) ș.a.). Or, ciclul de foi grafice *Fabrica de ciment din Râbnița* relevă desenul constructiv, realizat cu precizie, buna corelare tonală a suprafețelor și a „maselor” formale, structurile definibile, ordonate preponderent pe verticală și orizontală. Orizontul, de regulă, coborât al lucrărilor integrează ritmurile construcțiilor, instalațiilor industriale mari, ce contrastează puternic cu siluetele minuscule, practic, neobservate ale muncitorilor, reprezentați în prim-plan. Această expresie este accentuată și de modul de structurare a liniilor de forță, orchestrate, în mare parte, pe verticală în formatul dreptunghiular cu aceeași orientare. De altfel, perceperea vizuală a spațiului plastic este realizată frecvent pe verticala sau diagonala ascendentă. Astfel, caracterul ordonării structurale și al manierei realiste de interpretare

Artă modernă și contemporană

a conținutului artistic facilitează perceperea spațiului plastic, iar contrastul de forme și modelarea expresivă a clarobscurului sugerează convingător ideea importanței impunătoare a progresului industrial.

Cât privește peisajele lirice realizate de V. Ivanov în perioada respectivă, acestea reprezintă secvențe panoramice ale ținutului natal (unele fiind destul de reușite), realizate în aceeași manieră realistă caracteristică graficianului, invocând poetica naturii moldave. Printre stampele reprezentative ale graficianului pot fi enumerate: *Peisaj. Nistru* (1961), *Coline moldave* (1963), *Primăvara pe Nistru* (1966). Majoritatea dintre aceste lucrări atestă spații compoziționale cu linia orizontului înaltă, marcate de „jocul” tonal al reliefului landșaftului, de obicei, cu intensitate tonală pronunțată în prim-plan și, deopotrivă, slăbită în departajare. Uneori, însă, diapazonul tonal al imaginilor grafice vadește un decalaj prea mare, fapt care creează expresii grafice tonale „rupte”.

Mai puțin reușite sunt stampele semnate de grafician din ciclul de acvaforte *Rostov Velikii*, 1966 (*Piață comercială, Kremlinul*), acestea fiind caracterizate prin structurare stângace, spațiu „supra-umplut” cu edificii mari, greoaie, organizate cu efect perspectival exagerat. Nu impresionează nici maniera de realizare grafică, care, ca și în alte lucrări ale graficianului, este „uscățivă” și sugerează iluzia unei iluminări ambigue.

Trebuie de menționat, că peisajele în acvaforte (mai cu seamă cele industriale) executate de V. Ivanov după mijlocul anilor '70 se deosebesc printr-o organizare compozițional-artistică mai reușită, la fel și prin maniera de tratare a formei cu o oarecare tentă de stilizare a acesteia (*Uzina de tractoare*, 1967; *Uzina de beton armat*, 1969; *Zona industrială Ciocana Nouă*, 1969 ș.a.).

Se remarcă, de asemenea, tentativele graficianului de a induce în peisajele sale lirice elemente rustice de caracter tradițional, cum ar fi imaginea unei fântâni, case sau porți vechi, ca în acvafortele *Peisaj cu fântână* (1966), *Iarnă* (1967).

În general, schimbări evidente, de importanță, le relevăm în arta acvafortelui din deceniul șapte (mai cu seamă de la mijlocul anilor '70), aceasta fiind diversificată și ca variații tehnice de figurare, și ca soluționări compozițional-artistice ale subiectelor abordate, dar și ca procedee de figurare a conținutului artistic. Fapt care a adus la varierea expresiilor artistice și la apariția trăsăturilor individuale de gen. Această perioadă se remarcă, de asemenea, și prin formarea unui contingent profesional de forță, al cărui potențial de creație s-a manifestat în numeroase opere grafice de valoare ale timpului. În acest

context, pot fi remarcate contribuțiile plasticienilor: I. Bogdesco, G. Vrabie, G. Zăcov, L. Grigorașenco, F. Hămuraru, E. Usov, A. Colăbneac ș.a.

Un rol aparte în arta grafică a republicii l-a avut Leonid Grigorașenco (1924–1995), creând numeroase lucrări de valoare⁵. Relevant prin măiestria abordării subiectelor istorico-batalice, graficianul a creat în perioada analizată ciclul de acvaforte, ac sec *Pentru puterea Sovietelor*, 1966 (*Masacru* (40 x 62), *Apărătorii depoului din Bender* (40 x 63,7), *Răz-bunătorii* (31,8 x 49,8), *Nuntă executată în Boievni-ța* (40,8 x 63,8), *Raidul Diviziei nr. 42* (31,5 x 49,7), *Întoarcerea partizanilor din misiune ș.a.*). Dacă stampele realizate în ac sec de L. Grigorașenco, grație specificului tehnicii, au un caracter mai lapidar, schițat, atunci acvafortele atestă calitățile profesionale înalte ale graficianului în vederea organizării compoziției maselor, posedării excelente a desenului și a profesării tehnicii de figurare grafică. În general, pentru creația lui L. Grigorașenco sunt caracteristice compozițiile polifigurate, cu structuri complexe și dinamice, executate într-o manieră pronunțat realistă de tratare a spațiului plastic, cu expresii tonale active și joc vibrant al clarobscurului, ce evocă expresii de patos și eroism, proprii lucrărilor cu subiecte batalice și istorico-revoluționare ale graficianului.

Printre stampele reușite, executate în tehnica acvaforte pot fi remarcate foile grafice ale lui Ghenadi Zăcov (1931–1958) caracterizate prin măiestria organizării compozițional-artistice, a profesării tehnice, dar și prin maniera individuală de interpretare a spațiului plastic. Spre exemplu, acvafortele *Fațare colhoznică*, de o deosebită expresie lirică (ba chiar ghidușă), impresionează prin organizarea originală, pe bază de contraste, a elementelor, părților constitutive ale compoziției. Or, cele trei căpițe masive de fân, ordonate ritmic cu efect perspectival (inclusiv, grație modelării tonale), ocupă întregul spațiu plastic. Acestea contrastează puternic cu siluetele de tot mici, dar pronunțat accentuate, ale căruței cu cai și a căruțașului, care o mănuieste cu sprinteneală din picioare. Autorul gravurii utilizează efectul contrajurului cu scopul evidențierii siluetele mici, creând un contrast izbitor de ton și de dimensiune (dar și ca greutate perceptibilă) și asigurând, astfel, expresivitatea și lizibilitatea centrului de interes al compoziției.

Aceleași expresii de decorativism, dar cu un caracter fantasmagoric în stilizarea formei (specific și pentru ilustrația de carte a autorului), denotă gravurile în acvaforte ale lui Boris Nesvedov (1903–1963) *Moldova*, 1962 (24 x 29), *Moldova străveche*, 1964. Acestea îmbină congruent într-o imagine multiple

elemente tradiționale (inclusiv, ornamentale), orchestrate într-o structură compozițională cu efect perspectival, care permite evocarea unor expresii de epos medieval.

În aspect de procedee artistice aplicate – pe lângă abordarea clasică realistă, cu caracter descriptiv-narativ sau elogios al subiectelor compoziționale, – apar tot mai multe lucrări, realizate cu utilizarea procedeului stilizării (frecvent, decorative), cu tentă de evocare a expresiilor epico-lirice sau a conotațiilor simbolice ale imaginii. Astfel, se remarcă tendința de reprezentare stilizată a formei artistice, inclusiv, cu elemente de caracter tradițional, fiind abordate subiecte tematice de elucidare a vieții cotidiene, lirice sau de conotație general-umană. Metafora și simbolul devin procedee artistice utilizate tot mai des la reflectarea mesajului conceptual al lucrărilor. În acest context, poate fi remarcată creația grafică a plasticienilor: G. Vrabie, I. Bogdesco, F. Hămuraru, B. Nesvedov, G. Zăcov ș.a.

O importanță deosebită în gravura deceniului șapte îl ocupă creația lui Ilia Bogdesco (1923–2010)⁶. Esențializarea și laconismul formei aplatizate, dinamismul și expresivitatea elementelor limbajului plastic, rezidate pe relații tonale calitative și cantitative, asigură integritatea spațiului compozițional, facilitând perceperea mesajului, deseori simbolic, al lucrărilor. Stampele maestrului executate în tehnica acvaforte – În muzeu, 1961 (11,5 x 9,3); *Portretul unui moldovean cu cușmă* 1961 (13,8 x 11,2); *Așteptarea*, 1961 (10,6 x 13,6) – deși sunt realizate în tușe grafice lapidare, atestă nemijlocit măiestria autorului în organizarea compozițională a spațiului plastic, precum și în redarea convingătoare a caracterelor tipajelor portretistice.

Un capitol aparte în arta grafică a republicii din deceniul șapte (și mai cu seamă, din perioada ulterioară) îl constituie creația lui Gheorghe Vrabie (n. 1939). Lucrările graficianului se disting în mod deosebit de cele ale altor plasticieni, pronunțând o abordare a formei artistice într-o manieră diferită – și ca ordonare structurală, și ca conținut artistic – de cele tradițional-realiste ale timpului.

E necesar, de asemenea, de a menționa profesionalismul înalt al graficianului, relevant atât prin măiestria executării tehnice și artistice a lucrărilor, cât și prin modul de abordare conceptuală a mesajului. Astfel, în anii '70 ai secolului trecut se remarcă foile grafice realizate de G. Vrabie în tehnica acvaforte: *Pescarii*, 1964; *Patrula*, 1965; *Pichetul roșu*, 1965; *Prima zăpadă*, 1965; *De neuitat*, 1968 ș.a.

Prin soluționare compozițională reușită și abordare inedită a conținutului artistic se disting acvafortele semnate de G. Vrabie din perioada ulterioară: *Obstacol* (1972), *Scrânciobul* (1974), *Macarale de-asupra orașului* (1975), *Tragedia de la Râbnița* (1975), *Probe în câmp* (1976), *Oraș reînnoit* (1977) ș.a. Este elocventă menționarea, în acest context, a gravurii *Star-tul* (din ciclul *Hipism*, 1972, 50 x 64), relevantă din punct de vedere al abordării conceptual-artistice a subiectului. Fiind ordonată într-o structură complexă de tip deschis, compoziția ce reprezintă secvențe din concurs hipic este organizată dinamic pe orizontală, stabilizată, totodată, „în registre” verticale marcate de reprezentările flamurilor. Întregul format al lucrării este „divizat” pe orizontală în două zone compoziționale – superioară și inferioară. Cea din urmă desemnează, în corespundere cu grupurile de sportivi reprezentați, mai multe centre de interes, două dintre care (cele care ordonează mijlocul formatului) fiind prioritare. Elementele constitutive ale compoziției și modul de ordonare al acestora în structura compozițională generează un șir de vectori: fie concentrați în jurul celor două centre de interes de la mijlocul formatului, fie desemnați de imaginea drapelului dinamice în partea superioară a spațiului compozițional, fie generate de figurile (inclusiv ecvestre) din zona inferioară a compoziției. Majoritatea din aceștia fiind îndreptați, prin poziționarea și orchestrarea formelor și a elementelor plastice, spre stânga câmpului vizual. Este necesar de a menționa și maniera graficianului de abordare liniar-tonală, stilizată a conținutului formal al gravurii. Deși formele sunt modelate „plat”, gravura primește o deosebită expresivitate grație caracterului texturii grafice, contrastului tonal și a plasticității liniare sugestive.

Tot în această perioadă se proliferază creația grafică a plasticianului Filimon Hămuraru (1932–2006). Printre acvafortele care prezintă interes, ca modalitate de soluționare compozițional-artistice a subiectelor abordate, pot fi menționate: tripticul *Trânta* (1971), ilustrațiile pentru „Sat uitat” de A. Lupan (1977–1978) ș.a. Acestea desemnează o tratare stilizată a formei, cu un caracter popular, ce evocă trăsături ale portului tradițional (dar și un tipaj portretistic corespunzător), cu o modelare grafică specifică a clarobscurului, menită să pronunțe expresii plastice de textură. Fapt, care este în concordanță cu modul de structurare frontală, preponderent în registre, a spațiului compozițional și care sugerează efectul de relief monumental.

În mod concludiv remarcăm că genul acvaforte s-a proliferat în spațiul postbelic al artelor grafice cu

Artă modernă și contemporană

careva retard față de linogravură, în anii '60 ai secolului XX. Ulterior deceniul șapte este marcat de o creștere cantitativă, dar și calitativă, a realizărilor gravurilor care lucrează cu clișee de metal – cu precădere, stampe executate în tehnicile acvaforte, acvatinta, ac sec. Printre graficienii care participă la expozițiile de artă

din perioada respectivă cu lucrări în acvaforte – unele reușite, altele mai puțin – se numără Victor Ivanov, Petru Țurcan, Grigori Fiurer, Boris Nesvedov, Leonid Grigorașenco, Ion Taburța, precum și plasticieni din generația tânără: Gheorghe Vrabie, Filimon Hămuraru, Alexei Colâbneac, Vasile Negruța ș.a.

Bibliografie selectivă:

¹ Grafiki Sovetskoi Moldavii. / Avtor-sostaviteli: Golițov D., Moskva, „Sovetskii hudojnic”, 1981, 97 p.

² Rodnin K. Grafika Sovetskoi Moldavii. Chișinev, „Cartea moldovenească”, 1963.

³ Stavilă T. Arta plastică modernă din Basarabia. Chișinău, „Știința”, 2000, 160 p.

⁴ Golițov D. Arta Plastică a Moldovei Sovietice. Chișinău, „Timpul”, 1987, 248 p.

⁵ Golițov D. Victor Ivanov. Chișinău, „Literatura artistică”, 1984.

⁶ Iliia Bogdesco. Ilustrații, caligrafii, desen, artă monumentală. Chișinău, „Timpul”, 1985.

⁷ Leonid Grigorașenco. / Catalogul expoziției: acuarelă, pastel, gravură, desen. Chișinău, „Timpul”, 1986.

⁸ Vistavka Proizvedenii Hudojnicov Moldavii 1951g. Katalog / Sostaviteli: Livșiț M., Chișinev, Part. izd. ȚK KP(b) Moscva, 1951.

⁹ Vistavka jivopipisi, sculipturî, grafiki i decorativno-prikladnogo iskusstva. Katalog / Chișinev, Gos. Izdatelstvo Moldavii, 1957.

¹⁰ Vistavka jivopipisi, sculipturî, grafiki i decorativno-prikladnogo iskusstva, posveașceonnaia XXI siezdu KPSS. Katalog. / Sostaviteli: Bontea E., Chișinev, Partiinoe izd., 1959.

¹¹ Vistavka izobrazitelinogo iskusstva Moldavii. / Sostaviteli: Bontea E., Livșiț M., Mojaeva I., Chișinev, „Cartea moldovenească”, 1963.

¹² Katalog Respublikanskoi Hudojestvennoi Vistavki „Semiletka v deistvii”. / Sostaviteli: Mojaeva I., Chișinev, „Cartea moldovenească”, 1962.

¹³ Vistavka Proizvedenii Hudojnicov Moldavscoi SSR. Chișinev-Tallin, „Cartea moldovenească”, 1963.

¹⁴ Pervaia Respublikanskaia Molodejnaia Hudojestvennaia Vistavka. Katalog. Jivopipisi, grafika, sculiptura, decorativno-prikladnoe iskusstvo. / Sostaviteli: Iliiașenco L., Chișinev, Moldreklama, 1966.

¹⁵ Katalog iubileinoi vistavki izobrazitelinogo iskusstva Moldavscoi SSR, posveașceonnoi 50-letiiu Velikoi Okteabriskoi soțialisticseskoj revoliuții. / Sostaviteli: Toma L., Chișinev, „Timpul”, 1969.

¹⁶ Katalog vistavki proizvedenii izobrazitelinogo iskusstva Moldavscoi SSR, posveașceonnoi 50-letiiu sovetsskoj armii. Jivopipisi, sculiptura, grafika. / Sostaviteli: Arnavtova L., Chișinev, „Timpul”, 1970.

¹⁷ Respublikanskaia hudojestvennaia vistavka, posveașceonnaia 50-letiiu VLKSM. Katalog. Jivopipisi, grafika, sculiptura, decorativno-prikladnoe iskusstvo. / Sostaviteli: Melinic-Liubinețkii A., Rodnin K., Chișinev, „Timpul”, 1970.

Bibliografie:

¹ Vistavka plakata, knijnoi i stankovoi grafiki 1946–1951g Katalog./ Redactor: Rodnin K., Chișinev, Part. izd. ȚK KP(b) Moskva, 1951.

² Pervaia Respublikanskaia Vistavka Țstampa. Katalog / Avtor-sostaviteli: Rodnin K., Chișinev, 1966.

³ Vtoraia Respublikanskaia Vistavka Țstampa. Katalog / Sostaviteli: Cuciuc K., Chișinev, 1970.

⁴ Golițov D. Victor Ivanov. Chișinău, Literatura artistică, 1984.

⁵ Grigorașenco Leonid. Catalogul expoziției: acuarelă, pastel, gravură, desen. Chișinău, Timpul, 1986.

⁶ Bogdesco Iliia. Ilustrație, caligrafie, desen, artă monumentală. Chișinău, Timpul, 1985.

Artă modernă și contemporană



1) G. Fiurer. *Prospectul Lenin*, acvaforte, 1957
(22,3 x 18,2);



2) P. Țurcan. *Iarna*, acvatinta, 1961
(37,1 x 48,8)



3) V. Ivanov. *Chișinăul reconstruit*,
acvaforte, 1977



4) L. Grigorașenco. *Fapta eroică*, acvaforte, 1969
(46,5 x 64,0)



5) I. Bogdesco *Portretul unui moldovean cu cușmă*,
acvaforte, 1961 (13,8 x 11,2)



6) G. Vrabie. *Tragedia de la Râbnița*, acvaforte, 1975
(64,0 x 43,0)

Arta textilă din fondurile Muzeului Național de Artă al Moldovei

Rezumat

Arta textilă din fondurile MNAM

Inaugurarea Pinacotecii Municipiului Chișinău în cadrul actualului Muzeu Național de Artă al Moldovei are loc la 26 noiembrie 1939. Pe parcursul anilor colecția muzeului s-a completat cu lucrări ale pictorilor basarabeni, artiștilor plastici din România, Rusia, Europa, Asia. La etapa actuală bogata colecție a fondului MNAM include peste 39 mii de opere ce vizează artele plastice și decorative din secolele XV–XXI.

Primele achiziții în domeniul artei textile au fost numeroase covoare executate de către autori necunoscuți, datând cu anii '50 ai secolului XX. Pe parcurs fondurile se completează cu diverse panouri decorative. Numeroase lucrări din domeniul artei textile au fost achiziționate sau donate în anii '57–'90. Dacă inițial vedem doar funcția utilitară a lucrărilor în formă de covor țesute în tehnica clasică, atunci pe parcursul evoluției găsim panouri decorative cu abordări netradiționale semnate de V. Poliacova, L. Goloseeva, E. Șugjda, L. Odainic, M. Saca-Răcilă, E. Rotaru, L. Ceban-Boico, M. Glijenski-Cecelnițki, A. Negură, I. Svernei ș.a. Colecția de batik este una mai modestă ce include lucrările executate în perioada anilor 1968–2001 ale autorilor L. Ceban-Boico, L. Cornienco, V. Damir, V. Grama, S. Șugjda, A. Drobaha, L. Prahova, L. Guleaeva.

Se observă și evoluția tematicii din anii '60 până în anii 2000. Primele achiziții din domeniul textilelor se caracterizează prin utilizarea motivelor fitomorfe, zoomorfe și antropomorfe în lucrările autorilor S. Ciocolov, V. Novic, N. Serova, C. Golovinov, E. Rotaru, M. Saca-Răcilă, L. Băstric, M. Coțofan, L. Ceban-Boico, L. Cornienco ș.a.

În anii '70, în RSSM atât tematica, cât și curente artistice au fost influențate de regimul sovietic, astfel încât batik-ul în primele decenii ale existenței sale se caracterizează prin prezența elementelor figurative, cu un pronunțat mesaj social, după cum ar fi *Comsomolul eroic* de L. Ceban-Boico, *Triumful revoluției* de L. Constantinova, *La paza păcii* de M. Saca-Răcilă, *Pace* de L. Goloseeva, *Chemare* de L. Guleaeva, *Victorie* de E. Șugjda, *Moscova olimpică* de C. Golovinova, *Victorie* de N. Dobrânina ș.a. Însă cea mai mare parte a colecției este dedicată muncii în câmp, recoltei: *Culesul merelor*, *Culesul strugurilor* de G. Filatov, *Toamna și Recoltă* de E. Rotaru, *Recoltă* de N. Serov, *Toamna și La fabrica de mătase* de L. Odainic, *Poezia muncii* de S. Vrânceanu, *Sărbătoarea câmpiilor* de M. Saca-Răcilă, *Munca* de L. Ceban-Boico, *Culegerea tutunului* de C. Golovinova ș.a. Începând cu sfârșitul anilor '80, în tapiseria și batik-ul autohton pătrunde alegoria și nonfigurativul: *Sărbătoresc* M. Saca-Răcilă, *Dune*, *Pete albe* A. Negură, *Gingășie* E. Rotaru, *Peisaj* I. Svernei, *Copacul care ne unește* L. Bălbă ș.a. Ultimele lucrări achiziționate din domeniul batik-ului (*Jocuri albe I*, *Pronostic* semnate de Al. Drobaha) sunt nonfigurative și nu mai păstrează nici un element care ar reflecta deceniile din perioada socialistă.

Cuvinte-cheie: batik, artă, operă, mesaj, motive decorative, arta textilă, colecție muzeală

Summary

The textile art from MNAM funds

The inauguration of Chisinau Municipality's Pinakothek in the frame of the National Art Museum of Moldova, takes place on 26 November 1939. During the years, the museum's collection was filled with works of Bassarabian painters, visual artists from Romania, Russia, Europe and Asia. At this moment the rich collection of the MNAM fund includes over 39 thousands of works, which are aiming fine and decorative arts from the period of XV–XXI centuries.

The first acquisitions in textile arts were numerous carpets made by unknown authors, dating to the 50s of the twentieth century. Along the way, funds are supplemented by various decorative panels. Numerous works of textile arts were purchased or donated during the years '57–'90. If we see initially only the utility function of works in the form of carpets, weaved in classical technique, then during the evolution, we can find decorative panels with non-traditional approaches, signed by the authors V. Poliacova, L. Goloseeva, E. Sugjda, L. Odainic, M. Saca-Racila, E. Rotaru, L. Ceban-Boico, M. Glijenski-Cecelnițki, A. Negura, I. Svernei etc. The batik collection is a more modest and includes work realized during the years 1968–2001, by authors L. Ceban-Boico, L. Cornienco, V. Damir, V. Grama, S. Sugjda, Al. Drobaha, L. Prahova L. Guleaeva.

From '60s until the 2000s is obviously observed the evolution of the topic. The first acquisitions of textiles are characterized by the use of phytomorphic, zoomorphic and anthropomorphic motifs, in the works of authors S. Ciocolov, V. Novic, N. Serova, C. Golovinov, E. Rotaru, M. Saca-Racila, L. Băstric, M. Cotofan, L. Ceban-Boico, L. Cornienco etc.

Artă modernă și contemporană

During the 70's in MSSR both thematic and artistic trends were influenced by the Soviet regime, thus the batik in first decades of its existence is characterized by the presence of figurative elements, with a strong social message: *Heroic Komsomol* L. Ceban-Boico, *Triumph of the Revolution* L. Constantinova, *On the guard of peace* M. Saca-Racila, *Peace* L. Goloseeva, *Call* L. Guleaeva, *Victory* E. Sugjda, *Olympic Moscow* C. Golovinov, *Victory* N. Dobranina etc. But the biggest part of collection is devoted to the work on field and harvest: *Picking of Apple*, *The vintage* by G. Filatov, *Autumn*, *Harvest* by E. Rotaru, *Harvest* by N. Serov, *Autumn*, The silk factory by L. Odainic, *The poetry of labor* by S. Vranceanu, *The feast of plains* by M. Saca-Racila, *Labor* by L. Ceban-Boico, *Tobacco gathering* by C. Golovinova etc. Since the late '80s, the autochthon tapestry and batik are penetrated by non-figurative motives and allegory: *Celebrate* M. Saca-Racila, *Dune*, *White spots* A. Negura, *Tenderness* E. Rotaru, *Landscape* I. Svernei, *The tree which unites us* L. Balba etc. Thus, the last purchased works from the batik's (*White Games I*, *Pick* signed by Al. Drobaha) are non-figurative and not retain any element that reflects decades of socialist period.

Keywords: batik, fine art, works, message, ornamental motifs, the textile art, the museum collection.

Резюме

Текстильное искусство из коллекции НХММ

Национальный Художественный Музей Молдовы был сформирован 26 ноября 1939 года, на основании коллекции Кишиневской муниципальной Пинакотекы. На протяжении многих лет коллекция музея была пополнена произведениями бессарабских художников, а также работами художников из Румынии, России, Европы, Азии. На сегодняшний день, фонд НХММ насчитывает весьма богатую коллекцию – более 39 000 работ изобразительного и декоративно-прикладного искусства XV–XXI веков.

Первыми приобретениями Музея в плане текстильного искусства стали многочисленные ковры, выполненные неизвестными авторами, начиная с 50-х годов XX века. На протяжении многих лет фонд дополняется различными декоративными панно. Многочисленные произведения текстильного искусства были приобретены или переданы в Музей в '57–'90 годы. Если в начале выявляются утилитарные функции работ в виде тканых ковров в классической технике, то в процессе эволюции появляются нетрадиционные подходы в подачи декоративных панно таких авторов как В. Полякова, Л. Голосеева, Э. Шугжда, Л. Одаиник, М. Сака-Рэчилэ, Е. Ротару, Л. Чебан-Бойко, М. Глиженски-Чечелнишки, А. Негурэ, И. Сверней и др. Музейная коллекция батика намного скромнее чем гобелен, включая работы, выполненные в период с 1968 по 2001 гг. непревзойденными мастерами Л. Чебан-Бойко, Л. Корниенко, В. Дамир, В. Грама, С. Шугжда, А. Дробаха, Л. Прахова Л. Гуляева.

В работах периода 60-х по 2000-х годов отмечается эволюция тематики. Первые работы, приобретенные ХНММ, характеризуются использованием зооморфных и антропоморфных мотивов и выполнены авторами: С. Чоколов, В. Новик, Н. Серова, С. Головинова, Е. Ротару, М. Сака-Рэчилэ, Л. Быстрик, М. Коцофан, Л. Чебан-Бойко, Л. Корниенко т др.

В '70 гг., в МССР тематические и художественные тенденции находились под давлением советского режима, что прослеживается в работах *Героический комсомол* Л. Чебан-Бойко, *Триумф революции* Л. Константинова, *На страже мира* М. Сака-Рэчилэ, *Мир* Л. Голосеева, *Призыв* Л. Гуляева, *Победа* Э. Шугжда, *Олимпийская Москва* С. Головинова, *Победа* Н. Добрынина и т.д. Большая часть коллекции посвящена сельским работам: *Сбор яблок*, *Сбор винограда* Г. Филатов, *Осень*, *Урожай* Е. Ротару, *Урожай* Н. Серов, *Осень*, *На шелковой фабрике* Л. Одаиник, *Поэзия труда* С. Врынчану, *Праздник равнины* М. Сака-Рэчилэ, *Работа* Л. Чебан-Бойко, *Сбор табака* С. Головинова и т.д.

В конце 80-х гг в батик и гобелен проникают абстракционизм, выраженный в работах *Праздничный* М. Сака-Рэчилэ, *Дюна*, *Белые пятна* А. Негурэ, *Нежность* Е. Ротару, *Пейзаж* И. Сверней, *Дерево, которое нас объединяет* Л. Былбэ и т.д. Последние приобретения в фонды ХНММ в технике батика (*Белые игры I*, *Встреча*, А. Дробаха) – абстрактные, и в них отсутствуют составляющие социалистического времени.

Ключевые слова: батик, искусство, произведение искусства, декоративные мотивы, текстиль, музейные коллекции, идея.

Inaugurarea Pinacotecii Municipiului Chișinău în cadrul actualului Muzeu Național de Artă a Moldovei (MNAM) a avut loc la 26 noiembrie 1939. Cu trecerea timpului colecția muzeului s-a completat cu lucrări ale pictorilor basarabeni, artiștilor plastici din România, Rusia, Europa, Asia. La etapa actuală bogata colecție a MNAM cuprinde peste 39 de mii de opere ce vizează artele plastice și decorative din secolele XV–XXI. Demersul nostru vine să reflecte problemele legate de colecția de textile din fondurile MNAM,

colecție de o certă valoare artistică, care ne permite să conturăm un tablou amplu cu privire la evoluția artei naționale. Pentru a percepe specificul creației artiștilor plastici axați pe domeniul artei textile, propunem analiza și descrierea unor lucrări păstrate în custodia muzeului.

Primele achiziții din domeniul artei textile au fost numeroase covoare executate de către autori necunoscuți, datând cu anii '50 ai secolului XX. Pe parcurs, fondurile se completează cu diverse panouri

Artă modernă și contemporană

decorative. Variate lucrări din domeniul artei textile au fost achiziționate sau donate în anii '57-'90. Dacă inițial observăm doar funcția utilitară a lucrărilor în formă de covor țesute în tehnica clasică, atunci pe parcursul evoluției găsim panouri decorative cu abordări netradiționale semnate de asemenea autori ca Valentina Poliacova, Ludmila Goloseeva, Enghelsina Șugjda, Ludmila Odainic, Maria Saca-Răcilă, Elena Rotaru, Lidia Ceban-Boico, Mira Glijenski-Cecelnički, Andrei Negură, Igor Svernei, Lucia Bălba ș.a. Colecția de batik din fondurile MNAM este una mai modestă și include lucrările autorilor Lidia Ceban-Boico, Ludmila Cornienco, Enghelsina Șugjda, L. Guleaeva, Ludmila Prahova, Veaceslav Damir, Vasile Grama, Alexandr Drobaha.

Evoluția tematicii din anii '60 până în anii 2000 este una evidentă. Primele lucrări, achiziționate din domeniul textilelor, se caracterizează prin utilizarea motivelor fitomorfe, zoomorfe și antropomorfe și aparțin autorilor S. Ciocolov, V. Novic, N. Serova, C. Golovinov, E. Rotaru, M. Saca-Răcilă, L. Bâstric, M. Coțofan, L. Ceban-Boico, L. Cornienco etc.

În anii '70 în RSSM atât tematica, cât și curente artistice au fost influențate de regimul sovietic, textilele caracterizându-se prin prezența elementelor figurative, cu un pronunțat mesaj social, cum ar fi *Comsolul eroic* de L. Ceban-Boico, *Triumful revoluției* de L. Constantinova, *La paza păcii* de M. Saca-Răcilă, *Salutul Octombrie* și *Pace* de L. Goloseeva, *Chemare* de L. Guleaeva, *Victoria* de E. Șugjda, *Moscova olimpică* de C. Golovinova, *Victorie* de N. Dobrâna ș.a.), tematica fiind influențată și de școlile academice. Însă cea mai mare parte a colecției este dedicată muncii în câmp, recoltei, adică temelor care au avut o prestație deosebită în arta națională, despre acest fapt vorbind elocvent și titlurile lucrărilor. În acest context includem *Culesul merelor* și *Culesul strugurilor* de G. Filatov, *Toamna* și *Recoltă* de E. Rotaru, *Recoltă* de N. Serov, *Toamna* și *La fabrica de mătase* de L. Odainic, *Poezia muncii* de S. Vrânceanu, *Sărbătoarea câmpiilor* de M. Saca-Răcilă, *Munca* de L. Ceban-Boico, *Culegerea tutunului* de C. Golovinova ș.a. Începând cu sfârșitul anilor '80 în tapiseria și batik-ul autohton pătrunde alegoria și nonfigurativul, semnificative prin lucrările *Sărbătoresc* de M. Saca-Răcilă, *Dune* și *Pete albe* de A. Negură, *Gingășie* de E. Rotaru, *Peisaj* de I. Svernei, *Copacul care ne unește* de L. Bălba ș.a.

Primele lucrări din colecția MNAM executate în tehnica batik-ului datează cu anii '60, fiind realizate de Lidia Ceban-Boico¹ și Ludmila Cornienco, absolute ale Școlii de Arte Plastice I. Repin din Chișinău,

promoția anului 1961, secția textile. Creația artistelor va contribui substanțial la constituirea batik-ului profesionist ca domeniu artistic autonom în Moldova.

Stofa decorativă (Fig. 1) realizată în tehnica batik-ului de Ludmila Cornienco este datată cu anul 1968 și prezintă pomul vieții, motiv întâlnit cu o deosebită frecvență în arta covoarelor tradiționale moldovenești. Această compoziție stilizată este bogată în nuanțări tonale și spre deosebire de covoarele tradiționale aici persistă asimetria și lipsa frizei, element indispensabil în arta populară. Motivele geometrice și vegetale aproape monocrome sunt amplasate pe fundalul viu colorat roz-oranj, iar pentru accentuarea ornamentelor este utilizată culoarea albă.

Lucrarea *Căluțul* realizată în tehnica batik-ului fierbinte în anul 1968, este o compoziție figurativă în care este reprezentată mișcarea animalului stilizat decorativ, în jurul căruia sunt stilizate motive fitomorfe și zoomorfe pe care le întâlnim și în arta populară în prelucrarea artistică a lemnului.

