

**INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL  
CENTRUL STUDIUL ARTELOR**

# **ART A**

**SERIA ARTE VIZUALE,  
ARTE PLASTICE, ARHITECTURĂ**

**Serie nouă.  
Vol. XXIX, nr. 1**

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

**CHIȘINĂU ♦ 2020**

## COLEGIUL DE REDACȚIE:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Tamara NESTEROV*, dr., conferențiar cercetător

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

*Constantin SPÎNU*, dr., conferențiar universitar

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

Corectura: *Iuliu PALIHOVICI*

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

Lectori: *Iuliu PALIHOVICI* (limba română)

dr. *Ana GOREA* (limba engleză)

dr. *Alla CEASTINA* (limba rusă)

Toate articolele au fost recenzate și recomandate pentru publicare de Consiliul științific al Institutului Patrimoniului Cultural, proces-verbal nr. 6 din 30 iunie 2020

### DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII

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

... – Chișinău: 2020. – ISSN 2345 –1181:

Arte Vizuale. Serie nouă.

Vol. XXIX, nr. 1, 2020. 182 p. Bibliografie și note la sfârșitul articolului.

Tiraj 150 ex.

ISSN 2345 –1181

© Institutul Patrimoniului Cultural, 2020

## SUMAR

### ♦ ARTA ANTICĂ, MEDIEVALĂ ȘI MODERNĂ

<b>Mariana ȘLAPAC.</b> <i>Modele preluate de arhitectura militară medievală din Principatul Moldovei</i> .....	5
<b>Svitlana BILIAEVA, Olena FIALKO (Kiev).</b> <i>The setting of borders of Moldavian and Lithuanian principalities in the North Black Sea area in the XIV-XV centuries (Historical, architectural and archaeological investigations)</i> ..	15
<b>Надежда ПОЛЬЩИКОВА, Александр ВАСИЛЕНКО (Одесса).</b> <i>Архитектура городов Северного Причерноморья первой половины VI в. до н.э. и ее дальнейшее развитие</i> .....	22
<b>Alla CHASTINA.</b> <i>The creativity of architects Francesco Boffo and Ippolit van-der-Schkruf in Bessarabia for the first half of the XIX century. (On the 160th anniversary of the construction of the monument in the memory of the Battle of Cahul)</i> .....	30
<b>Андрей КРАСНОЖОН, Мехмет ТЮТЮНДЖИ (Одесса, Харлем).</b> <i>Город Измаил в конце XVI – начале XIX вв.</i> .....	37
<b>Sergius CIOCANU.</b> <i>Sinagoga Mare din Chișinău</i> .....	44
<b>Tudor STAVILĂ.</b> <i>Pictori basarabeni la București. Anii 1930–1960. Nume uitate</i> .....	50

### ♦ ARTA CONTEMPORANĂ

<b>Constantin SPÎNU.</b> <i>Tapiseria artistică din Republica Moldova. Anii 2001-2010</i> .....	60
<b>Vitalie MALCOCI.</b> <i>P. Balan - abordări și tendințe noi de organizare a spațiului scenic în anii '90 ai secolului al XX-lea</i> .....	70
<b>Elena MUSTEAȚĂ.</b> <i>Valențe compoziționale și stilistice în gravura moldovenească realizată prin metoda tiparului adânc în ultimile decenii ale secolului al XX-lea</i> .....	76
<b>Natalia PROCOP.</b> <i>Natura în imagini plastice înveșnicită de artista Eleonora Romanescu</i> .....	82
<b>Victoria ROCACIU.</b> <i>Extravaganța cugetului imaginar în grafica de carte a artistului plastic Mihail Brunea</i> .....	88
<b>Ana MARIAN.</b> <i>Reinterpretarea subiectelor sacre și alte teme în creația sculptorului Valeriu Bâta</i> .....	94
<b>Johannis TSOUMAS (Atena).</b> <i>Examining the influence of Japanese culture on the form and decoration of the early Meissen porcelain objects</i> .....	100
<b>Alina OSTAPOV.</b> <i>Tendențe în arhitectura și urbanismul Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești</i> .....	107
<b>Vladimir KRAVCHENKO.</b> <i>The art of postage stamp and the Moldavian entries in the UNESCO Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity: artistic aspects</i> .....	114
<b>Aurelia TRIFAN.</b> <i>Declanșarea procesului creativ și transferul de la concept la proiect în practica arhitecturală de proiectare a complexurilor vitivinicole autohtone</i> .....	119

### ♦ ISTORIA ȘTIINȚEI. STUDII INTERDISCIPLINARE

<b>Светлана ИЛЬВИЦКАЯ, Анна ПОЯН (Москва).</b> <i>Мировой опыт архитектурного проектирования музейных комплексов в исторической среде</i> .....	127
<b>Eugeny KOTLYAR (Harkov).</b> <i>Baroque in National Artistic Traditions: Comparative Experience of Jewish and Ukrainian Cultures</i> .....	134
<b>Dmitri ȘIBAIEV.</b> <i>Desenul în creația lui Dimitrie Sevastianov</i> .....	142
<b>Олена ФЕДОРЧУК (Львов).</b> <i>Этническая художественная традиция бисерного декора народного костюма украинцев: реконструкция первого этапа</i> .....	148
<b>Min WANG (Liuzhou).</b> <i>The Problem of the Donor Rank Portraits Individualization in the Murals of Dunhuang Monastery</i> .....	155
<b>Оксана РОМАНОВА (Одесса).</b> <i>Национальные особенности традиционной жилой архитектуры центрального Буджака</i> .....	162

### ♦ ANIVERSĂRI

<b>Constantin SPÎNU.</b> <i>Filip Nutovici – artist plastic de excepție al artelor decorative din Republica Moldova</i> .....	168
<b>Ana MARIAN.</b> <i>Criticul de artă Matus Livșiț despre creația sculptorului Lazăr Dubinovschi. La aniversarea 100 de ani de la nașterea lui Matus Livșiț</i> .....	171
<b>Vitalie MALCOCI.</b> <i>Omagiul sculptorului Lazăr Dubinovschi la 110 ani de la naștere</i> .....	173
<b>Vitalie MALCOCI.</b> <i>115 ani de la nașterea celebrei sculptorițe Claudia Cobizev</i> .....	175

### ♦ APARIȚII EDITORIALE

<b>Vitalie MALCOCI.</b> <i>Constantin Spînu. Arta decorativă din RSS Moldovenească. Anii 1944-1991. Studiu de referință în domeniul artelor decorative contemporane</i> .....	177
---	-----

## CONTENTS

### ♦ PREHISTORIC, MEDIEVAL AND MODERN ART

- Mariana SLAPAC.** *Models borrowed by the defensive medieval architecture of the Moldavian Principality* ..... 5
- Svitlana BILIAEVA, Olena FIALKO (Kyiv).** *The arrangement of borders of Moldavian and Lithuanian principalities in the North Black Sea area in XIV-XV cent. (Historical-architectural and archaeological investigations)* ..... 15
- Alexandr VASILENKO, Nadejda POLSHCHIKOVA (Odessa).** *Development of the architecture of antique cities of the Black Sea Region* ..... 22
- Alla CHASTINA.** *The creativity of architects Francesco Boffo and Ippolit van-der-Schkruf in Bessarabia for the first half of the XIX century. (On the 160th anniversary of the construction of the monument in the memory of the Battle of Cahul)* ..... 30
- Andrey KRASNOZHON, Mehmet TUTUNCU (Odessa, Haarlem).** *The Izmail city in the late XVI - early XIX centuries* ..... 37
- Sergius CIOCANU.** *Great Synagogue from Chisinau* ..... 44
- Tudor STAVILA.** *Bessarabian Artists in Bucharest. In the period 1930–1960. Forgotten Names* ..... 50

### ♦ CONTEMPORARY ART

- Constantin SPINU.** *Artistic tapestry of the Republic of Moldova in the period 2001–2010* ..... 60
- Vitalie MALCOCI.** *P. Balan - new approaches and tendencies of organizing the scenic space in the 1990s* ..... 70
- Elena MUSTEATA.** *Compositional and stylistic valences in the Moldavian engraving realized by the intaglio printing method in the last decades of the 20th century* ..... 76
- Natalia PROCOP.** *Nature in plastic images immortalized by artist Eleonora Romanescu* ..... 82
- Victoria ROCACIUC.** *The extravagance of creative thinking in the book graphics of the artist Mihail Brunea* ..... 88
- Ana MARIAN.** *New interpretations of sacred subjects and other themes in the creativity of the sculptor Valery Batca* ..... 94
- Johannis TSOUMAS (Athens).** *Examining the influence of Japanese culture on the form and decoration of the early Meissen porcelain objects* ..... 100
- Alina OSTAPOV.** *Tendencies in the architecture and urbanism of the Moldavian Soviet Socialist Republic* ..... 107
- Vladimir KRAVCHENKO.** *The art of postage stamp and the Moldavian entries in the UNESCO Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity: artistic aspects*..... 114
- Aurelia TRIFAN.** *Initiation of the creative process and the transfer from concept to project in the architectural practice of designing local winery complexes* ..... 119

### ♦ HISTORY OF SCIENCE. INTERDISCIPLINARY STUDIES

- Svetlana ILVITSKAYA, Anna POYAN (Moscow).** *World experience in architectural design of Museum complexes in the historical environment* ..... 127
- Eugeny KOTLYAR (Kharkiv).** *Baroque in National Artistic Traditions: Comparative Experience of Jewish and Ukrainian Cultures* ..... 134
- Dmitri SIBAIEV.** *Drawing in the creation of Dimitrie Sevastianov* ..... 142
- Olena FEDORCIUK (Lviv).** *Ethnic artistic tradition of Ukrainian folk costume bead decor: reconstruction of the first stage* ..... 148
- Min WANG (Liuzhou).** *The Problem of the Donor Rank Portraits Individualization in the Murals of Dunhuang Monastery* ..... 155
- Oksana ROMANOVA (Odessa).** *National features of the traditional residential architecture of central Budjak* ... 162

### ♦ ANNIVERSARIES

- Constantin SPINU.** *Philipp Nutovich as outstanding scientist of decorative Arts of the Republic of Moldova* ..... 168
- Ana MARIAN.** *Art critic Matus Livshits referring to the creativity of the sculptor Lazar Dubinovsky. The date of the centenary of the birth of Matus Livshits* ..... 171
- Vitalie MALCOCI.** *Prominent sculptor Lazar Dubinovsky on the occasion of 110th anniversary* ..... 173
- Vitalie MALCOCI.** *The 115th Birth Anniversary of the famous sculptor Clavdia Kobizeva* ..... 175

### ♦ NEW EDITIONS

- Vitalie MALCOCI.** *Constantin SPINU. Decorative art of the Moldavian SSR. (1944–1991). Fundamental research in the field of contemporary decorative art* ..... 177

Mariana ȘLAPAC

## Modele preluate de arhitectura militară medievală din Principatul Moldovei

doi.org/0.5281/zenodo.3938019

### Rezumat

#### Modele preluate de arhitectura militară medievală din Principatul Moldovei

Castelologia comparată impune un demers modelator: operează cu diferite modele, ce au la bază anumite structuri, procese, funcții, manifestări, stiluri, școli ș.a. Modelarea exprimă anumite relații între obiectele reale și modelele acestora. Este stimulată de caracterul binar al relațiilor izomorfe dintre sursă (cauză) și acțiune (efect), între analogii sincrone și asincrone, între „emițător” și „receptor”, între obiectul-model și obiectul studiat. Recurgând la metoda modelării am încercat să identificăm specificul arhitecturii militare din Țara Moldovei într-un interval de timp corespunzător perioadei de funcționare a cetăților „clasice”, care începe aici la sfârșitul secolului al XIV-lea și se încheie în secolul al XVI-lea.

Sub aspect arhitectural, cetățile de piatră din Moldova au fost influențate de castelele regale și senioriale din Europa, dar și de amenajările fortificate bizantine și orientale. Au fost preluate următoarele modele: modelul cu donjon izolat (cetatea Țețina); modelul „castel + donjon” (cetatea Hotin); modelul de tranziție între castelul cu donjon și castelul de tip castral (Cetatea de Scaun a Sucevei, citadelele cetății Chilia și Cetății Albe); modelul castral (cetățile Șcheia, Neamț, Bender/Tighina, Tatarbunar și Cetatea Nouă de lângă Roman); modelul „constantinopolitan” (centurile exterioare de zid ale cetății Chilia și Cetății Albe); modelul „reședință fortificată orientală” (citadela de la Orheiul Vechi) și modelul de tip central cu plan circular (cetatea Soroca).

**Cuvinte-cheie:** castelologia comparată, arhitectura militară, cetățile medievale din Moldova, modele, modelare.

### Summary

#### Models borrowed by the defensive medieval architecture of the Moldavian Principality

The modeling method is used in comparative castellology. The various models based on certain structures, processes, functions, manifestations, styles, schools, etc. are considered in this article. Modeling expresses certain relationships between real objects and their models. It is stimulated by the binary nature of the isomorphic relations between the source (cause) and action (consequence), between synchronous and non-synchronous analogies, between the “sender” and the addressee, between the model and the object under study. Using the modeling method, we tried to identify the specifics of defensive architecture of the Moldavian Principality during the period of functioning of the “classical” fortresses, which begins on this territory at the end of the XIVth century and ends in the XVIth century.

From an architectural point of view, the stone fortresses of Moldavia were influenced by the royal and feudal castles of Europe, as well as Byzantine and eastern fortresses. The following models were borrowed: the model with an isolated donjon (Țețina fortress); the model “castle + donjon” (Hotin fortress); transitional model between the “castle + donjon” model and *castellum* model (the citadel of Princely Fortress of Suceava, the citadels of Chilia and Cetatea Albă fortresses); *castellum* model (Șcheia, Neamț, Bender/Tighina, Tatarbunar fortresses and New Fortress near Roman); “Constantinopolitan” model (Cetatea Albă and Chilia external fortifications); the model “eastern fortified residence” (the citadel of Orheiul Vechi) and the model of the central type with circular plan (Soroca fortress).

**Keywords:** comparative castellology, defensive architecture, medieval fortresses of Moldavia, models, modeling.

Castelologia comparată, o disciplină *in statu nascendi* [11], impune un demers modelator: operează cu diferite modele, ce au la bază anumite structuri, procese, funcții, manifestări, stiluri, școli ș.a. Prin prisma modelelor „exemplare” poate fi

analizat atât fragmentar, cât și integral procesul evolutiv al arhitecturii de apărare. „Modelarea, studiul pe bază de modele, este o metodă care vine pe deplin cercetărilor comparatiste. Aspectele de izomorfism apărute între arhitecturi care

îndeplinesc rolul de sursă și arhitecturile legate genetic de cele dintâi, între emițător și receptor, între arhitecturi analoge, sincrone sau asincrone, nelegate prin relații genetice sau de contact, oferă modelării, utilizate deliberat ca metodă, un câmp larg ...” [2, p. 107].

Modelarea exprimă anumite relații între obiectele reale și modelele acestora. Este stimulată de caracterul binar al relațiilor izomorfe dintre sursă (cauză) și acțiune (efect), între analogii sincrone și asincrone, între „emițător” și „receptor”, între obiectul-model și obiectul studiat. În planul realului se situează programele de arhitectură, structura, procesele de constituire și evoluție, unitățile structurale ș.a., iar în planul modelelor – categoriile de obiecte, tipurile, procesele de restructurare, stilurile, școlile ș.a. Analiza unor construcții sau manifestări reale se realizează prin prisma asemănării acestora cu un program arhitectural sau cu un proces ales ca model. Modelul capătă un caracter de exemplaritate. În relația dintre obiectul-model și obiectul examinat există aspecte de congruență, care stimulează modelarea. Modelul obiectual exemplar întrunește calitățile obiectului studiat. Cu ajutorul modelului exemplar al „tipului real” pot fi analizate programele de arhitectură din clasa sau categoria respectivă, fiind evidențiate trăsăturile asemănătoare și cele atipice. Obiectele reale pot fi grupate în categorii cu aceeași structură, astfel fiind obținute tipurile. Elaborarea unor soluții noi mai perfecte, mai desăvârșite, mai complexe, precum și multiplicarea acestora contribuie la evoluția programelor de arhitectură.

Durata dezvoltării unui tip se caracterizează prin stabilitate, printr-un anumit echilibru tipologic. La un moment dat, în urma acumulării mai multor însușiri noi, începe accelerarea procesului de restructurare, ce se finalizează cu modificarea tipului. Astfel apar tipuri noi, caracteristice pentru alte etape ale evoluției. Printre tipurile care se succedă pot fi stabilite relații genetice și de contact, unele având calitatea de surse, iar altele de „receptoare”. Relațiile intertipale conduc la interacțiuni, replici creatoare și sinteze. În anumite limite ale păstrării formei relațiilor tipul își păstrează particularitățile, dar odată cu depășirea acestor limite, prin acumulări succesive ale unor trăsături noi, se declanșează procesul de creare a unui tip nou. Evoluția tipului are loc în sensul ameliorării componentelor sale și înlăturării unor neajunsuri.

Fenomenul dezvoltării arhitecturii fortificate medievale este marcat de inovațiile tehnicii de

război și de progresele constructive. În arhitectura militară sunt dominante trăsăturile legate de scopul practic-utilitar și de mijloacele de realizare, dimensiunea artistică fiind subordonată celei funcționale și celei constructive. Trecerea la alte trepte, sub aspect calitativ, depinde, în primul rând, de perfecționarea armamentului și de schimbările în tacticile de asediu.

În castelologia comparată pot fi modelate procesele de geneză și de filiație, rezolvările funcționale, sistemele structurale, principiile compoziționale, aspectele morfologice ș.a. Cercetările comparative pot aborda atât aspecte semnificative, cât și particulare, comune amenajărilor de apărare.

Cetățile de piatră din Țara Moldovei au avut la bază mai multe modele, probate și verificate atât în spațiul european, cât și în cel asiatic. Sub raport arhitectural, modelele exterioare preluate de aceste fortificații, sunt:

- modelul cu donjon izolat;
- modelul „castel + donjon”;
- modelul mixt (combinat) sau de tranziție, intermediar între modelul „castel + donjon” și modelul castral;
- modelul castral;
- modelul „constantinopolitan”;
- modelul „reședință fortificată orientală”;
- modelul de tip central cu plan circular.

În cazul întăriturilor din spațiul enunțat, modelele europene se manifestă prin modele cu donjon și cele de tip mixt sau castral. Însă donjonul fortificațiilor din Moldova, puncte de sprijin militar și sedii de garnizoane permanente, diferă de donjonul obișnuit din Europa, ce găzduiește familia seniorială sau regală. Reprezentând cel mai înalt și mai puternic turn, precum și ultimul refugiu al apărătorilor, elementul defensiv în discuție este destinat observării și organizării operațiilor de rezistență, dar nu locuirii voievodului. Din acest punct de vedere se apropie, într-o anumită măsură, de turnul german *Bierfried* și turnul polonez *Wieża-stołp*, ambele lipsite de funcția locuirii posesorului castelului. În același timp, apare ca cel mai bine executat și înzestrat turn din ansamblul cetății.

Unica fortăreață cunoscută din Moldova istorică ce ilustrează **modelul cu donjon izolat** este cetatea Țețina – un turn cilindric zidit în a doua jumătate a secolului al XIV-lea pe o înălțime împădurită la nord-vest de orașul Cernăuți [17, p. 97]. Aria aferentă protejată – un spațiu îngust de plan alungit ce constituia vârful muntelui Țețina, era

apărată dinspre est de trei linii defensive, dinspre vest – de o singură linie fortificată constând din val și șanț sec, iar dinspre nord și sud ea se mărginea cu două pante abrupte, care îi asigurau o apărare naturală. Fortificația bucovineană ilustrează un model ales pentru un sit cu capacități defensive înalte, sursa donjonului Țeținei fiind donjonul occidental de plan circular. Transferul de model putea fi efectuat prin filiera central-europeană, probabil prin Polonia, unde existau mai multe construcții de acest tip. Este vorba de donjoanele cilindrice interioare de la Bolków (sfârșitul secolului al XIV-lea), Będzin (secolul al XIV-lea), Lipowiec (sfârșitul secolului al XIII-lea), donjonul cilindric interior al castelului Piastów din Opole (circa 1300), două donjoane cilindrice interioare ale castelului din Chęciny (sfârșitul secolului al XIII-lea), *wieża-stołp* al castelului din Olsztyn (secolul al XIII-lea), *wieża-stołp* al castelului din Iłży (prima jumătate a secolului al XIV-lea) ș.a.