În activitatea sa profesională, L. Ceban-Boico practică diferite genuri ale artei decorative: batik, tapiserie, croșetă, prelucrarea artistică a pielii, metalului etc., afirmându-se, în special, în arta batik-ului și a tapiseriei². Autoarea a realizat draperii, panouri decorative, finețea tehnicii executării oferindu-i spațiului noblețe și un deosebit rafinament.

Actualmente, în fondurile MNAM se păstrează zece lucrări ale artistei, mai multe fiind prezentate în reproducerile din dosarul Lidiei Ceban-Boico din cadrul UAP din Republica Moldova. De asemenea, s-au păstrat și câteva imagini ale panourilor decorative în cataloagele periodice din perioada respectivă. Abordând teme cu conținut național precum *Nuntă moldovenească* (1968), *Nuntă* (1968), *Natură statică cu nai* (anii '60), executate în tehnica batik-ului rece pe mătase, autoarea relevă tradițiile poporului.

O etapă de ascensiune s-a înregistrat în lucrarea Lidiei Ceban-Boico *Nuntă moldovenească* (Fig. 2), lucrarea fiind expusă în cadrul celei de-a doua Expoziții republicane, dedicate anului internațional al femeilor pictorițe (1979). În lucrările *Nuntă moldovenească* și *Nuntă* (Fig. 3) se percepe un simț componistic armonios (personal abil și inteligent) în organizarea spațiului, în interpretarea raporturilor dintre gol și plin. De asemenea, formele caracteristice ale obiectelor, unele în relație cu celelalte, au capacitatea concomitent să fie la distanță privind întregul grupaj, dar și aproape, analizând și reprezentând fiecare obiect în parte, spre a-l integra compoziției. Portretele în lucrările *Nuntă moldovenească* și *Nuntă* sunt pozitive, tonice și de o sensibilitate tipic feminină, evidențiindu-se spiritul

Artă modernă și contemporană

unui neoașism moldovenesc, vesel, uneori trist, harnic și respectuos totodată, față de ceea ce aparține universului său material.

Abordând o compoziție organizată în două orizontale (*Nuntă moldovenească*), autoarea aduce în imagine scene de la nunta tradițională. În compoziția în cauză se simte dinamica, datorată, în mare parte, diagonalei ce străbate întreg cadranul lucrării, la fel ca și în cazul batik-ului *Comsomolul eroic*. Ca dimensiuni, lucrarea este una impunătoare – 98 × 160 cm. Compoziția este dominată de figurile mirilor amplasate în căruță și repartizați în cadranul drept de sus. Lucrarea emană un spirit de sărbătoare și veselia evenimentului. Autoarea îmbogățește compoziția cu decor abundent, ce integrează perfect întreg spațiul operei. Compoziția este extrem de dinamică și echilibrată, fiind executată cu o deosebită iscusință.

O altă lucrare care reprezintă scene de nuntă tradițională este batik-ul *Nuntă*. Lucrarea a fost prezentată de nenumărate ori aducând faimă autoarei în cadrul Expoziției jubiliare de artă decorativ-aplicată (1968), Expoziției republicane Jubiliare dedicată celor 100 de ani de la nașterea lui V. Lenin (1970)². Conform deciziei Secretariatului Conducerii UAP URSS din anul 1970, au fost procurate două lucrări de la pictorița L. Ceban-Boico, fiecare în valoare de 600 de ruble, printre care s-a menționat și batik-ul *Nunta*³. Numeroase figuri stilizate sunt amplasate pe fondal alb în trei registre orizontale. Motivele vegetale stilizate și vestimentația populară ne amintesc de apartenența etnică. Întreg perimetrul lucrării este străbătut de o friză, întâlnită și în compoziția *Comsomolul eroic*.

Pentru toate batik-urile Lidiei Ceban-Boico sunt specifice figurile stilizate, zvelte, frumoase, în cazul doamnelor, iar bărbații sunt vânjoși, puternici, și, în majoritatea cazurilor, sunt prezentați în costume naționale. Poporul nostru este văzut de autoare ca unul harnic, cu gospodărie (animale, livezi, vii etc.), dar care știe și să se distreze la sărbători, care ține la tradițiile și datinile neamului său. Aceste lucrări influențate de tradițiile artei populare pun bazele batik-ului autohton. La sfârșitul anilor '60 și în următorul deceniu tematicii abordate i se alătură și influența regimului sovietic.

Preocuparea pentru valoarea culorilor, prioritar alături de cea a formelor obiectelor, s-au aflat în atenție la elaborarea lucrărilor *Trânta* (1971), *Natură statică cu nai* (anii '60), *Regulator de circulație* (anii '80) ș.a. Alte teme transpuse pe pânză ale L. Ceban-Boico ce reflectă viața cotidiană a societății sunt *Comsomolul eroic* (1968), *Munca* (1975), *Ritmurile vieții* (1977),

Circ (anii '80) și *Nocturn cosmic* (1982).

Prin ordonarea structurii compoziționale se remarcă batik-ul *Comsomolul eroic*, ce se deosebește radical de alte lucrări ale autoarei, având și o tematică influențată de sistemul sovietic. Compoziția cuprinde mai multe secvențe din viața „eroilor sovietici” care sunt implicați în luptă, în activitate socială etc. Este o lucrare cu un vădit subtext politic, atât de necesar conducerii sovietice, pentru a demonstra societății rostul comsomolului în viața țării.

Batik-ul *Comsomolul eroic* conține planuri delimitate, evidențiindu-se registre orizontale, compoziția fiind dinamică. Reprezintă un tip structural de compoziție închisă, înlănțuirile figurative fiind dispuse într-un singur plan frontal, pe un fundal neutru decorativ, tratat plan, organizat pe baza principiului ritmului, pe traseul cărora ochiul este antrenat într-un motiv liniar continuu.

Măiestria și insistența de care dă dovadă Lidia Ceban-Boico în realizarea lucrărilor în tehnica rece o plasează pe autoare în rândul celor mai importanți pictori din domeniul batik-ului din a doua jumătate a anilor 1960 – începutul anilor '70. Putem spune că segmentul Ceban-Boico din arta decorativă moldovenească din a doua jumătate a secolului XX este unul de certă valoare. Alegerea obiectelor și riguroasa stilizare a formei constituie un răspuns la preocupările artiștilor moldoveni pentru definirea în artă a specificului național. Călătorind mult, fiind la curent cu evoluția artei europene, autoarea a păstrat de la avangardă îndrăzneala compozițională, experimentând mult în domeniul său de creație.

Absolventa Institutului Textil din Moscova, promoția anului 1956, Enghelsina Șugjda se manifestă în domeniul artistic cu o mare îndrăzneală. Fondurile MNAM păstrează doar o singură lucrare a autoarei executată în tehnica batik-ului (Fig. 4) și câteva tapiserii. Executată în tehnica batik-ului fierbinte și cel dezlegat, lucrarea *Velă* (1979) denotă măiestrie și impecabilitate tehnologică. Enghelsina Șugjda a realizat un peisaj marin abstract pe fundal maro. Petele albe ale pânzei corăbiilor se echilibrează cu fascicolele soarelui din partea superioară a cadranului, acesta fiind accentuat de *craquelure* (tehnologie utilizată la finisarea batik-ului).

Atât Lidia Ceban-Boico cât și Enghelsina Șugjda au demonstrat o prezență activă în viața artistică a republicii, participând la diverse concursuri organizate în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici a URSS pentru decorarea edificiilor de stat (instituții de stat, case de cultură, ospătării etc.). Necesitatea acestor lucrări a apărut în urma extinderii orașelor, a construcției no-

ilor edificii arhitecturale, care au dus la necesitatea producerii batik-ului pentru decorul interioarelor. Ca urmare, își fac apariția lucrări de artă care aveau menirea de a decora palatele de cultură, casele de odihnă, cluburile instituțiilor de învățământ și de știință, restaurantele etc. A apărut necesitatea de a produce batik-uri de dimensiuni mari pentru confecționarea ulterioară a draperiilor, paravanelor, lenjeriei etc. Specificul acestora este monumentalitatea, varietatea tematică, decorativitatea formelor. O caracteristică a acestei perioade este tendința accentuării decorativismului spre îmbogățirea limbajului artistic. Se exersează mult asupra îmbinării diverselor materiale, se încearcă noi efecte ale facturii, integrându-se perfect cu concepția generală a creatorului.

Seria de lucrări ale autoarei Ludmila Prahova din fondurile MNAM *Zburați porumbeilor* (Fig. 5) prezintă compoziții stilizate cu motive antropomorfe. În primul caz figura feminină este întrepătrunsă de flori care ocupă întreg cadranul. În cea de-a doua lucrare figura unui băiat redată din spate este amplasată în partea inferioară cu mâinile îndreptate spre cer. În ambele lucrări predomină nuanțe de albastru-verde. Spre deosebire de restul panourilor decorative achiziționate până în anul 1980, aici întâlnim stilizări antropomorfe naive și o gamă cromatică stridentă specifică culorilor de anilină.

Anii '80-'90 se caracterizează prin revenirea la baștină a tinerilor artiști, pe bună dreptate considerați revoluționari – Vasile Grama, Veaceslav Damir ș.a., care și-au făcut studiile la facultățile de profil din Moscova, Sankt Petersburg. Odată reveniți în meleagurile natale, ei resping tiparele acceptate de unii maeștri devotați tradiției realismului socialist, batik-ul autohton evoluând spre o nouă stilistică.

În lucrările lui Vasile Grama, absolvent al Institutului de Textile din Moscova, membru UAP din Republica Moldova din anul 1993, se percepe amprenta studiilor instituției de învățământ superior absolvite, la baza căruia stă arta figurativă. Cu toate că în majoritatea lucrărilor este utilizat motivul floristic, acesta este foarte divers din punct de vedere compozițional, cromatic, prin felul abordării sale.

V. Grama practică atât batik-ul, cât și tapiseria, explorând valorile materialului întrebunțat. Reîntors în țară, autorul se dedică artei, realizează lucrări de o finețe deosebită, cu bogate tonalități cromatice pe care le utilizează în redarea compozițiilor cu flori, valorificând posibilitățile tematicii. În activitatea sa V. Grama se axează pe batik-ul executat în tehnica rece, folosind multiple mijloace plastice de expresie și diversificând tonalitățile cu o deosebită mă-

iestrie.

Lucrarea *Buchetul* (Fig. 6) se distinge de alte batik-uri din fondurile MNAM prin sensibilitatea autorului pentru culoare. Compozițiile sale au ca principii de bază echilibrul. Cu toate că artistul lucrează mai frecvent cu liniile reci, în această lucrare predomină liniile și formele calde. Gama utilizată de autor este alb-cafeniu, verde. Întreaga suprafață a pânzei este străbătută de motive vegetale. Vasul cu flori este amplasat pe platforma unei mese. Florile sunt amplasate în jumătatea superioară a cadranelor. Rafinamentul cromatic al autorului constă atât în multiple nuanțări, cât și în dozarea acestora pe suprafață în raporturi echilibrate. Astfel, pictorul cu talentul și știința sa a aplicat cu rigoare principiile fundamentale necesare în organizarea spațiului tabloului. Bogatele nuanțări și finețea executării oferă acestei lucrări o deosebită eleganță și originalitate.

Absolvind Academia de Arte Aplicative și Decorative, V. Muhina din Sankt Petersburg, secția textile, Veaceslav Damir demonstrează în lucrările sale, prin conceptul artistic, amprenta școlii. Pe lângă alte genuri artistice, cel care l-a consacrat a fost batik-ul, realizat cu un înalt profesionalism în ceea ce privește compoziția, gama cromatică și tehnologia executării. La începutul carierei sale artistice, V. Damir manifestă predilecție pentru un batik pur decorativ, subiectul fiind sugerat doar convențional.

Autorul execută batik-uri inedite într-un limbaj esențializat prin rigoarea geometrică și ritmică a compoziției, caracterizate printr-o finețe cromatică. Ca exemplu ne poate servi lucrarea cu genericul *Impresii* (1991) executată în tehnică mixtă. Tot în segmentul cronologic vizat autorul îmbogățește fondul MNAM al artei decorative cu lucrările *Liniștea serii* (1991) și *Zorii dimineții* (1991). Lucrările autorului sunt abstracte, peisajele limitându-se doar la niște forme geometrice (dreptunghi, trapez etc.).

Tabloul *Zorii dimineții* este reprezentativ pentru creația lui V. Damir, în special prin gama cromatică și tușa specifică. Trecurile fine, pe alocuri înlocuite prin contraste cromatice, sunt perfect echilibrate în cadrul compozițional. Prezența nuanțelor de albastru-violet lângă fascicolele de lumină conferă maximă expresivitate și profunzime spațiului. Banca este unicul obiect figurativ în compoziție, care își așteaptă trecătorii să se odihnească, aceștia apărând odată cu încălzirea și schimbarea anotimpului. Pătratele de pe fundal au capetele rotunjite, ceea ce sugerează reînvierea sesizată odată cu sosirea primăverii.

Compoziția *Liniștea serii* este contrastantă, formele mari fiind echilibrate prin nuanțări. Gama utilizată roșu, albastru, negru îi oferă lucrării maximă expresi-

vitare. Autorul demonstrează măiestria în tehnologia executării prin intercalarea formelor și a pauzelor.

Redând mișcările grațioase și ritmice cu care a fost realizat, batik-ul *Impresii* (Fig. 7) are un ritm dinamic, unduios, care pare că străbate pânza. Intercalarea liniilor reci și calde, delimitând contrastul cromatic albastru-alb, stabilește structura generală, subordonează fluxul de culoare al întregii compoziții, astfel, încât chibzuința și coeziunea să echilibreze spontaneitatea și haosul. Prin lucrarea sa autorul demonstrează talentul pe care îl posedă în controlarea efectului general al petelor și al integrității compoziției. Gama cromatică redusă la două-trei culori, cu preocuparea expresă pentru compoziția valorilor prioritar, alături de cea a formelor obiectelor, s-au aflat în atenția autorului, înaintea de toate, la elaborarea lucrării.

Batik-ul *Compoziție* (1993) este pătruns de o finețe cromatică caracterizată prin nuanțele de alb-albastru. Trecherile fine, pe alocuri înlocuite prin contrast tonal, sunt perfect echilibrate în cadrul compozițional. Prezența fasciculele de lumină conferă maximă expresivitate și profunzime spațiului.

Ion Daghi, membru UAP din Republica Moldova, apreciind lucrările lui V. Damir, a constatat că ele „au zdruncinat emoțiile oamenilor și în afara republicii noastre, și alcătuiesc, pe bună dreptate, un tezaur pentru arta noastră națională”⁴, idee la care subscriem și noi în cercetările noastre privind batik-ul național. Lucrările lui V. Damir, dat fiind faptul că sunt realizate în limitele curentului nonfigurativ, stil puțin practicat până atunci în arta batik-ului autohton, sunt foarte atrăgătoare atât din punct de vedere plastic, cât și artistic, caracterizând întreaga sa creație. Astfel, pe bună dreptate putem considera creația lui Veaceslav Damir ca fiind una din cele mai reprezentative din anii '90.

Deoarece batik-ul este un gen de artă care necesită condiții speciale pentru a fi păstrat un timp mai îndelungat comparativ cu pictura de șevalet, și achizițiile Muzeului Național de Artă al Moldovei sunt corespunzătoare. Ultimele achiziții ale acestei instituții muzeale au fost două lucrări ale artistului plastic Alexandr Drobaha *Jocuri albe I* și *Pronostic*, ambele realizate în anul 2001.

În competiția creatoare din domeniul batik-ului profesionist din Moldova Alexandr Drobaha intră la

sfârșitul anilor '70 – începutul anilor '80, după absolvirea Școlii de Arte Plastice și Teatru din Odesa (Ucraina) în anul 1974 și a Institutului de Artă Aplicată și Decorativă din Lvov (promoția anilor 1974–1979)⁵.

În lucrarea *Jocuri albe* (Fig. 8) centrul compozițional este amplasat în partea superioară a cadrului, fiind reprezentat printr-un oval orizontal. Trecerea cromatică de la bej deschis la ocră de pe fondal atenuază întreaga compoziție. Lucrarea *Jocuri albe* este realizată în tehnica liberă a batik-ului, în partea de jos fiind amplasate efecte realizate cu ajutorul substanțelor chimice.

Pronostic este realizat în tehnica liberă a batik-ului. Reprezintă o compoziție nonfigurativă, având motivul similar cu cel din lucrarea *Jocuri albe*. Spre deosebire de batik-ul precedent, *Pronostic* este realizat în contrast cromatic cu predominarea ocrului și albastrului. Pensulațiile din partea superioară a cadrului oferă dinamică compoziției.

Pe parcursul evoluției sale artistice Alexandr Drobaha a elaborat propriul său stil, combinația dintre tehnologia batik-ului liber și cel rece, cu diverse tehnici de autor. El impresionează mult prin tehnologia aplicării, prin viziunea sa filosofică, pe care o realizează cu o mare măiestrie, obținută în urma bogatei experiențe artistice. Experimentând asupra tehnologiei, autorul obține efecte inedite, ceea ce face ca lucrările lui să fie înalt apreciate în cadrul expozițiilor. Un alt punct forte al autorului este finețea gamei cromatice care oferă spațiu și stare de liniște compozițiilor. Creația sa denotă similitudini cu lucrul bijutierului prin prelucrările grafice minuțioase, atingând expresivitatea maximă și rămânând, totodată, foarte aeriene (de altfel, trăsătură esențială în realizarea unui batik).

Spre deosebire de alți artiști plastici de profil, care au profesat și alte genuri ale artei – Lidia Ceban-Boico (tapiserie, prelucrarea artistică a metalului), V. Damir (grafică), V. Grama (tapiserie, pictură), A. Drobaha rămâne fidel tehnicii batik.

În concluzie vom menționa că valoarea lucrărilor executate în tehnica batik-ului păstrate în cadrul patrimoniului MNAM este una evidentă, în special, în aspectul său evolutiv. Țesătura, însă, pentru a fi rezistentă la scurgerea timpului, solicită condiții speciale de păstrare și conservare.

Referințe bibliografice și note:

¹ Fondul Uniunii Artiștilor Plastici. Dosarul Lidia Ceban-Boico.

² Atestat N. 156 din 20 august 1970, Ministerul Culturii RSSM. Fondul Uniunii Artiștilor Plastici. Dosarul Lidia Ceban-Boico.

³ Atestat N. 1248 din 31 iulie 1970, UAP URSS.

Fondul Uniunii Artiștilor Plastici. Dosarul Lidia Ceban-Boico.

⁴ Fondul Uniunii Artiștilor Plastici. Dosarul Veaceslav Damir.

⁵ Fondul Uniunii Artiștilor Plastici. Dosarul Alexandr Drobaha.

Artă modernă și contemporană _____



1) L. Cornienco, stofă decorativă,
1968, achiziție



2) L. Ceban-Boico.
Nunta moldovenească. 1968



3) L. Ceban-Boico. Nuntă. 1968



4) E. Șugida.
Velă. 1979



5) L. Prahova. Zburători,
porumbeilor, 1980



6) V. Grama. Buchetul,
1991



7) V. Damir. Impresii,
1991



8) A. Drobaha. Jocuri albe.
2001

Portretul în grafica de șevalet din Basarabia interbelică

Rezumat

Portretul în grafica de șevalet din Basarabia interbelică

Articolul de față oferă o viziune de sinteză a dezvoltării și evoluției portretului din grafica de șevalet a Basarabiei interbelice, încercând totodată să dezvăluie particularitățile naționale și locale ale evoluției genului respectiv. Studiul relevă particularitățile plastico-stilistice prezente în portretele executate de artiști notorii ca Baillayre, Plămădeală, Ceglokoff, Cogan, Maleșevschi, Gamburd ș.a., dorind să surprindă spiritul epocii în care a avut loc constituirea artelor plastice basarabene. Portretele menționate în această lucrare încearcă să contureze imaginea omului de epocă marcat de marile evenimente socio-politice cu impact cultural major, care a lărgit orizontul culturii basarabene și i-au impregnat un caracter occidental.

Cuvinte cheie: *grafica de șevalet, portret, autoportret, Basarabia, interbelic, desen, sanguină, cărbune, stampă, gravură, linogravură, xilogravură, acvaforte.*

Summary

Graphic portraits of the interwar Bessarabia

The present article offers a summarized vision on the development and evolution of the easel graphic portraits of the interwar Bessarabia, seeking to uncover the national and local particularities of this genre's evolution. This study highlights the stylistic and plastic particularities of the portraits made by notorious artists like Baillayre, Plămădeală, Ceglokoff, Cogan, Maleșevschi, Gamburd and others, who tried to capture the spirit of the era when the Bessarabian fine arts were being cultivated. The portraits mentioned in this paper try to underline the image of the man marked by important socio-political events which had major cultural impact, also enriching the Bessarabian culture and defining it with a Western characteristic.

Key-words: *easel graphic, portrait, self-portrait, Bessarabia, interwar, drawing, sanguine, charcoal, print, engraving, linocut, xylograph, etching.*

Резюме

Портрет в станковой графике Бессарабии

Данная статья раскрывает проблему портретного жанра в станковой графике творчества бессарабских художников периода 1918-1940 г.г., в то же время, очерчивает национальную и локальную специфику развития данного жанра. В ней представлены графические работы выдающихся мастеров эпохи как Байяр, Плэмэдялэ, Чеглокоф, Коган, Малешевская, Гамбурд и другие. Портреты данных мастеров отражают основные тенденций бессарабского искусства в период его становления, которое было сопряжено с глубокими общественными переменами.

Ключевые слова: *станковая графика, портретный жанр, автопортрет, Бессарабия, межвоенный период, рисунок, сангина, уголь, эстамп, гравюра, линогравюра, ксилография, офорт.*

Prezentul articol oferă un studiu asupra genului portretului în grafica de șevalet a artiștilor basarabeni din perioada interbelică, anii 1918-1940. Importanța acestui studiu este vitală pentru formarea unei viziuni de ansamblu asupra evoluției genului portretului în cadrul artei grafice basarabene, cât și a artelor grafice naționale. Perioada de referință, cuprinsă între cele două războaie, este una insolită pentru arta basara-

beană. Ea este marcantă nu doar de evenimentele de ordin politic și administrativ, dar și de cele de ordin cultural, și anume, are loc ralierea artei locale la fenomenele artistice europene, cât și, definitivarea proceselor de modernizare în domeniul artelor prin consolidarea și perfecționarea instituțiilor profesionale artistice locale, prin cimentarea relațiilor culturale cu spațiul românesc¹ ș.a.

Artă modernă și contemporană

Printre evenimentele notorii ce au impulsionat dezvoltarea graficii în spațiul Basarabiei interbelice se numără *Salonul de desen și gravură* desfășurat la București în 1928, 1929, 1930, 1931, 1934 la care au participat artiștii de sorginte basarabească Nina Arbore, Anatol Vulpe, Șneer Cogan, Al. Plămădeală și August Baillayre. În același context se înscrie și *Salonul oficial de toamnă, desen, gravură, afiș* care întrunea grafica românească în 1937, 1938, 1939, 1941, 1942, 1943, la care au luat parte Tania Baillayre-Ceglokoff, Gheorghe Ceglokoff, Șneer Cogan, Moisei Gamburd, Al. Plămădeală, Dumitru Sevastian, Anatol Vulpe, Theodor Kiriacoff, Claudia Cobizeva ș.a. În cadrul acestor saloane a fost expuse o mulțime de portrete grafice. Astfel, începând cu 1922, anul primei expoziții a pictorilor basarabeni la București, și finisând cu 1940, artiștii basarabeni sunt prezenți în cadrul activităților culturale din București, întreținând relații strânse atât cu artiștii români, cât și cu diaspora basarabească. Doar în 2009 a fost posibil reluarea acestui dialog cultural prin inaugurarea la București a expoziției de artă moldovenească *Bassarabia Moia*, care a întrunit operele grafice ale măștrilor basarabeni din epocă.

Cercetările ample ale domeniului artelor plastice din perioada basarabească s-au realizat în monografiile semnate de Larisa Noroc¹, T. Stavilă², precum și studiilor de epocă ale lui Gheorghe Bezviconi³, Alexandru și Olga Plămădeală⁴. Analiza unor aspecte ale creației grafice a plasticienilor basarabeni s-a încercat în monografiile din colecția *Măștri basarabeni din sec. XX* – în studiile realizate de Ioana Vlasu⁵, Tudor Stavilă⁶, Eleonora Brigalda-Barbas⁷, Tudor Braga⁸ și Gheorghe Vida⁹, cât și în monografiile Ludmilei Toma¹⁰. Însă în operele sus citate domeniul grafic cedează pozițiile dominante picturii și sculpturii, iar portretul grafic este analizat inconsistent, relevat tangențial sau, practic omis. Acest studiu își propune crearea unei viziuni de ansamblu al domeniului prin revalorificarea și reevaluarea situației portretului în domeniul graficii de șevalet. Astfel încât, anihilarea poziției conceptual minore a graficii basarabene de șevalet să contribuie într-un final la fortificarea poziției actuale a artelor grafice în Republica Moldova.

Perioada de studiu, cuprinsă între 1918-1940, reprezintă o epocă de înflorire a artelor basarabene. Acest interval cronologic a fost marcat de intense transformări de ordin plastic și stilistic. Stilurile dominante în epocă au fost de proveniență estică, cât și occidentală. Din orient ne-au parvenit tendințele realiste ale artei ruse reprezentate de *Asociația Peredvijnicilor* și a adversarilor acestora - *Asociația*

„Mir iskusstva” susținătorii simbolismului, modernismului și a viziunii subiective în artă, iar Europa ne-a aprovizionat cu mișcări noi, revoluționare: impresionismul, postimpresionismul, Art nouveau etc. Propagarea acestor curente s-a făcut simțită în spațiul basarabească, în mare parte, datorită artiștilor care își continuau studiile de specialitate peste hotare. Cele mai preferabile destinații ale epocii erau academiile de Arte din Sankt Petersburg, München, Paris, Drezda, București, Bruxelles și Amsterdam. Printre instituțiile artistice medii de importanță locală un rol însemnat l-a jucat *Școala comunală de Belle Arte din Chișinău*, cât și școlile de Arte Frumoase din București, Odesa, Kiev și Moscova.

Evoluția portretului în cadrul graficii de șevalet din perioada interbelică este firesc îndatorată evenimentelor și proceselor artistice care s-au desfășurat de-a lungul perioadei antebelice, în speță, primei generații de plasticieni basarabeni. Printre acești artiști, pe meleagurile natal, au contribuit la evoluția acestui gen Eugenia Maleșevschi, Vladimir Ocușco, Nicolae Gumalic, Timofei Colța ș.a., iar dintre talentele basarabene ce s-au lansat în străinătate, vizitând Basarabia doar cu rarele prilejuri, în domeniul portretului grafic s-au remarcat Pavel Șilingovschi, Boris Anisfeld, Ion Croitor, Milița Petrașcu ș.a. În vederea fructuoaselor înnoiri stilistice lansate în arta europeană la sf. sec. XIX înc. sec. XX operele acestor artiști oscilează între tendințele realiste și postimpresioniste, iar în planul tehnic variază de la tuș, peniță, creion, carbune, sanguină, acuarelă și acvaforte.

Situația portretului basarabească în domeniul graficii de șevalet, în urma actului Marei Uniri, prezintă similitudini cu conjunctura din țară. Printre analogiile se pot enumera următoarele: 1) capitolul graficii românești ca și acelei basarabene este format din contribuția substanțială a pictorilor; 2) în cadrul graficii de șevalet, genul portretului ocupă o poziție dominantă, fiind urmat de peisaj, nuduri, compoziții tematice etc.; 3) în plan stilistic nota comună o reprezintă mijloacele plastice de factură realistă, postimpresionistă și modernistă.

O particularitate a portretului grafic basarabească, ce rezidă din înclinarea tradițională spre arta figurativă, constă în poziția distantă față de avangardele istorice, și în special, revoluția cubistă și futurismul. Astfel încât, dacă în România, artiștii ca M. H. Maxy și Marcel Iancu ș.a. exploatează pe larg în portretele contemporanilor linii trasate cu rigla, compasul și chenarul, ce formează scheme asemănătoare unui mecanism abstract¹¹, în spațiul basarabească cele mai curajoase portrete sunt realizate prin mijloacele pri-

Artă modernă și contemporană

mitiviste –postimpresioniste, fie expresioniste a liniilor și tușei grafice expresive, cum ar fi: *Vinzătoare de floarea-soarelui* (1935-36) de Cogan Șneer, *Portretul unei bătrâne* (1940) Gh. Ceglokoff, *Zamfir Arbore* (1933) de N. Arbore ș.a..

Analizând portretele grafice sub aspect tehnic observăm că în operele grafice interbelice basarabene prevalează tehnicile aferente gravurii, și anume, desenul în cărbune sau fusain, care este urmat de creion, sanguină și grafit. Pe când tehnicilor gravurii îi revin aproximativ o treime din numărul total de portrete. Acest fapt se explică, în mare parte, prin lipsa formației grafice a artiștilor, cât și prin rapiditatea, spontanietatea și libertatea mijloacelor plastice oferite de desen.

Cu aproximație peste o treime, din portretele grafice realizate în perioada interbelică, reprezintă desenul în cărbune. Acesta este practicat sistematic de A. Plămădeală și M. Gamburd, cât și de A. Baillayre, E. Maleșevschi și N. Arbore. Predilecția pentru cărbune se explică nu doar prin faptul că acesta este accesibil și se află mereu la îndemâna pictorului, dar și prin calitățile deosebite a acestui material moale ce oferă gradații delicate și texturi mătăsoase perfecte pentru redarea semitonurilor fine ale pielii, cât și obținerea liniilor largi și conturului potrivate pentru modelarea părului. În acest sens, sunt reprezentative *Portretul interpretei S. Aivaz* (1922), *Portretul Valentinei Tufescu* (1930) realizate de A. Plămădeală, în care exploatarea virtuoaasă a posibilităților materialului ne oferă o imagine plastică lirică, intimă, plină de gingășie a chipului feminin. În portretele masculine *Portret de bărbat* (1922) de A. Baillayre și în *Portretul plasticianului Moisei Kogan* (1932) de A. Plămădeală degradeurile tonale modelează viguros suprafețele prin aplicarea ”estompei” radierii ferme a porțiunilor luminate.

Mult mai puține, comparativ cu perioada antibelică, sunt portretele executate în creion, creion moale, conte sau grafit. Creionul fiind un instrument comun, clasic oferă portretelor o trăsătură precisă, ușor grasă, cu un aspect mai dur decât cel obișnuit cu cărbune, relevantă în acest sens este contrapunerea *Portretului inginerului Nicolai Țiganco* (anii 1920) în grafit și a *Portretului lui Ion Minulescu* (1931) în cărbune realizate de A. Plămădeală. În portretele grafice realizate în creion se disting două tendințe - una liniară, minimalistă de N. Arbore (*Autoportret*, 1935) și alta ce recurge la modelare tonală prin intermediul hașurei abundente în *Portretul tatălui* (1935-1937) de M. Gamburd.

Din tehnicile aferente ale gravurii în portret este utilizată și sanguina, tehnică tradițională pentru

nuduri și portrete, care cucerește prin tonurile sale brun-roșietice. Această tehnică are multe similitudini cu fusainul și permite obținerea tonurilor și liniilor moi, fine, diluate sau intense la necesitate. Sanguina se întâlnește frecvent în portretul grafic antibelic și interbelic al lui P. Șilingovschi (*Autoportret cu soția*, 1914), E. Maleșevschi în *Portretul necunoscutei* (nedatat), cât și la Mița Petrașcu (*Autoportret*, nedatat), Moisei Gamburd, în *Portretul evreiceii bătrâne* (1930-35).

Portretele graficianului și a pictorului Grigore Fiurer (1886-1962) marchează o pagină distinctă a pastelului în cadrul acestui gen. Artistul realizează portrete feminine *Portretul cântăreței A. Dicescu* (1929), *Portret de femeie* (nedatat), într-o poziție contemplativă, realistă, valorificând în speță sonoritatea cromatică a culorii specifică pastelului. O altă aplicare cunoaște pastelul în cadrul tehnicii mixte, în combinație cu cărbunele, în care se pune accentul nu pe culoare, ci pe degradeurile fine catifelate ale pastelului monocrom. Astfel de combinații se întâlnesc în creația antibelică a E. Maleșevschi -*Portret de femeie* (1906) și în portretele interbelice în cărbune și pastel realizate de sculptorul A. Plămădeală, precum *Novice de la mănăstirea Curchi* (1931) și *Portretul Elenei Danilenco* (1933).

Cu toate că tehnica acuarelei era aplicată pe larg în procesul de studiu artistic al Școlii de Belle Arte, portretelor în acuarelă le revine un loc modest în cadrul graficii de șevalet, acuarela fiind mult mai reprezentativă pentru domeniul scenografic¹². În perioada antebelică Boris Anisfeld¹³, elevul lui Repin, a realizat în acuarelă *Portretul soției* (1905), iar în perioada interbelică această tehnică a fost exploatată de absolvenții Școlii de Arte Plastice: Kiriacoff (*Autoportret*), cu nelipsitul său monoclu, o acuarelă luminoasă și foarte expresivă¹⁴ și colegul său de școală Iosif Bronștein realizează în acuarelă crochiul pentru panoul *Atelierul profesorului A. Baillayre* (1922) care reprezintă un portret decorativ de grup cu o notă de șarj¹⁵.

În tehnicile stampeii în domeniul portretului au activat Pavel Șilingovschi, Șneer Cogan, Nina Arbore, Gheorghe Ceglokoff, Tania Baillayre și Victor Rusu-Ciobanu. Printre tehnicile predilecte se numără xilogravura, linogravura și acvaforte. În portretele în xilogravură și linoleum predomină hașura albă. În cadrul lucrărilor în xilogravură se disting două tendințe stilistice una de factură clasică și alta de natură expresionistă. Prima este reprezentată de portretele gravate de P. Șilingovschi în *Portretul sculptorului T. Zalkalns* (1918) și *Autoportret* (1925)¹⁶, iar cea de-a

Artă modernă și contemporană

două de xilogravurile și gravura pe lemn de Gheorghe Ceglokoff¹⁷ Țăran din Rășinari (1940) și Tania Baillayre *Autoportret*. Pe când în portretele, în acvaforte *Vânzătoarea de răsărită* (1935-1936) de Șneer Cogan și *Maica stareță* (1935) de Nina Arbore persistă semitonuri și hașură neagră. Tehnica litografiei în perioada antebelică este aplicată în portret de factură cubistă de artistul de origine basarabeană Mihail Larionov¹⁸ (1881-1964) în stampele *Cap de soldat* și *Portretul Nataliei Goncharova* (1912). Pe când în perioada interbelică această tehnică se aplică rar în portret, însă, se cunoaște că ea a fost studiată în clasa de grafică a profesorului Ș. Kogan la Școala de Arte Plastice din Chișinău.

Galereea de portrete grafice este reprezentată preponderent de lucrări de format dreptunghiular pe verticală, rarele sunt portrete în format oval ex: *Portretul interpretei S. Aivaz* (1922) de Al. Plămădeală și *Autoportret* de Milița Petrașcu. În grafica basarabeană predomină portretul individual, cameral, de tip bust, fie cap de expresie ca *Băiat de la țară* (1931) de M. Gamburd, iar portretul compozițional se întâlnește destul de rar (*Crăsmărița* de Nina Arbore(1934), *Portretul unei bătrâne* de Gh. Ceglokoff (1940) și *Portretul lui A. C. Lozin-Lozinski* de Pavel Șilingovschi (1921). La fel de rar sunt reprezentate și atributele cum ar fi în *Portretul lui A. Baillayre* cu paletă(1930) de V. Rusu-Ciobanu, *Autoportret* cu monoclu de Th. Kiriacoff ș.a.

Subgenurile portretului, cu excepția autoportretului, sunt slab pronunțate. Portretele oficiale istorice, eroice și alegorice în maniera clasică academică lipsesc cu desăvârșire, ceea ce denotă aspectul modern al graficii basarabene cu propesiune spre realism, postimpresionism și modernism. Autoportretul este reprezentativ pentru creația lui P. Șilingovschi, N. Arbore, M. Petrașcu, Th. Kiracoff, Gh. Ceglokoff, T. Baillayre, M. Gamburd ș.a.

Menționăm că în portretele basarabene din perioada interbelică poziția dominantă este ocupată de portretul feminin care îl surclasează pe cel masculin, și este reprezentativ pentru creația grafică a sculptorului A. Plămădeală, pictorului G. Fiurer, M. Gamburd, E. Maleșevschi ș.a.. Acest fapt se explică atât prin splendoarea poetică a chipului feminin, cât și prin manifestarea activă a femeii basarabene în domeniul artelor plastice: E. Maleșevschi, M. Petrașcu, N. Arbore ș.a., dar și pe multiple planuri socio-culturale ale epocii¹⁹, pe când numărul de portrete ale copiilor este nesemnificativ fiind prezent în creația N. Arbore (*Fetiță*, 1935), Tania Baillayre (*I iunie*) și Moisei Gamburd (*Băiat de la țară*, 1931).

În general chipul modelelor este amplasat pe un fundal plat, imaculat al hârtiei (*Autoportret cu pudel* de Nina Arbore), sau, în mai puține cazuri, este amplasat pe un fundal întunecat aproape negru (*Paul Zarifopol* de N. Arbore, (1930), *Portretul lui A. Baillayre* (1930) de V. Rusu-Ciobanu, iar pentru creația lui Pavel Șilingovschi sunt specifice fondaluri cu hașuri negre, paralele și lungi ce formează uneori linii ornamentale în care se recunoaște influența școlii clasice germane a gravurii pe lemn (*Autoportret*, 1925). În portretele realizate de Gr. Fiurer, Gh. Ceglokoff, P. Șilingovschi și N. Arbore apar fundaluri complexe, fie un colț de interior (*Fata cu lalea*, 1934-35) de N. Arbore și *Portretul unei bătrâne* (1940) de Gh. Ceglokoff, ori un peisaj senin cu orizont înalt ca în *Portretul cântăreței A. Dicescu* (1929) de Gr. Fiurer. Un alt model este sugerat de *Autoportret cu păpușa japoneză* (1939) de Tania Baillayre și *Natură statică cu portret* (1920) de Mihail Larionov, ce prezintă un mixt intermediar între natură statică și portret, în care portretului propriu-zis este rezervat planul secundar al lucrării.

În continuare vom încerca să relevăm aportul în portretul din domeniul graficii de șevalet al lui Șilingovschi, Plămădeală, Baillayre, Maleșevschi, Cogan, Fiurer, Ceglokoff, Gamburd ș.a., și operele semnificative ale acestora, astfel ca vederea de ansamblu să fie însoțită de tendințele de dezvoltare a acestui gen în particular, în creația fiecărui artist în parte.

Prin urmare, este renumită seria de portrete realizate de gravorul, pictorul și pedagogul Pavel Șilingovschi. Portretele și autoportretele sale relevă primul desenului în construcția și sobrietatea tonurilor specifice manierei clasice. Galeria de portrete create de el este extrem de variată, ea include oameni simpli: bărbați și femei de diferite vârste, copii. Din perioada timpurie, antebelică se remarcă *Portretul călugărului din Saharna* (1910) marcant atât prin asemănarea exterioară, cât și prin dezvoltarea portretului lăuntric a modelului. Tendința de a reda în portret un larg diapazon de retrairi, de a psihologiza modelul și-a găsit expresia, în special, în autoportretele din anii 1912, 1913, 1916 și 1925. După 1912 realizează *Autoportretul cu soția*, în format oval într-o atmosferă lirico-romantică, iar în 1920 realizează încă un portret dublu pe orizontală - *Portretul soției pictorului Saharov cu copilul*. În *Autoportretul* din 1913 realizat în sanguină, chipul său poartă pecetea unei adânci frământări lăuntrice. Sanguina este trasată pe hârtie prin modulații variate de umbre și lumini care se întrepătrund fără a crea contraste puternice. Cel mai expresiv autoportret gravat este cel realizat în 1916 în care picto-

rul are o alură serioasă și sobră²⁰. Printre portretele realizate în tehnica xilogravurii se numără *Portretul sculptorului T. Zalkalns* (1918), *Portretul A. K. Lozin-Lozinski* (1921) și *Autoportretul* din 1925.

Sculptorul Alexandru Plămădeală exersa arta desenului pentru a antrena mâna, ochiul și gândirea artistică. A depus o muncă enormă, activând în diverse tehnici și materiale artistice ca: cărbune, grafit, sanguină, creion colorat, cretă, pastel etc. În cadrul întrunirilor serale din incinta Școlii de Arte Plastice, artistul exersa adesea arta portretului, gen în care a excelat²¹. Maestrul participă cu portrete grafice în cadrul *Salonului oficial de toamnă, desen, gravură, afiș* din 1937 cu *Portretul doamnei P.*²², din 1939 cu două portrete ale *Doamnei E. M.*²³. Portretele sunt expresive, profunde, deoarece artistul tinde mereu să individualizeze trăsăturile modelului. În portretele feminine recurge la procedee plastice fine, unduioase, iar portretele masculine ale lui *Nikolai Țiganco* și *Ion Minulescu* realizează prin intermediul formelor geometrizate și laconice a conturilor clare ce reliefează profilurile personajelor. De regulă, Al. Plămădeală îi alege ca prototipi pentru realizarea portretelor sale pe oamenii apropiați - surorile, soția, nepoții și prietenii săi, printre aceștia numărându-se și Vasile Cijevschi, Nicolai Țiganco, Ion Minulescu, Moisei Kogan, doamna Pojedaeff, domnișoara Tufescu, fiind lipsă autoportretele grafice.

Din păcate, din moștenirea grafică a pictorului și pedagogului August Baillayre, colegului lui Alexandru Plămădeală, s-au păstrat un număr redus de opere. Desenele *Portretul de bărbat* (1921) și *Portretul de bărbat* (1922) realizate în cărbune, ne permit să vizualizăm virtuozitatea pictorului desenator. Capul de bărbat în trei pătrimi reprezintă un portret monumental, în care hașura cărbunelui aproape că nu se simple, iar forma este modelată cu ajutorul semitonurilor și estompei.

Pictorița Eugenia Maleșevschi a contribuit substanțial la dezvoltarea portretului în arta graficii de șevalet atât în perioada antebelică cât și cea postbelică, sincronizând-o la stilurile europene. O bună parte din portrete realizate de artistă sunt nedatate, fapt ce ne îngreuiază periodizarea lor. Inițial fiind familiară principiilor "peredvijnicilor", în anii '20 a sec. XX, ea se distanțează, creând portrete stilizate atât ca formă, cât și ca volum. În portretele sale din acea perioadă (*Portret de femeie*), ea operează cu o linie ondulată, care schițează particularitățile individuale ale feței, aplicând hașura pentru a evidenția ochii, dar mai ales părul cărlionțat al modelului. În *Portret de bărbat* (1923) procedeul artistic de bază este stilizarea for-

mei bazată nu pe linie, ci pe suprafețe unitare rezolvate tonal deschis-închis, ce modelează volumul, iar linia de contur prezentă în elementele caracterologice a modelului amplifică expresivitatea figurii, specifice stilului Arta 1900.

O portretistă de excepția a fost și sculptorița *Milița Petrașcu*, portretele sale clasicizante și de avangardă denotă har și multă muncă prin care dezvoltă asemănarea psihologică și caracterologică cu modelul. Modelele ei erau mai cu seamă prietenii săi numeroși. În efortul său sistematic de cunoaștere a modelului realizează numeroase însemnări în caietul de schițe. Portretele și autoportretele sale au un desen împletit savant din arabescuri organizate într-un spațiu bidimensional cu caracter decorativ.

Graficianul și pedagogul Cogan Șneer participă cu portrete în acvaforte (*Cap de expresie*) la *Salonul oficial de toamnă, desen, gravură, afiș* din 1937, iar la *Salonul oficial de toamnă, desen, gravură și afiș* din 1938²⁴ expune trei portrete în desen color (*Țigancă*). În ciclului de foi grafice consacrate Chișinăului include, pe lângă peisaj, și portrete grafice, în care tinde să dezvoltă starea psihologică a modelelor. Oamenii din portretele sale au o alură contemplativă, interiorizată. Astfel de portrete sunt *Icoana* (1925), *Model* (1926), *Evreu bătrân* (1935), *Vânzătoarea de semințe de floarea soarelui* (1935-1936), aceasta din urmă fiind cea mai originală după compoziție și tratare.

Plasticianul Grigore Fiurer era pasionat de portrete. Realizează portrete grafice în tehnica pastelului (*Portretul cântăreței A Dicescu*, 1929, *Portret feminin* ș.a.). În aceste lucrări triumfă aspectul cromatic bazat pe contrastul complimentarelor. Graficianul oferă o modelare tonală și spațială virtuoză, păstrând totodată nuanțe locale și forma clară. Coloritului său fin, proaspăt și delicat pe care îl aplică în portretele feminine, nu-i ajunge o ușoară dezinvoltură pentru a se ralia la pastelurile cu aceeași tematică ale lui Renoir.

Creția graficianului Gheorghe Ceglokoff (1904-1964) pe lângă numeroasele scene de gen și peisaje însumă și câteva portrete marcante realizate atât în creion cât și în linogravură și xilogravură. Participă activ la saloanele grafice din București începând cu 1938 expunând *Pescar din Vâlcov*, *Çișmigiu*, *Portretul T. A.* Alte opere ale artistului în domeniul portretului sunt *Bătrâna*, *Țărancă* și *Autoportret* (toate anii 1930), *Cap* (1939), *Portretul unei bătrâne* (1940), *Țăran de la Râșinari*, *Sibiu* (1940), *Portret de bărbat* (1941) și *Autoportretul* din 1943.

Soția graficianului Gheorghe Ceglokoff Tania Baillayre a adus, de asemenea, o contribuție în domeniul portretului grafic cu operele în linogravură și

Artă modernă și contemporană

gravură pe lemn prin stampele *Autoportret cu păpușa japoneză*, *Portretul gravorului Gheorghe Ceglokoff*, *Ceglokoff cu chitara*, *Cap de țaran*, *Autoportret*, 1 iunie ș.a. Participă activ la *Salonul oficial de toamnă. desen, gravură, afiș*, începând cu 1937 și 1938, unde expune gravurele *Cap*, *Țărancă din Lăculețe*, *Portret de domnișoară* (1937), *Portret de țaran*.

În creația grafică a lui Theodor Kiriacoff, în care accentul principal cade pe grafica de carte și scenografie, apar și câteva portrete grafice. În colecția particulară de la București se găsesc un număr de schițe de portrete ale graficianului. Printre acestea se remarcă un *Autoportret*, cu nelipsitul său monoclu, o acuarelă luminoasă și foarte expresivă, amintind de chipul său foarte galant. În acest șir de idei se înscrie și desenul în creion *Portretul lui August Baillayre* (1922) în care este reprezentat maestrul lângă un bust de ghips.

Pictorul Moisei Gamburd în decursul carierei sale artistice s-a remarcat ca un desenator asiduu, realizând zeci de portrete și schițe ale membrilor familiei, prietenilor și țărănilor basarabeni. A lucrat preponderent în cărbune și creion moale, participând la *Salonul oficial de toamnă. desen, gravură afiș* din 1938 cu lucrările *Cap de țărancă*, *Țiganul*, *Schiță de portret*. Personajele sale psihologizate, individualizate și interioarizate au o alură contemplativă. Prin intermediul

hașurei energice, liniei vibrante de contur și a "estompei" modelează virtuos trăsăturile caracterologice ale modelelor.

Din perioada celui de-al doilea război mondial datează portretele în creion ale artistului Dmitrii Sevastianov. Printre acestea se numără *Autoportretul din 1944* și *Portretul unui bărbat* (1944). Autoportretul este realizat prin intermediul unei hașuri vibrante ce formează un arabesc de linii ornamentale asemenea lui Van Gogh.

La finele anilor 1940 se lansează pictorița Ada Zevina, reprezentativ pentru acea perioadă fiind *Cap de copil* (hârtie, creion, grafit) în care printr-o hașură fină, academică sunt modelate trecerile fine tonale și volumul. Capul băiatului, asemenea desenelor lui Rubens, este acompaniat de o balerină în planul secundar din stânga, care este contorsionată, într-o poză sofisticată a balerinelor lui Degas.

O bună parte din portretele acestei perioade sunt rezultatul unor îndelungate exersări a desenului și formează material auxiliar al picturii sau sculpturii, cu toate acestea aspectul virtuos și finit al acestora le oferă o valoare de sine stătătoare. Analizând eșalonat situația portretului în domeniul graficii de șevalet am constatat existența unei diversități de abordare stilistico-plactice, varietății tehnice și a unei vaste libertăți de creație.

Referințe bibliografice și note:

¹ Noroc L. *Cultura basarabiei în perioada interbelică*. Chișinău, S.n., 2011. 168 p. ISBN 978-9975-4259-0-2

² Stavilă T. *Arta Plastică modernă din Basarabia*. Chișinău. Știința, 2000. 159 p. ISBN 9975-67-171-3

³ Bezviconi Gh. *Din trecutul nostru: Revista istorică dedicată memoriei mult regretate Sofia Bezveconnaia*. Chișinău, Tipografia Uniunii Clericilor ortodocși din basarabia, 1933. An.2, Nr. 11-12. Aug. Sept. 66 p.

⁴ Plămădeală A. *Artiști plastici basarabeni –un scurt istoric: Revista Viața Basarabiei*. Chișinău, Tiparul Moldovenesc, 1933. Anul II. Nr. 11. Noiembrie. P. 47-55.

⁵ Vlasiu, I. *Milița Petrașcu*. Chișinău, ARC, 2004. 93 p. ISBN 9975-61-377-2

⁶ Stavilă T. *Eugenia Maleșevschi*. Chișinău, ARC, 2004. 86 p. ISBN 9975-61-263-6; *Auguste Baillayre*. Chișinău, ARC, 2004. 93 p. ISBN 9975-61-361-6; *Theodor Kiriacoff*. Chișinău, ARC, 2006. 80 p. ISBN 978-9975-61-413-9

⁷ Brigalda-Barbas, E. *Pavel Șilingovschi*. Chișinău, ARC, 2004. 93 p. ISBN 9975-61-393-4.

⁸ Braga, T. *Alexandru Plămădeală*. Chișinău, ARC, 2004. 93p. ISBN 978-9975-61-162-6

⁹ Vida, Gh. *Nina Arbore*. Chișinău, ARC, 2004. 77 p. ISBN 9975-61-379-9

¹⁰ Toma, L. *Moisei Gamburd*. Muzeul National de Arte Plastice al Republicii Moldova, Tel Aviv-Chișinău, 1998. 160 p.; Dmitrie Sevastianov. Chișinău, S.n. 2012. 112 p. ISBN 978-9975-4247-7-6.

¹¹ Florea, V. *Istoria artei românești*. București-

Chișinău, Litera Internațional, 2007. p. 687. ISBN 978-973-675-411-1

¹² Stavilă, T. *Basarabeanca Elisabeth Ivanovski-o mare doamnă a ilustrației de carte Belgiană*. Revista Akademos, Tipografia AȘM, 2010. Nr. 3 (18). p. 132-137. ISSN 1857-0461

¹³ Colesnic, I. *Un bălțean din Cicago*. Magazin bibliologic 2011, nr. 3-4. p. 79-80. ISSN 1857-1476

¹⁴ Bulat, V. "Teribilul" Kiriakoff-Suruceanu. *Revista de literatură și dialog intelectual-Contrafort*, nr. 1-2, 2011. p. 195-196. ISSN 1857-1603.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Розанова, Н. Н. Советская гравюра. Очерки по истории и технике гравюры 14. Москва, Изобразительное искусство, 1987. с.617.

¹⁷ Stavilă, T. *Gravorul Gheorghe Ceglokoff*. Revista Arta a AȘM. Chișinău, S.n., 2008. p. 72-89. ISSN 1857-1042.

¹⁸ Пospelов, Г.Г. Бубновыи балет. Москва, Советский Художник, 1990. 268 с. ISBN 5-269-00079-2

¹⁹ Idem, p. 54-55

²⁰ Idem, p. 27-28.

²¹ Idem, p. 19

²² Salonul oficial de toamnă. Desen, gravură, afiș. București, Imprimeria Națională, 1937. 45 p.

²³ Salonul oficial de toamnă. Desen, gravură, afiș. București, Imprimeria Națională, 1939. 53 p.

²⁴ Salonul oficial de toamnă. Desen, gravură, afiș. București, Imprimeria Națională, 1938. 37 p.

Artă modernă și contemporană



A. Plămădeală,
Portret de femeie,
1929, cărbune.



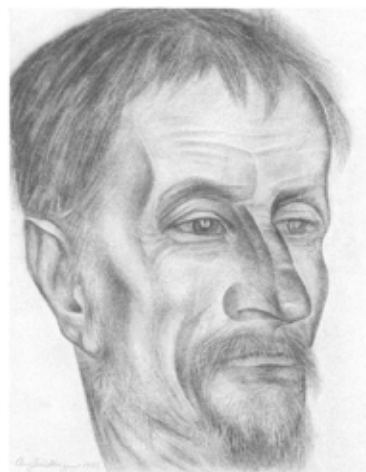
M. Gamburd,
Portretul evreiceii,
1930-35, sanguină.



M. Gamburd,
Hanna,
1932, cărbune.



Gh. Ceglokoff,
Portretul unei bătrîne,
1940, xilogravură color.



A. Baillayre,
Portret de bărbat,
1921, cărbune.



P. Șilingovschi,
Autoportret,
1925, xilogravură.



N. Arbore,
Autoportret cu pudel,
creion și cărbune



N. Arbore,
Zamfir Arbore,
1930, gravura cu acul.



E. Maleșevschi,
Portretul necunoscutei,
sanguină.

Rolul criticii în procesul artistic al Moldovei

Rezumat

Rolul criticii în procesul artistic al Moldovei

În articol este urmărită interacțiunea criticii cu procesul artistic din Moldova pe parcursul deceniilor postbelice. În timpul puterii sovietice toate manifestările vieții culturale erau dirijate și controlate, critica era chemată să servească ideologiei. În anii '40 și la începutul anilor '50, în mod obișnuit prezentarea expozițiilor în presă nu era făcută de către critici de artă, ci de către artiști plastici și ziariști partinici și tendențioși. Odată cu "dezghețul" hrușciovist criticii de artă înfruntau în mod deschis dogmele rutinei, văzând perspectiva dezvoltării artei în dezvoltarea identității sale naționale, prin libera exprimare a individualității creatoare.

Intensificarea controlului de partid în anii '70 la începutul anilor '80 a dus la persecutarea criticilor indezirabili, care-și exprimau opinia personală despre creația artiștilor plastici. Situația începe să se amelioreze în anii restructurării gorbacioviste și se schimbă radical în republica independentă Moldova. Incluziunea în dialogul paneuropean duce la folosirea largă a experienței din arta universală și la modificarea limbajului formal. Însă asupra noilor probleme ale evoluției artei nu se insistă suficient, și în general, rolul criticii în procesul artistic contemporan al Moldovei este nesemnificativ.

Cuvinte-cheie: artă, critică, creație, proces artistic, ideologie, expoziție, problemele dezvoltării.

Abstract

Role of Art Criticism in the Development of the Moldavian Fine Arts

The article offers a view over some aspects of cooperation between such domain as art criticism and the process of development of fine arts in the Republic of Moldova during the postwar period. Under the soviet power the art criticism has being in the service of the communist ideology. In the 1940-s – 1950-s, as usual, there have written about exhibitions not the art critics, but some painters and journalists, who manifested partial opinions of their communist party's membership. During the period of Hrushchiov's "thaw", the routine dogmas were being counterbalanced with ideas of those art critics who have seen the perspective of the Moldavian fine arts as development of its national originality determined by free expression of a creative personality.

Strengthening of ideological control, during the 1970-s and the beginning of the 1980-s, has resulted with persecution of those critics who have made public their impartial opinion about creative activity of some painters. Then the situation has become better again, during the years of Gorbachiov's "perestroika", and it has radically changed after 1991 in the independent Republic of Moldova. Having entered into the all-European dialog, the art critics are able to use widely the experience of international fine arts and to modify the formal language. However, they not enough pay attention to the new problems, that's why the role of art criticism in the development of the Moldavian fine arts is insignificant on the whole.

Key terms: art, criticism, creative activity, development of fine arts, ideology, exhibitions, problems of development.

Резюме

Роль критики в художественном процессе Молдовы

В статье прослежено взаимодействие критики и художественного процесса в Молдове на протяжении всех послевоенных десятилетий. При советской власти критика призвана была служить идеологии. В 40-е годы и в начале 50-х в печати выступали с обзорами выставок обычно не искусствоведы, а пристрастные партийные художники и журналисты. С началом хрущевской «оттепели» рутинным догмам открыто противостояли искусствоведы, видевшие перспективу развития искусства в раскрытии его национального своеобразия путем свободного выражении творческой индивидуальности.

Усиление партийного контроля в 70-х – начале 80-х годов привело к преследованию критиков, высказывающих свое мнение о творчестве художников. Ситуация стала улучшаться в годы горбачевской «перестройки» и коренным образом изменилась в независимой республике Молдова. Включение в общеевропейский диалог приводит искусствоведов к более широкому использованию опыта мирового искусства, к модификации формально-

Artă modernă și contemporană

го языка. Однако они недостаточно заостряют внимание на новых проблемах развития искусства, и в целом роль критики в современном художественном процессе Молдовы незначительна.

Ключевые слова: искусство, критика, творчество, художественный процесс, идеология, выставки, проблемы развития.

Activitatea cercetătorului din domeniul studiului artelor se manifestă dublu – în calitate de istoric și critic de artă. Delimitarea în funcție de materia studiată, arta perioadelor istorice precedente sau cea contemporană, este una destul de convențională: aprecierea fenomenelor trecutului este corectată prin criterii noi, iar afirmațiile competente privind procesul curent solicită comparare cu evoluția anterioară. De altfel, ambele ipostaze ale cercetătorului posedă particularitățile sale, și preferința pentru o opțiune sau alta este condiționată atât de predilecțiile individuale, cât și de influența mediului cultural. Factorii externi se manifestă mai mult în activitatea publică a criticului, supusă riscului neacceptării și solicitând un anumit curaj din partea lui. Din aceste motive profesioniștii de regulă nu se "aruncă în lupte". Este interesant și de învățatură să observăm cum se modifică interacțiunea criticii și a procesului artistic din Moldova pe parcursul deceniilor postbelice.

În vremurile puterii sovietice, atunci când toate manifestările vieții culturale erau dictate și controlate, critica era chemată să servească ideologiei. În acei tragici ani '40 și la începutul anilor '50, analiza expozițiilor în presa periodică era realizată în mod obișnuit nu de criticii de artă profesioniști, ci de artiști plastici și ziariști partinici și tendențioși. Luând în considerație directivele birocrățiilor din domeniul artelor, ei își asumau și responsabilitatea de cenzori și judecători.

Instanțele superioare de partid organizau periodic adevărate campanii pentru pedepsirea oamenilor de cultură cu o mentalitate liberă, degajată. Colectivul de artiști plastici din Moldova se convoca în repetate rânduri pentru a studia hotărârile CC PCU(b) din august 1946 (cu privire la activitatea revistelor „Zvezda” și „Leningrad”, despre repertoriul teatrelor dramatice) și raportul președintelui Comitetului organizatoric al UAP din URSS, care a proclamat misiunea deosebită a artei sovietice. N. Gh. Manizer a afirmat: „Noi nu trebuie să permitem ca natura statică și peisajul decorativ să joace, în mod nejustificat, un rol important în arta noastră. Atenția privitorului și cea a criticului nu trebuie să fie atrasă prea mult de aceste lucrări ca fiind mai accesibile percepției pasive”¹.

Pasaje amenințătoare conțineau discursul de încheiere al lui Al. Gherasimov, președintele Uniunii Artiștilor Plastici din URSS: „Realizarea lozincii rea-

lismului socialist pe care ne-a dat-o tovarășul Stalin și care este calea noastră principală de dezvoltare în artă, după hotărârile CC are în continuare sa astfel de indicații încât numai orbii se pot abate din acest drum”¹ Hotărârile urmau, după cum se spunea pe atunci, să fie traduse în viață cu un scop bine determinat – „educarea tineretului sovietic în spirit optimist, capabil să învingă orice greutăți”².

La ședința generală a Uniunii Artiștilor Plastici din RSSM din luna octombrie 1946, după ce s-a luat cunoștință de indicațiile venite de la Moscova, precum și de rapoartele conducătorilor de partid din Moldova, a fost aprobată o rezoluție. Documentul semnala critica insuficientă privind creația artiștilor plastici, menționa autorii „ridicați în slăvi”, care „pe parcursul la mai mulți ani nu au realizat nici o lucrare, în afară de nenumărate studii, demonstrând astfel incapacitatea de a înțelege rolul educativ și ideologic al artei”³.

Presiunea ideologică asupra intelectualității s-a întetit la sfârșitul anilor 1940. Comitetul pe probleme de artă de pe lângă Sovietul Miniștrilor al URSS a emis un ordin (august 1948) în care era condamnată aparenta „umilire de către un șir de artiști a chipului omului sovietic, care îl redau în mod simplist, schematic și vulgar”, precum și pretinsa „nefinalizare în mod intenționat manifestată în lucrările unor pictori – rezultatul persistenței formalismului”⁴. Lipsa tendențiozității necesare era considerată ca o „redare pasivă, nechibzuită a realității care însemna o recidivă a naturalismului”⁵. Toate aceste materiale se discutau în mod obligatoriu în cadrul uniunilor de creație în diverse regiuni ale URSS. În presa periodică era mediatizat mersul luptei. Au avut de suferit maeștri dintre cei mai talentați și susținătorii acestora.

În articolele de fond ale ziarelor „Pravda”, „Kulitura i jizni” erau înfierați criticii de teatru ca fiind: „purtători ai cosmopolitismului fără patrie, străini și profund degustător pentru omul sovietic”⁶, „în aprecierea lucrărilor ei pornesc nu de la interesele poporului sovietic, ci de la canoanele putrede și perverse ale esteticii burgheze”⁷. La aceste „canoane putrede” erau atribuite și tradițiile culturale autentice. „Cosmopolitii fără patrie” erau căutați și în mediul scriitorilor, regizorilor de film, criticilor de artă.

Din componența Uniunii Artiștilor Plastici a RSSM erau excluși așa-ziii membri pasivi, printre ei

Artă modernă și contemporană

se număra și Serghei Ciocolov – „apolitic și care nu a reușit să se restructureze”⁸. Unsprezece persoane au fost trecute de la statutul de membru la cel de candidat. În urma „epurărilor” colectivul s-a redus aproape de două ori, doar nouă oameni și-au păstrat statutul de membru al uniunii. La cererea organizației orășenești de partid, din componența Comitetului de conducere al Uniunii Artiștilor Plastici a fost exclus I. Ia. Hazov, care, chipurile, abătea tinerii pictori de pe calea cea dreaptă⁹.

Despre nivelul comentariilor critice ale expozițiilor anilor vizați putem judeca în temeiul unei observații: „nu toți artiștii au găsit în paleta lor cele mai veridice culori, nu sunt întotdeauna reușit realizate compozițiile, pe alocuri se mai resimte influența formalismului în lucrările pictorilor Piscariov, Gamburd, Sevastianov. Cu toate acestea, chiar și în lucrările acestora se reflectă dorința nestăvilă de a însuși metoda de creație a realismului socialist”¹⁰.

Falsitatea directivelor comuniste era evidentă, dar să vorbești despre aceasta în public era extrem de periculos. Însuși personalitățile excepționale se hotărau câteodată să întreprindă fapte îndrăznețe. În cadrul ședințelor artiștilor plastici răsunau discordant ideile despre măiestria profesională a lui Mihail Grecu: – „Mulți dintre tovarăși socot că în artă poți face și compromisuri, de dragul unei idei mai gingașe. Eu însă consider că este necesar mai întâi să stăpânești bine meseria, iar mai apoi să creezi. Eu cred că importantă este forma, iar mai apoi conținutul. Acest punct de vedere este considerat antisovietic”¹¹. „Nu este suficient să spui: haideți să ne așezăm și să ascultăm hotărârea CC sau cine știe ce decizie (...). Ivan Iacovlevici Hazov ar putea să ajute tineretul, însă la noi problemele de creație sunt elucidate incorect, tinerii nu însușesc pe deplin întregul complex de momente, care constituie creația”¹².

După moartea lui Stalin, deja la sfârșitul anului 1953 a început să se resimtă adierea proaspătă a viitoarelor transformări. Oameni progresiști încep să abordeze probleme serioase de creativitate, prin intermediul publicațiilor sale în ziarele „Sovetskaia kultura” și în revista „Novii mir” se pronunțau criticii de artă din Moldova, care nu erau indiferenți de soarta artei naționale. Pe parcursul dezbaterilor pe marginea celei de-a VIII-a expoziții republicane, printre tradiționalele discursuri demagogice se evidențiau aprecierile profunde ale Adei Mansurova (Zevina). Într-o analiză detaliată a lucrărilor portretistice ale tinerilor autori ea a subliniat faptul că „schematizarea în concepția însăși se răsfărânge inevitabil asupra sărăciei mijloacelor expresive”¹³.

Începutul unei etape noi în istoria URSS și în dezvoltarea culturilor naționale este legat, de regulă, de raportul prezentat de N. Hrușciiov la congresul XX al PCUS, publicat în ziarele din luna martie 1956. Era condamnat public cultul personalității lui Stalin și tot ce ținea de el – administrarea birocratică, dogmatismul, opresiunile neîntemeiate. Însă autoritățile continuau să treacă sub tăcere celelalte forme de umilire ale omului, de știrbire a drepturilor sale. Reprimarea cu tancurile sovietice a rebeliunii maghiare a frânat în fond democratizarea societății sovietice la etapa de început a renașterii sale.