La sfârșitul secolului al X-lea principalul focar de răspândire a pieselor defensive de model „castel + donjon” se găsea în Franța [4]. Inițial donjonul de plan rectangular era împrejmuit cu val, uneori cu palisadă, precedat de un șanț. Cu un veac mai târziu începe modificarea formei reședinței senioriale – valurile și palisadele sunt înlocuite cu ziduri (donjoanele de la Langeais, Beaugency, Loches, Chauvigny ș.a.). La începutul secolului al XII-lea în Franța se construiesc donjoane de plan octogonal, poligonal și circular, iar în a doua jumătate a aceluiași veac a apărut un element defensiv original – donjonul-cochilie (*shel-*

*keep*) sau donjonul-înveliș – un turn cilindric, cu interiorul nezidit, așezat pe colina artificială – *motte* (donjoanele din Manche, Seine-Maritime, Gisors). Acest tip de donjon nu a lipsit pe Insulele Britanice. Printre cele mai ilustrative exemple de *shel-keep*-uri engleze pot fi numite Turnul rotund al castelului Windsor, donjonul castelului Arundel, donjoanele-cochilie din Restormel, Durham, Farnham, Launceston ș.a. În cazul când turnul principal era înconjurat de o incintă de zid, putem vorbi de tipul donjonului cu „cămașă”. Uneori în fața turnului principal și zidului înconjurător apărea o curte avansată (*basse-cour* – fr., *bailey* – eng.). Această „inovație” a ajuns în Europa prin intermediul foștilor cruciați din Palestina și Siria. Curtea putea fi divizată în sectoare autonome, apărate de sine stătător – în asemenea caz avem subtipul castelului cu donjon și curtea secționată. În cazul când sectoarele autonome se găseau la cote diferite, putem vorbi de subtipul castelului cu donjon și curtea „în trepte”, unde apărarea se realiza pe etape.

În secolele X-XIV se observă transferul modelului castelului cu donjon din Europa Occidentală înspre răsărit. La acea vreme acest tip era dominant în Franța, Anglia, Scoția, Irlanda, Spania, Portugalia și Italia de Sud, iar în Europa Centrală el se întâlnea mai rar. Donjonul ungar (*őregtorony*) era de dimensiuni mai modeste decât cel francez și cel englez. În Ungaria se edificau donjoane cu „cămașă” și donjoane cu curți întărite, uneori secționate. Școala ungară a influențat arhitectura militară a Marelui Cnezat al Lituaniei



Fig. 1. Cetatea Hotin ilustrează modelul „castel + donjon”  
([https://en.wikipedia.org/wiki/Khotyn\\_Fortress#/media/File:Chocim\\_stronghold.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Khotyn_Fortress#/media/File:Chocim_stronghold.jpg)).

și cea a Haliciului, unde au apărut de asemenea castelele cu donjoane. În Regatul Poloniei donjonul (*donżon, główna wieża*) cu curtea fortificată este atestat din a doua jumătate a secolului al XIV-lea.

Modelul „castel + donjon” a ajuns și în spațiul Moldovei istorice. Îl regăsim la cetatea Hotin în perioada moldovenească. În faza începuturilor, fortificația Hotinului putea fi alcătuită dintr-un donjon și o incintă de zid de forma unui pătrat cu colțurile tăiate oblic [16, p. 51-52]. Sub domniilor moldoveni, posibil sub Petru Mușat, Alexandru cel Bun sau Ștefan cel Mare, are loc extinderea cetății înspre sud. Donjonul fortificației reprezintă un turn monumental de plan rectangular cu două muchii teșite, iar planul cetății propune o formă neregulată alungită. Curtină de vest, de traseu curbiliniar, era protejată de un turn cilindric și un „turn plin”, de asemenea cilindric, numit „turnul comandantului”, iar curtea de sud era flancată de trei turnuri – două cilindrice, de colț, și un turn de intrare cu baza rectangulară. „Turnului comandantului” i se alătura din interior palatul părcălabilor, mărginit cu un corp de pivnițe. Alte construcții intramurane (paraclisul, cazărmile, depozitele de arme, magaziile, dependințele ș.a.) erau alipite curtinei de est. Apariția lor poate fi datorată, cel mai probabil, lui Ștefan cel Mare [18, p. 30]. Sub domniilor moldoveni pe suprafața exterioară a pânzilor de zid a apărut decorul original din cărămidă roșie cu încărcătură apotropaică, alcătuit din șiruri paralele de *Golgote* cu baza etajată și „triple incinte druidice”. La această etapă constructivă cetatea Hotinului urmează modelul „castel de plan neregulat + donjon încastrat în zid + curte secționată”.

Grupul castelelor europene de **model mixt (combinat)** sau **de tranziție**, reprezintă o formă intermediară între castelul cu donjon și castelul de tip castral [6, p. 290]. Cele mai vechi reședințe nobiliare fortificate, care au cumulat structura castelului cu donjon și cea a castelului de tip castral, datează din a doua jumătate a secolului al XII-lea. Se caracterizează printr-o incintă de zid de plan rectangular și 1-2 donjoane plasate în *intramuros* sau alăturate curtinelor. Primul castel din categoria vizată a fost edificat în sud-estul Franței, în regiunea Savoia, iar evoluția tipului s-a finalizat sub monarhul francez Filip al II-lea August (1180-1223). În funcție de locul amplasării donjonului, grupul de tranziție propune: castel cu donjon central; castel cu donjon periferic și castel cu donjon avansat înspre inamic.

În a doua jumătate a secolului al XII-lea, în spațiul între Savoia de Sud și Burgundia, turnul-donjon, în cele mai multe cazuri de plan circular, era situat atât în interiorul careului de zid (castelele din Hegi și Chillon, Elveția), cât și la intrare (castelul din Murten, Elveția). Castele cu plasarea periferică a donjonului au fost viabile în Savoia până la sfârșitul secolului al XIV-lea.

În Franța au existat mai multe piese defensive ce pot fi atribuite grupului de tranziție cu donjon central. Astfel castelul Luvru din Paris construit în secolul al XII-lea de regele Franței Filip al II-lea pentru protecția capitalei de incursiunile englezilor reprezintă capul de serie al „castelelor filipiene”, care au constituit surse de inspirație pentru „castelele eduardiene” – reședințe fortificate edificate în Țara Galilor de regele Angliei Eduard I.

Tipul de tranziție era prezent și în arealul nord-european, în special în teritoriile baltice. Astfel castelul insular Trakai, înălțat în a doua jumătate a secolului al XIV-lea – începutul secolului al XV-lea, prezintă cel mai puternic și mai bine apărat castel al Cnezatului Lituanian.

La un moment dat, donjoanele centrale cu funcție preponderent defensivă încep să fie înlocuite cu cele periferice, încorporate în ziduri, căpătând un evident rol ofensiv. Această formulă este reprodusă de citadela castelului Coucy (Franța), castelele din Swobnyca, Leszyca, Radzyń Chełmiński (Polonia) ș.a. În unele amenajări defensive donjonul periferic avansează în exterior. O asemenea soluție arhitecturală propune citadela castelului Pioz (Spania), castelul Dourdan (Franța), fortificația urbană Aigues Mortes (Franța ș.a.).

În Italia evoluția castelelor cu trăsături specifice atât castelului cu donjon, cât și castelului de tip castral are particularitățile sale. Aici s-a



Fig. 2. Cetatea de Scaun a Sucevei ilustrează modelul mixt (foto M. Bacinschi).

constituit „castelul staufenian” – amenajare defensivă apărută pe timpul dinastiei Hohenstaufen (Staufen), a cărei reprezentanți au condus Sfântul Imperiul Roman în anii 1138-1254. Castelele staufeniene erau reprezentate de complexurile defensive germane cu palat și donjon prismatic, dar și de castelele lui Friedrich al II-lea din Sicilia. La geneza acestui tip au contribuit experiențele constructive romane antice, normande și arabe.

Forma donjonului a determinat următoarele subtipuri ale castelelor din grupul de tranziție: cu donjon cilindric; cu donjon prismatic cu patru sau mai multe fețe; cu donjon având un plan în formă de podcoavă, în formă de D, în formă de U ș.a. Castelul putea fi cu un singur donjon, dar și cu două donjoane plasate diagonal în colțurile incintei, unul din donjoane servind ca locuință seniorială.

Cetățile de piatră din Moldova istorică au fost influențate, într-o oarecare măsură, de modelul de tranziție. Este vorba de castelul patrulater regulat apărut de trei turnuri de colț și un donjon periferic. Mai târziu el putea fi suplimentat cu o incintă exterioară de zid. Acestui tip se conformează Cetatea de Scaun a Sucevei și citadelele cetății Chilia și Cetății Albe.

Ansamblul defensiv al Sucevei includea un fort interior de plan rectangular construit de Petru I Mușatinul, precum și o centură împrejmuitoare de zid, care proteja din trei părți nucleul întărit. Cetatea era apărată de patru turnuri de colț de plan rectangular și patru turnuri intermediare de același plan. Turnul de sud-est al fortului avea o poziție deosebită față de celelalte, care respectau strict axele principale, reciproc perpendiculare, fiind rotit cu 45° față de aceste axe și fortificat mai serios decât celelalte turnuri – nu cu două, ci cu patru contraforți exteriori. Acest fapt ne-a permis să lansăm ipoteza că turnul de sud-est al nucleului inițial putea fi mai înalt decât celelalte [10, p. 123]. Se pare că anume acest turn a fost numit de locuitorii orașului „Nebuisăi” („Ne boisea”, adică „Nu te teme”). Incintei de zid i se alăturau dinspre *intramuros* încăperile pentru folosința domnului și a familiei sale, camera gărzii, baia, închisoarea, două hale spațioase, mai multe pivnițe boltite ș.a.

Modelul fortului domnesc în faza mușatină se înscrie în cel intermediar între modelul „castel + donjon periferic paralelipipedic” și modelul castral, iar sursa cea mai apropiată pare a fi castelul patrulater regulat din spațiul polono-baltic.



Fig. 3. Citadela Cetății Albe ilustrează modelul mixt (foto V. Șlapac).

Sub Ștefan cel Mare s-au realizat lucrări constructive de amploare, care au dus la extinderea spațiului apărut și adaptarea fortăreței la noi tehnici de asediu.

Următorul obiectiv fortificat ce ilustrează modelul intermediar între cel cu castel și donjon și modelul castral este citadela de piatră a complexului defensiv al Chilieii (de fapt, al Chilieii Noi – n.a.). Această fortificație danubiană înscrisă în plan un patrulater, apropiat de cel pătrat. Colțurile careului de zid erau amplificate cu patru turnuri paralelipipedice. Turnul de sud-est era mai înalt decât celelalte, având un parter și trei etaje, toate de aceeași înălțime. În curte se găseau câteva construcții auxiliare: arsenalul, depozitul de provizie ș.a. La baza citadelei Chilieii, care putea să apară sub genovezi sau sub moldoveni, stă castelul rectangular italian cu turnuri paralelipipedice de colț. În grupul vizual al pieselor defensive derivate din același grup tipologic intră castelele italiene din Spolete, Cologna Veneta, Castello de Basso la Marostica, Narni, Cervia, Pondino, Trani ș.a. Transferul modelului putea fi realizat prin constructorii genovezi.

Un alt treilea obiectiv defensiv ce se conformează modelului de tranziție este citadela de piatră a Cetății Albe. Fortăreața beneficiază de planimetrie carteziană și patru turnuri cilindrice proeminente. Turnul de sud-est, cel mai înalt și mai puternic dintre toate, era destinat comandantului militar al cetății. Cel de nord-est servea pentru locuirea militarilor garnizoanei, iar cel de sud-vest găzduia la parter o închisoare. În curte se aflau palatul pârcașilor, încăperile destinate garnizoanei, arsenalul și paraclisul. Inițial accesul se găsea pe latura de vest, precedat de un pod mobil. La baza arhitecturii acestei fortificații mistrene

stă elementul bizantin, dar sunt nelipsite și unele incluziuni orientale. Citadela imită cu siguranță un model extern ce aparține arealului bizantino-oriental. „Emitătorul” de model ar putea fi *castellum*-ul romano-bizantin cu traseu geometric riguros, dreptunghiular sau pătrat, situat în zona danubiană sau la sud de Dunăre, iar transferul de model putea fi realizat cu ajutorul meșterilor de școală bizantină invitați de beneficiar.

Următoarea sursă arhitecturală cu rol de „emițător” în perioada de referință a fost **modelul castral** (*castellum*, *quadriburgium*, *Kastell*, *Kastellburg*, *quadratische Burg*, *Viereckburg*) – un castel de plan compact, pătrat sau dreptunghiular, apărat de turnuri de colț. Tipului castral îi aparțin și castelele patrulater de plan apropiat de cel rectangular – trapezoidal, romboidal, neregulat, cu unele laturi ușor frânte sau curbate ș.a. Acest tip include: castelul fără apărare suplimentară (cu planimetrie rectangulară: cu turnuri circulare sau rectangulare de colț; cu planimetrie apropiată de cea rectangulară: cu turnuri circulare sau rectangulare de colț); castelul cu apărare suplimentară (cu „cămașă” sau castel dublu cu plan concentric sau excentric; castel secționat, suplimentat cu o curte avansată); castelul de tip *convent* (*Konvent*) (cu planimetrie rectangulară; castel secționat, suplimentat cu o curte avansată) [14, p. 53-55].

Odată cu aprofundarea studiilor în domeniul castelologiei, unele tipuri de castele regulate din Europa au fost clasificate ca subtipuri ale castelului de tip castral. Astfel au fost evidențiate castelul francez de tip castral – amenajarea fortificată în care locuia feudalul, având un plan rectangular și turnuri cilindrice de colț, precum și castelul central-european de tip castral, definit ca „un castel regulat patrulater cu construcția perimetrală și turnuri de colț patrulater neieșite în exterior” [5, p. 140]. În același timp, castelul italian de tip castral (de fapt nord-italian – n.a.) dispunea, de obicei, de o incintă rectangulară și patru turnuri de colț paralelipipedice decroșate în exterior.

Castelul de tip castral, unul dintre cele mai importante modele care au influențat arhitectura defensivă medievală, a apărut în Europa la sfârșitul secolului al XII-lea – prima jumătate a secolului al XIII-lea. Cel mai timpuriu exemplu de castel patrulater regulat protejat de un turn mai înalt, cu funcție de donjon, provine din Savoia. Este cunoscut drept „careul savoiard”, fiind numit în cinstea ducilor de Savoia. „Careul savoiard” reprezenta un castel de plan geometric simplu,

pătrat sau dreptunghiular, cu blocuri de clădiri grupate în jurul unei curți interioare și alăturate incintei de zid, având la colțuri turnuri cilindrice.

„Careul savoiard”, dar fără turn cu rol de donjon, a fost preluat de arhitectura militară franceză (castelul regal din Angers, reședința ducală din Carcassone, castelele Pierrefonds, Sully-sur-Loire, Suscinio, Bonne-Fontaine, Villandraut ș.a.), engleză (castelele Beaumaris, Bodiam, Alnwick din Nortumberland ș.a.), scoțiană (castelele din Sacred Andrey, Tantallon ș.a.), irlandeză (castelele din Kells și Lismore), spaniolă (castelele Castellar, Castillejo, Buitrago, Manzanares el-Real ș.a.), italiană (castelul din Calatafimi, castelul Ursino din Catania ș.a.), olandeză (castelul Muiderslot din Muiden, castelul Radboud din Medemblik, castelul din Brederode ș.a.), suedeză (citadela din Landskrona), finlandeză (castelul Häme din Hämeenlinna, castelul Turku ș.a.), germană (castelul Moritzburg din Halle ș.a.), ungară (castelele din Poszony, Diósgyőr, Tata), poloneză (castelele din Kruszwica, Golub-Dobrzyń, Przemysł, Darlowo, Jabkovi-ce, Szymbark, Lublin, Pińczów, Cracovia ș.a.) ș.a.

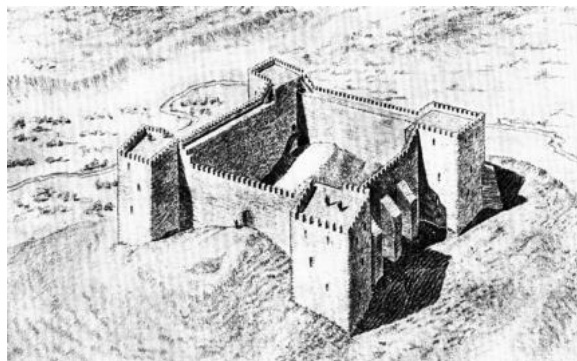


Fig. 4. Cetatea Șcheia ilustrează modelul castral (după D. Teodorescu).

O serie de amenajări fortificate de plan rectangular apărute în regiunile nordice ale Europei aparține castelului de tip nordic (de tip *convent*). Acest tip de obiectiv defensiv s-a afirmat la mijlocul secolului al XIII-lea – secolul al XIV-lea, devenind obișnuit pentru locuirea cavalerilor-călugări ai Ordinilor. Planimetria lui era pătrată sau apropiată de cea pătrată. Castelul de tip *convent* conținea inițial doar una sau două aripi construite (castelele din Grobin și Aizpute, Letonia), ajungând mai târziu până la patru corpuri de clădiri înalte, edificate în jurul curții pătrate sau dreptunghiulare. Acestui tip se conformează reședința Ordinului Teuton din orașul Malbork/Marienburg (Polonia), castelele din Riga, Cesis, Rauna/Ronnenburg



Fig. 5. Cetatea Neamț ilustrează modelul castral  
(foto M. Bacinschi).

(Letonia), Nidzica, Olzstyn, Lidzbark Warmiński (Polonia), Haapsalu, Kuressare (Estonia) ș.a.

Arhitectura militară a Țării Moldovei a fost profund marcată de modelul castelului de tip castral, care a fost introdus prin intermediul meșterilor de lucrări invitați de puterea centrală. Reprezentantii acestui tip sunt cetățile Șcheia, Neamț, Bender/Tighina, Tatarbunar și Cetatea Nouă de lângă Roman.

Planul cetății Șcheia construite de Petru I Mușatinul reprezenta un romb ușor deformat [3, p. 11]. Se observă că în cazul de față un plan rectangular, elaborat pentru teren neted, a fost adaptat reliefului, suferind anumite deformări geometrice. Fortăreața a fost prevăzută la colțuri cu câte un turn prismatic prominent, trei din ele având baza practic pătrată, iar cel de nord – aproape romboidală. Intrarea se realiza dinspre sud-est, de pe o platformă de pământ, cruțată în șanțul de apărare. V. Vătășianu consideră că „primele cetăți de piatră de tipul Șcheia au fost construite cu sfatul sau poate chiar sub conducerea unui meșter venit din câmpiile Europei de nord-est, din preajma regiunilor baltice” [13, p. 289]. Deci, cetatea Șcheia care urmează un model castral, putea fi edificată de meșteri din spațiul polono-baltic invitați de domnie.

Următoarea fortificație care aparține aceluiași tip este cetatea Neamț. Patru turnuri de colț decroșate spre interior protejau acest fort mușatin de plan apropiat de cel trapezoidal. Alegerea unei soluții cu turnuri proeminente, cu capacități de flancare mai avansată din punct de vedere defensiv, ar fi redus într-o mare măsură, din cauza pantelor abrupte, suprafața spațiului apărat. Mai mulți specialiști atribuie careul de zid cu patru

turnuri intrate modelului central-european, dar și în regiunea baltică erau cunoscute piesele defensive patrulateră cu turnuri de colț decroșate spre interior. În cazul Ungariei, Poloniei și Țării Moldovei, ar putea fi bănuț un împrumut de modele din nordul Europei, unde s-a constituit castelul cavaleresc nordic. În faza mușatină fortul interior al cetății Neamț, ca și cel al cetății de Scaun a Sucevei și cetatea Șcheia, urmează modelul castral. Transferul de model putea să se producă prin meșteri invitați din spațiul polono-baltic, buni cunoscători ai cetăților și castelelor nordice.

Citadela de piatră a cetății Bender/Tighina, de plan patrulater apropiat de cel regulat, a fost înălțată la comanda Porții Otomane pe malul Nistrului pe locul unei întărituri moldovenești de pământ și lemn. Colțurile careului de zid erau protejate de patru turnuri puternice: trei de formă cilindrică, iar un turn prismatic cu baza octogonală. În mijlocul curtinelor au fost plasate alte patru turnuri de contur pătrat sau dreptunghiular. Intrarea se realiza prin parterul turnului intermediar de pe latura de sud, al cărui etaj găzduia spațiul pentru oficierea cultului musulman. În *intramuros* se găseau depozite de pulbere și muniții, precum și magazii în care se păstra provizia pentru efectivul militar al cetății. Concepția arhitecturală a citadelei se materializează într-o formă-model împrumutată din spațiul bizantino-oriental: planul patrulater, apropiat de cel rectangular, asemănător cu cel al fortificațiilor bizantine și răsăritene aduse de cruciați în Europa, deschiderea intrării în arc puțin frânt, de sorginte orientală, dimensiunile și proporțiile elementelor componente (dimensiunile laturii de vest sunt multiple ale dimensiunilor laturii de sud cu  $\sqrt{2}$ ) ș.a. O serie de elemente decorative certifică prezența meșterilor otomani. Citadela cetății Bender, de factură bizantino-orientală, se conformează la etapa inițială tipului castral, a cărui sursă primară este *castellum*-ul romano-bizantin.

Din categoria cetăților de tip castral face parte și cetatea Tatarbunar situată în partea de sud a Țării Moldovei, aproximativ la aceeași distanță dintre Nistru și gurile Dunării [12, p. 293-302]. Beneficiază de un plan dreptunghiular, fiind amplificată la colțuri cu patru turnuri cilindrice ieșite în exterior. Sub aspect tipologic, cetatea Tatarbunar se înscrie în categoria cetăților de tip *quadriburgium*, de sorginte bizantino-orientală. Acest model putea fi adus în Țara Moldovei de meșterii de lucrări chemați de Ștefan cel Mare [12].



Fig. 6. Cetatea Chilia ilustrează modelul „constantinopolitan” (Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei din or. Moscova).

Cetatea Nouă de lângă Roman este unica cetate de piatră construită integral la comanda aceluiași domn pe un teren liber după un plan prestabilit [1, p. 195-207]. Amenajarea defensivă beneficia de un plan în formă de dreptunghi, colțurile căruia erau amplificate cu trei turnuri cilindrice și un „semiturn” de plan semicircular, iar curtile de nord, sud și vest – cu turnuri cilindrice intermediare. În faza ștefaniană ea se conformează tipului castral de sorginte bizantină. Utilizarea mai multor procedee și tehnici constructive bizantine (turnurile și zidurile cu talpa oblică în partea inferioară, platforma originală din loazbe de lemn așezate sub fundații pe un teren nisipos, un anumit tip al tiranților de lemn, ceramica smălțuită de factură bizantină ș.a.) denotă că „difuzorul” modelului trebuie căutat în spațiul fostului Imperiu Bizantin. Importul acestuia putea fi realizat prin intermediul meșterilor de lucrări invitați de Ștefan cel Mare. Însă modelul inițial a fost prelucrat în mod creativ la fața locului reieșind din performanțele balistice ale noilor arme de asediu. Astfel turnurile cilindrice obișnuite au fost înlocuite cu șase „turnuri de artilerie” și un „semiturn de artilerie”, fiind obținută o întăritură adaptată artileriei grele, cu parametri defensivi specifici pentru a doua jumătate a secolului al XV-lea.

Următorul model preluat de cetățile de piatră din Țara Moldovei este cel „constantinopolitan” – cel mai vestit model de fortificație bizantină cu valoare de simbol, care a influențat un timp destul de îndelungat arhitectura defensivă medievală. Forța acestui model nu impune o rigoare deosebită: în toate cazurile avem fortificații – modele intermediare între cele spontane și dirijate. Toate beneficiau de incinte de plan apropiat de cel

triunghiular sau trapezoidal cu ziduri interioare dispuse transversal ce aminteau de liniile fortificate ale Constantinopolului. Toate aveau zone cu maxim potențial defensiv în imediata vecinătate a laturii mici a trapezului sau a vârfului triunghiului, opuse zidurilor despărțitoare. Unele cetăți de tip „constantinopolitan” erau apărate în cele mai vulnerabile locuri de ziduri duble, iar altele dispuneau de „turnuri fără spate”, prezente în sistemul defensiv al capitalei Imperiului Bizantin.

În Serbia drept replici „constantinopolitane” pot fi considerate cetățile Smederevo. După principiul planimetric „constantinopolitan” a fost construită cetatea Coron din Morea.

Acestui model aparțin incintele exterioare de zid ale cetăților Chilia și Cetatea Albă, construite la porunca domnilor moldoveni. Ambele dispun de planuri apropiate de cele trapezoidale, având în interior câte o citadelă, „curtea garnizoanei” și „curtea civilă”. Ambele sunt apărate de turnuri de flancare de forme diferite, inclusiv și cele „fără spate”. Ambele au câte un zid despărțitor cu turn de observare. Și în cazul cetății Chilia, și în cel al Cetății Albe se observă prezența unor meșteri de lucrări de școală bizantină, buni cunoscători ai realizărilor constructive defensive din Imperiul Bizantin.

Modelul „reședință fortificată orientală” s-a constituit în Orientul Apropiat pe timpul califilor omeiazi (661-750) și abbasizi (750-1258). Anume atunci a apărut o serie de complexuri întărite, numite „castele ale deșertului” („palate ale deșertului”). Marea majoritate a acestor obiective rezidențiale au avut ca sursă primară castelele romane de frontieră: plan ortogonal, ziduri înalte, porți întărite, turnuri de apărare ieșite și organizarea în jurul unei curți centrale. Ribătele au exercitat și ele o anumită influență. Apărarea era realizată de ziduri masive și turnuri-*guldasta* monolite – cilindrice, semicilindrice sau paralelipipedice, decroșate spre exterior.

Din categoria „castelelor deșertului” fac parte complexurile rezidențiale dotate defensiv aflate actualmente pe teritoriul Iordaniei, Siriei, Palestinei, Israelului și Iracului, în special castelele Qasr Mshatta, Qasr at-Tuba, Qasr Kharana, Khirbat al-Mafdjar, Qasr al-Hayr al-Sharqi, Qasr al-Minya, Qasr al-Hayr al-Gharbi ș.a. Reședințele fortificate arabe au apărut și pe Peninsula Iberică în Califatul Cordoba, unde se găsea o altă linie de confruntare a lumii arabe cu cea creștină. Anumite elemente ale modelului „reședință orientală fortificată” au fost împrumutate ulterior și de alte construc-

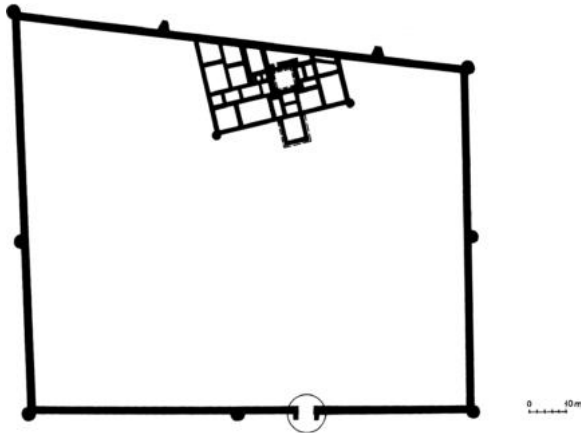


Fig. 7. Citadela de la Orheiul Vechi ilustrează modelul „reședință fortificată orientală” (după Gh.D. Smirnov).



Fig. 8. Cetatea Soroca ilustrează modelul de tip central cu plan circular (foto M. Șlapac).

ții orientale: moschei, caravansaraiuri, *hanakale*, bazaruri, instalații edilitare ș.a., fiind utilizate încă mult timp în spațiul islamic.

Acest model a ajuns și în Țara Moldovei. Îl regăsim la citadela de piatră de la Orheiul Vechi, construită la sfârșitul secolului al XIV-lea la comanda Hoardei de Aur. Avea configurația unui trapez cu două unghiuri de 90°, fiind întărită de patru turnuri cilindrice de colț și trei turnuri intermediare semicilindrice, toate de tip *guldasta* [9, Fig. 48, 49]. Poarta de acces perfora cortina de sud a fortificației. Laturii de nord a citadelei se alătura din interior o clădire din cărămidă, care avea în centrul compoziției un vechi mausoleu. Cel mai probabil, era o *hanaka*, locaș al dervișilor. Citadela și *hanakaua* propuneau o orientare diferită – prima respecta punctele cardinale, iar cea de-a doua era orientată înspre Mecca. În perioada hordeză, amenajarea defensivă de piatră de la Orheiul Vechi urmează modelul „reședință fortificată orientală”, a cărei sursă poate fi găsită în Orientul Apropiat și Asia Mijlocie, iar arhetipul modelului utilizat este ribătul oriental.

În secolele XIII-XVI în arhitectura militară a Europei este utilizat modelul de tip central cu plan circular, poligonal sau polilobat. Acestui model se conformează castelul italian Castel del Monte, de plan octogonal (1230), castelul Bellver din orașul Palma de pe insula Mallorca din Spania, de plan circular (1300-1311), castelul Queenborough din Anglia, de plan circular (1361-1377), castelul Château de Commequiers din Franța, de plan poligonal (sfârșitul secolului al XV-lea – începutul secolului al XVI-lea), castelul Svartsjö din Suedia, de plan circular (secolul al XIV-lea) ș.a.

Modelul unei compoziții de tip central, închise în sine, fără orientare dinamică în spațiu, corespunde ideii dominante în epoca Renașterii despre o formă ideală. Ultima, bazată pe un cerc sau un poligon regulat cu mai multe laturi, reflectă ideea unei legități perfecte, precum și cea a armoniei între om (microcosm) și univers (macrocosm). Acest model, întâlnit în diverse programe de arhitectură, a fost în atenția arhitecților începând cu a doua jumătate a secolului al XV-lea și terminând cu prima jumătate a secolului al XVI-lea. Proiectele și realizările lui Brunelleschi, Peruzzi, Bramante, Michelangelo și Alberti ilustrează solicitarea modelului de tip central cu plan circular sau poligonal. Gândul analitic al constructorilor-teoreticieni era îndreptat spre găsirea secretului frumuseții și a proporțiilor ideale. În epoca Renașterii desenatorul a înlocuit constructorul empiric, compasul și echerul – ochiul, iar geometria – experiența. Arhitecții-umaniști erau în permanentă căutare a schemelor arhitecturale și urbanistice ideale.

Un răspuns la provocările timpului prezintă forturile renascentiste de tip central concentric cu planuri circulare, poligonale, polilobate sau derivate din acestea, edificate de monarhul englez Henric al VIII-lea pe la jumătatea secolului al XVI-lea, în timpul situației tensionate între Anglia, Franța și Sfântul Imperiu Roman. Toate constituiau puncte de sprijin militar și sedii ale garnizoanei regale, destinate apărării țărului de sud al țării de invaziile străine. Acestea se mai numesc „forturi henriciene” sau „forturi tudoriene” („forturi ale dinastiei Tudor”). Printre acestea se numără mai multe construcții de tip central concentric (Sandown, Deal, Walmer, Sandgate, Camber, Hurst ș.a.). Se știe că

atât Henric al VIII-lea, cât și urmașii săi imediați au apelat la specialiști italieni, buni cunoscători ai arhitecturii Cinquecento-ului [7, p. 265-280].

**Modelul de tip central cu plan circular** poate fi regăsit și în arhitectura militară a Țării Moldovei. Este cazul cetății de piatră Soroca, o incintă circulară de zid apărată de cinci turnuri de flancare, plasate echidistant, care marcau vârfurile unui pentagon imaginar [10, p. 164-167]. Patru turnuri beneficiau de forma cilindrică, iar cel deal cincilea, o prismă de secțiune dreptunghiulară, era destinat accesului. Sub nivelul de călcare al pasajului se găsea o „groapă-capcană”. La etajul turnului de acces se afla paraclisul cetății alcătuit din naos și altar. Din interior, incintei de zid i se alăturau galeriile de lemn, înlocuite mai târziu la primele două niveluri cu casemate-hrube de piatră. Se pare că această fortificație a fost edificată de Petru Rareș pe la mijlocul secolului al XVI-lea pe locul unei alte întărituri, de lemn, cu ajutorul meșterilor invitați din Transilvania, buni cunoscători ai arhitecturii militare italiene.

Obsevăm o asemănare frapantă a cetății voievodale Soroca (secolul al XVI-lea) cu castelul Rothesay din Scoția (secolele XIII-XVI) [8]. În ambele cazuri avem o incintă de zid de contur circular flancată de patru turnuri cilindrice și un turn de secțiune dreptunghiulară, toate fiind decroșate spre exterior. Este vorba de un paralelism asincron, când aproape aceleași formule arhitectural-planimetrice sunt distanțate atât geografic, cât și cronologic.

Cetatea Soroca ilustrează un exemplu strălucit al fortificațiilor de tip central cu plan circular, perfect geometric, care utilizează sistemul defensiv cu turnuri de flancare. Este o adevărată capodoperă a arhitecturii defensive din Țara Moldovei.

## Bibliografie

1. Chițescu L. Fortificațiile Moldovei în secolele XIV-XVI. Cetăți voievodale și fortificații orășenești. Teză de doctorat. București, 1972.
2. Curinschi Vorona Gh. Introducere în arhitectura comparată. București: Editura Tehnica, 1991.
3. Diaconu Gh., N. Constantinescu. Cetatea Șcheia. București: Editura Academiei, 1960.
4. Durand P. Le château-fort. Ed. Jean-Paul Gisserot, 1999.
5. Durdik T., Kastellburgen des 13. Jahrhunderts in Mitteleuropa. Hardcover, 1994.
6. Finó J.F. Forteresses de la France médiévale. Construction, attaque, defense. Paris, 1967.
7. Howard M. Craftsmen and courtiers: Italian military expertise at the court of Henry VIII. În: Sicca

C.M., L.A. Waldman (ed.). The Anglo-Florentine Renaissance art for the early Tudors. New Haven: Yale Center for British Art, 2012 (Studies in British Art; 22).

8. Lindsay M. The Castles of Scotland. Constable & Co., 1986.

9. Postică Gh. Orheiul Vechi. Cercetări arheologice: 1996-2001. Iași: Editura Universității „A.I. Cuza”, 2006.

10. Șlapac M. Cetăți medievale din Moldova (mijlocul secolului al XIV-lea – mijlocul secolului al XVI-lea). Chișinău: Editura ARC, 2004.

11. Șlapac M. Comparative Castellology. Discipline “In Statu Nascendi”. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2008.

12. Șlapac M. O cetate medievală din zona Bugeacului. În: Miscellanea Historica et Archaeologica in Honorem Professoris Ionel Cândea Septuagenarii (Costin Croitoru ed.). București-Brăila: Editura Academiei Române & Editura Istros a Muzeului Brăilei „Carol I”, 2019.

13. Vătășianu V. Istoria artei feudale în Țările Române. Vol. I. București: Editura Academiei, 1959.

14. Килимник Е.В. Архитектурная классификация замков средневековой Европы (X-XIV вв.). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Екатеринбург, 2000 / Kilimnik E.V. Arkhitekturnaia klassifikatsia zamkov srednevekovoi Evropy (X-XIV vv.). Dissertatsia na soiskanie uchionoi stepeni kandidata iskusstvovedenia. Ekaterinburg, 2000.

15. Масан О., Мисько Ю. Етапи будівництва Хотинського замку у світлі нових археологічних джерел. În: Питання стародавньої та середньовічної історії, археології й етнології. Т. 2. Чернівці, 2009 / Masan O., Mysko Ju. Etapy budivnytstva Khotyn's'kogo zamku u svitli novykh arkheologichnykh dzherel. În: Pytannia starodavnioi ta serednovichnoi istorii, arkheologii i etnologii. T. 2. Chernivtsi, 2009.

16. Нестерова Т. Новая версия об этапах формирования архитектуры Хотинской крепости. În: Тези Міжнародної наукової конференції «Східноєвропейські старожитності в добу середньовіччя», присвячено 90-річчю з дня народження видатного вітчизняного археолога Б.О. Тимощука (м. Чернівці, 10-11 квітня 2009 р.). Чернівці: Зелена Буковина, 2009 / Nesterova T. Novaia versia ob etapakh formirovania arkhitektury Khotinskoï kreposti. În: Tezy Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii „Skhidnoevropeïski starozhytnosti v dobu serednovichchia”, prisviacheno 90-richchiu z dnia narodzhennia vydatnogo vitchyznianogo arkheologa B.O. Tymoshchiuka (m. Chernivtsi, 10-11 kvitnia 2009 r.). Chernivtsi: Zelena Bukovyna, 2009.

17. Тимошук Б.О. Давньоруська Буковина (X - перша половина XIV ст.). Київ, 1982 / Tymoshchiuk B.O. Davniorus'ka Bukovyna (X - persha polovyna XIV st.). Kyiv, 1982.

18. Тимошук Б.О. Середньовічний Хотин. În: Археологія. Київ, 1977, №2 / Tymoshchiuk B.O. Serednivichnyi Khotin. În: Arkheologia. Kyiv, 1977, no 2.

Svitlana BILLAIEVA,  
Olena FIALKO

**The setting of borders of Moldavian and Lithuanian principalities in the North Black Sea area in the XIV-XV centuries (Historical, architectural and archaeological investigations)**

doi.org/10.5281/zenodo.3938036

*Rezumat*

**Amenajarea frontierelor Principatului Moldovei și Principatului Lituanian în regiunea din nordul Mării Negre în secolele XIV-XV (Cercetări istorice, arhitecturale și arheologice)**

Articolul examinează o serie de probleme legate de amenajarea și fortificarea frontierelor de sud ale Principatului Moldovei și Marelui Ducat al Lituaniei, care au avut loc drept urmare a mai multor evenimente istorice de la începutul Evului Mediu târziu în sudul Europei de Est.

Analiza comparativă a surselor de diferite tipuri (scrise, cartografice și arheologice) a făcut posibilă localizarea mai multor avanposturi importante și precizarea legităților generale de amenajare a frontierei țărilor respective în secolele XIV-XV. Acestea s-au bazat pe trecerea la o nouă etapă în dezvoltarea arhitecturii de apărare: castele fortificate construite în baza unor structuri de piatră, predominarea modelului planimetric constantinopolitan, alegerea locurilor pentru așezarea și utilizarea gurii cursurilor de apă, creării unor accese mai favorabile spre țărmul maritim, în vederea asigurării funcționării rutelor comerciale și contribuiri la dezvoltarea economică a țărilor. Avansarea frontierelor spre mare a creat condiții propice pentru dezvoltarea civilizațiilor est-europene într-un spațiu vast de la Marea Baltică până la Marea Neagră. Una dintre realizările importante ale acestui proces a fost păstrarea diverselor componente etnice și confesionale chiar în perioada otomană, care și-a găsit manifestarea în funcționarea Mitropoliei Proilaviei, subordonate Patriarhiei Constantinopolului, ce administra un teritoriu situat în regiunea nord-pontică, între Brăila și Tighina.

**Cuvinte cheie:** Principatul Moldovei, Principatul Lituanian, regiunea din nordul Mării Negre, Evul Mediu târziu, cetăți, granițe, arheologie, istorie.

*Summary*

**The setting of borders of Moldavian and Lithuanian principalities in the North Black Sea area in the XIV-XV centuries (Historical, architectural and archaeological investigations)**

The article discusses issues related to the arrangement and strengthening of the southern borders of the Moldavian and Lithuanian principalities, which took place as a result of a number of historical events at the beginning of the late Middle Ages in the south of Eastern Europe. A comparison of sources of various nature (written, cartographic and archaeological) made it possible to clarify the localization of a number of important outposts and to outline the general patterns of arranging the border of the Moldavian and Lithuanian principalities in the XIV-XV centuries. They were based on the transition to a new stage in the development of defensive architecture: castle fortifications based on stone buildings, predominance of the Constantinople type of layout, the choice of settlement sites and the use of river mouths, the creation of easier access to the sea coast in order to ensure the functioning of trade routes and contribute to the economic development of the countries. The advancement of borders to the sea created conditions for the development of East European civilizations in a vast area from the Baltic to the Black Sea. One of the important achievements of this process was the preservation of various ethnic and confessional components even during the Ottoman period, which was manifested in the functioning of the Braila Metropolis of the Patriarchate of Constantinople, stretching across the entire Northern Black Sea Coast: from Braila to Tyagin.

**Cuvinte-cheie:** Principality of Moldavia, Principality of Lithuania, Northern Black Sea Coast, late Middle Ages, fortresses, borders, archeology, history.

The South of Eastern Europe remains an insufficiently explored area of the late Middle Ages civilization process with the participation of the states, that determinates the specificity of its political, socio-economical and ethno cultural development in the XIV-XVI centuries. The new state entities formation based on sedentary forms of management, and direct correlation of the current political map with the current state and the succession of state entities gives particular importance to the study. We should mention the Moldavian principality and modern Moldova, the Grand Duchy of Lithuanian and Rus' with their ethno-cultural and political heritage, and the creation of the independent states of Lithuania and Ukraine. The question of the ethno-cultural inheritance of the Crimean-Tatar khanate in the Northern Black Sea remains quite relevant, in particular in the Crimean peninsula as well as the study of the historical and cultural heritage of the Ottoman Empire, which significantly complements the transnational nature of contacts between Europe and Asia.

The formation of preconditions for the protection of the southern borders of the Moldovan and Lithuanian principalities and the creation of the Grand Duchy of Lithuania and Rus' occurred at the beginning of the late Middle Ages. At that time, its territories included the southern Rus' lands, and the borders, respectively, moved to the mouth of the Dnipro, practically to the Black Sea coast.

In the middle of the XIV century similar and parallel processes are taking place in the Northern Black Sea: the liberation of the region from Tatar rule; competition between Moldova and Lithuania for possession in the Northwest Black Sea.

In the specific historical context, the following events took place:

1. Liberation from the Tatar (1352-1353) and Hungarian (1359) dependence and the formation of an independent principality of Moldavia, which included Prut-Dniester interfluve. Development of cities and construction of fortresses of the new period of defensive architecture.

2. After the battle of the Blue Waters in 1362, in a political sense, the "Tatar era" ended in the eastern direction, and the steppe between the Dniester and the Dnipro came under the control of the Grand Duchy of Lithuania [11, p. 5]. But the population continued to live in the former cities of the Golden Horde and its cultural environment, which coexisted with the new realities. At the behest of Grand Duke Olgerd, representatives

of his dynasty managed the territorial centers liberated from the Tatars.