Totuși procesul de „dezgheț” în domeniul culturii continua. Se producea evenimentul principal – descătușarea spirituală a personalității. Schimbările din sfera vieții artistice au fost menționate în august 1955, la Moscova, în cadrul expoziției de pictură a galeriei din Dresda, a operelor plastice franceze și de artă belgiană de la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului XX, și operelor de artă română din secolul XX, cărora li s-au consacrat articole cu reproduceri în revista „Iskusstvo”. Criticul de artă Lev Cezza, în cronicile și discursurile sale publice, atrăgea atenția asupra problemei legate de valorificarea patrimoniului clasic al artei moldovenești¹⁴. Legăturile între artiștii de pe ambele maluri ale Prutului se organizau grație noului curs al guvernului sovietic spre schimburile culturale cu țările socialiste. Lucrările maeștrilor români expuse la Chișinău în vara lui 1957 (după Moscova și Leningrad) – pânzele lui T. Pallady, Al. Ciucureanu, L. Grigorescu ș.a. – au constituit un exemplu elocvent al realizării individuale și originale a tradițiilor artei din Europa Occidentală.

Realismul socialist în continuare era recunoscut drept singura metodă acceptabilă pentru artiștii sovietici. Însă i s-a dat o interpretare mai largă: „Realismul socialist oferă posibilitatea de a manifesta o vastă inițiativă creatoare, de a alege diverse forme și stiluri, în conformitate cu vocațiile și gusturile individuale ale autorilor”¹⁵. În paginile ziarului „Sovietskaia kultura” a apărut o serie de articole semnate de critici de artă și de artiști plastici cu viziuni progresiste, care militau pentru libertatea de creație și împotriva interpretării înguste a moștenirii culturale.

În viață artistică alertată a RSSM se dădea o luptă deschisă împotriva dogmelor perimate. Discursurile criticilor de artă erau însoțite de reacții furtunoase, aceștia reușind să învingă inerția conștiinței, să vadă perspectiva evoluției artei în republică, încercând să apropie venirea unei noi etape. Prima izbucnire a pasiunilor s-a produs după publicarea, în numărul din decembrie 1956 al revistei „Oktiabri”, a cugetărilor lui

Artă modernă și contemporană

Matus Livșiț despre cauzele lipsei în arta republicilor unionale a unei originalități naționale pregnante. Criticul de artă îi îndemna pe artiști să nu le fie frică de combinațiile cromatice curajoase, de decorativitate, întrucât autolimitarea silită pe care și-o impuneau mulți autori anula individualitatea creatoare¹⁶. Demagogii de partid îl „demascău” pe M. Livșiț în presa republicană¹⁷, îl criticau la ședințe, însă majoritatea membrilor uniunii îl susțineau, deoarece el a formulat ceea ce se năștea în conștiința celor mulți și a trasat căile spre căutarea expresiei imaginar-plactice.

Criticul de artă Lev Cezza remarca aspirația artiștilor plastici spre *„apărarea specificului picturii, scoaterea în evidență a orientării tematice a lucrării în tratarea artistică, în procedeele ca atare și totodată spre reflectarea personalității sale creatoare”*¹⁸.

Un eveniment remarcabil în viața culturală a republicii a devenit apariția albumului *„Изобразительное искусство Молдавской ССР”* (Moscova, 1957), cu texte semnate de Matus Livșiț și Ada Mansurova. Lucrarea a constituit o primă retrospectivă profesionistă a procesului contemporan din arta republicii, și cu scurgerea timpului nu și-a pierdut actualitatea grație înțelegerii de către autori a contradicțiilor din creația pictorilor din diferite generații și a criteriilor convingătoare de evaluare pentru analiza unor lucrări aparte. Însă la Plenara CC al PCM din luna mai 1958, în raportul secretarului E. S. Postovoi, această carte a fost denumită *„incurcată și dăunătoare”*, iar la ședința generală a membrilor UAP din RSSM demagogii au învinuit specialiștii din studiul artelor în revizuirea metodei realismului socialist. Au fost salvați de discreditare profesionistă doar grație reacției pozitive din partea Moscovei, sub semnătura renumitului specialist în studiul artelor Iu. D. Kolpinski¹⁹. Astfel, Ada Mansurova a putut să continue activitatea didactică, la disciplina *„istoria artelor”*, în cadrul Școlii de Arte Plastice *I. Repin*, iar Matus Livșiț, după ce a abandonat funcția de secretar științific al Muzeului de Arte Plastice, a inițiat cercetarea artei populare în Sectorul de Etnografie al Academiei de Științe a RSSM. Ei însă nu au refuzat de la viața artistică plină de dezbateri înflăcărare.

La Congresul al IV-lea al artiștilor plastici (decembrie 1961) și la plenara CC al PCM (ianuarie 1962) era condamnată nu doar arta novatoare, dar și critica de artă – Matus Livșiț, Ada Zevin, Lev Cezza – pentru că ei *„încurajează tendințele formaliste în creația unor artiști plastici”* și chipurile, *„ii abat de la calea cea dreaptă”*²⁰. Și asta în timpurile când în presa centrală își fac apariția îndemnuri de a stăvili dogmatismul și alte *moșteniri* rămase din epoca cultului

personalității. Chiar și în paginile revistei *„Partiinaia jizni”* erau apărate de aprecierile incorecte pictura lui M. Grecu, poezia lui G. Meniuc, piesa *„Casa mare”* de I. Druță și alte opere ale autorilor moldoveni²¹.

În scurt timp însă, pe frontul ideologic general s-a declanșat ofensiva forțelor reacționare. Pe N. Hrușciiov îl speriau prin *„eterodoxia”* în ascensiune a inteligenței creatoare. Au fost reflectate pe larg în presă un șir de întâlniri organizate de conducătorii de partid și membrii de guvern cu oamenii de litere și de artă, cu tineretul de creație. Urmând exemplul *„întâlnirilor moscovite”*, s-a desfășurat adunarea intelectualității creatoare din Moldova (martie 1963), în cadrul căreia au fost aspru criticate lucrările unor talentați scriitori, regizori de film, artiști plastici, și nu atât în aspect artistic, cât în cel politic. Aidoma unui dig în calea râului, toate aceste măsuri rețineau cursul firesc al procesului artistic, dar nu puteau să îl întoarcă îndărăt sau să îl oprească. Din ce în ce mai mulți artiști plastici din diferite generații se simțeau atrași în creația lor de inovație, găsind sprijin în afara republicii.

Pozițiile pictorilor și criticilor de artă progresiști din Moldova se fortificau grație succeselor artei plastice la expozițiile unionale din Moscova, în mai multe orașe ale republicilor unionale și ale țărilor străine. Însă libertatea era limitată, cenzura continua să acționeze și nimeni nu risca să nege deschis faimoasa *”metodă a realismului socialist”*. Îmbucurător era faptul că din această noțiune difuză deja nu reieșea cerința unui subiect desfășurat și asemănării exterioare cu viața, se permitea exprimarea simbolică a conținutului obiectual prin procedee convenționale uzuale în artă.

Cercetătorii din domeniul artei încercau să analizeze obiectiv procesele și unele lucrări separate, însă opiniile lor erau diferite din cauza criteriilor de evaluare inegale și neasemănătoare. În dese cazuri se foloseau metode standarde, șablonizate, pentru îndreptățirea soluțiilor plastice originale, și în aceste circumstanțe tezele enunțate chiar și de recenziții binevoitori nu corespondeau esenței chipului artistic. Spre exemplu, coloritul bogat al tabloului *Primele zile ale puterii sovietice* (1969) de M. Grecu se explica prin dispoziția festivă a personajelor, prin, probabil, *„afirmarea romantică a optimismului și vitalitatea poporului care și-a înțeles libertatea”*²². În realitate, orchestrarea cromatică originală – confruntarea dintre partea superioară densă, unde se manifestă solemn ocurențele aurii, și partea inferioară ușoară cu melodia în surdină a tonurilor albastre – servește la relevarea pasivității basarabenilor sârmani care stăteau într-o

Artă modernă și contemporană

expectativă plină de răbdare, smeriți ca în biserică (așa cum au rămas în memoria pictorului, martor al întrunirilor țăranilor din 1940).

Arta din Moldova precum și din alte republici din spațiul post-sovietic are corelație de complexitate cu situația istorică din anii '70 și din prima jumătate a anilor '80, până la începutul „restructurării”. S-a intensificat supravegherea controlului de partid în legătură cu adoptarea deciziei CC al PCUS privitor la critica artistico-literară (1971). O consecință a luptei ideologice cu mișcarea disidentă a fost emigrarea din țară a poetului rus I. Brodski și izgonirea din țară a scriitorului A. Soljenițan; demontarea, cu buldozerele, a expoziției de artă nonconformistă din Moscova. Cu toate acestea, puterea de stat, sub influența organelor de presă apusene, a recurs la compromis, permițând nonconformiștilor din Moscova să creeze asociații, să organizeze expoziții și chiar să exporte lucrări peste hotare. Acțiuni similare aveau loc la Leningrad și în alte orașe din fosta URSS. O relativă toleranță se manifesta față de oamenii de cultură din Țările Baltice și Caucaz. Acolo se vindeau liber în magazine de anticariat albume despre arta contemporană a Europei și Americii, dar și lucrări teoretice ale autorilor de peste hotare.

În Moldova, unde împotrivirea regulamentului oficial nu purta un caracter politic și nu a generat expoziții de alternativă ale avangardismului clandestin, autorii își apărau dreptul la căutarea artistică în limitele existenței oficiale și semif oficiale. Dezbaterile în public ale expozițiilor și discuțiile teoretice la diverse ”mese rotunde” în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici se desfășurau cu o deosebită intensitate emotivă.

Confruntarea demagogilor, birocraților din domeniul artelor, cu oamenii de cultură progresiști ale culturii nu conteneau și în timpul noilor măsuri de ”oprimare a activității”, desfășurate cu 2-3 ani înainte de restructurare. În documentele anilor '80, legate de înaintarea lui Iu. V. Andropov în funcții de conducere, se accentua rolul propagandistic al artei: ”*Pictorii sovietici, chemați să fundamenteze imaginar calitățile pozitive ale cotidianului contemporan socialist, la fel de activ trebuie să lupte cu manifestările psihologiei mic-burgheze și influența ideologiei imperialiste*”²³.

Activiștii de partid din UAP a RSSM încercau să influențeze opinia criticilor profesioniști, cerând ca ei din timp, până la discutarea expozițiilor, să coordoneze cu biroul conducerii reportajele sale, anume în scopul prezentării unei opinii generale a conducerii, și nu propriile viziuni subiective. Dar nu toți criticii de artă acceptau aceste condiții, deseori criticând argumentat lucrările cu tematică angajată, create de pic-

torii din aparatul de conducere, și susțineau lucrările cu spirit de căutare, de plan cameral, inclusiv și ale tinerilor autori. Au existat și încercări de a critica activitatea conducerii UAP, demascând cauzele pierderii interesului din partea publicului față de expozițiile republicane reprezentative și reducerea prestigiului artei Moldovei la expozițiile unionale.

Printre cauze se menționau crearea fără precedent, la repezeală, a tablourilor tematice, lipsa de obiectivitate a comitetului de organizare al expozițiilor, care selecta lucrări pentru a fi trimise la Moscova (nu în conformitate cu criteriul calității, dar după importanța temelor, dar mai ales cea a autorilor, membri ai acestor comitete de organizare), lucrări neacceptate în cele mai dese ori de comisiile unionale. Despre aceasta au vorbit la discutarea expozițiilor pictorul Mihail Grecu, specialiștii din domeniul artei Matus Livșiț, Ada Zevin ș.a.²⁴. Aceste cugetări, asociate cu susținerea lucrărilor, care nu erau legate de tematica angajată, conduceau spre înrăirea persoanelor de conducere. Dar se crea atmosfera care contribuia la atitudinea critică a însuși pictorilor față de propria muncă. Și acei, care elaborau compoziții angajate, își perfecționau măiestria profesionistă, mai ales în cadrul planurilor camerale, reflectând sentimente adevărate.

Însă zelul prodigios al demagogilor de partid a lăsat în activitatea UAP din RSSM o ”amprentă aprinsă” a răfuielii cu criticii de artă incomozi autorităților. Folosind materialele oficiale publicate în presa centrală și raportul secretarului CC al PCUS K. U. Cernenko ”Problemele actuale ale activității ideologice și politice de masă” (Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии), conducerea UAP a expediat în adresa CC al PC republican o scrisoare cu expunerea pretențiilor față de lucrările din domeniul studiului artelor. Și în raportul primului secretar S. K. Grossu, prezentat la plenara din iulie 1983, își face apariția un compartiment cu critica specialiștilor Academiei de Științe din domeniul artelor²⁴. Ca finalitate a măsurilor primite avem desființarea sectorului de studiu artelor a Academiei de Științe: conducătorul sectorului M. Livșiț a fost scos din funcție și transferat în alt sector, au fost eliberați din funcție alți doi cercetători științifici. Atacurile asupra cercetătorilor din studiul artelor continuau, fiind mediatizate în presă, cu regret, nu fără susținerea unor colegi, care îndeplineau directivele de partid²⁵. Pe parcursul a mai bine de câțiva ani autorii căzuți în dizgrație nu puteau publica nici un articol, chiar și în ziare.

Important este faptul că activizarea forțelor con-

servative în ultimii ani ai "stagnării" nu a schimbat pozițiile oamenilor progresiști de cultură din țară, a colegiilor de redacție ai unor reviste, care abordau probleme profesionale serioase. Astfel, în mai multe ediții ale revistei "Tvorcestvo" (Творчество) din anii 1983 și 1984 s-au desfășurat dezbaterile cercetătorilor din studiul artelor și ale filosofilor despre noțiunile de "artistism", se pregătea culegerea de articole "Criterii și cugetări în studiul artelor" (Критерии и суждения в искусствознании) (Moscova, 1986). Anuarele "Studiul artelor sovietic" (Советское искусствознание) și "Panorama artelor" (Панорама искусств) conțineau cronici interesante ale expozițiilor, memoriilor. În calea aspirațiilor creative pictorii din Moldova erau fortificați prin conversațiile cu colegii din alte republici, iar cercetătorii din studiul artelor erau susținuți în viziunile lor privind arta contemporană de înțelegerea specialiștilor la diverse întâlniri, conferințe și seminare din Moscova, Palanga (Lituania).

În timpurile restructurării gorbacioviste ameliorarea climei spirituale din Moldova se desfășura deloc anevoios. Dogmele statului totalitar se aflau în agonie, fără a ceda de îndată locul noilor tendințe. Oamenii de cultură progresiști în mod public indicau problemele gemute în suflet. Ziariștii au fost primii care au atenționat despre problemele acumulate în domeniul artelor plastice din Moldova. Svetlana Soloviova, în articolele sale din ziare despre expozițiile republicane din anii 1986, a încercat să clarifice de ce publicul nu mai este pasionat de expoziții, de ce dispare în cadrul expozițiilor spiritul creativ și se aud slab vocile tinerilor²⁶. Reacția conducerii UAP la aceste publicații a fost previzibilă: conform practicii din perioada stagnării, cronicile erau citite în secții în scopul demascării "tendențiozității" autorului și justificarea activității conducerii. Însuși genul articolului de critică în domeniul studiului artelor a fost în acele vremuri atât de neobișnuit, încât numeroși pictori acceptau cu ușurință aceste materiale publicate ca fiind tendențioase. Și erau generalizate anume aceste opinii, deși existau și multe altele.

Membrii secției studiul artelor, solidari cu S. Soloviova, au aprofundat problematica, reliefând cauzele reducerii nivelului creativ și profesionist al expozițiilor republicane: predilecțiile estetice ale comitetului expozițional care rar își schimba membrii, goana după cantitatea expozițiilor tematice. Numeroase opinii critice au fost expuse la cel de-al X-lea Congres ordinar al pictorilor din Moldova, și asta în condițiile când raportul final al președintelui UAP I. Bogdesco și alocuțiunea lui V. Obuh, aflat în

fruntea asociației de tineret, conțineau și demagogie tradițională, și atacuri în adresa specialiștilor din studiul artelor inițiate în anul 1983.

Pentru înnoirea ulterioară a vieții artistice a țării discuțiile teoretice, au avut o pondere deosebită opiniile critice ale cercetătorilor din studiul artelor privind calea parcursă de arta sovietică și despre situația actuală. În cadrul conferinței unionale teoretice din domeniul studiului artelor (17-19 noiembrie 1987) D. Sarabianov a demonstrat că "realismul socialist" ca o noțiune slab fundamentată nu poate fi menționat în Statutul UAP a URSS. Iar O Surski (Minsk) a accentuat că "în pofida tuturor deosebirilor între arta sovietică și cea de peste hotare există o unitate a mișcării artistice. Noi, într-o măsură sau alta, parcurgem toate etapele lui, deși cu unele variații, cu legitățile sale interne"²⁷. Astfel, evenimentele vieții artistice din capitală au avut un răsunset larg social. Mulți veneau la Moscova la expoziții, se familiarizau cu noile direcții din artă, participau la dezbateri. Noile timpuri ale schimbărilor impuneau trasarea concretă a poziției față de trecut, actualitate și viitorul apropiat.

Activitatea UAP se schimba spre bine, deși conducerea evident întinerită era încă limitată în obiectivele sale principale – ele în continuare erau elaborate tradițional în cadrul sectorului de artă al Ministerului Culturii, fiind evidențiate tematica datelor jubiliare. Comitetele de organizare ale expozițiilor încep să accepte lucrări de diferite genuri, fără a fi legate de motourile declarate, incluzând lucrările autorilor, care nu au reușit încă să devină membri ai UAP. În 1989, la cererea „de sus”, conducerea UAP a recunoscut erorile admise în activitatea anilor precedenți, inclusiv și față de atitudinea critică a specialiștilor din studiul artelor.

La sfârșitul anilor '80 pictorii din Moldova simt necesitatea în organizarea unor expoziții de grup, nu prea mari, în care ar putea prezenta mai frecvent și ample noile sale lucrări. Totodată, specialiștii în studiul artelor găseau aplicarea noii sale profesii în propagarea căutărilor artistice. Valentina Bobcova, de exemplu, a devenit director al galeriei "Elita", iar Natalia Ponomariova a devenit membru al grupului artistic "Fantom".

Schimbările radicale s-au produs deja în republica independentă. S-au extins relațiile cu alte țări, contactele persoanelor de creație cu colegii de peste hotare. Aspirația spre autoidentificarea popoarelor era însoțită de interesul profund față de tradițiile din domeniul culturii spirituale. Totodată, includea critica și a pictorilor în dialogul pan-european

Artă modernă și contemporană

a condus spre folosirea mai largă a experienței artei universale, spre modificarea limbajului formal. Sigur, existau și extreme: unii specialiști din studiul artelor, grăbindu-se să adopte noile tendințe, au început să minimalizeze ponderea lucrărilor autorilor, care prezentau motive naturiste, inclusiv colorisții, care pe timpuri erau criticați pentru *formalism*, iar acum, chipurile, au devenit *inactuali*.

Viața artistică a Moldovei la etapa actuală este plină ca niciodată de expoziții – republicane și internaționale, în grup sau personale. Demonstrând diferite tendințe în diapazonul larg al tuturor genurilor artei contemporane, ele acordă informații pentru cugetări și note critice. În atare situație, mai mult alarmează faptul că expozițiile republicane se memorează foarte rar, din motivul că de regulă, din masa totală de lucrări prezentate abia de se găsesc vreo zece care captează cu adevărat prin originalitatea spiritului emotiv și miracolul creării imaginii. Asemenea lucrări se găsesc mai mult în cadrul expozițiilor de retrospectivă din fondurile UAP și

ale Muzeului de Artă, demonstrând cum exprimarea sinceră a sentimentelor pe baza înțelegerii și valorificarea tradițiilor culturale a salvat arta în vremurile dificile. Comparația artei trecutului cu cea contemporană manifestă îngrijorare în legătură cu reducerea nivelului artistic al lucrărilor, indiferent de orientarea autorilor la un anume sistem de mijloace expresive. Comercializarea artei, adaptarea la moda și cerințele pieții sunt la fel o cale periculoasă, nu mai puțin decât fosta conjunctură ideologică. În general, rolul criticii în procesul artistic contemporan al Moldovei, este cu regret, foarte nesemnificativ. Discutarea expozițiilor, dezbaterile în cadrul diverselor mese rotunde se desfășoară foarte rar. Specialiștii contemporani în studiul artelor acordă insuficientă atenție particularităților valoroase ale creației precum sinceritatea autoexprimării și umanismul, spiritualizarea materialelor de artă și expresivitatea imaginară. Cea mai neelaborată și nevalorificată problemă rămâne a fi corectarea criteriilor de evaluare și metodologia analizei lucrărilor de artă.

Referințe bibliografice și note:

¹ Arhiva organizațiilor social-politice a Republicii Moldova (AOSPRM), fond R-2906, inv. 1, dosar 12, f. 121.

² Ibidem, f. 132-133.

³ Ibidem, f. 116.

⁴ Ibidem, dosar 4, f. 56, 58.

⁵ Ibidem, dosar 19, f. 7.

⁶ Ibidem.

⁷ „Ob odnoi antipartiinoi gruppe teatralnih criticov”. În: Pravda, 1949, 28 ianuarie.

⁸ „Na ciujdih pozițaiiah”. În: Cultura i jizni, 1949, 30 ianuarie.

⁹ AOSPRM, fond R-2906, inv. 1, dosar 4, f. 124.

¹⁰ Ibidem, f. 175.

¹¹ Timcișin V. „Na vstavche rabot moldavskih hudojnicov”. În: Sovetscaia Moldavia, 1949, 30 octombrie.

¹² AOSPRM, fond R-2906, inv. 1, dosar 57, f. 128.

¹³ Ibidem, dosar 95, f. 135, 139.

¹⁴ Ibidem, dosar 101, f. 6.

¹⁵ Ceza Lev. „Izuciati i osvivați classicescoe nasledie”. În: Sovetscaia Moldavia, 1956, 8 august; Idem, „Iz istorii classicescogo naslediiia moldavscogo izobrazitelinogo iscusstva”. În: Octiabri. 1956, № 3.

¹⁶ Sovietskaia kultura. 1955, 22 ianuarie.

¹⁷ Livșiț M. „Posle siezda hudojnicov”. În: Octiabri. 1956, № 12, p. 73-76.

¹⁸ „Protiv propovedi formalizma”. În: Sovetscaia Moldavia, 1957, 17 ianuarie. p. 3-4.

¹⁹ AOSPRM, fond R-2906, inv. 1, dosar 162, f. 61.

²⁰ Informațiile din corespondența de lucru a lui M. Livșiț, o parte din arhiva sa personală criticul de artă a transmis Ludmillei Toma în 1996, nu cu mult înainte de emigrarea sa în Germania.

²¹ „Vospitatelinuiu rabotu – na urobeni sovremennih zadaci”. În: Sovetscaia Moldavia, 31 ianuarie. 1962.

²² Gh. Crivoșein. „Tvorceschim collectivam – umeloe rucovodstvo”. În: Partiinaia jizni, 1961, № 24, decembrie, p. 16-22.

²³ Cuciuc S. „Jivopisi”. În: Hudojestvennaia jizni Moldavii, Chișinău, 1971, p. 10. Unii critici de artă mult timp îl judecau pe M. Grecu pentru „primitivism”. A se vedea: F. Șapoșnicov. Istorico-revoluționnaia jivopisi Moldavii. Chișinău, 1981, p. 16.

²⁴ Tvorcestvo, 1983, № 8, p. 1

²⁵ Unele gânduri critice au fost păstrate în articolul publicat înainte de cel de-al IX-lea congres al UAP a RSSM, deși prescurtată. A se vedea: L. Toma. „Însemnări despre pictură”. În: Literatura și arta, 1982, 28 ianuarie, p. 1-2. (Autorului însă nu ia-u permis să ia cuvântul la congres).

²⁶ Despre rezultatele plenare CC al PCUS din iunie 1983 și sarcinile organizațiilor de partid republicane, reieșite din aceste hotărâri și alocuțiunea secretarului general al CC al PCUS tov. Iu. V. Andropov la plenară vezi în Sovetscaia Moldavia, 1983, 6 iulie.

²⁷ Golișov D., Grigorașenco L. „Soțialinaia otvetstvennosti hudojnica i pozișiia critica”. În: Vecernii Chișiniov, 1984, 8 februarie.

²⁸ Soloviova S. „Pusti v serdțe cajdogo otzovioțsia”. În: Sovetscaia Moldavia, 1986, 11 iulie; S. Soloviova. „A poca tișina”. În: Sovetscaia Moldavia, 1986, 17 octombrie.

²⁹ Sovetscoe izobrazitelinoe iscusstvo i iscusstvo-vedenie v usloviiiah perestroichi. /Materiali Vsesoiuznoi teoreticescoci conferenții iscusstovedov. Moscva, 1989, p. 11, 26.

Revitalizarea teraselor de la Camenca – un imperativ în promovarea patrimoniului cultural național

Rezumat

Revitalizarea teraselor de la Camenca – un imperativ în promovarea patrimoniului cultural național

Terasele de la Camenca reprezintă una din primele plantații de viță de vie cu caracter industrial din Republica Moldova, regiunea transnistreană. Întemeierea lor la începutul secolului al XIX-lea se datorează inițiativei feldmareșalului armatei ruse, P.H.Wittgenstein, care a creat o plantație viticolă model, reușind să o includă în ansamblul conacului împreună cu crama, pivnițele, anexele, clădirea kurhaus-ului, apărută mai târziu, și două parcuri. Concomitent cu amplasarea conacului au fost prevăzute efectele estetice legate de valorificarea împrejurimilor. Povârnișul abrupt din apropierea conacului, caracterizat printr-un peisaj tipic de toltre, devenind mai expresiv prin sistemul de terase în trepte, cu amenajarea versantului sudic prin introducerea elementelor arhitecturale: foișoarele (cabanele) și fântâni, într-o compoziție armonioasă cu relieful, rezultând un tot unitar, o soluție arhitectonică unică în Republica Moldova. Terasele au contribuit la o mai bună protecție a resurselor solului, reducând efectele eroziunii, iar ca rezultat a fost asigurată conservarea peisajelor tradiționale a localității Camenca.

Terasele reprezintă un interes public datorită valorii istorice, peisagistice și arhitecturale. Acest valoros monument agricol trebuie restaurat și luat sub ocrotirea statului. Terasele ar putea fi transformate în sistem tradițional de folosire a podgoriei cu intensitate scăzută, caracterizată prin munca manuală. Modul tradițional al viticulturii pe acest segment al fostului conac trebuie accentuat prin valorificarea în limitele parametrilor actuali cu menținerea caracterului lor istoric.

Cuvinte cheie: arhitectură peisagistică, plantație viticolă, versant, terase, pereți de sprijin, peisaj tradițional, conservare, restaurare.

Summary

Revitalization of the Camenca terraces – an imperative in promoting national cultural heritage

The Camenca terraces are one of the first vine plantations of industrial character from the Transnistrian region, Republic of Moldova, arranged through terracing with support walls of stone. Their foundation in the early nineteenth century was due to a remarkable person – P.H.Wittgenstein, descendant of the old German family Sayn-Wittgenstein-Berleburg, Field Marshal of the Russian Army, Prince of Prussia. P.H.Wittgenstein created not just a model vineyard, but managed to include it in the manor ensemble that consists of several buildings (palace, annexes, wine cellars and winery, and later the Kurhaus) and two parks.

Once the location of the manor was established, aesthetic effects related to the surroundings were thought over. The steep slope near it, characterized by a typical landscape with limestone formations, had nothing to lose after the construction of terraces, on the contrary, it became more expressive. The newly appeared architecture (stepped terraces system) followed the landscape, blending in the natural environment. Arranging the southern slope of the estate by introducing more architectural elements such as huts and wells, have created a harmonious composition. They were placed so as to produce a single unit, this being a unique architectural solution in Moldova.

Also, the terraces have contributed to a better protection of soil resources, reducing the effects of erosion, and as a result the Camenca village preserved its traditional landscape.

The terraces' protection represents a public interest due to their historical, landscape and architectural value. According to experts in many fields, this valuable agricultural monument must be restored and put under state protection. The terraces could be converted to traditional use system of land with low intensity, characterized by manual labor. The importance of the traditional system should be emphasized to maintain their current state.

Keywords: vineyard, slopes, terraces, support walls, traditional landscape, conservation, restoration.

Резюме

Возрождение Каменных террас как императив продвижения национального культурного наследия

Каменные террасы являются первой промышленной виноградной плантацией приднестровского региона Республики Молдова, с использованием террасирования, посредством создания каменных подпорных стен. Их основание, в начале девятнадцатого века, связано с блистательной исторической фигурой П.Х. Витгенштейна, потомка древнего немецкого рода Сайн-Витгенштейн-Берлебург, фельдмаршала русской армии, принца Пруссии. П.Х. Витгенштейн создал не просто образцовую модель виноградника, а смог включить ее в общий ансамбль усадьбы, состоящий из нескольких сооружений (дворца, пристроек, винодельни и винных подвалов, а позже и здания Курхауза) и двух благоустроенных парков.

Вместе с размещением дворца, эстетически было продумано и природное окружение. Крутой склон, в непосредственной близости от здания усадьбы, характеризуемый типичным ландшафтом рифовых образований, после строительства террас не утратил прежних свойств, а напротив, его внешний вид стал более выразительным. Появившаяся архитектура – система ступенчатых террас – повторяла ландшафт, вписываясь в природную среду. Обустройство южного склона поместья, путем включения архитектурных элементов, таких как сторожки и колодцы, создали гармоничную композицию. Они были размещены таким образом, чтобы составить единое целое, явившись уникальным архитектурным решением для Молдовы.

Одновременно, террасы внесли свой вклад в повышение эффективности охраны почвенных ресурсов, уменьшая последствия эрозии, и, в результате, Каменка сохранила свой традиционный ландшафт.

Защита террас представляет общественный интерес в связи с их исторической, ландшафтной и архитектурной ценностями. По мнению экспертов, этот ценный памятник земледелия должен быть восстановлен и взят под защиту государства. Террасы могли бы быть преобразованы в традиционную систему низкой интенсивности использования земли, характеризующую для применения ручного труда. Важность использования традиционной системы следует подчеркнуть для поддержания их текущего состояния.

Ключевые слова: ландшафтная архитектура, виноградник, склон, террасы, подпорные стены, традиционный ландшафт, консервация, реставрация.

Terasele de la Camenca, consolidate cu zid de sprijin din piatră, reprezintă un punct de o deosebită atracție pentru specialiștii din mai multe domenii, printre care viticultură și arhitectură peisagistică. Fiind un unicat în Moldova, din partea stângă a râului Nistru, este una din interesante realizări de acest gen în Europa. Teraserile similare ocupă suprafețe întinse în Spania, Portugalia, Grecia, Italia, sudul Franței, Elveția, Germania, România etc., unde sunt utilizate, în general, pentru vii sau plantații de măslini. Teraserile sunt păstrate drept caracteristici semnificative ale patrimoniului cultural în numeroase programe naționale de dezvoltare rurală. Patrimonializarea resurselor viticole antrenează deținătorii și autoritățile locale în lucrări de conservare a peisajului tradițional, de respectare a unor tehnologii conforme cu cerințele ocrotirii acestuia. Din păcate, ansamblul de terase de la Camenca nu a reușit să atragă atenția autorităților suficient de mult pentru a implica sprijin financiar pentru restaurare. De-a lungul timpului ansamblul a suferit variate tipuri de alterări, atât naturale, cât și prin intervenții succesive. Structura teraselor a fost parțial afectată prin modificare sau pur și simplu prin dispariția unor elemente (cabane, fântâni, porțiuni ale sistemului de evacuare a apelor provenite din scurgerile de suprafață). Acest valoros monument peisagistic este în prezent abandonat, iar starea de degradare a lui

devine tot mai pronunțată, impunând necesitatea realizării lucrărilor de evidență, studiere și punere în valoare a lui. Efectuarea unui studiu pentru stabilirea oportunității de promovare a unui proiect de reconstruire a teraselor cu reabilitarea funcției lor – cultivarea viței de vie – este la moment imperios necesară. Protecția lui reprezintă un interes public și datorită valorii istorice pe care o posedă, fiind parte a unei moșii din secolul al XIX-lea, renumită prin proprietarii ei și constituind una din primele plantații industriale de viță de vie din regiunea transnistreană, cultivată pe terase acum două secole.

Viticultura în partea nordică a Transnistriei se dezvoltă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Se cunosc date despre existența plantațiilor de viță de vie în mai multe localități (Iampol, Moghiliov)¹, dar viticultura aici nu avea un caracter industrial, cauza fiind atât sărăcia satelor, cât și existența centrelor viticole basarabene ce aprovizionau cu struguri și vinuri la preț ieftin gubernia Podolia din care făcea parte acest teritoriu.

Bazele unei viticulturi dezvoltate, de bun renume în regiune au fost puse de contele P.H. Wittgenstein², descendent al unei vechi familii germane, feldmareșal al armatei ruse, prinț al Prusiei. În anii 20 ai secolului al XIX-lea în moșia sa de la Camenca a creat o plantație viticolă model de tip intensiv. Acest fapt a fost posibil doar prin implementarea în

practica cultivării viței de vie a terasării artificiale, astfel, făcându-și apariția, unul din cele mai vechi landsafturi agricole, înscrise într-un landsaf natural, fără a-i diminua valoarea estetică, din contra, fiind antropizat, el a devenit mai expresiv. Utilizarea pantei abrupte a permis realizarea unui element original al landsaftului precum sunt terasele consolidate cu zid de sprijin din piatră. Terasesele au contribuit la o mai bună protecție a resurselor solului, reducând efectele eroziunii, și pot fi considerate parte a unui sistem de conservare a lor. Menținerea în stare relativ bună a teraselor, odată cu prevenirea eroziunii, a asigurat conservarea peisajelor tradiționale a localității Camenca.

Localitatea Camenca este situată în partea de nord-est a Republicii Moldova, în regiunea transnistreană, ce formează extremitatea de sud-vest al podișului Volâno-Podolian, caracterizată prin povârnișuri abrupte. Suprafața lor constituie 10% din teritoriul, cedând doar nucleului Podișului Moldovei Centrale³, unde se găsesc povârnișuri cu panta mai mare de 10 grade, ce ocupă 20% din suprafață⁴. Localitatea Camenca se găsește pe cursul de mijloc al râului Nistru, care mărginește acest podiș, și se înscrie în terasa albiei lui pe porțiunea dintre două meandre cu orientare E-V. Povârnișul, ce limitează zona din partea de nord, se extinde în formă de fâșie îngustă de-a lungul malului nistrean. Versanții sunt puternic dezmembrați, abrupti și foarte abrupti, uneori chiar verticali, cu înălțimea de 120-150 m. Sunt constituiți din calcare, cu prăbușiri, care scot la iveală fâșii de recife – formațiuni din alge calcareoase, coralieni, cochilii de moluște etc. ale fostelor mări *Tortoniană* și *Sarmatică*. Peisajul existent este un peisaj natural tipic de toltre. Stâncile toltrelor sunt crestate de forme carstice de relief ca peșterile și pâlniile carstice. Pereții de stâncă sunt întreruși de zone unde există versanți înclinați, coborând mai mult sau mai puțin abrupt spre vale. Malurile râului sunt acoperite de crânguri sau desișuri imense de arbuști.

Localitatea Camenca are o istorie de câteva secole, fiind atestată documentar din anul 1608, dar se dezvoltă intens în prima jumătate a secolului al XIX-lea, atunci când trece în posesiunea contelui P.H. Wittgenstein.

Această moșie este cumpărată în anul 1805 de la prințul Dolgoruki de Antonina Stanislavovna Wittgenstein (Snarscaia), soția contelui P.H. Wittgenstein, cu 135000 de ruble asigurate.⁵

În anul 1819 contele construiește conacul, care era considerat unul din „cele mai magnifice în Po-

dolia.” Conacul a fost amplasat în valea largă a râului Nistru. El era înconjurat de un parc amenajat cu două iazuri unite prin canale, peste care au fost executate poduri. Parcul se întindea până la masivul deluros cu povârniș abrupt, pe care P.H. Wittgenstein decide de a-l planta cu vița de vie, luând în considerație condițiile favorabile a orientării pantei – sudică – cu protecția zonei contra vânturilor reci nordice. Pentru realizarea acestui proiect a fost importat din Germania și Franța material săditor viticol calitativ din soiuri de masă și tehnice: Pinot noir, Riesling, Traminer, Muscat, Chasselas, Alvarna etc. și au fost invitați viticultorii din Valea Rinului.⁶ Contele le-a pus la dispoziție pământurile în pantă, care ulterior au fost cultivate cu viță de vie. Coloniștii germani, stabilindu-se aici, au adus, posibil, cu sine experiența organizării teraselor viticole, care, până atunci, nu se practicau pe teritoriul dat.

Organizarea terenului a cuprins un ansamblu de lucrări, care au avut ca scop asigurarea exploatarea rațională a plantațiilor viticole pe versantul puternic înclinat, realizarea condițiilor optime pentru creșterea și dezvoltarea viței de vie, utilizarea eficientă a terenului, amplasarea construcțiilor necesare în podgorie, ameliorarea fertilității solului, întreținerea în condiții bune a amenajărilor antierozionale.

Prima etapă a inclus terasarea versantului sudic din apropierea conacului. Lucrările de terasare s-au început în anii 20 ai secolului al XIX-lea.

Construcția teraselor a fost pentru prima dată descrisă într-o revistă din secolul al XIX-lea.⁷ Informații mai mult sau mai puțin ample sunt oferite în perioada URSS în lucrările autorilor: Macarenco P.P. (1985, 1988)⁸, Demcenco N.A. (1987)⁹, Taras Ia.N. (1987)¹⁰.

După părerea unor istorici, terasamentul consta inițial din terase fără zid de sprijin, însă evoluția proceselor erozionale a făcut necesară apariția amenajărilor pentru atenuarea eroziunii solului.¹¹ După părerea noastră, doar terasele de jos puteau fi executate fără pereți de susținere, pe când cele de sus și medii trebuiau consolidate, având în vedere faptul, că panta versantului în acest loc este abruptă. Pe unele porțiuni ale teraselor au fost ridicați pereți dubli, spațiul dintre care, cu adâncire de 50 cm, serveau drept șanț de evacuare a apei. Panta dealului, în secțiune transversală, deosebindu-se după unghiul de înclinare pe diferite porțiuni: partea nordică - cea mai abruptă, medie - moderată și sudică - cu înclinare redusă, impunea o alegere diferită a lățimii teraselor. Pereții de sprijin erau construiți în partea de nord peste fiecare 6-7 metri, iar în partea de sud

Artă modernă și contemporană

la o distanță de 15 metri. Înălțimea maximă a lor era de 3-4 metri, iar lungimea de 50 și 300 metri, întinderea totală fiind mai lungă de 4,5 km. Lățimea minimă a teraselor constituia 4 metri. Pentru construcția zidurilor s-a întrebuițat materialul local - calcarul. Colțurile pereților de sprijin și treptele scărilor au fost consolidate cu lespezi rectangulare. Zidăria a fost ridicată fără mortar, iar desenul ei natural rustic, era în corespundere cu destinația ei constructiv-utilitară: de a se opune presiunii terenului și de a permite filtrarea liberă a apei, protejând solul de eroziune. Grosimea zidăriei era variabilă în corespundere cu înălțimea terasei și masa pământului reținut de terasă. Pietrele, excesiv de mari din rocă calcaroasă, ce se găseau pe terenul terasat, în cele mai dese cazuri netransportabile, rămânând în compoziția generală a terasamentului, erau situate atât pe porțiuni deschise, cât și incluse în zidăria pereților de sprijin. Bolovanii enormi împreună cu zidăria teraselor îndeplineau funcția de acumulare a căldurii, creând un microclimat favorabil pentru creșterea și coacerea strugurilor.

Teresele aveau platformă orizontală, spre deosebire de terasele cu zid de sprijin din Valea Rinului, care aveau platforma înclinată în sensul pantei. Cauza acestei particularități constă în cantitatea comparativ mică de precipitații din zonă, iar platforma orizontală permitea menținerea apei pe terase, pe când platforma înclinată în sensul pantei servea pentru evacuarea apei în exces, fiind utilizată în zonele umede. Pentru plantarea viței de vie a fost adus sol fertil, distribuit în mod egal și nivelat. Lățimea platformei unei terase era constantă pe toată lungimea unei tarlale¹², iar în cazuri impuse de relieful terenului, schimbarea lățimii se făcea la limita unei parcele; pentru a se asigura într-o tarla continuitatea de lucru a utilajelor folosite la exploatarea plantațiilor viticole. La schimbarea lățimii platformelor și, deci a numărului de rânduri de vie, era necesar de a se amenaja racordări între platformele respective prin intermediul rampelor de trecere de la o terasă la altă terasă.

Lucrările de organizare a terenului cuprindeau și stabilirea rețelei de drumuri, a zonelor de întoarcere și a rampelor de trecere sau acces. De-a lungul teraselor au fost prevăzute două drumuri întărite cu ziduri cu ieșire la drumul principal, ce trecea prin limita superioară a parcului. Legătura verticală dintre terase se efectua cu ajutorul scărilor după diferite scheme. Cea mai mare parte a scărilor în direcția creștei povârnișului erau amplasate pe o linie, ce permitea mișcarea – urcarea sau coborârea – de pe o terasă pe alta fără mari devieri orizontale.

Pentru protejarea terenului terasat a fost construită o rețea de evacuare a apelor provenite din scurgerile de suprafață. Inundațiile de la apele pluviale erau preîntâmpinate de sisteme de drenaj prin șanțuri. În afara de șanțurile cu pereții dubli, în partea superioară a teraselor exista un șanț de colectare a apei pe toată lungimea lor, ce a permis păstrarea teraselor într-o stare favorabilă până în prezent.

Pe terase erau amplasate forme arhitecturale de dimensiuni mici: fântâni și cabane variate ca volum și din punct de vedere al soluționării fațadelor. Construcțiile de pază, în forme de turnuri medievale, remarcă influența asupra comanditarului a arhitecturii de factură romantică, existentă în secolul al XIX-lea, sugerând ideea asemănării cu bastioanele medievale. Panorama reamintea, într-o oarecare măsură, peisajele din Valea Rinului cu numeroase castele printre viile în terase, fapt, ce poate fi explicat și prin aceea, că ascendenții contelui P.H.Wittgenstein au fost în stăpânirea unor proprietăți din regiunea Rinului, spre exemplu, castelul Sayn¹³, ce, de asemenea, ar fi putut influența imaginea teraselor de la Cămenca. Aceste construcții îndeplineau rolul de dominante verticale, iar spațiul interior servea pentru odihna lucrătorilor și păstrarea provizorie a strugurilor.

Teresele, construite în cascadă, bordau parcul și se încheiau în partea superioară cu un perete de stâncă abrupt, modelat în calcare, uneori mai dure, alteori mai friabile, cu un microrelief foarte interesant. Fâșia de recife, scoasă la iveală, produs al eroziunii, care a excavat mici adâncituri, dădea un aspect dantelat întregului ansamblu. În peretele vertical erau săpate peșteri, ce erau utilizate pentru odihnă.

Teresele formau un amfiteatru, folosindu-se cu abilitate relieful în pantă a malului superior al Nistrului, care servea drept paravan împotriva vânturilor reci nordice. Suprafața, ocupată de terase la sfârșitul secolului al XX-lea, constituia mai mult de 10 ha.

Pentru o vinificație și o depozitare corespunzătoare în funcție de mărimea exploatației viticole, la talpa teraselor au fost construite, în aceiași perioadă, crama și pivnițele. Despre existența lor în anii 30 ai secolului al XIX-lea putem concluziona, folosind informația din lucrarea monumentală a lui M. Ballas, în care sunt aduse date despre producția vinului în regiunea sudică a Rusiei, inclusiv în gubernia Podolia, că din volumul total de vinuri produse în gubernie în 1836, 4000 de căldări, 1500 (37%) erau din moșia lui P.H.Wittgenstein. Caracterizând situația creată în domeniul vitivinicol, M. Ballas menționa : „În singura moșie a prințului Wittgenstein gospodăria [vitivinicolă – n.a.] era în stare perfectă”.

Următoarea etapă în dezvoltarea teraselor începe odată cu trecerea moșiei în posesiunea nepotului P.H.Wittgenstein, F.L.Wittgenstein, care devine moștenitor în rezultatul soluționării în favoarea lui a litigiului asupra succesiunii moșiei cu vărul său N.N.Wittgenstein, după intervenția țarului Nicolai al II-lea al Rusiei. Această perioadă se caracterizează prin extinderea plantației de viță de vie. În apropierea celei existente, la o distanță de 2-3 verste, în împrejurimile Coșari (astăzi satul Solnecinoe), a fost sădită o vie nouă. Cultivarea a fost efectuată pe terenul în pantă, cu realizarea drumurilor de exploatare în zig-zag. Zidurile de sprijin din piatră, asemănătoare celor din apropierea conacului, s-au folosit doar pentru a susține parcelele din partea superioară a căilor de acces, pentru a preîntâmpina alunecările de teren.

În anii 1870-1873 suprafața plantațiilor de viță de vie a crescut până la 36 de desetine, iar spre sfârșitul secolului al XIX-lea a ajuns până la 56 de desetine. În 1897 suprafața plantației moșiei constituia 6% din suprafața totală a podgoriilor din gubernia Podolia și 22% - din județul Olgopol. Totodată vinurile fabricate constituiau 12,2% din producția totală a vinurilor din gubernie și respectiv - 38% din județ.

În lucrarea lui Макаренко П.П. „Camenca – întemeietoria viticulturii și vinificației de calitate în Transnistria de Nord” sunt aduse citate din „Notele Societății Imperiale a gospodăriei agricole din Rusia de Sud”, în care cunoscutul cercetător în domeniul viticulturii de la începutul secolului al XIX-lea E.Belen de Ballu apreciază înalt plantația din moșia Camenca. În unul din ele este scoasă în evidență via, ce „reprezintă o imagine îmbucurătoare a plantației în floare. În pantă, tufele sunt aranjate în rânduri regulate, cu orientare spre miazăzi, aracii¹⁴ se întind într-o linie impecabilă; vița, legată de spaliere¹⁵, formează un perete incontinuu de verdeață, împodobit cu ciorchini¹⁶”.

La sfârșitul secolului al XIX-lea terasele de la Camenca devin larg cunoscute în Rusia și prin editare și punerea în circulație a cărților poștale cu imaginile teraselor și cramei. Popularitatea lor a crescut și datorită faptului, că în anul 1890 se construiește clădirea kurhaus-ului¹⁷ în partea parcului cu ieșire la râul Nistru. Apariția stațiunii balneare a fost determinată de recunoașterea ampeloterapiei¹⁸ ca remediu eficient în tratamentul mai multor boli în a doua jumătate a secolului al XIX-lea în Rusia¹⁹. Clădirea kurhaus-ului a fost construită în maniera hotelurilor din localitățile climato-balneare din sudul Europei. Avea un volum alungit, constituit din două

nivele. Fațadele longitudinale erau orientate spre terasele de viță de vie (fațada de nord) și spre râul Nistru (fațada de sud), ceea ce permitea vizitatorilor să savureze din plin cele mai splendide panorame ale localității. În scurt timp Camenca devine o stațiune balneară „la modă” cu oaspeți de seamă din mai multe gubernii ale Rusiei.

Moșia a aparținut familiei Wittgenstein până în 1917. Imediat ce valul revoluției bolșevice a ajuns la Nistru, țărani revoltați au distrus clădirea conacului până în temelii. Proprietarii moșiei au dovedit să părăsească conacul, refugiindu-se în Germania. Apoi a urmat perioada de colectivizare cu confiscarea și eliminarea proprietății individuale a pământului, plantația viticolă de pe terase devinind proprietatea sovhozului „A.I. Mikoian”. În a doua jumătate a secolului al XX-lea via, atingând vârsta de 90 de ani, via a fost defrișată.

La sfârșitul anilor 70 ai secolului al XX-lea s-a încercat de a reabilita terasele de la Camenca.²¹ Au fost curățate surpăturile, reparate zidurile de sprijin, căile de acces și șanțurile de evacuare a apei. Pe platformele teraselor au fost aduse tone de pământ fertil și sădite soiuri de masă și tehnice valoroase.²² Terasele reprezentau la acel moment colecția ampelografică a sovhozului-tehnicum, edificat pe teritoriul fostului parc al conacului în 1959. Terasele erau utilizate parțial, din cauza imposibilității mecanizării lucrului.

În prezent terasele sunt lipsite de vie, crama și pivnițele nu funcționează. Peisajul cultural, generat timp îndelungat de viticultură, a rămas doar un simbol al localității Camenca. Îmbold în restaurarea teraselor și în reabilitarea viei poate fi considerată stabilirea legăturii cu succesorii contelui P.H.Wittgenstein. În august 2008 moștenitorii contelui pentru prima dată au vizitat Camenca.²³, iar în octombrie 2011 prințul Alexander zu Sayn-Wittgenstein-Sayn împreună cu soția sa, Gabriela zu Sayn-Wittgenstein-Sayn, au luat parte la prezentarea *divinului de elită* „Prince Wittgenstein” și inaugurarea busturilor marelui comandant de oști P.H.Wittgenstein pe teritoriul cetății Bender²⁴ și în parcul sanatoriului „Dnestr” (fostului kurhaus) din Camenca.²⁵ În discuțiile, care au avut loc în această perioadă, cu directorul-general al întreprinderii „Kvint” O.Baev s-a accentuat necesitatea reconstruirii ansamblului vitivinicol în întregime. Combinatul de vinuri și divinuri „Kvint” e gata să facă investiții în viticultura din regiune și în special în terasele de la Camenca.²⁶ În acest context, revitalizarea teraselor de la Camenca este imperativă în promovarea patrimoniului cultural național.

Referințe bibliografice și note:

¹ Баллас, М.К. *Виноделие в России*. 1899. Apud: Макаренко, П.П., op.cit., с. 151.

² Боровиковский, М. Новый виноградный курорт. 1894. Apud: Демченко, Н.А., Макарь, Д.Г., Тарас Я.Н. *Каменка. Террасы виноградные и подвалы винные. XIX в.* In: Свод памятников истории и культуры МССР, Кишинев: Штиинца, 1987, с. 371.

³ Макаренко, П.П. *Каменка – родоначальник высококачественного виноградарства и виноделия в Северном Приднестровье*. In: Садоводство, виноградарство и виноделие Молдавии, 1985, № 2, с. 60-63; Макаренко, П.П. *Из истории виноградолекарственного курорта Каменка*. In: Садоводство, виноградарство и виноделие Молдавии, 1985, № 10, с. 60-61; Макаренко, П.П. *Очерки истории виноградарства Бессарабии и левобережного Поднестровья*. Кишинев: Штиинца, 1988, 262 с.

⁴ Демченко, Н.А., Макарь, Д.Г., Тарас Я.Н. *Каменка. Террасы виноградные и подвалы винные. XIX в.* In: Свод памятников истории и культуры МССР, Кишинев: Штиинца, 1987, с. 370-371.

⁵ Тарас Я.Н., Тарас, В. Я. *Каменские ступенчатые террасы*. In: Садоводство и виноградарство Молдавии, 1987, № 5, с. 57-58.

⁶ Ibidem, с. 57.

⁷ Tarla = suprafață de teren agricol mărginită de patru drumuri care se întretaie.

⁸ Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. С.-Пб.: Брокгауз-Ефрон. 1890—1907. [online]. <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/98821> (accesat 06.08.2012)

⁹ Ibidem, с. 57.

¹⁰ Lucrarea autorului „Vinificația în Rusia” este un studiu statistic din șase părți cu un volum mai mare de două mii de pagini, care conține mai mult de 1500 de izvoare literare și statistice. Opera lui Ballas M. este prima experiență de cercetare economică în literatura de specialitate din domeniul viticulturii și vinificației. A fost editată de Departamentul Agriculturii din Sankt-Petersburg în anii 1895-1903.

¹¹ Баллас, М.К. *Виноделие в России*, 1899. Apud: Макаренко, П.П., op.cit., с. 153.

¹² 1 verstă = 1,068 km.

¹³ Макаренко, П.П., op.cit., с. 155.

¹⁴ Ibidem, с. 158.

¹⁵ Arac = par pentru susținerea viței de vie.

¹⁶ Spalier = sistem de susținere a viței de vie, format din stâlpi verticali, între care sunt întinse orizontal mai multe rânduri de sârmă, de care se leagă vița de vie.

¹⁷ Белен де Баллю, Эм. *Главные формы культуры винограда в Северной Бессарабии и приднестровской полосе Подольской губернии*. 1903. Apud: Макаренко, П.П., op.cit., с. 155.

¹⁸ Traducerea din germană înseamnă casă de cură. Kurhaus-ul oferea facilități balneare oaspeților săi, de obicei, în timpul sezonelor de vară, după modele folosite în epocă în Elveția, Austria, Germania.

¹⁹ Ampeloterapie = tratament al unor boli care constă în consumarea strugurilor sau a sucului de struguri. Este cunoscută încă din timpurile străvechi, dar proprietățile curative ale strugurilor au fost fundamentate științific numai în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

²⁰ Макаренко, П.П. *Из истории виноградолекарственного курорта Каменка*. In: Садоводство, виноградарство и виноделие Молдавии, 1985, № 10, с. 60.

²¹ Субботович, И. *Музей на террасах*. In: Вечерний Кишинев, 1979, 5 мая, с. 3.

²² *Виноград на каменных террасах*. In: Советская Молдавия, 1982, 23 сентября, с. 4.

²³ <http://sufix.ru/society/V-torzhestvah-po-sluhaj-400-letija-Kamenki-uchastvujut-potomki-feldmarshala-Vitgenshteina/> (accesat 28.05.2012)

²⁴ <http://nistru.net/threads/pridnestrovskij-konyak-vitgenshtejn.2202/> (accesat 05.08.2012)

²⁵ <http://forum-pmr.net/showthread.php?t=106584> (accesat 06.08.2012)

²⁶ <http://www.otechestvo.org.ua/main/20089/0312.htm> (accesat 28.05.2012)

Artă modernă și contemporană



Cabana instalată pe terase. Ianuarie 2012.
Autor A. Dimitrov.



Fâșii de recife scoase la iveală. Ianuarie 2012.
Autor A. Dimitrov.



Imaginea parcului cu vedere spre terase. Camenca.
Începutul sec. XX. Din fondurile muzeului or. Camenca.



Panorama teraselor. August 2012.
Autor A. Trifan.



Pivnițele mosiei pe fundalul teraselor.
Imagine din „Tygodnik Ilustrowany”, 1880.



Structura zidăriei pereților de sprijin. Ianuarie 2012.
Autor A. Dimitrov.



Terasele văzute de jos. Ianuarie 2012.
Autor A. Dimitrov.



Terasele podgoriei „Prințului Wittgenstein”.
Ilustrată de la începutul sec. XX.

Tendințe compoziționale în arhitectura clădirilor pentru afaceri din centrul istoric al Chișinăului

Rezumat

Tendințe compoziționale în arhitectura clădirilor pentru afaceri din centrul istoric al Chișinăului

Aspectul clădirilor din centrul Chișinăului, construite în ultimii ani, trezesc discuții și polemici aprinse între adepții păstrării imaginii istorice a orașului și cei care doresc o viziune modernă, corespunzătoare pentru începutul secolului XXI. Aceste divergențe de opinii au provocat apariția acestui studiu, axat pe analiza situației complexe, formate în centrul istoric al Chișinăului, cu scopul de depista căi de soluționare a impactului.

Imagina nouă a orașului se datorează, în mare măsură, și arhitecturii clădirilor pentru birouri, care, deși tipologic fac parte din marea familie a clădirilor cu funcții administrative, au un specific al lor. Pornind de la ideea, că arhitectura clădirilor contemporane din Chișinău pentru birouri reflectă varietatea procedurilor compoziționale și stilistice, cu rădăcini istorice și moderne, în procesul studiului au fost identificate trei situații de impact dintre „vechi” și „nou”, „istoric” și „modern”.

Stilizarea istorică – „replaci ale trecutului”, deși se înscriu reușit în mediul istoric, ele încep a juca rol de obiective ponderate istoric, suplinind lipsa monumentelor autentice, care schimbă accentele într-o direcție a falsificării realității.

Includerea contemporană - clădirile se înscriu în textura istorică a orașului, fără a împiedica perceperea mediului format.

Contrastul stilistic – întruchipează noțiunea de antagonism arhitectural, formând „conflictul epocilor istorice” în arhitectură; sunt streine mediului urban, având, prin înălțime, siluetă, volum și paleta coloristică, propria scară arhitecturală.

Ultima grupă de clădiri pentru birouri este cea mai mult supusă criticii, acordându-se o atenție sporită, dar în același timp anume aceste clădiri întruchipează prin sine evoluția arhitecturii din orașe, formând aspectul contemporan și reflectând tendințele arhitecturii universale.

Cuvinte-cheie: arhitectura, aspecte compoziționale, clădiri pentru birouri, clasificare, analiza, compoziție spațial-volumetrică, coloristică, fatada, proporția.

Резюме

Три пути композиционного решения современных офисных зданий в историческом центре города Кишинёва

Здания, появившиеся в центре Кишинёва в последние годы, вызывают жаркие споры и дискуссии между сторонниками сохранения исторического характера центра города и теми, кто хочет, чтобы он получил современное звучание, соответствующее началу XXI века. Эти разногласия привели к появлению данного исследования, сосредоточенного на комплексном анализе ситуации, сформировавшейся в историческом центре Кишинёва, с тем чтобы проследить пути её решения.

Новый образ современного города в значительной степени диктуется архитектурой офисных зданий, типологически относящихся к административным зданиям, имеющим свою специфику. Исходя из того, что их архитектура отражает композиционное и стилистическое разнообразие, основанное на исторических принципах и современных архитектурных концепциях, в процессе исследования были выявлены три группы зданий с разной степенью взаимного влияния «старого» и «нового»:

Историческая стилизация – здания, композиционное решение которых построено на применении одного из архитектурных стилей прошлого, имеющего свои исторические корни, со свойственными ему приёмами, пропорциями, метрическими закономерностями и цветовым решением.

Современная вставка – здания-вставки, решённые с применением современных композиционных приёмов, сохраняющих масштаб и геометрию членений существующей застройки.

Стилистический контраст – здания, композиционное решение которых построено на антагонизме архитектурных стилей, приёмов, геометрии, цвета и отделочных материалов.

Artă modernă și contemporană

Последняя группа офисных зданий, вызывая повышенный интерес к себе, нередко подвергается критике. Но в тоже время, именно такие здания олицетворяют собой непрерывное видоизменение архитектуры города, формируют облик современного Кишинёва, отражая тенденции развития мировой архитектуры.

Ключевые слова: архитектура, композиционные принципы, офисные здания, классификация, анализ, объёмно-пространственная композиция, цветовое решение, фасад, пропорция.

Summary

Three Ways of composite solutions of modern office buildings in the historic center of Chisinau

The buildings, which have appeared in the center of the city in recent years, have caused heated debates and discussion between supporters of the preservation of the historic character of the town center and those who wish that it had received a modern look that matches the beginning of the twenty-first century. These differences have led to the emergence of this study focused on a comprehensive analysis of the situation that occurred in the historical center of the city, in order to find a solution.

The new image of the modern city is largely dictated by the architecture of office buildings, typologically related to the administrative buildings that have their own specifics. Based on the fact that their architecture reflects the compositional and stylistic diversity, based on the principles of historical and modern architectural concepts, the study identified three groups of buildings with varying degrees of mutual influence of the “old” and “new”:

The historical pastiche - Buildings, which have a composite solution that is based on the application of one of the architectural styles of the past, which has its roots in history, with the characteristic techniques, proportions, and patterns of color scheme.

Contemporary inset - Buildings that use the modern compositional techniques that preserve the scale and geometry of existing buildings.

The stylistic contrast – Buildings with a composite solution which is based on the antagonism of architectural styles, techniques, geometry, color and finishing materials.

The last group of office buildings, are causing an increased interest in themselves and often criticized. But at the same time, it is such buildings that represent a continuous modification of architecture, form the image of a modern Chisinau, reflecting trends of the world architecture.

Keywords: architecture, compositional principles, office buildings, classification, analysis, three-dimensional composition, color, facade, proportion.

Clădirile, apărute în centrul Chișinăului în ultimii ani, trezesc reproșuri și provoacă discuții aprinse între partizanii păstrării caracterului istoric al urbei și acei care doresc ca acesta să primească un aspect modern, corespunzător pentru începutul secolului XXI. Tema arhitecturii clădirilor pentru birouri, apărute în perioada globalizării, nu și-a găsit cercetătorul nici pentru țările din vecinătatea apropiată, nici pentru cea îndepărtată. Doar se aud replicile singuratiche ale unor oameni de cultură (istoricul Dinu Giurescu), care protestează împotriva amplasării clădirilor supraetajate în centrele istorice, lipsind însă analiza profesională a relațiilor dintre arhitectura “veche” și “nouă”, căutarea căilor de depășire a impactului prin utilizarea metodelor specifice arhitecturii, cu excepția publicației în care este atrasă atenția asupra aspectului negativ al includerii noilor edificii în țesutul istoric al orașului (E. Bognibov). Autoarea studiului prezent, practic, începe problema de la „zero”, ne având cu cine polemiza, sau a se solidariza, în căutarea căilor de eliminare a confruntării și de aprobare a armonizării includerii noilor construcții în contextul istoric.

De la bun început, pentru o mai bună înțelegere a problemei, se cere o mică incursiune în istoricul ar-

hitecturii clădirilor pentru birouri. Aspectul centrului public al orașelor, într-o măsură considerabilă, este creat de arhitectura clădirilor pentru birouri, care, tipologic făcând parte din categoria clădirile administrative, au arhitectura apropiată acestora. Clădirile pentru birouri sunt destinate activităților economice și financiare, supuse riscului inerent biznesului, iar prin arhitectura lor sunt chemate să anihileze frustările, iradiind, prin mijloacele compoziționale, un aspect monumental, ce ar insufla stabilitate, prosperare și încredere pentru clienții și partenerii de afaceri. Arhitectura clădirilor administrative s-a cristalizat odată cu dezvoltarea economică a statelor europene în perioada modernă a istoriei, orașele fiind supuse sistematizării neoclasică cu alinierea perimetrală, în front continuu a clădirilor. Destinația edificiilor cu funcții obștești putea fi recunoscută după arhitectura fațadei, singura parte a clădiri care rămânea deschisă vederii. Fațada principală avea o ținută stilistică sobră, preferabilă rămânând neoclasică, cu principiile ei compoziționale: simetria, claritatea clasică a decorului arhitectonic, proporționalitatea, ordonarea metrică a divizărilor și semantica decorului. Aceste procedee de organizare plastică a fațadei permiteau

Artă modernă și contemporană

perceperea vizuală a clădirii, atât de la depărtarea limitată de lățimea străzii, cât și la apropierea maximă.

În prima jumătate a secolului al XX-lea, noua concepție urbanistică, care a condus spre renunțarea la alinierea frontală a clădirilor, s-a generalizat în toate țările lumii, arhitecții acordând atenție aspectului spațial-volumetric al clădirilor, pregătindu-se astfel geneza unei noi estetici arhitecturale. Creșterea densității edilitare a centrelor urbane, deplasarea vectorului funcționalității lor de la locativ-public spre administrativ, și performanțele științei și tehnicii de construcție, au stimulat supraetajarea clădirilor civile, pe de altă parte, și au condiționat schimbări profunde în arta compoziției arhitecturale, fenomen început în urbanismul și arhitectura moldovenească prin anii 70-80 ai secolului XX.

Au apărut imobile cu forme supradimensionate, la construcția cărora au fost utilizate materiale de construcție cu caracteristicile optimizate și de finisaj cu o gamă variată de proprietăți fizice și estetice: factură, coloristică, parametri dimensional. Performanțele tehnice și efectele estetice produse, însă, nu totdeauna au fost ajustate armonios la arhitectura clădirilor istorice din contextul amplasării și în acord cu opinia publică.

Arhitectura clădirilor existente pentru oficii din centrul Chișinăului, reflectă o diversitate stilistică și compozițională, realizate în conformitate cu concepțiile teoretice istorice și contemporane, împărțite de creatorii lor. În dependență de gradul diferit al impactului dintre arhitectura nouă și contextul „vechi”, pot fi identificate trei grupe de clădiri.

Primei grupări i se poate atribui genericul sugestiv „**Stilizare istorică**”.

În această grupă sunt incluse clădirile, soluția compozițională a cărora este bazată pe principiul unuia din stilurile trecutului, cu rădăcini istorice proprii, cu mijloacele sale compoziționale caracteristice: proporții, legități metrice și ritmice și coloristice. Aceste clădiri sunt percepute în calitate de „relicte ale trecutului”. Ele sunt introduse în mediul format istoric al Chișinăului, acolo unde acesta există. Exemplu unei asemenea soluții poate servi replica reconstruită a monumentului istoric „Casa Krupenschi” (str. Columna, 102), deteriorată pe parcursul utilizării neadecvate și demantelată ulterior până la fundații. Aspectul arhitectural al clădirii vechi a fost păstrat parțial, la nivelul parametrilor soluției planimetral-volumetric, intercalat de un imobil supraetajat, ridicat deasupra părții orientate spre curte. Înălțimea pereților clădirii vechi a fost mărită și schimbat unghiul de înclinație a acoperișului,

devenit utilizabil, cu iluminarea spațiilor de acolo prin golurile de ferestre tăiate în panta sa. Aspectul exterior al clădirii, pe fațada căruia au fost repetate motivele specifice clădirii istorice, cum este grupul din goluri de la etaj, integrat de arcul larg, - este asimilat firesc în această parte a orașului, amintind de prototipul său. Deosebit de atrăgătoare apare clădirea în timpul nocturn, prin iluminarea policromă a fațadei, care amplifică ordonarea metrică în tectonica fațadei.