A systematic historical, architectural and archaeological study of the southern border during the time of the creation and development of Moldova and Lithuanian Principality of the second half of the XIV century, in particular Grand Duke Vitovt, opens the possibility of concretization of the historical process of that time.

This includes filling in the southern part of the map of the Lithuanian principality with real monuments and establishing components of material culture according to regional specificities, and, to a certain extent, new ideas about this important period in the history of Moldova, Ukraine and Lithuania, and therefore of the European space as a whole. The necessity of an archeological study becomes more relevant when it comes to the veracity of the reports of written sources and their comparative analysis.

However, in the absence of an archeological base that could provide greater evidence, attempts of historical reconstruction become complicated. The significant increase of the source base of the researches of the Northern Black Sea, especially in the last decades of the XX – beginning of the XXI century, gives the possibility to compare and combine different types of sources in the study of the region's monuments.

In the south-western part of the territory, the Moldovan and Lithuanian components make the most striking appearance in the historical and architectural face of Belgorod, and, above all, in its fortress - the most outstanding monument of defensive architecture. It reflects the various stages of defense development within the relevant periods of political subordination (Moldovan and Ottoman) and is the result of architects' work of both epochs for new challenges due to the development of artillery. The heyday of the Golden Horde city at the end of XIII - the first half of XIV century was happening in open space limits. At the same time, it was located on a strategically advantageous site, formed by the Dniester Estuary and the Dniester River, on a steep cliff that was adapted to the construction of the fortress. The time of its appearance and the origin of the builders of the fortress still provoke debates in the scientific community. First of all, it refers to the first element of the defensive complex - citadel, whereas three courts, and the unique appearance of the fortress nowadays, is an architectural heritage of The Principality of Mol-

dova. In the Ottoman period it was completed by reconstructions, internal infrastructure changes, and the transition to another type of fortification - the bastion fortress.

The existence of an independent principality of Moldova and its relations with the Lithuanian state date back to the second half of the XIV and XV centuries. This is extremely important in the appearance and realization of the architectural, typological and structural features of the fortress, its connection with the architectural schools of the time and the requirements of defensive needs. Between the main versions presented in the scientific literature, the famous defense architecture researcher of Moldova and Belgorod fortress M. Shlapak lists those, which deserve attention in solving questions of the history of the city of this time, the beginning of construction of the fortress in accordance with certain events and Moldovan-Lithuanian relations.

Among these, the researcher acknowledges the original hypothesis of O. Gurki, according to whom Belgorod was conquered from the Lithuanians and became part of the Moldavian principality. However, its title «Key of Lithuania» indicates the importance of the city, which opens the gates leading to the Lithuanian Principality. In fact, it was here that trade routes and contacts took place along the Byzantine axis of Eastern Europe, from Bessarabia to the Western borders of the former Rus and further to Poland, as well as from the North-West to the North-East, region of the river Don, Caucasus, Central Asia and further to the East. Belgorod could acquire this status after winning the Battle of the Blue Waters in 1362, when the Lithuanian principality was expanding further to the south. Belgorod probably was ruled by a representative of the Lithuanian dynasty, Yuri Koriatovich, at the behest of Grand Duke Olgerd until the end of 1374 or early 1375 [17, c. 25, 26].

M. Shlapak considers the opinion of P. P. Byrnya, according to whom, between 1375 and 1386 the city could have been a part of the Moldavian principality during the reign of Constantine in Belgorod, that is mentioned in written medieval sources.

However, M. Shlapak considers most the version of Sht. Horovey, according to which Moldavia could capture Belgorod in 1377-1378 from the Lithuanians, with whom they had a serious military conflict in 1377 [17, p. 26]. The final stabilization of Belgorod's statehood, up to the be-

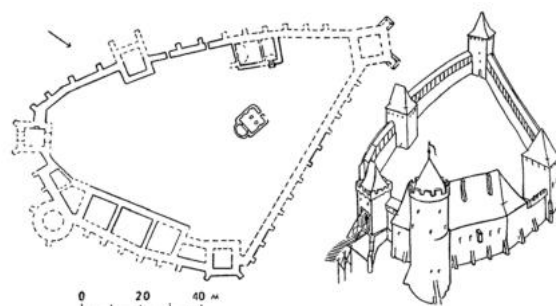


Fig. 1. Plan and reconstruction of the fortress in Grodno (by: Ya. Voytzevsky).

ginning of the Turkish expansion, is recorded in the list of Bulgarian and Wallachian cities of the Chronicle Metropolitan Cyprian's «List of cities of distant and near», dated 1388-1394 [15, p. 94]. It is no coincidence that M. Shlapak also drew attention to the fact that «the last segment of the Lviv - Black Sea trade route from the left side of the Dniester is moved to its right side in about 1380. At the same time, the name «Tatar Path» changed to «Moldavian Path», which could happen only after Belgorod joined Moldova [17, p. 25].

It is at this time that the Moldovan ruler Roman I Mushat (1391-1394) pushed the borders of the Moldavian principality south to the Black Sea and made efforts to create a unified defense system based on stone construction. The territory includes the cities on the Danube and at the mouth of the Dniester, and above all Belgorod (Cetatea Alba). It is known that the earlier stages of defensive construction were represented by wooden-earthen fortresses, widespread in Eastern European space, including in Kiev Rus and Lithuania, whose stone defense architecture began to develop rapidly only in the XIV century. [4, p. 59]. The image of the Belgorod fortress, according to M. Shlapac, is present on the map «Codex Latinus Parisinus», made before September 25, 1396 (the citadel is square with towers around the corners) [17, p. 59]. Another researcher of the architecture of the Belgorod fortress A. V. Krasnozhon believes that such an interpretation is erroneous and argues in favor of the image on the map of the fortifications of another city of Old Kiliya [8, p. 25].

The earliest written recognition of Belgorod as a fortified city belongs to 1421. The fact that this is a characteristic of the contemporary - the French envoy of Hilbert de Lannua, who was at the time in Belgorod, is highly important. As he informed, he arrived in **the fortified port city** of the Great (Black) Sea, home to Genoese, Walla-

chian and Armenians [16, p. 232]. However, it's not definitely determined what fortifications H. Lannua could see. Today, some architectural and archeological observations allow to shed light on identifying the earliest parts of the fortress.

As to M. Shlapac's opinion, the outer belt of the Belgorod fortifications of the Moldavian period belongs to the Constantinople type [17, p. 226]. The basic model of the fortress is East Byzantine, the primary source of which is the Roman "castrum" [19, p. 361]. According to the conclusion of A. V. Krasnozhon "the fortress design has the shape of a triangle, on the top of which is a citadel" [8, p.18; 9]. This kind of designing can be seen in the example of Lithuanian fortresses of the late XIV - beginning of the XV centuries, a classic model of which is the fortress in Grodno (modern Belarus), built by Prince Vitovt in 1398 (Fig. 1).

It should be mentioned that Belgorod was not built on empty place. For a long time before, a non-fortified city existed there in the Golden Horde time and a fortified port city during the ambassador's stay there. In this context, the results of many years of archaeological research in Belgorod, which characterize its Golden Horde infrastructure and precede Cetatea Alba, are extremely important.

Attention should be paid to the results of dendrochronological analyzes of logs of the Moldavian period, made during the research of the international team of the Southern Medieval Expedition of IA NASU. The samples from Tower N 21, Tower N 15, and Water Gate are 30-40 years younger than other samples. They were built in stone structures and allow to define the age of construction of the latter [3, p. 27]. The logs of the earliest specimen were used in the Citadel and Barbican designs. A comparative analysis of the chronology of territorially and climatically close specimens (for example from southeastern Poland and Slovakia) shows that the early Belgorod oak covered the period 1356-1507 years. The 32 samples of this group can have absolute dates, they were cut down between winter 1438/1439 and winter 1507/1508. Usually it is necessary to add a few months for transportation to the lower Dniester [18, p. 7, 8].

Various interpretations exist regarding the localization of another item of the "List of cities of distant and near" - Chern, which is mentioned after Belgorod among Bulgarian and Wallachian cities. According to the Polish historian of the late XV century Jan Diugosz, it should have been lo-

cated in front of Belgorod, on the other bank of the Dniester [7, p. 75]. It is also recorded on a later map of Le Vasseur de Boplan in 1650. M. Shlapac believes that Chern was located between the settlements of Olanesta (Olanesti) and Palankova. There was a crossing in Palanka, the Moldavian fortress of Yurgich, and later the Turkish fortress Janik Hisar [17, p. 20, 22]. It was the area of Lithuanian interest. The Grand Duke of Lithuania Vitovt tried to subdue the Black Sea lane, "to pierce the trade route of the Dniester to the Black Sea and to secure it with castles and guards" [6, p. 59].

The Mayak stone castle, 30 km upstream of the Dniester, could be either on the site of Chern or vice versa built by Prince Vitovt in 1421 [12, p. 97-98]. According to M. Grushevsky, the information about the castle, built in 1421 on the Dniester estuary by the order of Vitovt by his Podil's head Gedigold, can be linked to the Black castle, built by Gedigold. [6, p. 59].

However, as M. Shlapac points out, Boplan's map also includes the "Mayaky and Charne Horodok" [17, p. 22]. Some explanation is provided by G. Lannua, who clearly states, that it's not the reconstruction or restructuring of something that already exists. He believes that this castle was built by "Duke Witold" in less than a month "in a desert city where there is neither wood nor stone". However, the said governor (Gedigold) brought with him 12 thousand people and 4 thousand carts loaded with stones and wood [16, c. 232].

The construction of Kochubey, Dashov, Tyagin, Burgun, Tavan, Mishurin Rig, Chichakley and other fortifications, that mark the chain of the southern border of the principality, are connected to the defense activity of Vitovt. The Lithuanian port Kochubeev is mentioned under 1415, Dashkov (Dashov) - under 1431 [13, p. 63, 69; 14, p. 16, 17]. Unfortunately, there is still a lack of archaeological materials of Lithuanian origin, especially the findings of Lithuanian origin in the Black Sea. The excavations of Ochakov, which lasted from the late 80's years of XX century, witnessed the findings of the XIV and XV centuries (sgraffito ware), but the artifacts of Lithuanian origin have not yet been found [1].

Therefore, archaeological researches of the Lithuanian fortress region on the other side of the Dniester, with the vast territory of the lands of southern Ukraine, are of great importance for the study of the southern border of the Grand Duchy of Lithuania. These are the territories of the modern



Fig. 2. Vytautas tower.

Kherson region, which provide refined evidence for historical reconstructions, the ability to extrapolate archeological findings to the information of written sources and, thus, to get an idea of the construction of the fortification line. Written sources and mapping materials fix the network of fortification sites in the Southeast of the Lower Dnipro region, not only in the sense of defense, but also as the development of crossings and customs of transnational trade on the East-West route. There are the Tawanska and Tyaginska crossings and customs, as well as fortifications such as Vitovt tower (Vesele village), the Tyagin fortress and the ruins of fortification of Burgunka. In addition, there are evidences of Vitovt's activity in the area of modern Stanislav, where the castle was built. Accordingly, further searches for archaeological confirmation of the written messages are necessary.

As for the Vitovt tower (Fig. 2), it resembles other well-known medieval towers by design and planning details. According to the results of petrographic analyzes the composition of mortars and the structure of masonry have technological features similar to the walls of the Lithuanian period, the so-called Volyn type towers [15, c. 49]. There are three arched windows inside the tower, some similar ones could be found among other structures of the close chronological period, such as the barbican of fortification in Belgorod fortress, whose lower tier was built in the XV century, the time of the Moldavian principality. However, the time of construction of the lower tier of the Vitovt's tower is not defined yet and awaits further investigation.



Fig. 3. The plan of the fortress Tyagin from quadcopter.

The first researcher of the Tyagin fortress and the complex of Great Hillfort V. I. Goshkevich (1914) presented detailed descriptions and partly the plan of the fortress. Subsequent surveys and excavations conducted by M. I. Abikulova, M. P. Olenkovskiy, S. V. Bakhmatov, V. E. Illinsky, P. D. Petrashina, D. R. Kobalia, provided lots of new information on fortress planning, the remains of fortifications and structures in the settlement area. Studies of the Southern Medieval Expedition of the Institute of Archeology of the NAS of Ukraine 2016-2019 allowed obtaining a refined plan of the fortress, to cover some issues regarding customs and crossings, the specifics of material culture. Very important was the discovery of the Lithuanian component of this monument. Thanks to the finds of items of Lithuanian origin, it became possible to assume the probable presence of Lithuanian customs officers. The activity of Vitovt's customs has been mentioned by Mykhalon Lytvyn, a Lithuanian diplomat of the first half of the XVI century [10, p. 98-102].

Regarding the planning of the fortress, we note the following: geophysical surveys conducted by O. V. Manigda and O. V. Grabovska, as well as low-altitude aerial photography with the help of a drone, made by A. V. Chubenko, allowed to obtain a refined plan of the fortress (Fig. 3), to determine the area of the fortress - 0.73 hectares and of the settlement - 17.55 hectares (Fig. 4), along with the slopes to its feet - 21.89 ha [2, p. 29]. The structure of the fortress is based on the classical elements of Constantinople type, a square shaped citadel (9X9 m) with a gate inscribed in an isosce-



Fig. 4. The plan of settlement near the village Tyaginka.

les triangle of the outer belt of stone fortifications, whose perimeter is 378 m. The southern part of the outer wall of the fortress on the edge of the elevation was partially discovered during the excavations in 2018. The total length of the part of the installed outer wall is 35 m. The wall is 1.0-1.10 m wide, its lower part has been cleared and preserved to a height of 5-6 rows from 0.2 to 1.0 m. Its construction is specific for the wide chronological period and is absolutely similar to the walls of Ochakov fortress: two parallel rows of partially treated, cut rectangular limestone, with small stones in the middle (Fig. 5). From the inside, at intervals of up to 10 m, perpendicular to the wall were rectangular counterforts. One of them (0.50 m wide and 2.50 m long) remained at a height of 1.0 m (Fig. 6). Laying the wall of the bed on the façade, in the course of excavation, it was possible to uncover the part of the outer stone wall of the monument (Fig. 7) and to determine the remains of the collapsed corner tower in a plan shape, which has analogies in the plan structure of other fortresses of that time, including the fortress in Grodno. In the inside of the fortress there were fragments of monumental structures, analogous to the description of V. I. Goshkevich, who suggested that they could belong



Fig. 5. The wall of the Tyagin fortress (top view).

to a customs house [5, 1916]. There are window blocks, door details, large crafted and decorated lime stones, a fragment of a decorated product of high-quality marble.

The Tyagin crossing was one of the few places where it was possible to cross to the other shore and, accordingly, of little value for the functioning of the trade route. Thanks to O. V. Chubenko and M. M. Ievlev bathymetric survey in the waters of the Dnipro and Tyaginka rivers, which embraces the Big Settlement Island, the locations of two piers and the location of the crossing were established [2, p. 45].

Thus, complex archeological studies in the Northern Black Sea allow us to establish common patterns of arrangement of the border of the Moldavian and Lithuanian principalities of the XIV-XV century. These are: the transition to a new stage of defensive architecture with the use of stone structures of fortification, the use of Constantinople-type planning, the choice of places for relocation, river mouths and easy access to the sea coast, in order to ensure the functioning of trade routes and promote the economic development of the countries. At the same time, the advancement of borders to the sea also created conditions for the Eastern European civilization development, the preservation of the multiethnic and confessional components, even during the Ottoman rule in the Braila Metropolis of the Patriarchate of Constantinople stretching across the entire Northern Black Sea coast: from Braila to Tyagin. The traditions of the Moldavian and Lithuanian Rus state formation are preserved in architectural and archeological monuments to the present day and require further study, preservation conservation, as well as introduction of new forms of information infrastructure.

#### **Bibliography**

1. Біляєва С. О. Слов'янські та тюркські світи в Україні. З історії взаємин у XIII-XVIIIст. Київ: Університет Україна, 2012, 524 с. / Biliaieva S.O. Slovianski ta Tiurkski svity v Ukraini. Kyiv: Universitet Ukraina, 2012, 524 s.

2. Біляєва С. О., Гуленко К. С., Фіалко О. Є., Ієвлев М. М., Грабовська О. В., Манігда О. В., Чубенко О. В., Симоненко О. В., Дзনেладзе О. С., Сікоза Д. М. На розі двох світів. Історична спадщина України та Литви на території Херсонської області. Київ-Херсон: Гілея, 2018, 72 с. / Biliaieva S. O., Gulenko K. S., Fialko O. E., Ievlev M. M., Grabovska O. V., Manigda O. V., Chubenko O. V., Symonenko O. V., Dzneladze O. S., Sikoza D. M. Na rozi dvoch svitiv. Istorichna spadshchina Ukrainy ta Litvy na teritorii



Fig. 6. The buttress near the wall of the Tyagin fortress.



Fig. 7. The outside of the wall of the fortress Tyagin.

Khersonskoy oblasti. Kyiv-Kherson: Gileya, 2018, 72 s.

3. Важний Т., Болтрик Ю., Сагайдак С. Вивчення залишків допоміжних дерев'яних конструкцій Аккерманської фортеці. In: Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні, 2009, вип. 18, с. 24-28. / Vazhnyi T., Boltryk Yu.V., Sagaydak S.A. Vyvchennya zalyshkiv dopomizhnykh derevianykh konstruktсий Akkermanskoj fortetzi. In: Novi doslidzhennia pamiatok kozatzkoj doby v Ukraini, 2009, vyp.18, s. 24-28.

4. Виткунас М., Забела Г. Городища балтов: неизвестное наследие. Вильнюс: Литовское археологическое общество, 2017, 88 с. / Vitkunas M., Zabela G. Gorodishcha baltov: neizvestnoe nasledie. Vilnius: Litovskoe arheologicheskoe obshchestvo, 2017, 88 s.

5. Гошкевич В. И. Раскопки на острове против с. Тягинки. In: Летопись Херсонского музея за 1914 год. Херсон: 1916, nr. 6, 48 с. / Goshkevich V. I. Ras-kopki na ostrove protiv s.Tyaginki. In: Letopis Hersonskogo muzeja za 1914 god. Herson: 1916, nr, 6, 48 s.

6. Грушевский М. С. История Украины-Руси: в 11 томах, 12 книгах. Київ: Наукова думка, 1995, том VI, 680 с. / Grudhevskiy M. S. Istorija Ukrainy-Rusi: v 11 tomah, 12 knigah. Kyiv: Naukova dumka, 1995, tom VI, 680 s.

7. Длугош Я. Анналы или хроники славного королевства Польши. Москва: Восточная литература, 1962, том 1, 228 с. / Dlugosh Ya. Annaly ili hroniki slavnogo korolevstva Polshi. Moskva: Vostochnaya literature, 1962, tom 1, 228 s.

8. Красножон А. В. Крепость Белгород (Аккерман) на Днестре. История строительства. Одесса: Stratum plus, 2012, 411 с. / Krasnozhon A. V. Krepost Belgorod (Akkerman) na Dnestre. Istorija stroitelstva. Odessa: Stratum plus, 2012, 411 s.

9. Красножон А. В. Крепость Белгород (Аккерман) в исторических изображениях. Одесса: Stratum plus, 2016, 475 с. / Krasnozhon A. V. Krepost Belgorod (Akkerman) v istoricheskikh izobrazheniyah. Odessa: Stratum plus, 2016, 475 s.

10. Литвин М. О нравах татар, литовцев и москвитян. Москва: Издательство МГУ, 1994, 106 с. / Litvin M. O nrvah tatar, litovtsev i moskvityan. Moskva: Izdatelstvo MGU, 1994, 106 s.

11. Моця О., Рафальський О. Битва на Синих Водах і її місце в Середньовічній історії Європи. In: Синьоводська битва 1362 року в контексті середньовічної історії Східної Європи. Наукові записки Кіровоградського державного Педагогічного університе-

ту імені Володимира Винниченка. Історичні науки, 2014, nr. 20, с. 3-9. / Motsya O., Rafalskiy O. Bitva na Sin-ih Vodah I ii mistse v Seredniovichnoy istorii Evropy. In: Sinyovodska bitva 1362roku v konteksti seredniovichnoy Evropy. Naukovi zapiski Kieovogradskogo derzhavnogo Pedagogichnogo universitetu imeni Volodimira Vin-nichenka. Istorichni nauki, 2014, nr. 20, s. 3-9.

12. Накко А. История Бессарабии с древнейших времен. Одесса: Тип. Ульриха и Шульце, 1876, nr. 2, 448 с. / Nakko A. Istorija Bessarabii s drevneyshih vremion. Odessa: Tip. Ulriha i Shultse, 1876, nr. 2, 448 s.

13. Серета О. Населені пункти Північно-Західного Причорномор'я за Османськими джерелами: проблема датування та розвитку. In: Чорноморська минувшина, 2009, nr. 4, с. 55-72. / Sereda O. Naseleni punkty Givnichno-Zahidnogo Prichornomorya za Osmanskimi dzherelami: problema datuvannya ta rozbitku. In: Chornomorska minuvchshina, 2009, nr. 4, s. 55-72.

14. Серета О. Османсько-українське степове Порубіжжя в османсько-турецьких джерелах XVI-II ст. Одеса: Астропринт, 2015, 311 с. / Sereda O. Osmansko-ukrainske stepove Porubizhzhya v osmansko-turetskikh dzherelah XVIII st. Odesa: Astroprint, 2015, 311 s.

15. Тихомиров М. Н. Русское летописание. Москва: Наука, 1979, 556 с. / Tihomirov M. N. Russkoe letopisanie. Moskva: Nauka, 1979, 556 s.

16. Черкасов Д. Н. Жильбер де Ланнуа и его «Voyages et ambassades». In: Исследования по истории Восточной Европы, вып. 8. Минск: РИВШ, 2015, с. 195-241 / Cherkasov D. N. Zhilber de Lannua I ego «Voyages et ambassades». In: Issledovania po istorii Vostochnoi Evropy, vyp. 8. Minsk: RIVSH, 2015, s. 195-241.

17. Шлапак М. Белгород-Днестровская крепость. Исследование средневекового оборонного зодчества. Кишинев: ARC, 2001, 220 с. / Shlapak M. Belgorod-Dnestrovskaya krepost. Issledovania srednevekovogo oboronno go zodchestva. Kishinev:ARC, 2001, 220 s.

18. Biliaieva S., Fialko O., Turner A., Wazny T. Historical-Archaeological investigations at Akkerman (Bilhorod-Dnistrovsky) fortress. Ukraine, 2010. Anatolian Archaeology, 2010, nr. 16, p. 7-8.

19. Şlapac M. Cetăți medievale din Moldova. Chişinău: Editura ARC, 2004, 368 с.

Надежда ПОЛЬЩИКОВА,  
Александр ВАСИЛЕНКО

## Архитектура городов Северного Причерноморья первой половины VI в. до н.э. и ее дальнейшее развитие

doi.org/10.5281/zenodo.3938062

### Rezumat

#### Arhitectura orașelor nord-pontice din prima jumătate a secolului al VI-lea î.Hr și dezvoltarea sa ulterioară

Acest articol este axat pe evoluția arhitecturală a orașelor antice elene din regiunea nord-pontică, care s-au constituit în secolele XII-VI î.Hr. De asemenea, se urmărește dezvoltarea arhitecturii acestor orașe până în prezent. Până la începutul secolului al VI-lea î.Hr., zona est-mediteraneană, sudul Peninsulei Apenine și Sicilia, precum și țărmul de sud al Mării Negre au fost stăpânite de eleni. Imigranții din orașele grecești au început colonizarea teritoriilor din nordul Pontului Euxin – o regiune situată de-a lungul țărmului nordic al Mării Negre, ce se întinde de la Capul Kaliakra (Bulgaria) până la ieșirea din munții Caucazului Mare în raionul actualului oraș Poti (Georgia).

În prima jumătate a secolului al VI-lea î.Hr. în regiunea nord-pontică au fost întemeiate următoarele orașe: Olbia – la gura estuarului Bug-Nipru, Panticapaeum – în zona strâmtorii Bospor (strâmtoarea Kerch actuală), Mirmeky la 5 km nord de Panticapaeum, Theodosius și Nymphaeum în Crimeea de Est, iar pe Peninsula Taman – Kepy și Sind Harbor.

Articolul examinează întemeierea acestor orașe și modelele lor de dezvoltare, precum și realizările lor arhitecturale și constructive.

**Cuvinte cheie:** arhitectură, orașe elene antice, regiunea nord-pontică, Olbia, Theodosius, Nymphaeum, Panticapaeum, Mirmeky, Kepy, Sind Harbor.

### Summary

#### City architecture of the Ancient Greek colonies in the Northern Black Sea region from the first half of the 5<sup>th</sup> century BC and its further development

The article exposes the architecture development in the ancient Hellenic cities from the 12<sup>th</sup> to the 6<sup>th</sup> centuries BC. Also, the research traces the ancient cities' architectural processes up to nowadays.

There are Eastern Mediterranean, the South of the Apennine Peninsula, Sicily and the southern coast of the Black Sea that have been inhabited by the beginning of the 6<sup>th</sup> century BC. The immigrants from the Greek cities of the Eastern Mediterranean started the Northern Black Sea coast being inhabited. It is a region along the northern shore of the Black Sea, free by then, stretching from Cape Kaliakra (Bulgaria) to the outflow of the Great Caucasus Mountains in the current Georgian city Poti.

Emerged in the first half of the 6<sup>th</sup> century BC, the following cities feature the Northern Black Sea region like Olbia – at the mouth of the Bug-Dniester estuary, Panticapaeum – in the Bospor Strait (modern Kerch Strait), Mirmeky 5 km north of Panticapaeum, Theodosius and Nymphaeum in Eastern Crimea, Kepy and Sind Harbor on the Taman Peninsula.

The article discusses their foundation and patterns of development, their architectural and construction achievements. There is an uneven range of discovered evidence through all the Ancient cities, due to archaeology though.

**Key words:** architecture, ancient Hellenic cities, Northern Black Sea region, Olbia, Theodosius, Nymphaeum, Panticapaeum, Mirmeky, Kepy, Sind Harbor.

Главная роль в процессе колонизации северопричерноморских берегов принадлежала ионийцам – жителям Ионии, области в Восточном Средиземноморье, с главным городом Милет. По Страбону: «Город (Милет-авт.) известен многим, а главным образом, большим количеством колоний, ибо весь Эвксинский Понт (Черноморские побережья – авт.), Пропонтида (Мраморное море с проливами – авт.) и многие другие места заселены милетянами». Освоение северопричерноморских берегов носило организованный характер, основанием для чего служила предварительная разведка новых территорий. Такая разведка приносила данные о более выгодных природных приморских гаванях, о наличии там источников воды, земель для сельского хозяйства, природных стройматериалах [4, с.295].

Возникновению каждого нового поселения предшествовали следующие мероприятия: определение места (по данным предварительных разведок); набор колонистов во главе с икистом (архагетом), назначенным государством, представителем древнего знатного рода или государственным деятелем; перед отправкой запрашивался дидимский (иногда – дельфийский) оракул Аполлона – покровителя колонистов, численность которых составляла от 100 до 1000 человек, обычно – 200–300 [4, с. 295; 9, с.55]. Следует отметить, во всех названных городах в начале V в. до н.э. произошёл резкий механический приток населения, что было вызвано захватом персами малоазийских эллинских городов, прежде всего Милета в 494 г. до н.э. [5, с. 214].

С начала VI в. до н.э. происходило широкое освоение Нижнего Побужья.

**Ольвия** (элл. – «счастливая», «успешная», «богатая») основана выходцами из Милета на высоком берегу Бугского лимана между двумя балками, образующими участок неправильной треугольной формы у современного с. Парутино Николаевской области. Время основания города точно не определено: от грани VII и VI вв. до середины VI в. до н.э. Экономика: зерновое хозяйство, рыболовство, промыслы, ремесла, торговля.

Город начал строиться на верхнем плато – «Верхний город», площадь которого первоначально – 6 га, а население – 2–3 тыс. чел. В начале V в. до н.э. резко возросла численность населения, и площадь города составляла 44 –

47 га. Тогда же возведены оборонительные стены с башнями. С сер. V в. до н.э. стал осваиваться нижний берег лимана – «Нижний город» (в настоящее время значительно разрушен лиманом), где образовалась гавань и рыбный рынок. В то же время, осваивались и склоны между «Верхним» и «Нижним» городом – «Террасный город». На всей территории города улицы мостились битой керамикой, в некоторых местах под «тротуарами» проходили водостоки. В «Нижнем» городе сооружались водопроводные системы. В «Верхнем» городе к востоку от культового центра был выстроен накопительный водный резервуар ёмкостью 2,4 м<sup>3</sup> с подземным водопроводом для возможности работы фонтана в «Нижнем» городе у театра. Массово прибывшее в город население в начале V в. до н.э., постепенно оставив город, расселилась в его сельхозокруге – хоре.

К кон. IV в. до н.э. полис (город и его сельхозокруга) сформировались окончательно. С посл. трети IV в. до н.э. город стал активно отстраиваться: оборонная система и перепланировка территории – по гипподамовой системе. Жилые кварталы приобретали форму четырехугольников, в каждом из которых размещалось по 2 – 4 дома. Площадь Ольвии составляла 16,5 га с населением 6 – 10 тыс. чел. В это время начал застраиваться общественно (агора) – культовый (теменос) центр. Главная улица шириной 10м вела от северных ворот к теменосу. Прочие улицы имели ширину от 1,5 до 3,5 м. В Террасном городе устраивались улицы – лестницы. К концу IV в. до н.э. территория города – 55 га, население – до 20 тыс. чел. [3, с. 35–37; 4, с. 304, 305; 6, с. 365, 366; 9, с. 61]

С V в. до н.э. жилые дома горожан – каменные с подвалами, блокировались в кварталы площадью от нескольких сот м<sup>2</sup> до 3 тыс. м<sup>2</sup> (0,3га) в центре. Размеры домов 100 – 600 м<sup>2</sup>. Богатые дома в центре – постадные и перистильные. Однако, землянки, характерные для первых переселенцев, существовали на окраинах и в V в. до н.э. Водоснабжение в Нижнем городе – повсеместно колодцы, в Верхнем – цистерны в богатых домах. Водоотведение – водостоки – к городским магистралям [3, с. 36, 38; 4, с. 308].

Застройка агоры – до III в. до н.э., теменоса – до третьей четв. IV в. до н.э., формировалась постепенно, постройки возводились и перестраивались.

Ансамбль агоры составляли здания, характерные для античного полиса. Открыто здание суда – дикастерий из 12 помещений, общей площадью 327 м<sup>2</sup>. С западной и восточной сторон агоры размещались торговые ряды, с юга – гимнасий, перестроенный в III в. до н.э. В ансамбль теменоса входили: антовый храм Аполлона Дельфиния, V в. до н.э. (перестройка в III в. до н.э.); напротив него – алтарь Аполлона Дельфиния IV в. до н.э.; храм Зевса, III в. до н.э.; целый ряд жертвенников. Участок теменоса имел главный вход с агоры, на которую был обращен главный фасад храма Аполлона [3, с. 37, 38; 4, с. 306].

Некрополь размещался между берегом лимана и тремя балками, составив площадь в 500 га. Здесь – ямные захоронения (VI в. до н.э.), подбойные (с конца V в. до н.э.), со второй пол. IV в. до н.э. – каменные склепы, над которыми – курганы. К последним относятся два выдающихся памятника архитектуры: курган Еврисивия и Ареты и мемориальный Зевсов курган [3, с. 40; 4, с. 311–313].

Жилые дома хоры Оливии схожи с городскими, при которых – хозпостройки [3, с. 317–329].

Затяжной военно-политический кризис кон. III в. до н.э. ослабил полис, который в 49–44 гг. до н.э. стал добычей гетов (фракийцев) под руководством Бурбисты. Весь исторический период развития Ольвии до гетского нашествия получил название догетский, с 44 г. до н.э. до второй пол. III в. до н.э. – послегетский период.

Ольвия была полностью разрушена гетами. Для послегетского возрождения характерно оборонное и производственное строительство (даже на участке теменоса – гончарные печи): гончарные печи, зернохранилища, винодельни. Ко II в. н.э. – экономический подъем. Нападения варварских племен вынудили Ольвию обратиться за помощью к Риму. Из-за осложнения внешнеполитической обстановки (варвары на границе) Империя вынуждена была вывести войска из Ольвии в конце первой пол. III в. н.э. Предоставленный сам себе город, не мог противостоять натиску варваров, и в IV в. н.э. оливиополиты покинули город. Одновременно с опустением города опустела и его хора. Ольвия и хора были разрушены варварами, более никогда не восстанавливаясь. [3, с. 37, 38, 40; 4, с. 309, 310, 311; 9, с. 63].

Итак, Ольвия просуществовала почти 750 лет, пережив экономические подъемы и упадки. Первый экономический подъем – V–IV вв. до н.э. – время классики в метрополии; второй – время мощности Римской империи. Ныне – это археологический объект.

С первой пол. VI в. до н.э. начала осваиваться Юго-Восточная Таврика.

**Феодосия** (элл. – «Бог даёт») основана в первой пол. VI в. до н.э. выходцами из Милета на западном берегу залива (в черте современного города). Исключительно удобная гавань, а сам город на холме (современное название – «Карантинная горка»), защищен от северных и западных ветров отрогами Крымских гор.

С VI по IV в. до н.э. – самостоятельный полис. Планировка – стихийная. Акрополь – под стенами и башнями Генуэзской крепости XIV–XV вв. на холме, в центре античного города, вблизи современного порта. Античный город отличался высоким уровнем благоустройства: мощение улиц, устройство систем водоснабжения. С IV в. до н.э. Феодосия – в составе Боспорского царства играла роль одного из важнейших опорных пунктов на западной границе Боспора. Высокие качества гавани постоянно упоминались в титулатуре боспорских царей и были известны в Элладе и в Италии. Пытаясь добиться независимости от Боспора, в I в. до н.э. Феодосия вместе с Нимфеем, Фанагорией и Херсонесом вышла из объединения Митридата VI Евпатора. В I–III в. н.э. в связи с общим политико-экономическим кризисом в Северном Причерноморье наблюдается постепенное сокращение территории, строились в основном производственные сооружения. При этом – низкий уровень строительных работ. Уже в 30<sup>х</sup> гг. II в. н.э. Феодосию называли «опустевшим городом» (Арриан, II в. до н.э., «Перипл Понта Евкинского») [3, с.63; 4, с.373; 9, с.64, 65].

С кон. IV–нач. V в. бывшие полисы Таврики вошли в состав Византийской империи. При Юстиниане I (527–565 гг.) стали постепенно возрождаться античные города Таврики. Здесь началось строительство христианских храмов, с X в. – крестово-купольных, как церковь Иоанна Предтечи в Феодосии (окончена в генуэзское время). С завоевания крестоносцами Константинополя в 1204 г. (четвёртый крестовый поход) власть Византии в Таврики ликвидировалась, место которой заняла Венеция. С 1239 г. степная Таврика оказалась под властью татар,

образовавших здесь улус Золотой Орды с главным городом Эски-Кырым. Название этого города в форме «Крым» перешло на название всего полуострова. За города Побережья шла упорная борьба между Венецией и Генуей. Венеция владела Судаком. Генуя, захватив Феодосию, назвала её Кафа. Вытеснив полностью Венецию из бассейна Чёрного моря в 1261 г. [1, с. 21], Генуя получила здесь полноправное господство. Феодосия – Кафа стала их главным опорным городом, которому подчинялись остальные генуэзские города Побережья. К сер. XIV в. территория Кафы разместилась амфитеатром вдоль бухты, обнесённая мощными стенами с башнями. Большинство из них – четырёхугольного плана, открытые со стороны города (для контроля за действиями наемных гарнизонов при обороне). Укрепления имели протяженность почти 5 км. Сохранились поныне башни: большая круглого плана Джованни де Скаффа (1342 г.), защищавшая город с юга, и Константина у городских ворот (1348-14487 г.). Перед стенами – широкий ров. В южной части города – консульская крепость со стенами высотой 10 – 15 м. Здесь выстроена доковая башня, имевшая ворота с выходом в море. Перед воротами цитадели – подъемный мост, в воротах – падающая в пазах решетка – герсы. Оборонные сооружения строились из грубо околотого серого известняка и песчаника на известковом растворе. Толщина стен – 1,0 – 1,5 м. На башнях генуэзские консулы прикрепляли доски со своими именами и датами постройки башен. Генуэзцы вкладывали капиталы в основном в строительство городской оборонной системы. Строили местные мастера из многоэтнической и этносинкретичной среды с различными строительными традициями. Никакого влияния итальянской архитектуры в Феодосии не наблюдается. В то время основное направление экономики города – работоторговля. После разгрома сельджуками Армении в 1061 г. в Восточную Таврику мигрировали армяне, имевшие богатые строительные традиции. Многие обосновались в Феодосии, где уже в генуэзское время строилось много церквей: Иоанна Богослова, Георгия, Иоанна Предтечи (окончена), Архангелов (1408 г.). Первые две небольшие базиликальные перекрытые коробовыми сводами. Церковь Архангелов – крестово купольная, но без восточных апсид. Церковь Сергия с колокольной, XV в. имела в экстерьере тонкую каменную резьбу.

В 1475 г. крымские ханы из династии Гиреев добровольно присоединили Крым к Османской Турции. Кафа стала опорным пунктом Турции в Северо-Восточном Причерноморье и крупным центром работоторговли. К этому времени относится мечеть Муфти-Джами, 1623 г. Преобладающее направление архитектуры – стамбульская архитектурная школа. Еще в конце XVI в. сюда направлен выдающийся зодчий турецкого Возрождения-Ходжи Синан. Здесь им выстроены бани – хаммамы.

С присоединением Крыма к России в 1783 г. городу возвращено имя – Феодосия, – и в 1798 г. объявлена беспошлинная торговля (порто-франко). В 1820 г. застроена площадь и набережная. В 1821 г. открыт рейдовый порт. В 1826 г. открыт археологический музей, основанный С.М. Броневским в 1811 г. Начинает работать строительное производство: известняковые карьеры, кирпично-черепичные предприятия, снабжавшие своей продукцией и другие города.

В посл. четверти XIX в. – нач. XX в. феодосийский Приморский бульвар обогатился зданиями общерусской архитектуры того времени, в т.ч. эклектики: в 1880 г. по проектам выдающегося русского художника И. К. Айвазовского выстроена картинная галерея его имени, а также его имени фонтан; в нач. XX в. на набережной Феодосии в эклектике (мавританские мотивы) возведен дворец табачного фабриканта Стамболи [1, с. 20–24, 34; 5, с. 527].

Беспрерывное существование города – более 2500 лет. Со втор. пол. XIX в. Феодосия – крупный порт и крупный курортный центр. С нач. XX в. – это также промышленный город, климатологический и бальнеологический курорт, туристический центр. Собственное население Феодосии в настоящее время – 68 тыс. чел.

**Нимфей** (элл. – «святилище нимф») основан во второй четверти VI в. до н.э. милетянами и жителями о. Самос, на месте ранее существовавшего поселения скифского времени, в 17 км к югу от современного Керчи, на плато у мыса Карабурун, ограниченном с юга морским заливом. До перв. четверти V в. до н.э. – независимый полис, затем включён в состав Боспорского государства. Расцвет – V – перв. пол. IV в. до н.э. Основа экономики: зерновое хозяйство, виноградарство, местные ремесла, торговля. В VI в. до н.э. Нимфей было хорошо

организованным и развитым поселением, в котором важную роль играло сооружение святилищ божествам земледельческих культов: Кабирам, Афродите, Деметра. Территория города в форме треугольника составляла около 9 га. В перв. полов. IV в. до н.э. город разрушен. Возрождение – во втор. полов. IV – III в. до н.э. возведена оборонительная стена шириной около 2,4 м из крупных плит известняка и материала из более ранних сооружений. Сквозь стену проведён общегородской водосточный канал, а под вымостками улиц проходили внутригородские водостоки, водосборники, отстойники.

Период упадка с I в. до н.э. связан с общим политико-экономическим кризисом в Северном Причерноморье. В III в. н.э. город полностью разрушен готами и более не восстанавливался. В настоящее время – археологический объект [3, с.63–65; 4, с.372–374; 9, с.68, 69].

Керченский и Таманский полуострова (берега Боспора Киммерийского) начали обживаться эллинами с VI в. до н.э.

В перв. пол. VI в. до н.э. устроена торговая пристань – эмпорий на берегу Таврики с названием **Пантикапей** (от меотского – «рыбный путь»; меоты – доэллиническое население) на месте киммерийского поселения поздней бронзы. Эмпорий достаточно быстро, в течение VI в. до н.э., стал крупным и благоустроенным полисом, царская династия которого – Археанактидов (480–438 гг. до н.э.) объединила все самостоятельные полисы Восточной Таврики и Таманского полуострова в единое государство – Боспор в 480г. до н.э. На нижней приморской террасе сложился «Нижний город», где порт и рынок; на вершине холма – горе Митридат – «Верхний город».