În unele cazuri, clădirile, raportate la această grupare, încep a „juca” rolul unui obiectiv „încărcat de istorie”, suplinind absența monumentelor autentice, captând atenția principală din peisajul urban. Aceste clădiri – fals monument istoric – suplinesc funcția de accent arhitectural într-un mediu format istoric. Este cazul clădirii pentru oficii „ASCOM Group” (str. A. Mateevici, 75), care, stilistic, poate fi considerată un produs în spiritul orientării arhitecturale postmoderniste. Amplasată pe un lot restrâns în dimensiuni, clădirea uimește prin scara monumentală utilizată, ocupând prin masivitatea sa întreaga parcelă urbană, acordată instituției. Geometria formelor plane și curbe, subliniate de o polifonie de ordonări metrice, combinată reușit cu detaliile decorului – procedee proprii acestei orientări stilistice – scot în evidență funcția principală, administrativă a clădirii. Porticul central cu un fronton masiv accentuează intrarea principală în clădire dinspre accesul în zona de recreație și agrement „Valea Morilor”. Decorul segmentat al pilonilor, care mărginesc fațada, ușurează perceperea vizuală a clădirii dinspre strada A. Mateevici, iar coloanele alungite, adosate colțurilor rotunjite, sub forma unui foișor etajat, redau o scară nouă mediului înconjurător. Elementele clasiciste ale fațadelor: pilaștri cu canelure, cornișele, baluștrii, denticulele, mulurile, precum și manopera calitativă a zidăriei aparente în piatră, subliniază sobrietatea liniilor și precizia geometrică a compoziției arhitecturale. Grilele aerate de fontă ale îngrădirilor și a felinarelor, replici ale unor modele istorice, finalizează impresia integrității aspectului stilistic al acestui complex.

În a doua grupare, numită „**Includere contemporană**”, clădirile sunt soluționate cu folosirea procedurilor compoziționale care preiau geometria defalcărilor și diviziunilor mediului înconjurător construit, păstrând scarara umană creată. Aceste clădiri se înscriu în textura istorică a orașului fără a obtura mediul format, ci doar completându-l. Un exemplu de „includere contemporană” este clădirea pentru oficii

Artă modernă și contemporană

“ENERGBANK” (str. Tighina, 23), o aglomerație de volume într-o compoziție de tip închis. Amplasarea la colțul cartierului, dominarea ei sub forma prisme drepte, a atras după sine necesitatea de a rotunji în plan volumetria elementului central, orientat spre intersecția străzilor, și reducerea lui treptată în înălțime, cu scopul de a micșora masivitatea volumetrică a clădirii.

Volumul primului nivel al clădirii este avansat spre stradă și aliniat la linia roșie a construcțiilor cartierului, fiind dominat, într-o ordonare metrică, de elementele verticale ale suporturilor, în forma canelurilor, a părții centrale a clădirii, repetând tectonica porticului intrării pe teritoriul fostului stadion central, aflat în nemijlocită apropiere. Scara umană, forma și ritmul golurilor ferestrelor, sunt împrumuturi, tot din fondul construit istoric aferent. Crearea compoziției întregului obiectiv, cu folosirea vitraliilor-oglină pentru partea centrală, cu prelungiri laterale ale nivelurilor superioare, care reflectă cerul cu nouri și anturajul, a condus spre dematerializarea parțială a clădirii în spațiul urban.

În unele cazuri, arhitectura clădirilor din grupa “incluserilor contemporane” servește drept fundal pentru monumentele de arhitectură, istorie și cultură a Chișinăului. Asemenea rol, de exemplu, îndeplinește clădirea de birouri a companiei “LUKOIL” (Columna, 94), soluționată în forme simple geometrice, cu o arhitectură sobră, economă în expresie artistică, bazată pe ordonarea metrică a golurilor de ferestre, care repetă forme, dimensiuni și procedeele compoziționale ale clădirilor din mediul aferent. Drept accent al compoziției arhitecturale servește plasarea asimetrică a intrării, evidențiată de elementul decorativ cu logotipul firmei, compozițional activ în iluminare norcturnă. Coloristica calmă a fațadelor clădirii completează discret arhitectura, care nu obturează vederea asupra monumentului de arhitectură postbelică din vecinătate (str. Columna, 92).

Tot în această grupare poate fi inclus un șir de clădiri administrative, cu înălțimea redusă la două – trei etaje, construite în centrul orașului în ultimele două decenii, care compensează golurile din textura urbană existentă și demonstrează o înțelegere modernă a împrumuturilor istorice, combinate cu procedee compoziționale contemporane. Între acestea sunt clădirile cu volumetrie compactă și lejeră: Ambasada Bielorusiei (str. A. Mateevici, 83/1), o clădire pentru birouri (str. București, 32), sediul Întreprinderii de stat “Registrul” (str. Александру чел Бун, 56), ș.a. În ordonarea volumetriei lor și-a găsit expresia arhitecto-

nică racordarea reușită a formelor rectilinii și curbe, executate din materiale tradiționale și performante de finisaj, realizându-se un obiectiv, la o scară umană, cu aspectul acceptat de locuitorii urbei de parcă ar fi fost aici de când lumea.

În a treia grupare de clădiri, cea care provoacă păreri controversate și agită spiritele, numită de noi “*Contrastul stilistic*”, sunt incluse clădirile, soluția compozițională a cărora rezidă în antagonismul stilurilor arhitecturale, a procedeelelor utilizate: geometrie, cloristică și calitățile decorative ale materialelor de finisaj. În această grupă intră primele centre de birouri de clasă “A”, construite în Chișinău: «Accent Business Park» (“Eximbank”), “SKYTOWER”, “Le Roi”.

Centrul de birouri “SKYTOWER” (str. Vlaicu Pârcălab, 63), apărut în centrul orașului, a preluat rolul de dominantă urbanistică, “îmbrâncind” mediul format în jur prin racordarea formelor brutalizate, din care rolul de “primă” îi revine semicilindrului. Suprafața cilindrică, care formează fațada principală a clădirii, o deschide spre bulevardul Ștefan cel Mare, subliniind direcția accesului vizitatorilor, concomitent intră în conflict cu fondul construit perimetral, obișnuit pentru această parte a orașului. Se creiază impresia, că clădirii îi este “strâmt” în mijlocul texturii dense a cartierului. Salvează situația fațada vitrată integral, care datorită reflectării în vitraliul-oglină a mediului înconjurător, dizolvă în totalitate volumul clădirii. De la înălțimea pietonului, divizările stilobatului clădirii și amenajarea teraselor, apropiere construcția de scara umană.

Se mai poate afirma, că realizările arhitecturale din această grupă, reprezintă un original protest, creind “*Conflictul epocilor istorice*”. Compoziția lor deseori este concepută în baza contrastului dintre formele geometrice și coloristica lor. Un exemplu elocvent al folosirii unor procedee similare poate servi centrul de birouri “Le Roi” (str. Sfatul Țării, 29), unde au fost folosite mai multe tipuri de contrast: de forme, mărime, cromatică, și de materiale de finisaj – factură. Clădirea este construită cu fațada aliniată liniei roșii a străzii, intrând în contradicție cu clădirile vecine prin înălțime și tectonica fațadelor. Formele triunghiulare dinamice, scoase în evidență prin culoarea portocaliu deschis, contrastează cu dreptunghiurile statice ale divizării vitraliilor în tonalitate rece. Contrastul este accentuat prin utilizarea materialelor și facturii, de o capacitate diferită a reflectării luminii. Fațada triunghiului este străpunsă de goluri dreptunghiulare de ferestre de diferite mărimi, orientate vertical, începând de la dimensiuni obișnuite până la ferestre pentru două etaje. În același timp, or-

Artă modernă și contemporană

donarea generală a divizărilor, care “tăierea” fațada, o apropie de scara mediului ambiant din zonă, în care această clădire este un accent arhitectural.

Grație proporțiilor novatoare ale volumelor, clădirile din această grupă intră în contradicție cu fondul construit istoric, începând a juca rol de dominante urbanistice. Perceperea acestor clădiri devine mai firească în vecinătatea construcțiilor moderne, de tip spațial deschis. Mărturie este clădirea de afaceri «Accent Business Park» (“Eximbank”, bul. Ștefan cel Mare, 171/1), compusă din racordarea formelor contrastante, cu parametri hipertrofiați. Compoziția masivă, statică a clădirii, ușurată prin spațiul curții interioare, semicirculare în plan, deschisă spre piața Dm. Cantemir, elansată liber în mediul tridimensional, este percepută optimal integral de la distanță.

Aflată alături de Centrul republicat de creație pentru copii și tineret «ARTICO», cu forme geometrice simple, compoziția arhitecturală a centrului de afaceri continuă logica asamblării volumelor pure, combinate din materiale cu suprafețele opace și vitrate.

Un alt exemplu de apariție a dominantei urbanistice este Clădirea complexului de birouri și comerț «AtriUM» (str. Albișoara, 4), apărută recent în rezultatul reconstrucției unei clădiri supraetajate, rămasă de mult timp nefinisată. Volumul vertical al clădirii, cu planul în forma frunzei de trifoi, a obținut un coronament dinamic, centrifug, grație căruia întregul volum are o elansare verticală. Contrar avântării verticale, stilobatul clădirii, cu planul compus din segmentele unei forme cilindrice, conferă impresia de stabilitate întregii compoziții arhitecturale. Contrastul creat reflectă diferența funcțională a utilizării spațiului interior al clădirii: oficiile sunt repartizate în volumul vertical al clădirii, iar în stereobatul de la baza complexului se află zona distractiv+comercială.

Clădirea este percepută în mod egal din din diferite racursiuni, ce-i permite să se înscrie armonios în mediul urbanistic complex din apropierea nodului aglomerat de comunicații de lângă piața, formată la joncțiunea bulevardelor Constantin Negruzzi și Iurii Gagarin, pe unde trec și alte străzi de importanță urbană și magistrala republicană a căii ferate(?).

În asemenea situație, scara augmentată a clădirii din această grupă, este percepută mai armonios, iar plasarea accentului pe forma arhitecturală dominantă, devine explicabilă. Dar în alte condiții, când situația urbanistică este prezentată de un fond dens construit, în raport cu o tramă stradală îngustă, dominantă verticală poate fi percepută altfel, cum este în cazul Biznes centrului

“Sun City” (str. Mitropolit Varlaam, 32). Volumul fertical dominant, în care se află partea centrală a centrului de birouri, are o lărgire a părții superioare, care emană impresia de presare asupra zonei pietonale, iar lățimea redusă a străzii, cu amplasarea apropiată a clădirii masive nedefalcate de stradă, - fortifică impresia de greutate. O soluție necesară în cazul dat a fost utilizarea suprafețelor vitrate în totalitate a fațadelor, contribuind la “dizolvarea” volumetriei masive prin proprietatea geamurilor-oglină de a reflecta cerul și anturajul.

Este de remarcat, că în ultimii ani în centrul Chișinăului s-au înmulțit cazurile de construcție a complexelor etajate mixte, în care Centrele de birouri sunt combinate cu destinația locativă a imobilelor, soluționate într-un singur volum (str. A. Pușkin, 47; str. L. Tolstoi, 27; str. Columna, 102 ș.a.).

Compoziția arhitecturală a clădirii de pe str. A. Pușkin, 47, amplasată în axa străzii, pe de o parte fixează strada, grație înălțimii ei oprind perspectiva ei, iar pe de altă parte, prin geometria volumului său subliniază cotitura străzii în partea ei inferioară. Primele două niveluri ale clădirii de deasupra solului, sunt rezervate oficiilor, sunt evidențiate prin ordonarea metrică a golurilor de ferestre, fără a concentra atenția deosebită asupra lor. Tot accentul este concentrat pe partea locativă, subliniată de încăperi deschise ale balcoanelor și semideschise ale loggiilor, dominat de coronamentul volumului cilindric central al compoziției, susținut de segmentele curbe ale acoperișului clădirii. Tectonica fațadelor reflectă funcționalitatea și scara diviziunilor, care coincide cu articulația plastică a fațadelor clădirilor de locuit aferente.

Complexul cu destinație mixtă locativ-oficii (str. L. Tolstoi, 27), demonstrează o soluție compozițională inversă – concepută în baza combinării formelor înclinate, brutale, prisme masive, vitrate integral cu sticlă neagră. Partea stereobatului avansată, în care se află oficiile, atârână deasupra trotuarului îngust, vizual măbind volumetria clădirii. Dar, articulația diviziunilor părții înalte locative a clădirii, din cauza vitrării în negru a registrului înclinat, nu reflectă funcționalitatea ei. Tectonica fațadelor și soluția coloristică a complexului intră în conflict cu scara și caracterul fondului construit aferent.

Clădirea de pe str. Columna 102, care conceptual face parte din primul grup “*Stilizare istorică*”, cu care am început expunerea, funcțional poate fi inclus în grupul cu destinație mixtă locativ-oficii. Arhitectura părții locative, stilistic contrastează cu partea destinată amplasării oficiilor, mai joasă, soluționată într-o cheie, creiază un accent urbanistic, care intră

Artă modernă și contemporană

în conflict cu dominantă verticală a catedralei., cea devine deosebit de clar, privită dinspre complexul grădinii catedralei, promontoriul Râșcani și de pe bulevardul Gr. Vieru. Înălțimea întregului complex este hipertrofiat augmentată pe fundalul mediului istoric păstrat. Compoziția fațadelor nu evidențiază funcția locativă, ci revocă aspectul de clădire nouă pentru oficii, concepută în baza contrapunerii rigide a liniilor verticale și orizontale cu ordonarea metrică a numeroaselor suprafețe vitrate.

Cumulând rezultatele acestei incursiuni analitice, se poate formula concluzia, că ultima grupă de clădiri pentru oficii, numită de noi "*Contrastul stilistic*", provoacă un interes sporit, soluțiile fiind deseori supuse criticii.

Părerile controversate ale specialiștilor, pe de o parte salută utilizarea procedurilor compoziționale

novatoare: utilizarea formelor laconice, elaborarea soluțiilor coloristice active, precum și modificarea raporturilor dintre construcțiile noi și fondul construit existent, iar pe de altă parte, este evidentă tendința de a păstra mediul istoric, scara umană și specificul orașului cunoscut din copilărie. Necătând la aceasta, ambele tabere ale opiniilor, înțeleg perfect că aspectul arhitectural al orașului nu poate rămâne neschimbat, păstrând forma starea actuală "înghețând-o".

Din toate grupările, selectate de noi, clădirile din gruparea "*Contrastul stilistic*" întrușează prin sine evoluția neîntreruptă a arhitecturii orașului, căutarea de noi căi de introducere a noului în contextul urban existent, și formează aspectul arhitectural al Chișinăului contemporan, reflectând concomitent și ultimele tendințe ale dinamicii arhitecturii universale.

Artă modernă și contemporană _____



Fig.1. Clădiri administrative din Chișinău, din anii 70-80 ai secolului XX.



Fig.2. „Casa Krupenschi”
(str. Columna, 102).



Foto 3. Clădirea pentru oficii “ASCOM Group”
(str. A. Mateevici, 75)



Foto 4. Clădirea pentru oficii “ENERGBANK”
(str. Tighina, 23)



Foto 5. Clădirea pentru oficii al companiei petrolifere
“LUKOIL” (str. Columna, 94)



Foto 6. Ambasada Bielorusiei (str. A. Mateevici, 83/1),
clădirea pentru oficii (str. București, 32), oficiul întreprinderii
de stat “Registru” (str. Александрчу чел Бун, 56).

Artă modernă și contemporană



Foto 7. Centrul de bussines "SKYTOWER"
(str. Vlaicu Pârcălab, 63)



Foto 8. Centrul de bussines "Le Roi"
(str. Sfatul Țării, 29)



Foto 9. Clădirea pentru afaceri ("Eximbank")
(bul. Ștefan cel Mare, 171/1)



Foto 10. Complexul de oficii și comerț «AtriUM»
(str. Albișoara, 4)



Foto 11 Centrul de bussines "Sun City"
(str. Mitropolit Varlaam, 32)



Foto 12 Complexul de locuit cu oficii (str. Al. Pușkin, 47)

Artă modernă și contemporană _____

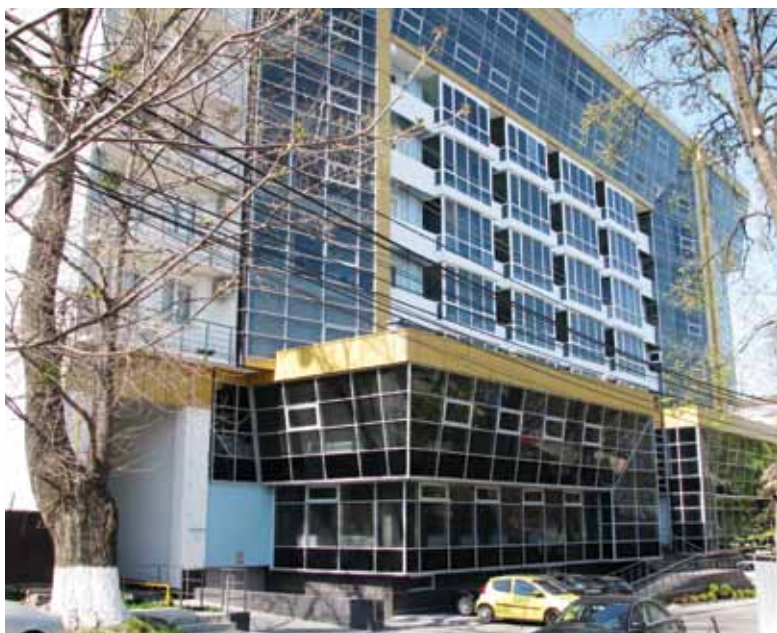


Fig. 13. Complexul de locuit cu oficii (str. L. Tolstoi, 27)



Fig. 14. Complexul locativ cu oficii (str. Columna 102)

ALEXEI MARCO (1935-1993)

Acum doi ani, când a ieșit de sub tipar cartea „Alexei Marco. Destinul unui bijutier din Moldova” (Iași: Lumen, 2011) subiectul despre viața și creația regretatului bijutier Alexei Marco părea a fi consumat și valorificat cu desăvârșire. Au fost analizate activitatea expozițională și dezvăluite practic toate dimensiunile creației sale – de la plastica miniaturală de fildeș la sculptura în bronz, plachete emailate, autopoortrete și bijuterii de argint¹.

Destinul bijutierului a devenit pe drept cuvânt un model de rezistență. Recent, dr. Mihai Tașcă a publicat un material cutremurător cu genericul „Fost deportat, bijutier de renume” care vine să consemneze soarta lui Alexei Marco, care a fost „unul dintre miile de copii moldoveni care, pe 6 iulie 1949, deportați în Siberia cu familiile lor”².

Soarta a decis însă altfel, oferindu-ne posibilitatea să revenim la subiectul creației bijutierului Alexei Marco, să descoperim unele fațete și pagini inedite din activitatea sa³. La cei 20 de ani de la plecarea sa prematură în lumea celor drepți, revenim la creația maestrului „Trecut prin experiența amară a surghiunului”⁴, care reușește să devină un nume de referință în arta confecționării bijuteriilor.

Rezumând cele expuse în cercetările anterioare despre creația celui care a fost Alexei Marco⁵, punctăm câteva idei majore care scot în evidență viața artistului și condițiile de lucru, rolul și aportul său în evoluția artelor decorative din RSSM.

Condițiile de formare și activitate. Anii 1970–1990 în RSSM sunt marcați prin autonomie restrânsă politică și economică a republicilor unionale. Un rol deosebit îl dețin uniunile de creație. În această ordine de idei putem afirma cu certitudine că în perioada sovietică omul de artă, un veritabil creator cu idei inovatoare, fără a fi membru al unei uniuni de creație, nu avea posibilitate de a fi promovat și apreciat corespunzător. Și deși arta bijuteriilor poate fi considerată una din cele mai apolitice – comparativ cu grafica, sculptura sau pictura –, totuși, carnetul de membru al uniunii, în cazul nostru al Uniunii Artiștilor Plastici, deschidea oportunități pentru participarea la expozițiile republicane și unionale, de a obține o deplasare

de creație, de a primi un atelier de creație, comenzi de stat etc. Este condițiunea existenței unui artist în perioada sovietică, valabilă pentru toți oamenii de artă. Totodată, uniunile de creație aveau menirea de a asocia toți artiștii plastici, fiind un fel de continuatori ai breslelor medievale din domeniu. Industrializarea accelerată a RSSM, au impus și noi condiții de existență a artistului, noi tendințe în portul vestimentar și al bijuteriilor, stilul noului „hommo sovieticus” fiind caracterizat prin democratizare, pragmatism, laconism. Cerințele noi sunt dictate și uniunilor de creație, inclusiv meșterilor de artă decorativă, confecționarea bijuteriilor trecând de la o meserie elitară la rangul unei simple operații tehnice.

Anume în aceste împrejurări și-a început activitatea meșterul Marco. Opera sa poate fi urmărită în funcție de evoluția factorilor istorici, sociali și culturali, din motivul că creația de până la revenirea în Moldova este marcată prin deportarea întregii familii, necesitatea de a obține o profesie și de a se afirma în calitate de meșter de artă decorativă. În orașele mari din Rusia industria și arta bijuteriilor fusese încurajată și permanent promovată la nivel de stat, fiind oferite condiții de muncă și oportunități de expunere a pieselor confecționate, de ex.: expoziția de bijuterie *Iablonec* din fosta Cehoslovacia. Revenirea la baștină, la începutul anilor 1970, a însemnat pentru A. Marco o regăsire a tradițiilor moldovenești din domeniul prelucrării artistice a metalului, asocierea motivelor autohtone și explorarea aptitudinilor acumulate la Tobolsk, Moscova și Palanga. Din aceste motive, lucrările lui Marco – articole realizate manual și unice în mare parte – prezintă veritabile opere de artă comparativ cu piesele produse în mod industrial, în mii de exemplare și lipsite de individualitate. Articolele sale sunt martorii și mesagerii perioadei vizate, demonstrând evoluția meșterului în plan artistic, căutarea propriului drum de creație și a spiritualului prin asemenea opere ca *Madona*, *Scoaterea lui Hristos de pe cruce* ș.a., bijutierul fiind exponent al timpului și al condițiilor în care a trăit și a creat.

Anii prolifici ai lui Alexei Marco. În opinia noastră, în pofida formării sale în calitate de bijuti-

er cu renume în orașele Tobolsk și, ulterior, Moscova (Rusia), Alexei Marco a realizat cea mai prodigioasă activitate după revenirea sa la baștină, în RSSM. Activând în cadrul atelierului de giuvaiergerie al Fondului Plastic al UAP, și după, 1983, avântându-se în creație liberă, bijutierul a proiectat și realizat cele mai frumoase și valoroase piese de podoabă și plachete în tehnica emailării artistice. Prestanța ultimilor ani de viață este una deosebită, bijutierul parcurgând calea de la simple statuete la plachete de fildeș sau de email cu o semnificație simbolică deosebită (*Madona*, Colier de fildeș, *Plai natal*, Biserica *Acoperământul Maicii Domnului* – *Măzărache*, Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Căușeni ș.a.).

Tendințele artistice. Fiind exponent al timpului său, Alexei Marco a proiectat și confecționat podoabe care corespundeau epocii date, anilor 1960–1990, cele mai solicitate – exemplu servind și creația colegilor săi de breaslă Gh. Cojușnean, V. Vasilkov, V. Kalașnikov –, fiind variate coliere, broșe decorative și pandantive. Majoritatea pieselor sunt de natură decorativă (colierul de fildeș sau broșa *Libelule*). Totodată, articolele realizate denotă influența peisajului specific și a portului tradițional moldovenesc, precum este setul *Moldova* (colier și cercei), realizat în stilul unor salbe monetare răspândite în Basarabia în secolul al XIX-lea.

Tehnica de lucru. Alexei Marco rămâne a fi exponentul de bază al unor tehnici de lucru care au fost folosite în premieră de bijutierii din RSSM, cum ar fi prelucrarea fildeșului (meserie deprinsă în anii grei de deportare în Tobolsk) și confecționarea podoabelor și plachetelor decorative. O altă tehnică în care a excelat meșterul a fost emailarea artistică, piesele fiind expuse în cadrul expozițiilor specializate din Limoges, Franța. Printre tehnicile de lucru uzuale pentru creația lui A. Marco menționăm turnarea artistică a metalului, forjarea, filigranarea, laminarea, șlefuirea și fasonarea pietrelor prețioase. În categoria materiilor prime utilizate de meșter se includ argintul, alpaca, alama, pietre fine, ornamentale și organice (coral, chihlimbar, lapis-lazule, sidex, ametist, crisopraz, agat, carneol etc.).

Discipoli. Menționăm în acest context, că printre discipoli fideli ai lui A. Marco, poate fi numit cu certitudine Gheorghe Cojușnean.

Muzee și colecții. Majoritatea pieselor confecționate de A. Marco înfrumusețează la moment câteva colecții private (*Cioban cu câinele*, *Sfântul Gheorghe*, *Maternitate*, Biserica *Adormirea Maicii Domnului*, Căușeni). În Muzeul Orujeinaia Palata (Moscova, Rusia) se află brățara *Amintire*, setul *Mol-*

dova și câteva piese de fildeș. În custodia MNAM se păstrează plachetele emailate *Ștefan cel Mare*, *Vara*, *Peisaj de iarnă*, medalion *Madona*, colier de sidex și ametist, sculptura de aramă forjată *Moldova*, figurine de fildeș: *Ciobănaș cu capra*, *Legumicultorul*, *Toamna*, iar colecția MNIM este înfrumusețată de broșa de argint cu un generic simbolic *Arborele vieții*.

Valoarea artistică a creației lui Alexei Marco. Podoabele, statuetele de fildeș, marcate de influența artei decorative nipone și plachetele emailate realizate de către Alexei Marco pe parcursul anilor 1960–1990 au avut un impact semnificativ asupra artei decorative din RSSM și după 1991, Republica Moldova. Piese sale demonstrează profunzimea simțului artistic, compoziții perfecte și plachetele emailate și peisajele recent descoperite subliniind vocația sa ca artist plastic, cu imagini fascinante ale anotimpurilor, emotivitatea și simbolismul pieselor mai ales legate de feciorul său Mircea sau subiectele creștine (*Portretul lui Mircea*, *Scoaterea lui Hristos de pe cruce*, broșa *Arborele vieții*). Totodată, bijutierul A. Marco a fost unicul din RSSM care a aplicat poansonul personal asupra pieselor de podoabă (*AM*) și plachetelor emailate (soare miniatural cu raze asociat cu anul confecționării).

În așa fel, intenția noastră este să-l readucem pe Alexei Marco bijutierul ajuns la o maturitate creativă, să apreciem rolul și locul creației sale în arta decorativă națională, lucrările sale fiind parte integrantă a patrimoniului cultural al țării noastre. Lucrările lui Marco din perioada tardivă prezintă veritabile lucrări de artă comparativ cu piesele produse în aceeași perioadă la fabrici și uzine specializate, în mod industrial, în mii de exemplare și lipsite de individualitate. Cu siguranță, articolele analizate în prezentul demers sunt martorii și mesagerii perioadei, demonstrând evoluția meșterului în plan artistic de la mici statuete și plachete de fildeș la bijuterii și lucrări realizate în tehnica emailării artistice, căutarea propriului drum de creație, bijutierul fiind exponent al timpului și al condițiilor în care a trăit și a creat.

Revenirea noastră la subiectul „bijutierul Marco” înseamnă, mai întâi de toate, scoaterea din anonimat a lucrărilor inedite, absolut necunoscute ale autorului și introducerea lor în circuitul științific. Vom vorbi despre marea familie a bijuteriilor create de Marco, lucrute cu o deosebită măiestrie, inspirate din natură și din bogata fantezie a autorului. Sunt articole individualizate, create de Marco pentru persoane concrete, rude și prieteni, care poartă atât amprenta autorului, cât și reflectă individualitatea purtătorului, persoanei căreia i-au fost destinate. Din acest motiv vom fo-

losi denumirile oferite creațiilor sale – *Daria, Olga, Tamara* ș.a. Emoțiile trăite la vederea acestor podoabe, posibilitatea de a reține căldura metalului, de a le atinge și a le studia, cu certitudine sunt deosebite.

La vârsta de 14 ani (în 1949), fiind deportat împreună cu părinții și frații săi, Alexei ajunge într-un atelier de prelucrare al fildeșului. Aici se familiarizează pentru prima dată cu miracolul fildeșului și a podoabelor lucrate din această materie organică de o duritate deosebită, păstrată în adâncurile pământului mii de ani și foarte întrebătoare printre specialiștii în domeniu.

În acest sens se remarcă câteva lucrări realizate de Marco folosind fildeșul, și anume setul compus din inel, broșă și brățară. Aparent foarte simplu, inelul de fildeș reprezintă o mostră clasică de laconism în detalii decorative, dar impresionant ca formă. Inelul păstrează amprentele fildeșului, fiind vizibile nervurile pietrei care și conferă în mare parte eleganță acestui articol. Partea superioară a inelului este masivă, îngroșată, și de fapt, reprezintă un model folosit cu succes în perioada sovietică mai ales de doamnele cu un anumit statut. Ne amintim cu această ocazie de inele de argint sau aur, cu șatoane masive, cu insertii de pietre de corindon de regulă roșu), fațetate *baghete* sau *tăbliță*. Asemenea podoabe se prezentau ca o subliniere tacită a posturii deținute în societate, a statutului social-economic al posesoarei. Fiind în vogă prin anii '70–80 ai secolului trecut, asemenea podoabe au ajuns actualmente să se considere demodate. Le preferă doar bunicile noastre, tineretul pledând pentru alt tip de inele. În adevăr, moda este una din cele mai capricioase „doamne”, dar care are obiceiul să revină peste un anumit interval de timp, doar că deja sub forme modificate, adaptate timpului. Va veni, cu siguranță, și timpul acestor caboșoane masive și rubinii.

Brățara de fildeș este interesantă prin previzibilitatea tendințelor artistice contemporane. Mai bine de două decenii în urmă, Marco a intuit practic unele tendințe în portul podoabelor de către tinerele de azi. Piesa în cauză prezintă niște mărgelile șlefuite în formă de butoiaș, păstrând nuanța originală a fildeșului, pe alocuri atenuată, mărgelile fiind neuniforme, diferite, anume prin acest fapt conferind brățării originalitate. Unele mărgelile de fildeș din garnitura brățării sunt decorate cu brăie denticulate pe suprafața cercului. Și astăzi asemenea brățări – ca motive decorative și formă –, sunt solicitate de adolescente, doar că nu sunt lucrate din fildeș, ci din materii prime accesibile și ieftine, folosind ca ornamentație numeroase moti-

ve astrale, zoologice sau geometrice gravate (inimioare, delfini, fluturi și floricele etc.).

În același context se înscriu și figurinele inedite de fildeș care reprezintă cerbul și lupul. Sunt vechii protagoniști ai creației timpurii ai lui Marco, animalele fiind prezentate cu o deosebită gingașie, nu ca simpli reprezentanți din „lumea celor care nu cuvântă”, dar ca parte a naturii, cu emoții, luptă pentru apărarea progeniturilor sale. Abilitatea de lucru cu fildeșul i-a permis lui Marco să trateze fiecare animal în parte, înfățișându-ne tabloul luptei cerbului și a lupului, care și-a îndreptat colții înrăiți spre cerb. Sunt lucrări foarte expresive, profunde, care te fac relatezi nu numai la soarta omului, dar și a lumii animale care trăiește după legile naturii.

Tot din fildeș sunt lucrate o scrumieră care la prima vedere ne amintește de dintele unui mamut, fildeșul căruia a și fost folosit pentru crearea piesei în cauză. În aceeași ordine de idei se înscrie și o broșă asemănătoare cu o pasăre măiastră cu coada desfăcută. Cu regret, multe piese au rămas fragmentate, nefinisate, boala curmând dorința meșterului și posibilitatea de a crea.

Astăzi nu mai sunt solicitate piesele de fildeș. Au venit noi timpuri, noi tendințe și priorități. Posibil peste câteva decenii se va reveni la aceste piese, sub altă formă și cu altă ocazie. Dar în calitatea lor de articole lucrate de meșterul Alexei Marco, ele merită cel puțin o descriere și menționare, cu atât mai mult că nu sunt expuse pentru vizitatori în cadrul unei expoziții muzeale, dar fiind parte a unor colecții private, din care motiv și necunoscute publicului și cercetătorilor.

Seria de articole de bijuterie lucrate din metale și pietre prețioase suscită un interes deosebit anume prin unicitatea și frumusețea sa. Din discuțiile cu meșterii din această perioadă – Gheorghe Cojușnean⁶, Vladimir Kalașnikov⁷ – aflăm că în cadrul atelierului de bijuterie de la Fondul Plastic al UAP din RSSM, unde a activat și Alexei Marco, se realiza un articol-etalon, iar după discutarea și aprobarea modelului la Consiliul Artistic, se preconiza confecționarea după acest model a unui tiraj limitat, de 25-50 de piese. Producția acestui atelier era permanent solicitată, întrucât oferea posibilitatea de a procura bijuterii de autor, din alpaca și argint, bijuterii care scoteau în evidență personalitatea purtătorului. Ele nu puteau fi comparate cu miile de articole de bijuterie identice realizate la unica Uzină de Bijuterii din RSSM, fondată în 1972 pe baza atelierului de confecționare a bijuteriilor din Chișinău, care a activat în perioada 1966–1972.

Bijuteriile introduse în circuitul științific prin intermediul acestui articol sunt inedite. Ele nu au fost produse în serie, fiind predestinate surorii Daria (astfel au și fost denumite câteva inele), nepoțelor sale Marina și Olga (ficele Dariei), colegelor și prietenelor rudelor sale.