В VI в. до н.э. площадь города не превышала 5 га [4, с. 394] с населением 2–3 тыс. чел. С 80<sup>x</sup> гг. V в. до н.э. Пантикапей – столица Боспорского царства. Основа экономики до III в. до н.э. – виноградарство, рыболовство, промыслы, ремесла, торговля. С III в. до н.э. виноградарство сменяется зерновым хозяйством. В Верхнем городе на вершине холма возвышались монументальный периптерный ионического ордера храм и дворец Археанактидов, склоны застраивались богатыми жилыми домами и общественными зданиями. В Нижнем городе размещалась жилая рядовая застройка, порт и агора. Планировка этого времени

– стихийная с радиально-лучевыми элементами. При этом соблюдалась единая ориентация жилищ и их размещение на участках. С кон. V – нач. III в. до н.э., при ранних Спартокидах (438–284гг. до н.э.), площадь города увеличилась до 18–24 га. Городская застройка осуществлялась на искусственно организованных террасах г. Митридат, которые укреплялись подпорными стенами, поднимаясь от подножия к вершине, к акрополю. Жилые дома вдоль улиц на террасах примыкали тыльными сторонами к подпорным стенам вышележащих террас. Между террасами – улицы – лестницы. Строились оборонные стены с башнями, монументальные здания, водохранилище, вдоль улиц – водостоки. Окончательное завершение ансамбля акрополя – I в. до н.э. В III – II вв. до н.э. при поздних Спартокидах (284–109 гг. до н.э.) территория города увеличилась до 30 га, продолжалось террасирование г. Митридат, в гавани был построен мол длиной около 340м, реконструировались оборонные сооружения города и акрополя. Во втор. пол. I в. до н.э., после социальных потрясений нач. – сер. I в. до н.э. и сильнейшего землетрясения 63 г. до н.э., город отстроился заново, в т.ч., цитадель. Его площадь – более 100 га. С 14 по 38 г. н.э. (правление царя Аспурга, родоначальника Сарматской династии) город активно благоустраивался: сооружались новые террасы, мостились улицы, устраивались колодцы и водостоки. Со втор. пол. I в. н.э. наблюдается некий упадок, сменившийся подъемом, а с сер. III до кон. IV в. н.э. – уменьшение территории, упадок и гибель от гуннов в сер. VI в.

Некрополь – из курганных и грунтовых участков. Курганы возводились вдоль дорог, ведущих в город, к западу от горы Митридат (Куль–Оба, Золотой, Патиниотти, Юз–Оба и др.) и на равнине к северу от города (Царский, Мелек–Чесменский и др.) Курганный некрополь, предназначенный для захоронения эллинизированной варварской знати, функционировал в IV–III вв. до н.э. Грунтовый – с III в. до н.э., также предназначенный для захоронений знати, размещен к северу от столицы и функционировал до конца античности. Рядовых горожан хоронили на склонах горы Митридат [3, с. 60–63; 4, с. 364–369; 6, с. 366–368].

После разгрома алано-остготского союза в 375 г. гунны двинулись на запад мимо горо-

дов Боспора. Основная их масса возвратилась в Северное Причерноморье после поражения на Каталаунских полях (Центральная Европа) и смерти Атиллы в 454 г. Гунны тогда не разрушали города, а вливались в состав их населения, установив свое господство. При императоре Юстине (518–527 гг.) Боспор (так стал называться и Пантикапей) освободился от гуннского протектората и усилил связь с Константинополем. В Пантикапей (Боспор) введен византийский гарнизон. Гунны перебили гарнизон, разрушили города, прежде всего сам Боспор, и прилегающие поселения. А азиатские города разрушили их соседние варвары. События происходили между 527/528 и 534 г. при императоре Юстиниане I (527–565), присоединившим Боспор к Византии. Города начали отстраиваться. 534 г. для Пантикапея–Боспора и для всего бывшего царства стал концом античности и началом средневековья [7, с. 458].

Античный город просуществовал около 1100 лет. Его первый расцвет – кон. V–II в. до н.э., второй – последняя треть I в. до н.э. – II в. до н.э.

В составе Византии Боспор пребывал до 651 г. т.е. порядка 120 лет, когда был подчинен Хазарскому Каганату [8, с. 209], в составе которого находился до 965 г., когда князь Святослав полностью разгромил Каганат. Тогда Пантикапей–Боспор вошел в состав русского Тмутараканского княжества под названием Къчев и стал центром плавления руды (от древне-русского «къчевать» – плавить руду). Тмутараканское княжество просуществовало до нач. XII в., когда в результате внутренней смуты на Руси, борьбы с половцами, татарами и Византией было утеряно (время Владимира Мономаха, 1113–1125 гг. [1, с. 20; 5, с. 522]).

С 1261 г. Таврика находилась под властью генуэзцев, для которых Къчев (Корчев) – пограничный восточный пункт их владений. Они укрепили Къчев, где выстроили мощную крепость, и дали название городу – Черкио [1, с. 21]. Но роль Черкио в системе генуэзских владений в Таврике была второстепенна до 1475 г., когда ханы династии Гиреев добровольно присоединили Крым к Турции (время султана Мехмеда II, 1451–1481 гг.). В 1783 г., в результате русско-турецких войн, последний хан династии Гиреев – Шагин Гирей добровольно присоединил Крым к России. Городу было возвращено его древнерусское название

в форме «Керчь». Началось активное строительство, т.к. от татарского времени сохранилось всего несколько десятков жилых домов. В кон. XVIII в. выполнена регулярная планировка города [1, с. 27, 28]. В 1821 г. открыт рейдовый порт, основан археологический музей (1826 г.), открыто училище (1829 г.). С 1846 г. началась разработка керченской руды, набережная застраивалась богатыми домами [1, с. 30]. В Великую Отечественную Войну Керчь очень пострадала, но к 50<sup>м</sup> г. XX в. город был поднят из руин. Большой размах получило жилое строительство, с учётом климата, это – галерейные 3 – 4<sup>х</sup> этажные дома [1, с. 40, 41], сложились новые жилые районы с социальной инфраструктурой – Аршинцево и Кировский [1, с. 45]. Как память о героизме города в ВОВ сразу после освобождения на горе Митридат установлен Обелиск Славы высотой 23,5 м., 1944 г., арх. М. Я. Гинзбург [1, с. 46].

В настоящее время Керчь – морской порт, значение которого выросло после строительства в нач. XXI в. (февраль 2016 – декабрь 2019 гг.) моста от Таманского полуострова до Керчи. Это грандиозный транспортный провод, соединивший азиатский и европейский берега через пролив Боспор. Его протяженность – 19 км., высота конструкций – 80 м., высота свода над водой – 35 м. Транспортный переход состоит из двух параллельных мостов – автодорожного и железнодорожного. Длина транспортного перехода в границах проектирования – 19 км, железнодорожного моста – 18,1 км, автодорожного – почти 17 км (без насыпей на керченском берегу). Автодорожный мост представляет собой четырёхполосную скоростную дорогу. Железнодорожный мост является бесстыковой двухпутной железной дорогой II категории [11]. Современная Керчь – промышленный город, курорт, археологический и туристический объект с числом постоянного населения (в курортный сезон оно увеличивается) – 151.000 человек (Данные 2019 г.). Бесперывное существование города к нач. XXI в. – более 2600 лет.

**Мирмекий** (элл. – «муравейник») основан милетянами как самостоятельный полис во второй четверти VI в. до н.э. на высоком карантином мысу северного берега современной Керченской бухты (территория современного г. Керчь). С 80<sup>х</sup> гг. VI в. до н.э. был включён в состав Боспорского царства, просуществовал до конца IV в. до н.э. (около 950 лет).

Расцвет – кон. IV – нач. I в. до н.э. Во втор. пол. III в. н.э. разрушен готами, окончательно – в посл. четверти IV в. – гуннами [3, с. 65–67; 4, с. 369–371; 9, с. 67–68].

Таманский полуостров (Азиатский Боспор) тоже активно осваивался в первой половине VI в. до н.э.

**Кепы** основан во второй четверти VI в. до н.э. выходцами из Милета, у современных хуторов Артюхова и Пивнева, на плато с небольшим уклоном к западу – это «Верхний город», а у подножия плато – «Нижний город» (ныне уничтоженный водами залива). До 80<sup>x</sup> гг. V в. до н.э. – самостоятельная городская община, затем была включена в состав Боспорского государства. Основы экономики: садоводство, зерновое хозяйство, торговля, ремесла, особенно керамическое производство.

К III в. до н.э. образовался центр города на западной части плато. Улицы мостились битой керамикой и булыжниками из Средиземноморья (изначальное использование – корабельный балласт). Бурные политико-экономические события I в. до н.э. в Северном Причерноморье не способствовали развитию строительства. Но в I–II в. н.э. наблюдается интенсивное строительство жилых и общественных зданий, а также увеличение городской территории от изначальной около 10 га до 20–25 га. Основой экономики становится виноделие. С III в. н.э. происходит постепенный упадок. В конце IV в. н.э. после гуннского нашествия город прекратил свое существование и больше не восстанавливался. Просуществовал около 850 лет в античности, ныне город – археологический объект [3, с. 84–86; 4, с. 377; 9, с. 69].

**Синдская гавань** (современный г. Анапа) основана как эмпорий (портопункт) на земле племени синдов, на террасах, полого спускающихся к удобной гавани. В перв. пол. IV в. вошла в состав Боспора и получила новое название – Горгиппия – в честь одного из сыновей боспорского царя Сатира I – Гаргиппа, брат которого, Левкон I (389/8 – 349/8 [10, с. 504]), стал царем Боспора. Горгиппия просуществовала до кон. 30<sup>x</sup> гг. III в. н.э.

Географическое положение Синдской гавани – Горгиппии обусловили особенности этнического состава её населения и культуры, в частности, строительной, в которой тесно переплетались эллинские, синдомеотские и сарматские черты. С VI в. до кон. IV в. до н.э. эко-

номика города: торговля, ремесла, в т.ч., керамическое. В IV – III вв. до н.э. площадь города – около 35 га. Центр агора – на возвышенности вблизи моря. К агоре вела главная улица шириной 8 м, второстепенные имели ширину 3 м. Наиболее населённый был приморский район. С кон. IV по I в. до н.э. Горгиппия – главный город большой области Азиатского Боспора – Синдики и один из главных портов по вывозу зерна. При Митридата VI Евпаторе (121–63 гг. до н.э.) – это один из важнейших городов Боспора. I в. до н.э. – время застройки, а экономический подъем в экономике – с I в. до 30<sup>x</sup> гг. III в., когда город был полностью разрушен готами. Расцвет наблюдается дважды: в IV–III вв. до н.э. и в 1–30х гг. III в. н.э. Античный город просуществовал почти 750 лет [3, с. 82–84; 4, с. 377–378; 9, с. 70].

В позднее средневековье рядом с античной Горгиппией, на столбообразном морском мысу, образовался Черкесский посёлок – Анапа (с черкесского: «ане» – стол, «ппе» – нос). Присоединенное к России в XIX в. Восточное Черноморье, получило новое развитие. В т.ч., на месте Черкесской Анапы вырос город, ставший с перв. трети XX в. детским климатологическим и грязевым курортом и археологическим объектом. Анапа входит в состав Краснодарского края с 1846 г. Ее современное население, по данным 2019 г. – 81,5 тыс. человек, увеличивается в курортный сезон.

Таким образом, в первой пол. VI в. до н.э. в Северном Причерноморье начал складываться особый античный мир провинциальной эллинской культуры. Все указанные города Северного Причерноморья этого периода образовались почти одновременно, у них единая метрополия – Иония и Милет, – имели одновременные этапы развития (расцвета и упадка), были одновременно полностью или частично разрушены варварами. Те из них, которые были основаны у наиболее благоприятных природных гаваней (Пантикапей, Феодосия, Синдская Гавань), смогли, перешагнув через разруху конца античности, возродиться в средневековье, после чего войти в новейший период мировой истории как важные морские порты, курорты и культурные центры Черноморья. Те из них (Ольвия, Нимфей, Кепы), которые не возродились к новой жизни, имеют очень важное значение для изучения поэтапного развития мировой культуры.

**Библиография**

1. ARTA-2019. Seria Arte vizuale, arte plastice, arhitectură. Serie nouă. Vol. XXVIII.– Chișinău, – 2019. nr. 1.
2. Асеев Ю.С. Архитектура Крыма [текст]: Ю.С. Асеев, Г.А. Лебедев. К.: Госизд. лит-ры по стр-ву и арх-ре УССР, – 1961 / Aseev Yu.S. Arkhitektura Kryma [tekst]: Yu.S. Aseev, G.A. Lebedev. – K.: Gosizd. lit-ry po str-vu i arkh-re USSR, 1961.
3. Археология СССР, Античные государства Северного Причерноморья. [текст]: [АН СССР, Инс-т археол.]: М.: Наука, 1984 / Arkheologia SSSR, Antichnye gosudarstva Severnogo Prichernomor'ia. [tekst]: [AN SSSR, Ins-t arkheol.]: M.: Nauka, 1984.
4. Археология Украинской ССР. В 3 т. Т. 2: Скифо-сарматская и античная археология [текст]: [АН Украинской ССР, Инс-т археол.]: К.: Наукова думка, 1986 / Arkheologia Ukrainskoi SSR. V 3 t. T. 2: Skifo-sarmatskaia i antichnaia arkheologia [tekst]: [AN Ukrainskoi SSR, Ins-t arkheol.]: K.: Naukova dumka, 1986.
5. Археология Украинской ССР. В 3 т. Т. 3: Раннеславянский и древнерусский периоды [текст]: [АН Украинской ССР, Инс-т археол.]: К.: Наукова думка, – 1986 / Arkheologia Ukrainskoi SSR. V 3 t. T. 3: Rannelslavianskii i drevnerusskii periody [tekst]: [AN Ukrainskoi SSR, Ins-t arkheol.]: K.: Naukova dumka, – 1986.
6. Всеобщая история архитектуры (ВИА) в 12 т. Т. 2: Архитектура античного мира (Греция и Рим) [текст]: М.: Изд. лит-ры по стр-ву, – 1973 / Vseobshchaia istoria arkhitektury (VIA) v 12 t. T. 2: Arkhitektura antichnogo mira (Gretsia i Rim) [tekst]: M.: Izd. lit-ry po str-vu, – 1973.
7. Давня історія України в 3 т. Т. 3: Слов'яно-руська доба. – К.: Інст-т археол. НАН України, – 1998 / Davnia istoria Ukrainy v 3 t. T. 3: Slov'ianorus'ka doba. – K.: Inst-t arkheol. NAN Ukrainy, – 1998.
8. Давня історія України в 3 т. Т. 3: Слов'яно-руська доба. [текст]:– К.: інст-т археол. НАН України, – 2000 / Davnia istoria Ukrainy v 3 t. T.3: Slov'iano-rus'ka doba. [tekst]:– K.: I'nst-t arkheol. NAN Ukrainy, – 2000.
9. Польщикова Н.В. Строительство и архитектура Украины до образования Киевского государства [уч. пособие для студентов, обучающихся по специальности «Архитектура»] [текст]. – Одесса: Астропринт, – 2002 / Pol'shchikova N.V. Stroitel'stvo i arkhitektura Ukrainy do obrazovania Kievskogo gosudarstva [uch. posobie dlia studentov, obuchaiushchikhsia po spetsial'nosti «Arkhitektura»] [tekst]. – Odessa: Astroprint, – 2002.
10. Сергеев В.С. История древней Греции [учебник для студентов университетов по курсу ист. древней Греции – 3 издание] [текст]. – М.: Изд. вост. лит-ры, 1963 / Sergeev V.S. Istoria drevnei Gretsii [uchebnik dlia studentov universitetov po kursu ist. drevnei Gretsii – 3 izdanie] [tekst]. M.: Izd. vost. lit-ry, 1963.
11. Крымский мост. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Крымский\\_мост](https://ru.wikipedia.org/wiki/Крымский_мост) (дата обращения 26.02.2020 г.) / Krymskii most. [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Kry'mskij\\_most](https://ru.wikipedia.org/wiki/Kry'mskij_most) (data obrashcheniya 26.02.2020 g.).

**The creativity of architects Francesco Boffo and Ippolit van-der-Schkruf in Bessarabia for the first half of the XIX century. (On the 160th anniversary of the construction of the monument in the memory of the Battle of Cahul)**

doi.org/10.5281/zenodo.3938159

*Rezumat*

**Creația arhitecților Francesco Boffo și Ippolit van-der-Schkruf în Basarabia în prima jumătate a secolului al XIX-lea. (Cu ocazia aniversării a 160 de ani de la construcția monumentului în memoria bătăliei de la Cahul)**

Creația talentaților arhitecți din prima jumătate a secolului al XIX-lea, Francesco Boffo și Ippolit van-der-Schkruf, este cunoscută și în Basarabia.

Arhitectul de origine elvețiană Francesco Carlo Boffo și-a dedicat 40 de ani de activitate creativă orașului Odesa. El este autorul unor proiecte de palate rafinate, vile, scări monumentale, case de raport cu apartamente pentru aristocrați din această urbe. Din 1836 și până la pensionarea sa în 1856, acest arhitect a fost angajat oficial la Cancelaria Guvernatorului General al Novorosiei și Basarabiei. A lucrat în Polonia, Crimeea, la Taganrog, în Ucraina de Vest. În Basarabia, a participat la construcția penitenciarului din Chișinău, la elaborarea planului topografic al orașului Cetatea Albă.

Cel de-al doilea arhitect, Ippolit van-der-Schkruf, de origine olandeză, în anii 1839-1840 a activat la Camenița, iar în 1844-1850 se afla la Ismail, având funcția de intendent al clădirilor de stat.

Acești doi arhitecți au devenit autorii vestitului Monument comemorativ al bătăliei de la Cahul, care a fost construit în anul 1849 în apropierea satului Vulcănești. În 1844, Francesco Boffo a pregătit proiectul și devizul de cheltuieli, iar Ippolit van-der-Schkruf s-a angajat în construcție. Monumentul, reprezentând o coloană triumfală de factură antică, a fost ridicat în amintirea evenimentelor asociate cu înfrângerea trupelor otomane în anul 1770 de armata generalului rus Piotr Rumeanțev pe râul Cahul. El servește ca exemplu al manifestării stilului Empire, când arhitectura comemorativă era antrenată întru glorificarea și înveșnicirea faptelor militare. În anul 2019, s-au împlinit 160 de ani de la inaugurarea acestui monument de for public, care și astăzi reprezintă o atractivitate pentru turiști și locuitorii Republicii Moldova.

**Cuvinte-cheie:** creația, arhitecți Francesco Boffo și Ippolit van-der-Schkruf, prima jumătate a secolului al XIX-lea, monument comemorativ al bătăliei de la Cahul, proiectul și devizul de cheltuieli, coloană triumfală al ordinului grecesc, stilul Empire.

*Summary*

**The creativity of architects Francesco Boffo and Ippolit van-der-Schkruf in Bessarabia in the first half of the XIX century. (On the 160<sup>th</sup> anniversary of the construction of the monument in the memory of the Battle of Cahul)**

The creative activity of architects F. Boffo and I. van-der-Schkruf in the first half of the XIX century is well known in Bessarabia. The architect of Swiss origin Francesco Karlovich Boffo devoted 40 years of his creativity to Odessa. His innovative projects include exquisite palaces, villas, giant stairs and buildings for aristocratic circles. From 1836 until his retirement in 1856, this architect officially was in the service of the Chancellery Governor-General of Novorossiya and Bessarabia. Architect Boffo worked in Poland, Crimea, Taganrog and Western Ukraine. He participated in the construction of the Kishinev prison castle and in compiling a map of Akkerman.

The other architect, of Dutch origin, Ippolit Andreevich van-der-Schkruf worked in Russia, Kamenets-Podolsk in 1839-1840. From 1844 to 1850, he was in Izmail as the superintendent of government buildings.

These two architects became the creators of the famous monument to the Battle of Cahul, which was built in

1849 near the village Vulcaneshty. In 1844, France Boffo prepared the design and an estimate of this monument. Ippolit van-der-Schkruf was engaged in its construction.

The triumphal column of the Greek order was erected in memory of events related to the defeat of the Turkish troops in 1770 by the army of the Russian General Peter Rumyantsev in the Battle of Cahul. It served as an example of the *Empire* style manifestation, when memorial architecture was designed to glorify and perpetuate military exploits. Last year we marked the 160th anniversary of the construction of this monument, which is a treasure of the Republic of Moldova.

**Keywords:** creativity, architects Francesco Boffo and Ippolit van-der-Schkruf, the first half of the XIX century, commemorative monument of the Battle of Cahul, monument's design and estimate, triumphal column of the Greek order, Empire style.

Last year we marked the 160th anniversary of the construction of the famous monument to the Battle of Cahul (Fig. 1), which was built in 1849 near the village Vulcanesti and is one of the treasures of the Republic of Moldova.

This is the work of two talented architects of the first half of the XIX century: Francesco Boffo and Ippolit van-der-Schkruf [9, 228-239]. The triumphal column of the Greek order was erected in the memory of the events associated with the defeat of the Turkish troops in 1770 by the army of General Peter Rumyantsev, and served as an example of the Empire style, when memorial architecture was designed to glorify and perpetuate military exploits. Here, we will talk about the creativity of these architects based on the example of this monument.

Francesco Karlovich Boffo is a famous Odessa architect of Swiss origin, an Italian by nationality, a student of the Tessin School of Architecture. According to archival documents, Francesco Boffo was born in 1800 [3]. "He was owned the projects of the main ensembles of Odessa aristocracy" [6, p. 25]. While in Poland, he was engaged in the design of exquisite palaces and villas. But it was Odessa, where the architect spent 40 years of his creative activity. From 1819, he served as an architect's assistant, and in the period from 1822 to 1844 he already became a city architect of Odessa Construction Committee. One his best creations is the Primorsky Boulevard complex, where the building designs are located on a semicircular area. This project was developed by F. K. Boffo and finalized in 1826 by Petersburg architect A. Melnikov. In 1837, Boffo participated in designing the famous Odessa stairs of Nikolaevsky Boulevard, also known as the Giant Stairs, Vorontsovskaya and by other names, but most of all known as the Potemkinskaya stairs. In the State Archive of Odessa Region there is a personal file on the appointment of a pension to the family of the architect and assessor Boffo, dating

back to 1868 in the fund of the Norvorossiya and Bessarabia Governor-General. [3] (Fig. 2). Archival documents confirm that Francesco Boffo was a native of Switzerland and held the title of cavalier and college assessor. The Formular list of the service of Francesco Karlovich Boffo, compiled in 1858 [3, p. 17], contains additional information about him. Being a Roman Catholic, like his wife and children [3, p. 12 inv.- 13], he served in the quarantine unit and retired in 1855 at the age of 59. After graduating from the University of Turin "with an architect degree", in 1818, Boffo arrived in Russia and on November 15, 1819 he joined Odessa Construction Committee as an assistant architect [3, p. 17]. In Odessa he had "a stone house, two stone shops, and a farm outside the city, containing 3½ tithes of land" [3, p. 12 inv.].

On July 18, 1822 Francesco Boffo was appointed as Odessa city architect [3, p. 12 inv.]. In 1827, he was awarded a diamond ring for his valiant service. And on June 8, 1828, Boffo was also "graciously bestowed with the rank of IX class and holder of the Order of St. Vladimir of the IV degree" [3, p. 12 inv.].

Five years later, in 1833, "for his zealous service and excellent work" [3, p. 12 inv.], he was awarded a golden watch. Three years later, on July 3, 1836, Francesco Boffo was "transferred to the office of the Chancellery of Novorossiya and Bessarabia Governor-General as an architect" [3, p. 12 inv.]. On March 19, 1838 he was promoted to college assessors. On March 14, 1846 F. Boffo "received 400 silver rubles in reward for the work on the supervision of the construction of dams during the salt mining of dams in Bessarabia" [3, p. 13 inv.]. According to the approved plans for 1839, in the archival file on the development of the city of Akkerman, there is information that one of the plans of this city was drawn up by the architect Boffo [1, p. 129-129 inv.].



Fig. 1. Modern view of the monument to the Battle of Cahul near town Vulcanesti.

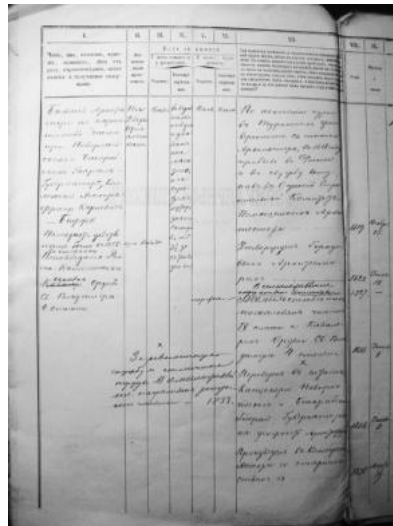


Fig. 2. Official service list of the architect Frants Boffo. 1868 (GAOO)

The design documentation was preserved, however, for some other structures, including the prison castle in the city of Chisinau. Archival documents confirm that F. Boffo took part in the construction of the prison building, the author of the project was the architect G.I. Toricelli. Thus, from the report of the college assessor architect Boffo on the correcting duties of Novorossiia and Bessarabia Governor-General Pavel Ivanovich Fedorov dated on November 24, 1843, it becomes known that during the construction of the prison castle in Kishinev “a lot was found regarding the correctness and strength made by castle works” [4, p. 226].

In 1844, the architect Francesco Boffo began designing a monumental monument dedicated to the Battle of Cahul, which took place near the village of Vulcaneshty. Almost two and a half centuries ago, on July 21, 1770, a bloody drama broke out when a valiant army led by the Russian General Peter Aleksandrovich Rumyantsev defeated the Turkish troops. Shortly before this, on July 7, 1770, the Count Rumyantsev won a brilliant victory over the army of thousands of the Crimean Khan Kaplan Girey, consisting of Tatar cavalry and Turkish infantry on the river Larga. But the most famous glory was brought to Rumyantsev by the Cahul battle, when the commander applied the battle formations using artillery and maneuvered very skillfully. Despite the fact that the Turkish troops of Khalil Pasha were three times the size of the Russian army, Rumyantsev chose the so-called defense of Troyanov Val, of which the Turks did not know. The troops of Rumyantsev were arranged in several squares and thanks

to a massive blow to the enemy, the Russians not only resisted, but also repelled the attacks, the result of which, all the fortifications were consistently taken. In this battle, “the Turks were seized with such panic fear that they soon turned into a stampede ... the whole enemy camp was scattered by the enemy’s myriad forces of 140 guns, convoys, lots of cattle, luggage, supplies and so on fell into the hands of the winners, that lost up to 1,000 people in this battle, while the loss of the Turks extended to 20,000 people, and almost all of the Janissaries were killed” [1, p. 579]. Of course, this was an important event in the history of all the Russo-Turkish wars of the XVIII century. The great Russian poet A. S. Pushkin sang the events of this heroic battle:

“Cast iron Cahulski, you are a priest,  
For a Russian, for a friend of fame –  
You are in the midst of solemn banners  
Fell burning and bloody, destroying the heroes of the north ...” [7, p. 308].

For a glorious victory in the Cahul battle, the commander Peter Aleksandrovich Rumyantsev was awarded by the rank of Field Marshal.

The National Archives of the Republic of Moldova contains a file for 1843 (Fig. 3) on the construction of a monument on the site of the Battle of Cahul under the direction of architect I. vander-Schkruf [2], which tells in detail about the role played by architect F. Boffo in creating this monument that commemorates this significant event for Bessarabia. So, from a letter of June 10, 1843 to the Military Governor, it becomes known that for the construction of the monument on the site

of the Cahul battle, the design of the alleged column and estimates in the amount of more than 11 thousand rubles were drawn up by the architect F. Boffo and approved by the Novorossiia and Bessarabia Governor. On July 27, 1843, the Bessarabian Construction Committee, after checking the estimates, assessed that “instead of the previously calculated amount, 11.427 rubles and 31 kopecks only 9.071 rubles would be required for erecting the monument, 32 silver kopecks, including 824 rubles and 60 kopecks, accounted for the sum of 10% of the Bessarabian budget” [2, p. 3-3 inv.]. On February 21, 1844, the Bessarabian Regional Construction Commission appointed the tenders for the erection of the monument on the site of the Cahul battle, which was submitted to the Bessarabian Treasury with the attached estimates, plan and conditions. On May 13, 1844, the architect Frans Boffo wrote a report addressed to the Novorossiia and Bessarabia Governor Pavel Ivanovich Fedorov noting that the architect Ippolit van-der-Schkruf should observe the construction of the column at the site of the Cahul battle. The place for the construction of the monument was chosen to be more convenient and elevated, “from the Vulcaneshti post station on the road to Bolgrad, between versts 3 and 4 near the so-called the Vizirsky barrow” [2, p. 16], where Boffo drove a stake and confirmed that I. van-der-Schkruf also knew this place. They say that “according to local traditions, the origin of the mound is explained as follows: when the Turkish sultan found out of the defeat of his army in Cahul, he became so indescribable that he ordered the great vizier, who commanded this battle, to dress in the full combat gear and get on a horse, bury them alive in the ground, and pour a huge mound over them to perpetuate his server verdict” [8, p. 579].

This site was the center of the triangle, “between the main colony of Transdanubian migrants of Bolgrad on Lake Yalpug and the cities: Reni on the Danube and Cahul (the former village of Formozov) near Prut” [5, p. 18-19].

The construction of the monument was started in 1844. From the clerical correspondence of the Bessarabian Construction Commission of May 17, 1844, it could be seen that 9447 rubles and 87 kopecks in silver were calculated for the erection of the monument and after the negotiating in the Bessarabian State Department the construction approval was given to Kishinev merchant of the first guild Gersh Perper with the

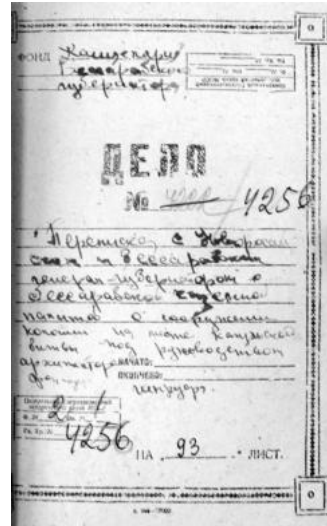


Fig. 3. Archival documents on the construction of a monument on the site of the Battle of Cahul under the direction of architects I. van-der-Schkruf and F. Boffo (The National Archives of the Republic of Moldova)

budget of 7,490 rubles in silver [2, p. 15 inv.]. The stone selected for the construction was durable, calcareous, mined in the colony of Devlet-Agach.

The original plan was to build the monument until by October 1844. In the numerous reports of the architect I. van-der-Schkruf, who was the supervisor of state buildings in the Izmail city administration, the Bessarabian military governor P. I. Fedorov, from July to October 1844, it was reported that the foundation was laid for the construction of the monument on the site of the famous Cahul battle. For a long time, nuclei and bombs could be found on this site as traces of the heavy battle of 1770. “Even when digging the foundation under the column, several human and horse bones were found there” [2, p. 15 inv.]. When, in 1845, the work on the quarries of the Devlet-Agach colony was delayed for some reasons and the terms of the contract were violated, the Board of Trustees of foreign settlers of the Southern Territory of Russia helped to promote the extraction and procurement of piece stone. This was reported to the architect I. van-der-Schkruf on February 28, 1845, indicating that “the Devlet-Agach colonists with particular pleasure gave stone not only to the monument of Rumyantsev, but also to the one that Count Vorontsov proposed to build for his father, who participated in the battle of Cahul [2, p. 34 inv.]”. Thus, the construction of two monuments at the site of the famous battle near the village of Vulcaneshty was mentioned.



Fig. 4. The monument to the Battle of Cahul near the village Vulcanesty. ("Historical messenger").

On October 29, 1846, the architect I. van-der-Schkruf reported to the Bessarabian military governor P. I. Fedorov that "the construction of the monument to the Cahul battle was being carried out with due success, and this gives hope for its early end" [2, p. 86]. On January 20, 1848, the Bessarabian Regional Construction Commission prepared a conclusion for the Bessarabian governor that the construction of "quarantine and customs buildings in the city of Reni, as well as the column in memory of the Battle of Kaghul, were completely finished and inspected" [2, p. 88 inv.].

The monument (Fig. 4), built of wild gray stone, in the shape of a column in the Doric style "with longitudinal grooves, 10 fathoms in height with a capital; the base of the column has 5 arshins in diameter. The column was placed on a high square base, has the shape of a truncated pyramid with three steps". [5, p. 19] The height of the column is 12 and a half fathoms. Cast-iron gilded cross crowning the column under the moon was approved on the capital, the height of which was 4 arshins [5, p. 19]. Stone stands decorated with iron chains were placed around the monument. The following inscription was written on a black marble board placed at the base of the monument facing to the road: "A monument to this / unforgettable battle / in which fell forever / fierce Janisaries / for several centuries / frightening Europe, Asia and Africa. / It was established at the behest of / Nicholas the Emperor / Autocrat of All Russia / attached to / the Bessarabian Military Governor Fedorov" [5, p. 19].



Fig. 5. Cahul obelisk in the park of the Grand Catherine Palace of Tsarskoye Selo (Pushkin, Leningrad Region, architect Antonio Rinaldi. 1771).

Another inscription on this monument reads: "Non solum armis" [8, p. 581], which from the Latin language means: "Not only weapons" [8, p. 581] and is the motto of the Rumyantsev's coat of arms.

One of the participants of the battle on the Larga River, as well as the Cahul battle, was Semen Romanovich Vorontsov (1744-1832), father of the future Count, Field Marshal Mikhail Semenovich Vorontsov (1782-1856). It was on the field of the Cahul battle that his fighting talent was manifested.

The magazine of the Ministry of Public Education described in details the appearance of this monument in Bessarabia: "Prince M. S. Vorontsov was the first to think of erecting a monument to Rumyantsev at the site of the Battle of Cahul" [5, p. 15]. It was Mikhail Semenovich, the Novorossiia and Bessarabia Governor-General, who contributed to preserving the memory of the past by "erecting a number of monuments, both in Odessa, the Novorossiia territory, Bessarabia and the Caucasus" [11].

"The appearance of this column, extremely beautiful and proportionate in its forms, standing alone on a deserted and open hill, amazes with grandeur along with its simplicity and ease. The design of the project honors the taste and knowledge of the architect Boffo and architect I. van-der-Schkruf, who earned appreciation for the accuracy and clarity of the building, which was made with the greatest diligence, correctness and cleanliness" [5, p. 20].

Another so-called Cahul obelisk (Fig. 5) was erected according to the project of the Italian ar-



Fig. 6. The portrait of the artist Vladimir Borovikovsky, in which the Russian Empress Catherine II (1729-1796) is depicted walking in the park against the backdrop of this Cahul obelisk



Fig. 7. The coat of arms of the Vorontsov family with the motto: "Semper immota Fides!", which means as "Faith is always unshakable".

chitect Antonio Rinaldi in 1771 in the park of the Great Catherine Palace of Tsarskoye Selo (now it is the city Pushkin of Leningrad region). This monument was also dedicated to the events of the famous battle near the village of Vulcaneshty on July 21, 1770.

Vladimir Borovikovsky's painting, in which the Russian Empress Catherine II (1729-1796) is depicted walking in the park at Tsarskoye Selo on the backdrop of the Cahul obelisk, recalls the event of this historical battle (Fig. 6) [12].

Another monument was erected in 1845, but on the other side of the village of Vulcaneshty, namely, "200 fathoms from the Cahul column to the West, on a mound separated from it by a rather deep hollow, in the very place where the left part erected by the Turks retrenchment was heroically taken by Lieutenant Colonel Count Semen Romanovich Vorontsov" [5, p. 19] (Fig. 7). Here M. S. Vorontsov, being the Novorossiia and Bessarabia Governor-General, erected a small obelisk in memory of the immortal exploits of his valiant father. The monument was surrounded by a cast-iron grating and "built of slab limestone, in the pattern and size of the Cleopatrion obelisk" [5, p. 21], the height of which is 3 ½ fathoms. On the obelisk, there were the following inscriptions:

a) on the side directed towards the road: "Monument to Count Vorontsov on the field of the Kaghul battle. / Near this place / on July 21, 1770 / on the day of the Cahul battle / lieutenant colonel Count Semen Vorontsov / leading a com-

bined grenadier battalion compiled / from I and 3 grenadier regiments, / the first entered the Turkish retrenchment" [13];

b) on the right side: "The monument to this / adored parent was erected / by a noble son / Novorossiia and Bessarabia / Governor-General / Count Mikhail Vorontsov / 1845" [8, p. 582-583];

c) on the third side was the coat of arms of the Vorontsov's family with the motto: "Semper immota Fides!", which means: "Faith is always unshakable" [13] (Fig. 7).

Of course, M. S. Vorontsov wanted to attend the consecration and opening of the Cahul monument. Therefore, he personally set the date of the significant event for September 13, 1849. Many people gathered for a magnificent celebration on the occasion of the monument's unveiling, including battalions of the Lublin Chasseurs Regiment, Danube Cossacks, equestrian border guards. The monument was sprinkled holy water.

As for the further creative activity of architect F. Boffo, the author of the design of the Monument of the Cahul Battle, on August 19, 1847, was appreciated for diligent service by the authorities. (Fig. 8) In 1855, Boffo was fired without being awarded a rank, since on August 3 of the same year he was removed from service due to his illness [3, p. 13]. But even after his retirement, Boffo continued his private practice, which is proved by his obvious "participation in the design of the monument to M. S. Vorontsov in the Cathedral Square, completed in 1863" [6, p. 25].

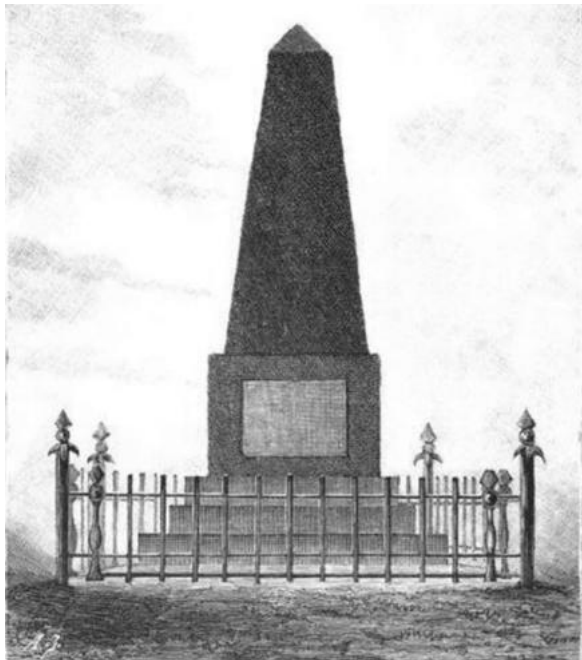


Fig. 8. The monument to Count Vorontsov on the field of the Cahul battle.

According to the extract issued from the metric funeral book of Odessa Roman Catholic parish church, Francesco Boffo died in Odessa on November 9, 1867, at the age of 67 from cancer, and on November 11 of the same year he was buried in the common Odessa cemetery. After his death, Franz's wife Anna (nee Stremayer) and two children: Franz and Maria remained without husband and father [3, p. 4]. On May 24, 1868, the Boffo's widow petitioned the mayor of Odessa with a request to grant her "the pension of her late husband, an architect who had served under the Novorossiysk and Bessarabian governor for 35 years" [3, p. 9].

Many of the structures designed by Francesco Boffo can still be seen today in Odessa, Taganrog and Western Ukraine. In the Republic of Moldova, in the city Vulcanesti, the majestic Monument to the Cahul battle, or the column of glory [14], is one of the symbols of the city the personification of the victory in the Cahul battle of 1770 and an important milestone in the history of the Russian-Turkish wars on the territory of Bessarabia.

#### Bibliography

1. National Archive of the Republic of Moldova (NARM), F. 6, inv. 1, d. 1283.
2. NARM, F. 2, inv. 1, d. 4256.
3. State Archives of Odessa Region, F. 1, inv. 140 (1868), d. 81.
4. State Archives of Odessa Region, F. 1, inv. 215 (1842), d. 33.
5. Памятник Графу Румянцеву-Задунайскому на поле Кагульской битвы. В: Журнал Министерства Народного Просвещения, ч. LXV, СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1850, с. 18-22/ Pamiatnik Grafu Rumeantsevu, ch. LXV, SPb.: Tipografia Imperatorskoi Akademii Nauk, 1850, s. 18-22.
6. Пилявский В., Зодчие Одессы, Одесса: «Optimum», 2010. /Piliavskii V., Zodchie Odessy, Odessa: "Optimum", 2010.
7. Пушкин А., Собрание сочинений в десяти томах, Москва: Правда, 1981, том 1, с. 308. / Pushkin A., Sobranie sochinenii v desiati tomah, Moskva: Pravda, 1981, tom 1, s. 308.
8. Фон Фохт Николай, Памятники на Кагульском поле сражения. В: Исторический вестник, том LXXVII, С-Петербург: Типография А. С. Суворина, 1899. /Fon Foht Nicolai, Pamiatniki na Kagul'skom pole srajenia. V: Istoricheskii vestnik, tom LXXVII, S-Peterburg: Tipografia A.S. Suvorina, 1899.
9. Частина А., Архитекторы Бессарабии (первая половина XIX в.), Chisinau, "Garomont Studio", 2018./ Chastina A., Arhitektory Bessarabii (pervaia polovina XIX v.), Chisinau, "Garomont Studio", 2018.
10. Вид Кагульского обелиска в г. Пушкин Ленинградской области (Царское Село), сооруженного по проекту архитектора А. Ринальди в1771 г. /Vid Kagul'skogo obeliska v g. Pushkin Leningradskoi oblasti (Tsarskoie selo), soorujennogo po proektu arhitektora A. Rinal'di v 1771 g. ([https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%B3%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BAhttps://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%B3%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9\\_%D0%BE%D0%B1%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D1%81%D0%BA, 26.01.2015](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%B3%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BE%D0%B1%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D1%81%D0%BAhttps://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%B3%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BE%D0%B1%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D1%81%D0%BA, 26.01.2015)).
11. Головань В., Сохранение исторической памяти в деятельности М. С. Воронцова. (<http://vigolovan.livejournal.com/12996.html>, 05.10.2014). / Golovani V., Sohranenie istoricheskoi pamiati v deiatel'nisti M.S. Vorontsova.
12. Портрет императрицы России Екатерины II (1729-1796), прогуливающейся на фоне Кагульского обелиска в Царскосельском парке. Художник В. Боровиковский./Portret imperatritsy Rosii Ekateriny II (1729-1796), progulivaiucsheisia na fone Kagul'skogo obeliska v Tsarskosel'skom parke. ([https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%BA%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0\\_II\\_%D0%BD%80%D0%BE%D0%B3%D1%83%D0%BB%D0%BA%D0%B5\\_%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%BE%D1%81%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%B5, 25.01.2015](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%BA%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0_II_%D0%BD%80%D0%BE%D0%B3%D1%83%D0%BB%D0%BA%D0%B5_%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%BE%D1%81%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%B5, 25.01.2015)).
13. [http://cs4674.vk.me/u12856945/109679736/x\\_2ea8e565.jpg](http://cs4674.vk.me/u12856945/109679736/x_2ea8e565.jpg), 26.01.2015).
14. [http://cahul.net/foto/details.php?image\\_id=59](http://cahul.net/foto/details.php?image_id=59), 23.01.2015).