Inelul cu crisolit reprezintă în primul rând maturitatea profesională și abilitatea tehnologică. Metalul și piatra ovală sunt prelucrate și șlefuite foarte bine, fără a păstra urme de prelucrare sau sudare. Meritul bijutierului constă în faptul că el întruchipă o „uzină miniaturală în sine”, un fel de om-orchestra. Dacă la marile uzine de confecționare ale bijuteriilor fiecare meșter își cunoaște bine doar lucrul său (montare, turnare, șlefuire etc.) fără a se implica în alte operații tehnologice, atunci Marco, dar alături de el și Gh. Cojușneanu, V. Kalașnikov, Iu. Leonov, V. Alekseiko, V. Vasilkov ș.a. posedau toate tehnicile de lucru, de la topirea și turnarea metalului la șlefuirea și incastrarea pietrelor fine și ornamentale în bijuterie.

Caboșonul de formă oval-alungită a fost șlefuit de Marco și montat în șatonul inelului. Ca elemente decorative sunt folosite frunze puternic stilizate și motivul vrejului de viță-de-vie. În inelul avem două elemente ale vrejului amplasate la fixarea pe părțile ovale ale șatonului, și un motiv – în partea interioară a inelului, elementul fiind amplificat prin frunze stilizate.

O altă lucrare care merită toată atenția este inelul *Tamara*. Amintim că coarnele arharului folosite aici ca motive decorative posedă o profundă semiotică și legământ cu pământul, cu arta națională. Cel mai pregnant motivul a fost utilizat de Marco anume în inelul cu o denumire sugestivă *Tamara*. Acest motiv este unul frecvent explorat de meșterii de artă decorativă care creează articole de ceramică, covoare naționale, broderii. De altfel, motivul „coarnele berbecului” este unul comun ornamentației mai multor popoare, fiind atestat la diferite culturi dezvoltate în timp și în spațiu (arta persană), inclusiv și în spațiul carpato-danubiano-pontic (arta tracică, cultura sarmaților). Motivul „coarnele berbecului” are o codificare adâncă, posedând și funcții apotropaice. Anume aceste aspecte au și condiționat alegerea motivului în calitate de element decorativ pentru crearea inelului.

Inelul posedă un șaton de metal în care este montat într-un caboșon semioval de crisolit. Baza inelului este decorată cu coarnele berbecului, lucrate minuțios, sudate din ambele părți ale șatonului, fiind asociate și cu câte două bile de metal la baza

șatonului. Asemenea podoabe practic nu sunt confecționate acum de meșterii contemporani. Nu se mai folosește alpaca în acea măsură ca pe timpurile lui Marco. Dar sunt atât de vii, elegante și păstrează amprenta celui care le-a confecționat. Totodată, ele reprezintă valoroase surse pentru studiul artei bijuteriilor, tendințelor artistice și predilecțiile populației în materie de podoabe în anii '70–80 ai secolului XX. Motivul vrejului de viță-de-vie a fost explorat de mai mulți bijutieri în creația sa, fiind unul din motivele preferate și ale bijutierului Gh. Cojușneanu, care de altfel, îl consideră pe A. Marco mentorul său. Au stăpânit ambii la perfecțiune tehnicile de lucru cu metalele, studiindu-le particularitățile și posibilitățile după un manual fotografiat de Marco în timpul aflării sale la Moscova. Cartea „Paianie. Pokritie metallov drughimi metallami” a fost editată la Sankt Petersburg, în anul 1900.

Același simbolism – motivul coarnele berbecului – este prezent și în altă bijuterie confecționată de Marco – inelul *Daria*, de data aceasta pentru sora lui. Autorul a folosit o piatră de malahit, un caboșon de formă dreptunghiulară, cu vârfurile rotunjite, de un verde intens, în care se văd liniile de creștere ale pietrei, peisajul fantastic natural creat de natura pietrei, specific anume malahitului. Motivul coarnele berbecului este utilizat în calitate de element de fixare al șatonului și al pietrei în șaton, pe de o parte, iar în partea opusă, asimetric, este sudat un alt element, o frunză alungită stilizată, care la fel fixează și susține piatra în șaton.

Cu această ocazie menționăm diversitatea materiilor prime folosite de meșter în procesul de lucru. Aurul și platina, în calitatea lor de metale nobile de valoare financiară deosebită, erau livrate la uzinele de stat de confecționare a bijuteriilor la nivel de instituții de stat, în strictă conformitate cu planul de lucru. Meșterii de artă decorativă, cei care profesau prelucrarea artistică a metalului în cadrul atelierelor din Fondurile Plastice ale republicilor din fostul spațiu sovietic, nu aveau posibilitatea să lucreze cu metale nobile, cu excepția argintului, valoarea materială a căruia nu poate fi comparată cu cea a aurului. Din aceste motive, le rămăneau pentru creație doar aliajele metalice ieftine și accesibile, precum alpaca. Aceeași situație remarcăm și la capitolul pietrelor prețioase. Categoria pietrelor prețioase (diamant, perla naturală, rubin, smarald, safir) era inaccesibilă creației meșterilor, fiind pietre utilizate doar la uzina de bijuterii. Chiar și la Uzina din Chișinău exista pe timpuri un sector impresionant, cu aproape 300 de meșteri specializați, care din pietrele brute eliberate

conform planului de asociația „Glavalmaz”, șlefuiau inserții pentru viitoarele bijuterii. După 1991, odată cu trecerea la economia de piață, acest sector a devenit nerentabil și a fost lichidat, astfel că acum aproape că nu avem în Republica Moldova meșteri care șlefuiesc pietrele prețioase, ele fiind procurate deja fațetate, gata pentru a fi montate.

În atenția meșterilor rămăneau doar pietrele incluse de gemologii contemporani în categoria de „pietre fine și ornamentale”⁸, cunoscute în perioada sovietică ca „pietre semiprețioase”. De fapt, nu era o situație aparte doar în cazul meșterilor moldoveni. Această normă și stare de lucruri era similară pentru toți meșterii care lucrau cu metalele și pietrele. Să luăm chiar Ucraina limitrofă, care în anii ‘70–80 ai secolului trecut era cea mai apropiată și ca spațiu, și ca tendință artistică de noi. În perioada când în RSSM creau asemenea meșteri precum Marco, Cojușnean, Vasilkov ș.a. și activa doar singura uzină de bijuterii la Chișinău, în Ucraina funcționau mari uzine de bijuterie la Odesa, Kiev, Simferopol, Vinitza, Harkov. Printre meșteri care au avut un impact deosebit în arta bijuteriilor din Ucraina, dar și peste hotarele țării, îi amintim pe Vitali Homenko și Serghei Serov din Kiev, Iuri Fiodorov, Aleksandr Kriukov ș.a. din Simferopol, Leonid Kosîghin și Ala Pogorețika din Odesa, care combinau în creațiile sale tradițiile tehnicilor de lucru cu metalele (filigranare, tunare, gravare) și realizările tehnologice. Ei au știut să combine elementele diferitor stiluri decorative și tehnologiile de prelucrare artistică ale metalului, fiind în căutarea noilor soluții compoziționale, tehnologice și plastice. Aceleași spirale, frunze și flori stilizate, vrejuri și motive geometrice abstracte sunt specifice bijuteriilor create de meșterii ucraineni tot la etapa când a activat și Marco. Ca exemplu, vom menționa bijuterii cu denumiri expresive precum setul *Vara*, acul de coafura *Maluri* de V. Homenko, broșa *Negru-roșu* creată de un meșter din Simferopol, setul *Nupțial* confecționat de meșterul kievean V. Baliberdin ș.a.⁹.

Bijuterii din RSSM au participat și la taberele de creație la Palanga, Lituania. Marco a fost la Palanga pentru prima dată în perioada 1 septembrie – 25 octombrie 1975, fiind desemnat și conducătorul grupului de bijutieri din tot cuprinsul URSS. Au urmat după aceasta taberele de creație din ianuarie-martie 1976, ianuarie-martie 1977 și ultima plecare, în februarie-aprilie 1980, organizată pentru pregătirea către expoziția trienală de bijuterie *Iablonec–80*, Cehoslovacia. Conform listei de participare la tabăra din Palanga (1977), îi găsim în calitate de participanți pe bijuterii moldoveni Marco și Vasilkov¹⁰, dar și meșterii deja

cunoscuți din Ucraina – V. Homenko, A. Mihaliantș ș.a.¹¹. La taberele de creație din anii 1982–1983 din RSSM au participat doar bijuterii moldoveni V. Vasilkov și Gh. Cojușnean, întrucât Marco după 1981 se lansează în creație liberă și nu a mai venit la întrunirile de la Palanga¹².

Și Marco, și Cojușnean, șlefuiau pietrele singuri, cunoșteau tehnicile de lucru de fațetare, și tot ei montau pietrele în bijuterii. În creația sa nu au putut folosi pietre prețioase, dau au optat pentru șlefuirea pietrelor accesibile, care fiind montate în argint sau alpaca, oferă bijuteriilor de autor o deosebită eleganță. Podoabele examinate au permis să stabilim cele mai uzuale pietre fine și ornamentale folosite de Marco, precum crisopraz, malahit, crisolit, cristal de munte, morion negru, turcoază, ametist, agat, carneol, dar și pietre organice cum ar fi fildeşul, coralul, chihlimbarul.

În această ordine de idei se înscrie încă o creație a bijutierului Marco – inelul *Daria* –, din argint și cu un caboșon perfect rotund de cristal de munte. Piatra transparentă este fațetată sub tăietura „briliant”, fațetele subliniind strălucirea pietrei, creând un interesant joc de lumini. Anume din aceste considerente cristalul de munte (sau cristal-de-stâncă cum mai este menționat de alți cercetători și bijutieri) este folosit în calitate de imitație a diamantului. Piatra este montată într-un șaton „dinți de lup” folosit cu succes mai ales de meșterii de la uzina de bijuterii, deoarece conferă articolului o anumită planare a pietrei, ușurință. Pe când meșterii de artă decorativă care activau în cadrul atelierului, de cele mai dese ori foloseau montura închisă, fiind considerată o montură mai sigură, pentru a evita detașarea inserției. Folosirea monturii „dinți de lup” denotă un anumit nivel de măiestrie tehnică a bijutierului, capabil să fixeze piatra fără a afecta piatra, pedând pentru o fixare de durată, trainică.

Despre maturitatea creativă în tehnica executării istorisesc două piese neobișnuite, dar și emotive – inelul *Marina* și inelul *Daria*, în care Marco a depus o parte de suflet, creând podoabe pentru sora sa și nepoțica, pentru mamă și fiică, fapt care și-a găsit reflectare în ornamentica podoabelor, în stilul executării.

Inelul *Daria* este realizat din argint având o inserție, un caboșon perfect rotund de morion negru, care creează un ansamblu pe fundalul strălucirii metalice a argintului. Piatra este montată într-un șaton închis, decorat pe perimetru cu linii fine. Grosimea liniilor incizate, adâncimea și dimensiunile denotă lucrul manual al meșterului, care a păstrat urme slabe ale unor instrumente de lucru, dar care nu re-

duce deloc din frumusețea piesei. Baza inelului este formată dintr-o compoziție interesantă, centrul căreia constituie o floare de metal, din zece petale, flancată din ambele părți de două vrejuri de viță-de-vie proeminente. Imaginea este amplificată prin două frunze reliefate care flanchează vrejurile, formând, în așa fel, un buchet de flori care susține inserția de piatră. Compoziția dată este împrejmuțată cu motivul firului răsucit întruchipat în metal. Este o compoziție complicată, și deși posedă numeroase motive ornamentale cu o diferită încărcătură semiotică, rămâne a fi ușoară, elegantă, după cum și trebuie să fie o bijuterie care, după cum afirma Coco Chanel, „vine nu să sublinieze bogăția doamnei, dar să accentueze frumusețea ei”.

Inelul *Marina*, deși aparent se înscrie în același stil de lucru, formând comuniunea între mamă și fiică, reliefată în aceste două inele, este o creație pentru o tânără domniță, după cum și era Marina la momentul creării bijuteriei de către A. Marco.

Este o lucrare deosebită și ca tehnică de execuție, și ca motive folosite. Piatra – caboșonul perfect rotund, un crisopraz de un verde deschis –, este montată într-un șaton închis, care însă nu a fost finalizat suficient, astfel prezentând o formă pe alocuri imperfectă. Compoziția prezintă o formă alungită, sudată deasupra formei rotunde a inelului propriu-zis. La un capăt al inelului sunt folosite șatonul cu inserția de piatră, în partea opusă – o compoziție sofisticată de elemente decorative lucrate prin laminare, forjare, răsucire a firului metalic, sudare a bilelor metalice. Ca ornament, au fost folosite aceleași motive decorative explorate deja de Marco în articolele anterioare – frunze și petale de flori stilizate, firul răsucit de metal care formează aceste petale, motive multispirate care susțin întreaga construcție, care la fel folosește motivele floristice (precum în inelul descris anterior), dar ele sunt prezentate ținând cont de tinerețea domniței. Și dacă unele elemente decorative sau forme folosite pe atunci de meșter le vedem acomodată și transpuse astăzi în creația bijutierilor autohtoni, atunci inelul *Marina* rămâne o lucrare de unicat. Este un inel frumos, simbolic, aparent masiv dar aerian, care indică maturitatea creativă a meșterului. Bijuteriile create de Marco au rămas astfel tributare epocii, reflectând aspirațiile și predilecțiile doamnelor. Cu atât mai mult că motivele floristice, folosite în diverse combinații, sunt cele mai preferate în creația bijutierilor. Numai odată cu descătușarea omului după căderea regimului comunist, posibilitatea de a descoperi creațiile nu numai ale meșterilor din Ucraina sau Rusia, dar și ale bijutierilor euro-

peni, cu tradiții seculare în arta prelucrării metalelor, meșterii autohtoni valorifică și motivele geometrice, diverse stilizări și combinații. Însă concurența în domeniul designului bijuteriilor este una foarte acerbă, astfel că la etapa actuală rar cine din bijuterii din Republica Moldova creează după modele proprii. Se cumpără, de regulă, modele italiene sau turcești, și se lucrează după ele. E un lucru firesc, deși nu totdeauna pe placul veritabililor creatori, dar prevalează acomodarea la realitățile economice și crearea articolelor care se cumpără pentru a avea profit și nu crearea adevăratelor opere de artă.

În palmaresul bijutierului Marco găsim și broșe, cum ar fi cea realizată din argint cu inserții de malahit, cu denumirea *Fluture*. Broșa repetă forma unui fluture cu aripile desfăcute, în care sunt încastrate două plăci șlefuite de malahit, o aripă fiind mai mică decât alta. E frumoasă, originală, inspirată din natură și din eleganța bijuteriilor, realizate de meșterii europeni la hotarul secolelor XIX–XX. Broșa continuă linia podobabelor realizate în acest stil, fiind confecționată la câțiva ani de la broșa *Libelule*, la fel de argint, cu trei libelule și cu o inserție de ametist.

Studiind fiecare bijuterie în parte, avem posibilitatea să observăm că Marco nu lucra numai partea exterioară a piesei. Marco lucra bijuteriile sale formând un tot integru. Chiar și verso-ul broșelor, cerceilor sau colierelor sale este lucrat delicat și atent, pentru că îl reprezintă pe artist, este imaginea maestrului, o posibilitate de afirmare. În cazul lucrării cerceilor este necesară o atenție dublă, întrucât metalul neprelucrat sau finisat necalitativ poate afecta serios lobul urechilor, cauzând incomodități și chiar infecții. Este meritul lui Marco, de a lucra articolul integral, toate operațiunile tehnologice și conform cerințelor, pentru ca purtătorul să spună cu mândrie: da, în adevăr, este un inel confecționat de Marco.

Bijutierul a creat și coliere, la fel în vogă în anii '70–80 ai secolului trecut. Accentua acest fapt și Gh. Cojușnean, deoarece în tendințele modei de pe atunci se solicita coliere, mărgelă, lanțișoare pentru înfrumusețarea zonei decoltate. Marco, Cojușnean și Vasilkov au creat coliere neordinare, deseori inspirate din motivele naționale, din natură, dintr-un schimb colegial de opinii și experiență¹³. Colierul *Moldova* (A. Marco), care prezintă o salbă monetară adaptată noilor realități, cercei și coliere realizate de V. Vasilkov (un bijutier venit în 1973 din Ekaterinburg) cu motive populare moldovenești (salbe monetare și cercei moldovenești, cercei-lunule) sau formele cerceilor medievali, motivele vrejului de viță-de-vie, explorate de Gh. Cojușnean – toate indică o strân-

să interdependență cu arta națională, cu tradițiile și posibilitățile ei. După cum se știe, fiecare artist le transpune în felul său, în funcție de înțelegere, modalitate de realizare și mesajul pe care vrea să-l comunice prin lucrarea sa. Doar elaborarea și confecționarea unei bijuterii, în pofda dimensiunilor sale miniaturale, solicită la fel un proiect care poate fi transpus în metal și piatră, cunoașterea tendințelor artistice și predilecțiile consumatorilor, iar în cazul realizării unei piese individuale – pătrunderea în lumea interioară a celui care va purta bijuteria și prezentarea anume a podoabei dorite de comanditar.

Medalioanele și colierele confecționate de Marco sunt la fel de evocative ca și celelalte podoabe: sunt realizate în tehnica turnării, laminării, gravării metalului, se folosesc motivele floristice îndrăgite, precum ar fi motivul trandafirului și al frunzelor stilizate, lucrate în colierul de argint denumit sugestiv *Olga*.

Colierul *Daria* ne-a atras o atenție particulară – impecabil ca realizare tehnologică și deosebit ca idee artistică. Articolul reprezintă un cerc rigid de metal care este fixat pe gât cu ajutorul unei lăcățele speciale. Medalionul colierului reprezintă două inserții de piatră și un motiv ajurat de floare stilizată. Centrul compozițional constituie piatra de formă dreptunghiulară dar puțin asimetrică, un caboșon de spineli montat într-un șaton închis. Inserția de piatră este înconjurată de o compoziție ajurată de metal, care include motivele vrejului de viță-de-vie de dimensiuni mai mari și mai mici, formând un ornament complex, amplificat prin elementul firului torsiionat de metal. Încheie compoziția un pandantiv – un spineli de aceeași culoare, șlefuit *pandeloque*, încastat într-o montură închisă, obținându-se astfel un pandantiv central și încă un pandantiv de piatră pe linia verticală pentru a accentua nu numai frumusețea colierului, dar și a remarca decolteul.

Cu siguranță, nu sunt ultimele podoabe confecționate de Alexei Marco și rămase nestudiate de cercetători. Timpul ne va aduce încă multe surprize, deoarece bijutierul a avut o activitate destul de vastă. Mai ales atunci când a decis să aleagă, după 1981, activitatea de freelancer sau liber profesionist, activând în propriul atelier. Anume în perioada activității libere a confecționat o diversitate impresionantă de articole de bijuterii, înfruntând zi de zi duritatea pietrelor și a metalelor, dar și boala care îl măcina, în final cedând, la 1 iunie 1993, în lupta cu cancerul.

Concluzii. Una din bijuteriile cele mai elocvente ale lui Alexei Marco, cu un profund mesaj și păstrată actualmente în fondurile Muzeului Național de Istorie al Moldovei, este broșa *Arborele vieții*. Acum, după o perioadă de timp, încercăm să completăm

interpretarea simbolismului broșei. Cu siguranță, reprezintă un arbore cu fructe, ramurile cuprinzând cu gingășie fructele-copiii săi. Trei caboșoane de culoare verde semnifică cei trei frați ai familiei Marco – Petru, Gavriil și Alexei (fructele copacului). Caboșonul central este ceva mai mare, de un verde mai pronunțat – e însuși autorul, care a atins culmi remarcabile în calitatea sa de bijutier consacrat, recunoscut în țară și peste hotare și ajuns pe nedrept în neant. Cele trei caboșoane de culoare roșie sunt surorile sale, Daria și Galina (născută în 1951, în exilul siberian), și sora mai mică, fructul căzut la pământ (Vera a decedat în Siberia, în 1952). O pasăre planând deasupra tulpinii copacului ar avea mai multe semnificații: și ca elan creator, ca posibilitate de a se ridica deasupra celor care au săvârșit nedreptatea și au deportat familia în Siberia¹⁴, dorința de a crea și a renaște, aidoma păsării Phoenix, cu proprietatea ei de autoincendiere periodică și regenerare din propria cenușă.

La 10 aprilie 1989 familia Marco a fost reabilitată, însă le-a fost răpită liniștea și căldura căminului familial. A rămas printre străini sora mai mică, într-un cimitir siberian. Aceste aspecte ar fi pentru noi încă un motiv să apreciem atitudinea sistemului și a regimului față de omul de artă, față de soarta și concepțiile sale.

Format în perioada imediat postbelică în atelierul de la Tobolsk, Alexei Marco a devenit unicul meșter din RSSM care a stăpânit cu desăvârșire tehnica prelucrării fildeşului, a fost unicul bijutier care a reprezentat țara noastră la expoziția de artă emailieră din orașul francez Limoges, unicul meșter din RSSM creațiile căruia se păstrează în Fondul Plastic al Rusiei (setul *Moldova*, brățara *Amintire*¹⁵), singurul meșter care și-a permis la acea vreme să aplice poansonul său propriu pe articolele de bijuterie și plachete emailate. A fost primul „care a familiarizat arta contemporană de la noi cu unele aspecte ale artei orientale” (T. Stavilă). Prestanța ultimelor ani de creație este deosebită, fiind remarcată maturitatea profesională și profunzimea simbolică a lucrărilor sale. Exponent al timpului său, Marco a creat pentru contemporanii săi, pentru cei dragi, dorind să le sublinieze frumusețea prin bijuteriile sale individualizate. În mare parte, a realizat lucrări de unicat, după cum și sunt piesele prezentate în demersul nostru. Cu certitudine, a creat și piese produse în serie, dar astfel erau condițiile de lucru în cadrul atelierului de pe lângă Fondul Plastic al UAP.

Datoria noastră este să păstrăm memoria vie a celui care a fost Alexei Marco, să apreciem la justa valoare moștenirea sa artistică – parte integrantă a patrimoniului cultural al țării.

Bibliografie:

1. Condraticova L. Alexei Marco. Destinul unui bijutier din Moldova. Chișinău, Lumen, 2011, 200 p.
2. Tașcă M. Fost deportat, bijutier de renume. În: Adevărul. Moldova. nr. 125, 4 iulie 2013, p. 4-5. http://adevarul.ro/moldova/social/deportatin-siberia-14-ani-devine-bijutier-renume-1_51d5298dc7b855ff56fe381b/index.html, accesat 5 iulie 2013
3. Autorul exprimă o deosebită grațitudine doamnei Daria Grabco, sora lui Alexei Marco, care a fost amabilă să ne prezinte informațiile inedite și materialul plastic folosit în această publicație.
4. Tașcă M. Fost deportat, bijutier de renume. În: Adevărul. Moldova. nr. 125, 4 iulie 2013, p. 4-5. http://adevarul.ro/moldova/social/deportatin-siberia-14-ani-devine-bijutier-renume-1_51d5298dc7b855ff56fe381b/index.html, accesat 5 iulie 2013
5. Condraticova L. Activitatea meșterilor-bijutieri din Moldova din a doua jumătate a secolului XX. În: ARTA. IPC al AȘM, Chișinău: Bussines-Elita, 2008; Кондратикова, Л. Художественная эмаль Молдовы в контексте европейской культуры. În: Вестник ювелира Украины. Киев, 2009, №. 2, с. 34-37; Condraticova L. Le destin d'orfèvre autochtone. Alexei Marco (1935-1993). În: ARTA. Chișinău, Notograf, 2010; Condraticova L. Un poanson necunoscut al meșterului bijutier Alexei Marco. Comunicare prezentată la cel de-al XI-lea Simpozion de numismatică. Chișinău, 2 septembrie 2010.
6. Mardare C. Cercul fermecat sau schițe la portretul unui giuvaiergiu. În: Orizontul, Chișinău, 1986, nr. 8, pp. 76-77; Condraticova L. Bijutierul, pictorul și meșterul de artă decorativă Gheorghe Cojușnean. În: ARTA, Chișinău: Princeps, 2011. p. 86-92.
7. Condraticova L. Tvorcestco narodnogo мастера ювелира Владимira Kalașnikova. În: STUDIA UNIVERSITATIS. Chișinău: CEP USM, 2009. nr. 4 (24), p. 145-148.
8. Andrei Mircea-Dragomir, Karl Heinz. Pietre prețioase, fine, ornamentale. Perle. București: I Punct, 1999, 146 p.; Andrei Mircea-Dragomir. Gemologie practică. Identificarea pietrelor prețioase. București, 2013, 444 p.
9. The gold treasury of Ukraine. Kiev, Acțent, 1999, p. 141-144.
10. Condraticova L. Tvorcescki puti iuvelira: Vladimir Mihailovici Vasilikov. În: Iuvelirnoe iscusstvo i materialinaia cultura. Sankt Petersburg, editura Ermitaj, 2009, p. 99-101.
11. The gold treasury of Ukraine. Kiev, Acțent, 1999, p. 141-144.
12. AOSPRM, fond 3, dosar 130. Dosarul personal Alexei Marco; L. Condraticova. Alexei Marco. Destinul unui bijutier din Moldova, Iași, 2011.
13. Condraticova L. Activitatea meșterilor-bijutieri din Moldova din a doua jumătate a secolului XX. În: ARTA. Chișinău: Bussines-Elita, 2008, p. 90-109
14. Arhiva Ministerului Afacerilor Interne al Republicii Moldova. Dosar 10534. Mulțumim colegului nostru dr. Mihai Tașcă pentru amabilitatea de a ne oferi acest material.
15. Sovetskie hudojniki-iuveliri. Avt-sost. M. A. Iliin, V. A. Elkova, L. F. Romanova. Moskva: Sovetski hudojnic, 1980, 459 p.

Creația bijutierului Alexei Marco (1981–1993)



Inel "Tamara"



Inel cu crisopraz



Inel "Daria" (malahit)



Scrumieră de fildeș



Set de fildeș: inel, broșă și brățară



Inel "Marina"



Inel "Daria" (morion)



Colier "Daria"

Destinul unui arhitect original din Chișinău [Recenzie la: Щусев П. В. Страницы из жизни академика А. В. Щусева. Москва: С. Э. Гордеев, 2011, 352 с.]

Anul acesta, la 26 septembrie 2013 (8 octombrie stil nou), se împlinesc 140 de ani de la nașterea celebrului arhitect al secolului XX Alexei Șciusev (1873–1949).

Monografia ”Страницы из жизни академика А. В. Щусева” (File din viața academicianului A. V. Șciusev), elaborată de fratele mai mic al arhitectului – Pavel Șciusev, a fost publicată după un răstimp de peste 30 de ani după apariția ultimei cărți despre vestitul arhitect. Ea vine să ne relateze despre soarta renumitului arhitect, academicianul original din orașul Chișinău, cel care a proiectat și a creat imaginea mai multor clădiri, care și-a adus contribuția inestimabilă la realizarea unor monumente de valoare istorică și arhitecturală. De numele arhitectului Alexei Șciusev este legat nu numai Mausoleul lui Lenin din Moscova și sute de edificii în întreg spațiul al URSS, clădirile vilei în Valea Trandafirilor și casei (str. Bernardazzi, 97) lui Mihail Korcevsky din or. Chișinău, diverse clădiri placate cu piatră de calcar, care au acordat orașului nostru aspectul unei capitale, dar și biserica cu hramul Sfânta Treime din satul Cuhurești, o capodoperă a arhitecturii ecleziastice, rodul muncii și creației lui A. Șciusev. A fost arhitectul care a marcat în ansamblu evoluția arhitecturii în spațiul sovietic, dar și în particular orașul său de baștină, care i-a rămas recunoscător prin numirea străzii în cinstea sa și a unei ”Case-muzeu” care de asemenea în poartă numele.

În prima parte a monografiei discutate, cu genericul ”Formarea arhitectului. În căutarea unui nou stil național” (pp. 14-122), autorul povestește despre copilăria petrecută de Alexei Șciusev la Chișinău, unde s-a născut în 1873. În acele vremuri ”centul orașului a fost transferat în partea de sus, conform unui plan urbanistic bine gândit al orașului Chișinău”. ”Aici, alături de casele monoetajate ale urbei, deseori erau amplasate edificiile în două și trei nivele ale instituțiilor guberniale, decorate în stilul unui frumos clasicism provincial. În acea perioadă deja începuse



amenajarea orașului, stradelele sunt placate cu granit, însă în multe lucruri se păstrează nuanța orientală” – astfel scria P. P. Șciusev despre orașul Chișinău.

În anul 1891 Alexei Șciusev a fost înmatriculat la anul I al Secției Arhitectură a Academiei de Arte din Petersburg. Pasiunea pentru desen l-a apropiat de artiști plastici cu renume precum I. Repin, A. Kuindji, K. Șișkin ș.a. Anume aici el a decis cu fermitate să devină arhitect, accentuându-și astfel pragmatismul și perspicacitatea. Totodată, abilitatea și aptitudinile în materie de desen ”l-au ajutat să atingă un nivel înalt în arhitectură” (p. 34).

În calitate sa de fost elev al Școlii Superioare de Artă, în 1897 Șciusev este apreciat cu titlul de pictor-arhitect de gradul X, cu dreptul de a construi de sine stătător.

Peste un an, îndată după căsătorie, împreună cu soția sa Maria [Vich/kentievna] C/Karcevsk/kaia, Alexei Șciusev pleacă pentru un an și jumătate peste hotare. Au urmat Viena, Italia, apoi Parisul, unde Alexei Șciusev timp de jumătate de an și-a perfecționat desenul la Academia de Arte „P. Julien”.

De asemenea, au vizitat împreună cu soția Belgia și Anglia. În călătoria prin orașele italiene, Florența și Veneția au avut un impact deosebit asupra tânărului arhitect. Anume aici a simțit toată profunzimea și măreția arhitecturii măștrilor Renașterii italiene, manifestându-și dragostea pentru arta clasică și cea bizantină.

În 1900 Șciusev revine din Paris la Petersburg. Inițial a lucrat în calitate de ajutor la arhitectul L. N. Benua. Prima mare comandă a sa a fost proiectul iconostasului pentru o biserică din Lavra *Kievo-Pecherskaja*. În spiritul epocii acestei clădiri de o vechime impunătoare a orașului Kiev, el a realizat cu o virtuozitate ireproșabilă pictura trapezei din Lavra kieveană.

Deja peste un an, Alexei Șciusev participă împreună cu arhitectul V. D. Pokrovski la un concurs privind proiectarea unui nou spital la Petersburg. Tot atunci a fost preocupat de reconstrucția unei case pe str. Fontanka 1, vizavi de Castelul Ingineresc.

Cariera sa îl va purta vertiginos înainte, astfel ca la 26 noiembrie 1908 Șciusev este ales membru titular al Consiliului Academiei de Artă. Deja peste doi ani el devine arhitect-academician, titlu acordat pentru calitatea înaltă a lucrărilor de restaurare din orașul ucrainean Ovruci efectuate sub conducerea lui (p. 83).

În anii 1910–1913, la rugămintea societății palestinene, Șciusev a proiectat, iar apoi a și edificat biserica rusă și hotelul pentru pelerini/ hospice (странноприимный дом) în orașul italian Bari.

Tot în contextul activității în domeniul arhitecturii de cult, amintim că în anii 1912–1915, după proiectul lui Șciusev a fost construită biserica cu hramul Sf. Treime din satul Cuhurești, la edificarea căreia s-a folosit piatră de formă iregulară, arhitectul desenând fiecare detaliu arhitectural, făcând posibilă realizarea unei veritabile capodopere.

În așa fel, chiar de la începuturile creației sale, arhitectul Șciusev ”a reușit să obțină performanțe remarcabile în încercarea de a studia și a generaliza modelele arhitecturii vechi ruse” (p. 87). A fost printre primii care a folosit în arhitectură procedeele construcțiilor civile ale arhitecturii din epoca lui Petru I. Tot el primul a excelat, în 1907, în realizarea proiectului unei vile de lemn, în două nivele, cu un fronton înalt, în spiritul clasicist specific Petersburgului și Moscovei de la începutul secolului al XIX-lea.

În calitate de restaurator talentat, istoric al arhitecturii și orator de excelență, Șciusev s-a manifestat și ca un distins pictor-decorator. Este important și faptul că fiind un adevărat maestru al arhitecturii,

petrecea foarte mult timp pe schelele construcțiilor. Lucrările sale au fost demonstrate la Paris, Viena, Londra și au avut un succes remarcabil în cadrul expozițiilor din anii 1907 și 1908 (p. 87).

Mai târziu, Șciusev se transferă de la Petersburg la Moscova, unde în 1913 a inițiat construcția unuia din cele mai importante obiective ale sale – Gara *Kazansky* (rus. Казанский вокзал). ”Elaborată în temeiul principiilor seculare ale creației populare, ea a devenit o construcție monumentală, care reflectă măreția artei populare ruse” (p. 118).

În 1914 Șciusev a prezentat, pentru cea de-a XI-a expoziție internațională de artă, proiectul unui pavilion rus. Peste doi ani, în același spirit rus, Șciusev a proiectat un azil pentru copiii ostașilor căzuți la datorie în apropierea Chișinăului, care însă cu regret așa și a rămas doar în proiect.

În cea de-a doua parte a monografiei intitulată ”Maestrul principal. Marile proiecte”/Главный мастер. Большие Проекты (p. 124-314), Pavel Șciusev a povestit cum fratele său, după Revoluția din Octombrie, a fost ocupat activ de construcția clădirilor mari de stat, planificarea și reconstrucția orașelor, continuând lucrările de construcție la Gara *Kazansky*. ”Alexei Șciusev, fiind un pictor de prestigiu, chiar din primele zile după revoluție se strădui să participe la toate acțiunile guvernului, îndreptate spre ridicarea culturii noastre artistice” (p. 127).

În 1918, a fost format un grup special de arhitecți condus de către academicianul I. V. Zholtovsky, al cărui obiectiv devine replanificarea orașului Moscova. Printre sarcinile fundamentale ale grupului au fost abordate problemele cu referință la reconstrucția centrului și suburbiilor Moscovei, înverzirea orașelor și multe alte chestiuni, pentru soluționarea cărora au fost desfășurate o serie de concursuri. Astfel, în 1922 a fost anunțat primul concurs mare al Consiliului Moscovei privind elaborarea proiectului Casei Muncii din capitală. Și Alexei Șciusev a participat la concurs, propunând cu această ocazie proiectul său. Totodată, Șciusev era preocupat de activitatea didactică în cadrul Institutului de Arhitectură din Moscova (rus. МАРХИ).

În același an, Șciusev, ca unul dintre participanții activi ai Societății de Arhitectură, a luat parte la un concurs mare, prezentând proiectul unei Expoziții Agricole Unionale. Câștigător a fost recunoscut proiectul lui I. V. Zholtovsky. Însă conducerea construcției a fost încredințată lui Șciusev. În mai puțin de jumătate de an, groapa de gunoi amplasată între Grădina Neskuchny (rus. Нескучный сад) și Podul Krymsky/ sau Podul de Crimeea (rus.

In memoriam

Крымский мост) a fost transformată într-o grădină bine amenajată cu o sală de expoziție. Anume aici Șciusev a folosit în proporții surprinzătoare construcția în lemn. Pentru prima dată au fost folosite шпонки/furnire inelare, tehnici originale de placare ale clădirilor cu scândură, combinarea construcțiilor de lemn și beton armat. După închiderea expoziției, în acest teritoriu a fost format Parcul de Cultură "M. Gorki". În timpul războiului Șciusev a construit pe acest loc un pavilion pentru demonstrarea tehnicii militare luate ca trofeu. Mai târziu a fost realizat proiectul unui poduleț mic de beton peste iazurile parcului.

Reconstrucția podurilor peste râurile moscovite: Marele Pod de Piatră/ Podul Bolshoy Kamenny (rus. Большой Каменный мост), Podul Krymsky (rus. Крымский Мост) și Podul Bolshoy Krasnokholmsky (rus. Большой Краснохолмский мост) – au devenit domeniul unui nou concurs din considerentul că deja erau învechite și nu aveau legătură cu Kremlinul și alte raioane din vecinătate ale urbei, nerespectând în acest sens vechile tradiții ale construcției podurilor în Moscova. La concurs au participat ingineri cu renume și arhitecți, inclusiv și A. Șciusev. Împreună cu inginerul G. P. Perederii "el a prezentat proiectul unui pod mare de piatră, cu patru deschideri în creștere îndreptate spre Kremlin. Pe malul din partea Kremlinului podul se finaliza cu un turn înalt, decorat cu basoreliefuri sculpturale, dedicate istoriei or. Moscova" (p. 218). Au fost examinate toate proiectele prezentate, au fost propuse numeroase soluții interesante, însă abia în 1937 a fost posibilă reconstrucția.

În anul 1927 Șciusev a proiectat, în forme simple dar totodată mărețe, Telegraful Central din Moscova. În aceeași perioadă de timp, cu participarea nemijlocită a arhitectului Gheorghii Iakovlev, Șciusev a construit în orașul Matsesta (Мацеста) pe malul mării, sanatoriul nr. 7, astăzi aici fiind amplasat institutul de medicină *I. Stalin* ? (p. 160).

Deja peste un an, împreună cu alți arhitecți, Șciusev a pregătit proiectul Clădirii Agriculturii din Moscova, care se evidențiază prin "plasticitatea volumelor, proporții frumoase și delimitarea originală a fațadelor" (p. 160). Tot atunci Alexei Șciusev a prezentat pentru concurs proiectul unui pod cu arce duble, de lemn pentru orașul Tbilisi, realizat în spiritul arhitecturii vechi georgiene. Deși proiectul a fost declarat drept cel mai bun, cu regret însă așa și a rămas nerealizat. Tot în 1928, pentru participarea la un concurs internațional, organizat de comitetul unit al Americii de Nord și Americii de Sud, Alexei Șciusev a proiectat monumentul dedicat lui Cristofor Columb. Autorul

l-a gândit în formă de sferă cu un far amplasat alături. În interior – o aula, în care sub stilobat trebuia să fie amenajat muzeul în cinstea lui Cristofor Columb. Nu a fost înfăptuit nici el, ulterior însă subiectul propus de Șciusev a fost folosit fără reticență de niște tineri arhitecți americani pentru Expoziția Universală din New-York, din 1939, care nici nu au indicat sursa primară (p. 174).

În opinia noastră, este foarte important că autorul monografiei, P. V. Șciusev, la descrierea unor pagini din creația fratelui său, propune un vast material ilustrativ, un număr mare de proiecte realizate, dar și acelea care cu regret așa și nu au fost înfăptuite de Alexei Șciusev.

A devenit astfel cunoscut că arhitectul Șciusev consacră foarte mult timp muzeisticii și artei teatrale. Încă în 1923, fiind la conducerea Galeriei Tretiakov, el a ridicat câteva săli noi și a amplasat aici o serie de tablouri, primite în dar din colecții private. Ulterior, prin 1928, arhitectul A. V. Snigariov a elaborat un proiect al reconstrucției capitale a tuturor clădirilor galeriei, în corespundere cu ultimele cerințe ale timpului. Mai mult ca atât, Șciusev, la rugămintea lui K. S. Stanislavski, a creat decorațiile pentru teatru. În anii 1927–1928 el a elaborat și construit o casă de locuit pentru cooperativa MHAT, cu o terasă mare deasupra și o vedere spre Kremlinul moscovit. Ulterior, Alexei Șciusev își va amenaja aici atelierul de lucru, cu o vedere spre terasă, lucrând asupra proiectelor pentru mausoleu, de asemenea desena schițe picturale în ulei.

Se știe că una din paginile cele mai importante în biografia lui Șciusev este crearea mausoleului lui Lenin, care a devenit "o construcție absolut nouă în arhitectura universală de tip social-comemorativ" (p. 176). În noaptea din 23 spre 24 ianuarie 1924, îndată după decesul lui Lenin, lui Șciusev i s-a poruncit construirea în termen de trei zile a unui mausoleu temporar. Prima construcție, realizată în lemn și placată cu scândură, a existat doar câteva luni.

În luna mai 1924 Alexei Șciusev a început edificarea celei de-a doua construcții a mausoleului, scopul principal fiind acordarea monumentalității, dar fără a modifica construcția de bază. În fața arhitectului a fost pusă o sarcină complicată – "atât păstrarea comparației cu clădirile enorme care înconjurau piața, dar și ocuparea unei poziții dominante în piață" (p. 184). Grație abilităților sale profesionale, Șciusev a fost capabil să finalizeze construcția în termen de două luni. Timp de cinci ani, până în 1929, a existat acest mausoleu temporar, până când același Alexei Șciusev l-a transpus în piatră, pentru

care lucru i s-a conferit titlul de Arhitect Emerit al URSS. După cel de-al Doilea Război Mondial a fost efectuată o reconstrucție parțială a fațadei principale și în interiorul mausoleului lui Lenin, iar Șciusev a fost decorat cu Premiul Stalin de gradul II (1946).

Autorul monografiei ne povestește de asemenea despre marile proiecte arhitecturale precum ar fi participarea lui Șciusev în procesul de planificare al Regiunii Zaporoje (rus. Большое Запорожье), și reconstrucția, între anii 1932 și 1935, a Gării *Kazansky* (p. 194).

Menționăm că Alexei Șciusev publica frecvent numeroase articole privind arhitectura teatrelor, metrourilor, arhitectura industrială, reconstrucția străzii Gorki din Moscova. Conform proiectului său a fost creat pavilionul stației de metrou a Gării *Kazansky*. De asemenea, a participat la construcția și modificarea hotelului "Moscova".

După 1936 s-au desfășurat două concursuri unionale cu participarea lui A. V. Șciusev – unul pentru proiectul pavilionului de la Expoziția din Paris, construit peste un an de arhitectul B. M. Iofan și al doilea, pentru clădirea Comisariatului Industriei Grele în Zaryadye" (p. 212). Tot în acea vreme Alexei Șciusev a finalizat construcția unei din cele mai faimoase creații – Institutul "Marx, Engels și Lenin" în orașul Tbilisi, pentru care ulterior s-a învrednicit de Premiul Stalin de gradul I.

Tot la această perioadă de creativitate a lui Șciusev se referă și „proiectul său de concurs al unui teatru în orașul Așhabad, pe care l-a planificat și creat inspirându-se din arhitectura unui caravan-sarai” (p. 218). De asemenea, Alexei Șciusev a reconstruit sanatoriul din Caucaz, în orașul abhazian Psyrzcha (Псырцха), a participat la construcția hotelului „Inturist” din Batumi și Bacu.

Iată cum caracteriza el însuși meritele sale în domeniul arhitecturii: „Din motivul că am primit studiile la Academia de Arte, am rămas în fond fidel clasicismului. În unele proiecte și construcții am folosit moștenirea Orientului și creația națională rusă” (p. 221).

La primul congres al arhitecților sovietici desfășurat la Moscova, în 1937, Șciusev a prezentat un raport despre arhitectura sovietică și patrimoniul clasic, afirmând că pentru arhitectură este foarte important a prelua „de la clasicism – logica gândirii și măiestria, iar de la arta populară – simplitatea și sinceritatea ei” (p. 212).

La invitația Guvernului RSS Moldovenească din 1940, Șciusev a reușit să viziteze orașul natal Chișinău. Autorul monografiei relatează că până la cel de-al Doilea Război Mondial Alexei Șciusev a

reușit să realizeze aici doar un singur proiect, cel al clădirii teatrului pentru 800 de locuri, explorând cu această ocazie motivele clasicii locale (p. 218-219).

În ultimii ani ai activității sale creatoare Șciusev a lucrat la construcția Gării *Kazansky* din Moscova. „Construcția Gării *Kazansky* a finalizat căutările îndelungate ale lui Alexei Șciusev în domeniul arhitecturii ruse” (p. 222).

O altă lucrare de proporții a lui Șciusev este edificiul Academiei de Științe a URSS și a numeroaselor sale institute de cercetare, amplasate în regiunea *Leninskiye Gory* (denumite astfel în anii 1924–1991, actualmente *Vorobyovy Gory*). El a proiectat și a construit clădirea *Comisariatului Poporului pentru Afaceri Interne* (*Narodnii komissariat vnutrennih del – NKVD*), în piața Dzerjinski, creând o veritabilă „cancelarie sovietică” (p. 226) în ansamblul urban nou al Moscovei.

Proiectele Istrei, părții centrale a orașului Stalingrad (denumit astfel în 1925–1961, actualmente Volgograd), schițele de planificare ale orașului Minsk, reconstrucții de restabilire ale palatelor, clădirilor, străzilor orașului Leningrad (Sankt Petersburg), Tuapse, Novgorod, participarea la proiectul de reconstrucție al pieții *Kreshchatik* (rus. Крещатик) din Kiev și multe altele – toate se referă la numeroasele lucrări din ultimii ani de creație ai talentatului arhitect Șciusev. Deși constatăm cu regret că multe propuneri ale lui au rămas neutilizate și se păstrează în documentele și schițele sale de acuarelă.

În anul 1943, cu ocazia jubileului de 75 de ani, A. V. Șciusev a fost decorat cu Ordinul Drapelul Roșu și ales membru titular al Academiei de Științe a URSS. Anume din această perioadă el își începe o activitate fructuoasă în cadrul Institutului de Istorie al Academiei de Științe a URSS în calitate de șef de secție „Arhitectură rusă”.

În legătură cu manifestarea dedicată celor 220 de ani de la fondarea Academiei de Științe, Șciusev a fost decorat, în 1945, cu cel de-al doilea orden Drapelul Roșu. În același an, la solicitarea Guvernului RSSM, „Alexei Șciusev s-a ocupat de reconstrucția și re-planificarea orașului natal Chișinău” (p. 244).

Autorul monografiei scrie despre faptul cum Șciusev a reușit să îmbine așezarea muncitorească cu centrul orașului printr-un bulevard lat, printr-un pod peste râul Bâc și calea ferată. În acea vreme pe prospectul Lenin (act. bd. Ștefan cel Mare și Sfânt) și alte străzi se ridicau noi case mari, placate cu piatră de calcar, fapt care conferea orașului Chișinău aspectul unei capitale.

In memoriam

În calitate de model al construcțiilor urbane, Alexei Șciusev a proiectat clădirea Casei Guvernului și a Universității de Stat din Chișinău, case de locuit și biblioteci, a fost consultant pe problemele edificării unei noi gări feroviare. De asemenea, Șciusev a vizitat casa părintească, unde a fost fondat un muzeu în cinstea sa, a vizitat grădina din Durești, Dealul Buiucani și Dealul Inzov, a făcut numeroase schițe în acuarelă. Tot atunci, înainte de întoarcerea sa la Moscova, a fost decisă schimbarea denumirii străzii Leovo în strada Șciusev.

Următoarea vizită în Chișinău Șciusev o efectuează în 1947, când Consiliul de Miniștri al RSSM a aprobat planul de reconstruire al or. Chișinău. Amenajarea iazurilor și adâncirea cursului râului Bâc au devenit sarcini absolut prioritare și necesare, cu atât mai mult că în rezultatul inundațiilor din anul 1948 comunicarea pe calea ferată a fost întreruptă.

Către anul 1948 se referă finalizarea construcției inițiate în 1934 a teatrului din Tașkent, pentru realizarea căreia Șciusev a fost decorat cu Premiul Stalin de gradul I. Totodată, în ultimii ani a lucrat insistent la clădirea Academiei de Științe din Kazahstan, în Alma-Ata.

Ultima lucrare, realizată de Alexei Șciusev, înainte de a pleca în lumea celor drepti, a fost proiectul stației circulare de metrou „Comsomolșcaia”, o compoziție în care Șciusev a dezvoltat principiile Gării *Kazansky*. Pentru realizarea impecabilă a construcției, Șciusev a fost decorat, deja post-mortem, cu Premiul Stalin de gradul II.

Boala, tratamentul în Karlovy Vary (*denumit până în 1945 Karlsbad*) și moartea pe neprins de veste a lui Șciusev în 1949, au împiedicat realizarea unei noi vizite la Chișinău. Autorul prezentei monografii scrie că ”atunci Guvernul RSSM a decis să înalțe la Chișinău un monument dedicat lui Șciusev” (p. 259).

Doar peste doi ani de la decesul lui Șciusev a fost construit unul din iazurile planificate de către arhitect la Chișinău (p. 246), și care a fost denumit Lacul Comsomolist (cunoscut astăzi ca Valea Morilor).

Încheie monografia schița privind rezultatele și realizările din domeniul creației renumitului arhitect, care a elaborat peste 150 de proiecte diferite pe parcursul activității sale fructuoase timp de mai bine de jumătate de veac (p. 260).

Astfel, Mausoleul lui Lenin, monumentul din Kulikovo, catedrala Poceaev, Gara *Kazansky* și multe altele au fost „asociate printr-un temperament aprins, sentimentul patriotismului și profund respect față de creatorii geniului popular” (p. 269).

Tot la inițiativa lui Șciusev a fost fondat Muzeul de Stat al Arhitecturii, care astăzi poartă numele acestui arhitect de referință.

Autorul monografiei, Pavel Șciusev, ne-a oferit posibilitatea să apreciem proporțiile și măreția patrimoniului lăsat de Șciusev, axându-se, în primul rând, pe publicarea proiectelor în grafică puțin cunoscute și a materialelor inedite privind creația fratelui său (p. 314). Încheie monografia autorul printr-o schiță autobiografică a lui A. V. Șciusev despre viața și destinul său creator, realizată în anul 1938 (p. 316-344). Alexei Șciusev și-a amintit de anii copilăriei, anii minunați de studenție la Petersburg, călătoria inubliabilă în Samarkand, pentru realizarea măsurărilor mausoleului lui Tamerlan, de practica efectuată peste hotare, participarea la diverse concursuri și expoziții internaționale, despre celebrii profesori-mentori notorii și colegi, cu care a avut marele noroc să studieze și să lucreze, creând numeroasele sale proiecte arhitecturale.

Ca supliment la schița autobiografică semnată deja în 1948, A. V. Șciusev foarte detaliat a relatat despre descendența sa, membrii familiei sale, la fel despre anii de tinerețe petrecuți la Chișinău. Și despre faptul, cum peste mulți ani, în 1947, în cinematograful de vară, arhitectul Șciusev „a citit o lecție pentru elevi despre viitorul orașului Chișinău, acolo unde râul Bâc s-a transformat în unul navigabil și că la Chișinău va fi construit un port naval” (p. 344).

În încheiere dorim să menționăm că monografia profesorului P. V. Șciusev „Страницы из жизни академика А. В. Щусева” reprezintă niște memorii de excelență despre creația unui arhitect genial, completate cu noi documente de arhivă, numeroase schițe și proiecte. Grație acestor materiale, asociate cu comentarii științifice, chipul lui Alexei Șciusev ni se prezintă drept un Maestru talentat de referință, patrimoniul arhitectural al căruia și astăzi continue să ne bucure și să ne uimească atât prin perfecțiunea formelor, cât și prin multilateralitatea unor idei formidabile în domeniul arhitecturii.

Архитектура и градостроительство Республики Молдова. Панорамный обзор

Работа члена-корреспондента Академии наук Молдовы, доктора искусствоведения Марьяны Шлапак «Архитектура и градостроительство Республики Молдова. Панорамный обзор», изданная в 2012 г. в Германии при содействии «LAP LAMBERT Academic Publishing», представляет общую картину молдавского архитектурно-градостроительного процесса с древнейших времен до наших дней. Предметом исследования является выявление тенденций развития молдавской архитектуры, а целью анализ градостроительства и архитектуры края. В доисторическое и античное время рассмотрен Карпато-Дунайский регион, средние века представлены территорией в границах Молдавского княжества, с начала XIX в. по 1944 г. в центре внимания Бессарабия – восточная Молдавия, расположенная в Днестровско-Прутском междуречье, в 1945-1991 гг. рассмотрена территория Молдавской Советской Социалистической Республики, а с 1991 г. – территория Республики Молдова. Все материалы по истории молдавского зодчества изложены последовательно и системно.

Новизна работы состоит в том, что впервые представлен панорамный обзор архитектуры и планировки молдавских городов в указанный временной период, а также рассмотрено ценное градостроительное и архитектурное наследие. Широкому кругу читателей предложен очерк истории архитектуры и строительства населенных пунктов края.

В соответствии с периодизацией, работа состоит из четырех глав: «Зодчество и жилые поселения в доисторические и античные времена», «Архитектура и градостроительство в средние века», «Архитектура и градостроительство в XIX в.» и «Архитектура и градостроительство в XIX в. – начале XXI в.».

В первой главе, посвященной архитектуре и градостроительству края древнейших времен, рассмотрены реликвии эпохи палеолита, энеолита и эпохи бронзы. Особо отмечена строительная деятельность гето-даков, создавших ряд интересных объектов военной архитектуры. В причерноморских факториях, основанных гре-

ческими колонистами, используется регулярная «гипподамова» планировка, а мощные каменные укрепления обороняют горожан от вражеских набегов. Римляне приносят в захваченные провинции более совершенные архитектурные и градостроительные модели. Появляются парадные площади, монументальные сооружения, водопроводы, мощные дороги и др. Что касается традиционного жилища местных жителей, оно представлено землянками, полуземлянками и наземными одноэтажными домами.

Во второй главе рассмотрены архитектура и градостроительство Карпато-Дунайских земель в средние века. Здесь прослеживается влияние трех цивилизаций: византийской – доминирующей, центрально-европейской и славянской. Раннее средневековье характеризуется строительством каменных крепостей по линии Дуная, а также возведением церквей южно-дунайского образца. Светская архитектура представлена самобытным жилищным зодчеством, впитавшим лучшие качества автохтонной архитектуры. Деревянное храмовое зодчество развивается под влиянием византийских канонов и народных архитектурных традиций.

В градостроительстве Молдавии автор выделяет следующие модели: византийскую, славянскую, золотоордынскую, центрально-европейскую, автохтонную (румынскую закарпатскую) и османскую. В работе приведены основные характеристики и конкретные примеры городов, соответствующие каждой из вышеназванных моделей. В зависимости от формы плана, молдавский средневековый город может быть линейным, радиально-концентрическим, «ячеистым» и комбинированным. В отличие от Трансильвании и стран Центральной и Западной Европы, в Молдавии населенные пункты не имеют обводных крепостных стен, и здесь не существует замков феодалов. Регулярные крепости – стоянки княжеских гарнизонов могут относиться к нескольким типам: северо- и западноевропейскому, восточно-византийскому, восточному и ренессансному. У молдавских нерегулярных твердынь автор выделяет модель с

отдельно стоящим донжоном, модель со встроенным в стену донжоном и «константинопольскую» модель.

Период конца XIV в. – первой половины XVI в. характеризуется как «золотая эпоха» средневековой молдавской храмовой архитектуры. На византийскую основу накладываются элементы, пришедшие с Запада и Востока, что приводит к созданию оригинального «молдавского стиля» или «стиля Стефана Великого». В работе рассматривается это неповторимое явление, встречающееся в церковной архитектуре Молдавии в течении пяти веков. Отдельные храмы могут отличаться романо-готическими мотивами, для других характерно влияние византийской школы с элементами грузинской и армянской архитектуры. Особое значение приобретают уникальные настенные росписи на фасадах храмов. В оттоманский период строятся церкви и монастыри, где используются экспоненты «молдавского стиля», которые могут сочетаться с восточными, ренессансными и закавказскими мотивами. На территории «райя» сооружаются полуподземные церкви, напоминающие внешне крестьянские избы.

Третья глава посвящена архитектуре и градостроительству Бессарабии в XIX в. В зависимости от формы плана бессарабские города могут использовать регулярную планировку (Кагул, Сорока, Бендеры), радиальную или радиально-кольцевую (Аккерман, Бельцы), а также смешанную (Кишинев, Хотин). В результате градостроительной политики проводимой Российской Империей коренным образом изменяется облик городов Днестровско-Прутского междуречья. В населенных пунктах строятся здания в соответствии с «образцовыми» проектами, разработанными лучшими архитекторами Москвы и Санкт-Петербурга. В новой застройке присутствуют классицизм, романтизм, эклектика, модерн и др. В некоторых храмах и монастырях проявляется влияние «молдавского стиля», но он сосуществует с элементами барокко и классицизма. Национальная архитектура сохраняется лишь в сельских домах и на периферии городов.

В четвертой главе рассмотрена архитектура и градостроительство XX в. – начала XXI в. В междувоенный период, когда Бессарабия входит в состав Королевской Румынии, возводится ряд сооружений в «неорумынском стиле», использующем элементы средневековой архитектуры Молдавии и Валахии. В церковном зодчестве могут применяться элементы «брынковянской» архитектуры. Другие здания сооружены в духе румынского модернизма, европейского функционализма, в духе «неорумынской» архитектуры и др.

Сталинская эпоха отмечена расцветом тоталитарной архитектуры. Присутствуют эффект гигантомании, а также «давящие» акценты, визуально концентрирующие суть новой системы – прославление центральной власти. Тоталитарная архитектура экспериментирует с образцами заимствованными из классицизма, ампира или из монументальной средневековой архитектуры. Часто встречаются декоративные элементы, принадлежащие социалистической символике. Кампания по ликвидации архитектурных излишеств приводит к удешевлению строительства, обезличиванию жилых образований, к упрощению архитектурных решений и к сокращению до минимума полезной площади квартир. Индустриализация строительства, а также стремление к типизации и стандартизации, приводят к появлению элементов повторного применения. Повсеместно используются серийные модели, тиражируются школы, детские сады, магазины, поликлиники и др. В 70-80 гг. происходит отход от формального наращивания объемов строительства и проявляется интерес к эстетической стороне. Хотя это же время характеризуется массовой застройкой и индустриализацией строительного производства, а также не очень комфортными спальными микрорайонами с бесцветной застройкой и однотипным соцкультурбытом. Однако отдельные интересные объекты все же появляются в городах и поселках республики – это административные здания, театры, дворцы пионеров, кинотеатры и др.

После 27 августа 1991 г. архитектура и градостроительство Республики Молдова характеризуется отходом от массового типового строительства, от индустриального домостроения и от жестко контролируемых центральной властью генеральных планов. Восстанавливается «человеческий» масштаб, типовые кварталы приобретают новый облик. Архитекторы республики создают ряд оригинальных сооружений. Это банки, гостиницы, здания крупных кампаний, коммерческие центры, учебные заведения, крытые рынки, стадионы и др. Возрождается храмовое зодчество, появляются мемориальные комплексы и скульптурные композиции. В новой застройке прослеживаются архитектурные элементы, принадлежащие современным международным стилям, таким как постмодернизм, «неоисторизм», «радикальная эклектика» и др. Национальные черты сохраняются, в основном, в сельской местности. Проблемами данного периода остаются слабое градостроительное и архитектурное законодательство, отсутствие продуманной гра-

достроительной политики при разработке генеральных планов городов и сел, размещение индивидуального жилья на территориях предназначенных для возведения крупных деловых и культурных центров, разрушение объектов культурного наследия, несанкционированная застройка, отдельные разнохарактерные и маловыразительные, эстетически упрощённые, новые строения и др.

Отметим, что работа Марьяны Шлапак, основана на изучении материала, привлеченного

из разных источников. Интересен и во многом оригинален подход автора к обобщению и трактовке известных, и в то же время, недостаточно охарактеризованных явлений и тенденций в архитектуре прошлого и настоящего края. На наш взгляд работа будет представлять несомненный интерес как для специалистов в области архитектуры и градостроительства, так и для всех тех, кто интересуется прошлым и настоящим Республики Молдова.

Către autori

Revista **ARTA. Seria Arte Vizuale. Arte Plastice. Arhitectură** este o publicație științifică anuală a Centrului Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei. În revistă se publică rezultatele cercetărilor științifice în domeniul artelor plastice, artelor decorative, aplicate și arhitecturii, ocrotirii patrimoniului artistic, cercetărilor interdisciplinare care reflectă studiul artelor din țară și din regiunile limitrofe. Abordarea subiectelor este din perioada antică, medievală, modernă și contemporană. În revistă se publică articole, studii, note, materiale jubiliare, recenzii și prezentări de carte.

Termenul limită de prezentare a materialelor pentru publicare în anuarul Institutului Patrimoniului Cultural este 1 aprilie.

Materialele vor fi expediate pe adresa isaasm@asm.md și la adresa: Chișinău, bd. Ștefan cel Mare 1, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, bir. 525.

Colegiul de redacție are dreptul de a respinge materialele care nu corespund profilului revistei, lipsite de valoare științifică, materialele și articolele care au mai fost publicate în alte reviste sau cărți.

Manuscrisele sunt acceptate spre publicare în limbile română, engleză, franceză și rusă. Volumul articolului nu va depăși 1.0 c.a. (40 000 semne), inclusiv bibliografia, rezumatele și ilustrațiile. Textele vor fi prezentate în varianta electronică și imprimare pe hârtie, redactate în programul Word / Microsoft Office, cu fontul Times New Roman, mărimea 14 pt (excepție caracterele speciale – chirilice, grecești, slave etc.), space 1,5 lines, stânga – 3,0 cm, dreapta – 1,5 cm, sus-jos – 2,5 cm, cu paragrafele de 1 cm. Notele vor fi dispuse la subsolul paginii (*footnote*), mărimea fontului fiind de 10 pt.

Imaginile, tabelele, graficele se prezintă separat, în format JPG, TIFF, la o rezoluție minimă de 360 dpi, însoțite de legendele corepunzătoare și cu indicarea sursei provenienței ilustrațiilor.

Manuscrisele vor fi însoțite de rezumate (150–300 de cuvinte – o jumătate de pagină) în limbile română, engleză/franceză, rusă, inclusiv cu traducerea titlului lucrării, 5-10 cuvinte-cheie referitoare la subiectul lucrării. Articolul va fi însoțit de câteva

referințe despre autor: gradul științific, funcția, instituția unde activează, adresa acesteia, un nr. de telefon și o adresă de email.

La prezentarea materialului fiecare autor va semna o declarație de răspundere privind materialul propus spre publicare.

Sistemul critic utilizat este cel occidental, recomandat de Manualul de stiluri Chicago: http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html.

Exemple de referințe la:

- **cărți** : Palii A. *Cultura comunicării*. Chișinău: Epigraf, 1999. 176 p.

- **autoreferate, teze**: Mardare I. Concepția cognitiv-structurală de creare a sistemelor intelectuale pentru restabilirea imaginilor. Teza dr. hab. în tehnică. Chișinău, 2008. 370 p.

- **contribuții din reviste și din lucrări științifice**: Rurac M. Influența lucrării de bază a solului asupra unor însușiri fizice. In: *Lucrări științifice*. Univ. Agrară de Stat din Moldova. 2001, vol. 9, p. 95-99.

- **materialele simpozioanelor**: Babuc V. și alții. Cercetări și realizări în horticultură. In: *Realizări, programe, perspective: Tezele conf. jubiliare int.* Chișinău, 1995, p. 152-157.

- **referințe la documente electronice**: Harnău S., Ohrimenko S. Tehnologiile informaționale și problemele globale ale dezvoltării societății [online]. Chișinău, 2002. <http://www.ase.md/Inside/PersonalPagesRomCom.phtml> (citată 10.02.2002).

MODEL DE PERFECTARE A TEXTULUI:

TITLUL
Numele autorului
Rezumatele
Cuvintee-cheie
Textul articolului

Politica editorială în privința eticii publicațiilor științifice în Revista „Arta”, seria „Arte vizuale” și „Arte Audio-vizuale”. Revista „Arta”, unica publicație în domeniul artelor din Republica Moldova, urmează politica eticii științifice a publicațiilor și lupta cu falsul în știință, care sunt prevăzute în Codul Eticii Redacționale COPE (Committee on Publication Ethics), care obligă la necesitatea menținerii calității științifice superioare a publicațiilor prezentate spre analiză colegiului de redacție și responsabilitatea față de cititori. În atenția cititorilor, autorilor și a recenzenților, noi punem la dispoziție textul Codului Eticii Redacționale și în limbile rusă și engleză. Colegiul Revistei „Arta” atrage atenția asupra interzicerii plagiatului, falsului, repetării sau „surplusului” (transmiterea spre publicare a materialelor deja editate), nerespectarea dreptului de autor sau alte forme ale lipsei de onestitate, care afectează credibilitatea științifică a materialelor publicate. *Lucrările care nu corespund normelor Eticii Științifice nu vor fi acceptate.*

Этические принципы научных публикаций в журнале „Arta”, серия «Визуальные искусства» и «Аудио- визуальные искусства». Журнал „Arta”, единственная публикация в Республике Молдовы, посвященная проблемам искусства, придерживается политики этики научных публикаций и борьбы с научной недобросовестностью, изложенной в Кодексе редакционной этики COPE (Committee on Publication Ethics), к чему обязывают необходимость поддержания высокого научного качества предложенных на рассмотрение редакционной коллегии журнала рукописей и ответственность перед нашей читательской аудиторией. Вниманию наших читателей, авторов и рецензентов мы предлагаем текст Кодекса редакционной этики COPE так же и на русском и английском языке. Редакционная

коллегия журнала „Arta”, обращает внимание на недопустимость в подаваемых рукописях различных форм плагиата, подлога, фальсификаций, повторных или «излишних» публикаций (то есть подача в журнал материалов, ранее уже опубликованных), несоблюдение принципов авторства, и иные формы научной недобросовестности, которые наносят урон научной достоверности публикуемого материала. *Рукописи, несоответствующие нормам этики научной публикации, будут отклоняться.*

The editorial politic of scientific publication’s ethic of the Scientific Magazine „Arta”, compartments „Visual Arts” and „Visual Arts”. The Scientific Magazine „Arta”, the unique publication in the Republic of Moldova dedicated to the various aspects of the arts studies, follows the policy of the ethic in scientific publications according to the Code of Editorial Ethic proposed by the Committee on Publication Ethics (COPE), in order to prevent scientific misconduct, to maintain the scientific quality of the manuscripts submitted to the editorial board assuming its responsibility to readers, and to meet the needs of readers and authors. Our readers, authors and reviewers can find here the text of the Code of Editorial Ethic of COPE also in Russian and English. The editorial board of the journal „Arta”, regards as unacceptable the various forms of plagiarism, forgery, fraud, repeated or “surplus” publishing (i.e. submission of previously published material to the journal), the violation of the principles of authorship, and other forms of scientific misconduct that do not correspond to the policy of ethics in scientific publications and damage the scientific credibility of the material in submitted manuscripts. *Manuscripts that do not meet the principles of editorial politics of the scientific ethic will be rejected.*