*Андрей КРАСНОЖОН,  
Мехмет ТЮТЮНДЖИ*

## **Город Измаил в конце XVI – начале XIX вв.**

doi.org/10.5281/zenodo.3938296

### *Summary*

#### **The Izmil city in the late XVI - early XIX centuries**

The article summarizes the research of written, cartographic and epigraphic sources on the history of the city of Izmil and its fortification, which relate to the period from the end of the 16th to the beginning of the 19th centuries. The city of Izmil arose on the left bank of the Danube at a long-standing crossing called Izmil-hechidi, according to the decree of Sultan Ottoman Empire, Murad III. The decree (firman) provided for the transfer of these lands into the possession of the head of his harem, Khabeshi Mehmed-aga. This is probably why the founded city was originally called Mehmedabad (the city of Mehmed) - in honor of its founder. However, this name did not become popular in the future, since Mehmet-aga soon died. Probably, the name "Izmil" was associated with the original name of the crossing, which, in turn, was associated with the name of a certain "saint", Izmil Baba, buried here. The remains of the turbe of this local revered man and the abode of dervishes (tekke) next to him remained in Izmil until the end of the XVIII century. In the very first years, a stone castle with a garrison of 36 people, a large hammam, a marina and shipyards, a stone khan, a stone dome mosque and other major buildings that became the basis of the infrastructure of the young city appeared in Izmil. Eventually in 1591, Izmil was transferred to the ownership of waqf, and his tax revenues began to go in favor of Islamic shrines in Mecca, Medina and Jerusalem. In the entire history of the city, it experienced at least six major construction periods associated with fortifications.

**Keywords:** Izmil, fortification, Murad III, Khabeshi Mehmed-aga, waqf, engineer Kauffer.

### *Rezumat*

#### **Orașul Ismail la sfârșitul secolului al XVI-lea – începutul secolului al XIX-lea**

Articolul prezintă rezultatele cercetării surselor scrise, cartografice și epigrafice referitoare la istoria orașului Ismail și fortificarea acestuia, ce se referă la perioada de la sfârșitul secolului al XVI-lea până la începutul secolului al XIX-lea. Orașul Ismail a apărut pe malul stâng al Dunării la un vechi vad numit de turci Ismail-geçidi, conform decretului sultanului otoman Murad al III-lea. Decretul (firmanul) prevedea darea acestor pământuri în posesia șefului haremului său, Habeși Mehmed-aga. Acesta era probabil motivul pentru care orașul fondat a fost inițial numit Mehmedabad (orașul lui Mehmed) – în onoarea fondatorului său. Însă acest nume nu s-a încetățenit, deoarece Mehmed-aga curând a decedat. Probabil, toponimul „Ismail” a fost asociat cu denumirea inițială a vadului, care, la rândul său, a fost asociată cu numele unui „sfânt”, Ismail Baba, înmormântat aici. Rămășițele mausoleului (*türbe*) acestei persoane venerate, precum și lăcașul dervișilor (tekke) de pe lângă acesta, puteau fi văzute la Ismail până la sfârșitul secolului al XVIII-lea. În primii ani de la întemeiere, la Ismail au fost construite un castel de piatră cu o garnizoană de 36 de luptători, un hammam mare, un port și șantier navale, un han de piatră, o moschee cu cupolă de piatră și alte clădiri capitale ce au alcătuit baza infrastructurii tânărului oraș. Deja la 1591, Ismailul a ajuns în proprietatea waqf-ului, iar veniturile sale fiscale erau transferate la Mecca, Medina și Ierusalim. Pe parcursul istoriei, orașul a cunoscut cel puțin șase perioade constructive importante legate de lucrările de fortificare.

**Ключевые слова:** Ismail, fortificarea, Murad al III-lea, Habeși Mehmed-aga, waqf, inginerul Kauffer.

Начало истории непрерывного существования города Измаил на Нижнем Дунае относится к последнему десятилетию XVI в. Ключевым документом в процессе урбанизации переправы Измаил Гечиди является дарственная грамота султана Мурада III ноября 1589 г. [9]. Ее появление официально закрепило факт дарения этой пустынной местности в собственность

начальника дворцового гарема, Хабешы Мехмед-ага. Однако появлению этого документа предшествовала серия упоминаний о местности Измаил Гечиди, старейшее из которых относится к 1542 г. [4]. Все эти свидетельства отражают попытки основать здесь новое село (или восстановить старое), которые не имели успеха.

С момента подписания дарственной грамоты 1589 г. уже через полгода переправа начала приносить доход. После чего Мурад III передал таможенный сбор Измаила, который прежде поступал в казну, в личное распоряжение Мехмед-ага [10]. Глава гарема использовал все имеющиеся у него административные возможности, чтобы как можно быстрее закрепить на этом месте, позарившись даже на доходы местных вакифов. Тем самым, он вызвал недовольство при дворе. Однако, султан в категорической форме приказал никому не вмешиваться в дела обустройства города на Измаильской переправе, подтвердив свою лояльность к начинаниям черного евнуха [14].

Основатель Измаила был эфиопом по происхождению. Это одна из ближайших к Мураду III дворцовых фигур, интеллектуал, покровитель художников и архитекторов, обладатель сверхдоходов. По его инициативе в новом городе на Нижнем Дунае начинается масштабное строительство капитальных сооружений: пристани, каменного замка, мечети, хамама, караван-сарая, складских помещений и лавок.

Пристань строится уже в начале марта 1590 г., причем с отдельным «местом для ремонта кораблей» (вроде верфи) [29, с. 58; 10]. В середине XVIII в. измаильские верфи для строительства гражданских судов показаны в устье затона долины Броска к западу от города [26]. Каменный замок с башнями начинают строить (с помощью молдавских наемных работников) у самой переправы, на пологом берегу, где-то весной 1590 г. [5]. До 2 августа 1591 г. он уже был закончен [6]. Он должен был обеспечить защиту города от казаков. Первым начальником корпуса артиллерии (топчубаши) в замке был человек по имени Мехмед бин Мустафа [7]. На гарнизонную службу в первые годы существования Измаила назначались представители рода юроков (таиф) из Малой Азии [8]. В 1592 г. гарнизон замка состоял из 36 человек. Вне крепостных стен располагался кавалерийский отряд из 53 всадников. Это ранний измаильский замок был почти разрушен уже к середине XVII в. От него сохранилась лишь северо-западная (воротная) башня, которая существовала до начала 1790-х гг. [16; 29, с. 398].

В собственности Хабешы Мехмед-ага Измаил находился всего три года – с ноября 1589 г. до января 1591 г., когда евнух умер. Незадолго до смерти все свое имущество он переписал

в наследство благотворительному фонду (вакифу) черных евнухов гарема султана. В перечень входило 73 больших и малых объекта недвижимости, расположенных в разных районах Стамбула, а также Измаильская переправа с городом на нем и 50 поселками вокруг. Вакифнаме был подписан и утвержден 5 февраля 1591 г. уже после смерти основателя фонда [13, р. 90а].

Согласно этому уставному документу, половина всех налоговых поступлений Измаила распределялась в равной степени на нужды Мекки, Медины, Иерусалима и Стамбула. Уже на третий год своего существования (1592 г.) в Измаиле насчитывалось 18 статей налогообложения, а годовая сумма уплаченных налогов достигала 358 тыс. акче. Первым официальным наименованием города стал Мехмедабад («город Мехмеда»). Однако оно не закрепилось из-за скорой смерти основателя, в честь которого и возникло [13, р. 51а].

Вместо него прижилось повседневное и уже историческое для того времени название «Измаил». Весной 1591 г. в Измаиле начинается строительство каменного караван-сарая неподалеку от стен замка. Эта постройка просуществовала до начала 1790-х гг., когда была демонтирована в силу аварийного состояния (повреждения получены во время суворовского штурма города 11 декабря 1790 г.). Напротив замка было заложено несколько мечетей, одна из которых сохранилась до сих пор – каменная с куполом постройка, возведенная у самого берега Дуная. Неподалеку от нее возникла другая мечеть, под названием Мутевели Джамии (сохранилась до конца XVIII в.). В начале 1591 г. рядом с этой мечетью было запланировано строительство хамама и торговых лавок. Уже в 1593 г. баня была завершена, наряду с начальной школой, а также несколькими лавками и каменным двухэтажным ханом размером 15×30 м [1, с. 29; 2]. Баня просуществовала, по крайней мере, до 1809 г. [22]. Весь этот комплекс зданий вокруг места переправы сформировал исторический центр османского Измаила с его оборонительными, религиозными, экономическими и торговыми функциями. Западнее этого района, на мысу балки Броска, возникло кладбище. После суворовского штурма и возвращения города Османской империи, это единственный погост из всех отмеченных в городе, с собственным названием – «Кладбище мучеников» [23].

Среди этих старейших городских зданий лишь каменная купольная мечеть, скорее всего, была заложена еще при жизни Мехмеда-ага и, наверняка, была названа в его честь, как донатора. Во второй половине XVIII в. ее первичное название было утрачено в силу катастрофических событий, связанных с суворовским штурмом. Выделяя конструктивные признаки, жители Измаила, поселившиеся здесь после штурма 1790 г., называли ее «Куршанлы Джами» (Свинцовая), или «Измаильская каменная мечеть» (Измаил Таш Джами). Архитектором был, вероятнее всего, близкий к Мехмед-ага ученик великого Мимара Синана, Давуд ага ибн Абдуллах Чавуш. Именно он построил в эти же годы мечеть Фетхие в Стамбуле по заказу своего покровителя, а также тюрбе главного внука после его смерти в январе 1591 г.

Статус города (касаба), хоть и небольшого по размеру, Измаил официально получил уже зимой 1591 г. За год число его жителей увеличилось до 5500 человек, центральную власть представлял специально назначенный кадий. Почти 85% его населения составляли православные и лишь 15% мусульмане [29, с. 543]. Исламское меньшинство в 1592 г. проживало в единственном городском районе с общим количеством жителей около 300-350 человек (не считая гарнизон с семьями). В 1657 г. город насчитывал уже 2000 дворов, но только три района были мусульманскими [15, с. 153-156] (их населяли турки, татары, и, возможно, чернокожие потомки эфиопов). Подавляющее большинство населения этого полиэтничного города составляли молдаване. Также имелись греки, армяне и евреи. Причем, армянские и турецкие кварталы крайней мере с середины XVIII в. располагались по соседству, вдоль берегов Дуная, в наиболее выгодных с точки зрения доступа к городской инфраструктуре, местах.

К середине XVII в. город увеличился в размерах как минимум вдвое (с количеством горожан около 10 тыс. чел.) по сравнению с 1592 г. Как и в первые годы, этнический состав его населения оставался довольно пестрым. К христианскому вероисповеданию принадлежала если не большая, то очень существенная часть местных жителей. Например, через полвека после основания города, в 1643 г., церковь Свято-Успенского монастыря характеризуется в источниках как сооружение, которое уже существует довольно длительное время [1]. Эта

церковь перестроена трижды: усилиями брата Василия Лупу в 1643 г., Константина Брынковяну в 1698 г. и в 1763 г. – по инициативе армянской общины (которой она принадлежала в то время) [20, с. 61; 19, с. 247]. В конце июля 1770 г. мечетей в городе насчитывалось 8, церквей – 6, из которых одна армянская, три молдавских в черте города и две на форштадте.

Вероятно, именно после татарского восстания 1702-1703 гг., которое сопровождалось осадой Измаила, вокруг города с напольной стороны появились примитивные земляные укрепления. Они нашли отражение в русской картографии 1770-х гг. В устье затона Броска, у верфи и пристани, появляется мощная каменная батарея для артиллерийского контроля над руслом реки напротив города. 26 июля 1770 г. город захвачен российскими войсками в ходе русско-турецкой войны. В середине августа появляются планы по строительству на месте старого замка, бастионного форта: осенью инженером Северициным выстроены три его земляных бастиона. По периметру, с напольной стороны, город был обнесен небольшим валом и рвом с 6 батареями по углам. Турецкая береговая батарея на юго-западной окраине города перестроена, существенно увеличена и оснащена 11 пушками, ориентированными в сторону реки [21]. В 1771 г. россияне усиливают весь периметр вала за счет многоугольных и квадратных редутов.

С этих лет в картографических источниках неизменно отражается «торговая диагональ» города, протянувшаяся вдоль одной из центральных улиц – от городских ворот на восточном фронте до исторического центра Измаила в юго-западной части. Эта магистраль четко определяет направление основных торговых коммуникаций Измаила с соседней Килией. Вдоль этой улицы раскинулись торговые ряды и складские помещения, три церкви, две мечети, три караван-сарая, большая баня и т.д. В 1797 г. фиксируется название этой улицы – Рыночная [23].

В начале 1780-х гг. османское правительство инициирует строительство принципиально новой, бастионной линии укреплений в Измаиле. К 28 августа 1781 г. разработан план крепости – точнее, периметра укреплений вокруг всего города. Руководителем строительства назначен начальник внутренней охраны султанского дворца, Селим-ага, который успел

сделать рекогносцировку местности и осуществить предварительные расчеты сметы, прежде чем его сменил на посту Хаджи Ахмед-ага – руководитель личной охраны султана. Предполагалось, что крепость должна быть возведена за счет городской казны, а также на финансовые поступления из 34 округов (каза). Строительные материалы планировалось доставлять из Валахии и Молдавии. Работами руководил Мехмед Тахир, Главный архитектор Османской империи. Непосредственно в Измаиле его наместник Нурулла подготовил проектную документацию, включая план крепости [12].

Главная государственная бухгалтерия, главный архитектор и начальник строительства работали в тесном взаимодействии между собой. Уже во второй половине 1782 г. построен большой восточный бастион с двумя каменными башнями, которые фланкировали ров. В то же время, или в ближайшие годы, построен береговой артиллерийский Каменный бастион («Таш табия») в юго-западном углу крепостного ансамбля. После чего работы приостановились до 1787 г., когда дальнейшее строительство крепости, по первоначальному проекту Нуруллаха, продолжил французский инженер на турецкой службе, А.- Ж. Лафитт-Клаве (в 1787-1788 гг.), а затем неизвестный османский чиновник в чине начальника личной охраны султана. Работы по строительству небольших береговых батарей продолжались даже во время осады города российскими войсками во второй половине 1790 г. [11, р. 152-154].

В фортификационном отношении Измаильская крепость проекта 1781 г. представляла собой неудачный для своего времени образец бастионных укреплений. Это был прямоугольный в плане огромный крепостной ансамбль с 6 бастионами и двумя реданами, прикрывавшими городскую застройку. Дунайский берег защищали 15 небольших батарей с двумя мощными фланговыми укреплениями: каменной казематированной батареей «Таш табия» на юго-западе и открытой батареей под условным названием «Кавальер» на юго-востоке.

В штурме крепости 11 декабря 1790 г. принимала участие российская армия, численностью не менее 28 тыс. человек. Защитников с турецкой стороны насчитывалось около 30 тыс. Неизвестным оставался тот факт, что после захвата города и перед подписанием

Ясского мирного договора (январь 1792 г.), по которому Измаил был возвращен Турции, российское военное командование разработало план по уничтожению его фортификационных сооружений [24]. Однако он так и остался нереализованным. Город не претерпел сокрушительного и полного разрушения вследствие суворовского штурма. Ожесточенные уличные бои охватили только западную его часть, которая была заселена мусульманами. Например, армянские кварталы с их деревянной плотной застройкой, даже в первой линии от реки, (со стороны которой развивалось наступление и осуществлялась долговременная артподготовка с острова Чатал), остались неповрежденными [17; 18]. Не подверглись существенным разрушениям даже те капитальные здания, которые прилегали к району ожесточенных уличных боев – у Каменной (Свинцовой) мечети на берегу у переправы. Зато значительные повреждения получил каменный хан по соседству с этой мечетью, где занимал оборону многочисленный турецкий отряд.

По возвращении города Османской империи турецкие власти приступают к новому этапу перестройки укреплений, учитывая недостатки прошлого проекта. По его итогам ликвидирована Новая крепость (к востоку от балки Коджаголь), модернизированы планировки бастионов, достроена сплошная линия береговых укреплений, появился гласис. Ликвидированы Бросские ворота и построены Килийские (вместо старых и уже на новом месте), а также Стамбульские ворота. Перестроены башни Бендерских и Хотинских ворот. Этими работами руководил Мухаммед Рашид Эмин. Новый крепостной фронт состоял уже из 14 бастионов и 4 ворот. Официально завершение строительства пришлось на 1209 г. по хиджре (1794/1795 г.). Однако по факту они продолжались, (в том или ином виде), еще в июле 1797 г. [25].

Пока не ясно, кто выступил автором этого проекта модернизации измаильских укреплений. Известно, что, по крайней мере, в 1796 г. Мухаммед Рашид активно контактировал с французским инженером на турецкой службе Ф. Кауффером, (который инспектировал и проектировал модернизацию основных крепостей Буджака в течение 5 лет). Как раз через год француз проверяет Измаил, составив подробный рапорт о состоянии крепости и

ее недостатках, в сопровождении нескольких проектных и ситуационных планов города и укреплений. Инженер предложил исправить их, однако, пока неизвестно были ли эти предложения учтены османской властью.

К середине 1797 г. в городе насчитывалось 6 мечетей и еще одна на западе от крепости, в пригородном татарском поселке на склоне долины Броска. Среди них официальное название сохранилось лишь в одном случае – мечеть Рашид-эфенди Ени у западного края городской застройки. Ее восстановил (видимо, после суворовского штурма) начальник строительства крепости в первой половине 1790-х гг. Еще одна мечеть с собственным (?) названием – Мутевели Джамии, (в честь управляющего вакфом), располагалась в юго-западных кварталах города, на площади у переправы. Эта мечеть могла бы претендовать на статус одной из ранних в городе, (судя по ее названию и месту расположения).

Церквей на тот период отмечено только три. Юго-западная – Армянская, и церковь на главной улице, ведущей от Бендерских ворот – Св. Архангела Гавриила. В бывшем молдавском форштадте – т.н. «Греческая». Армянская церковь, скорее всего, является именно той, которую построил в 1646 г. брат молдавского господаря Василия Лупу (Св. Успения Богородицы). Церковь Св. Михаила Архангела известна с 1772 г., (после 1797 г. она не существует). По всем признакам она построена российским военным корпусом во время пребывания в Измаиле течение первой Екатерининской войны. Отсюда и название храма – в честь Архистратига сил небесных, покровителя военного искусства. В молдавских кварталах также располагалась церковь Св. Спиридония, где А. В. Суворов провел свой молебен в честь захвата города [24].

Существенным изменениям в результате модернизации крепости 1790-х гг. подверглись южные, приречные кварталы города, где первая линия жилой застройки была снесена. На ее месте, учитывая негативный опыт суворовского штурма, появилась береговая линия валов с двумя бастионами. Улица Рыночная (будучи прежде внутренней), теперь вплотную граничила с оборонным комплексом. Демонтировано несколько армянских ханов, снесен полуразрушенный двухэтажный караван-сарай этого древнейшего квартала. Свинцовая мечеть

и мечеть Мутевели отныне вплотную прилегали к внутреннему склону бастионной насыпи.

Несмотря на то, что Ф. Кауффер в рапорте называет город опустошенным вследствие суворовского штурма [25], среди объектов инфраструктуры здесь сохранились к тому времени общественная «Большая» баня, казенная пекарня в квартале у больших портовых ворот (Стамбульских), дом янычарского командира, а также масштабное государственное здание (дворец коменданта?), таможня, кабаки, дом субаши. Одним из самых интересных строительных объектов османского Измаила была обитель дервишей (текке) под названием Исмаил-Баба, что располагалась к северу от края оборонительной линии города. Первые ее изображения на планах появляются в 1772 и 1773 гг. [26; 27]. Местный культ Исмаил-Баба связан с именем святого, покровителя переправы (а затем и города на ней, в честь которого был назван). Обитель, скорее всего, принадлежала дервишам суфийского ордена Бекташи. В границах ее комплекса существовал небольшой сад и некие здания вокруг тюрбе святого.

В 1806-1812 гг. состоялась очередная русско-турецкая война, в ходе которой Измаил был снова взят русскими войсками (1809 г.). В условиях военного времени на месте обители дервишей Исмаил-Баба возникла турецкая батарея. Наверное, к тому времени от святыни практически ничего не осталось. От городских старых зданий сохранился только «дворец коменданта» вместе с мечетями Мутевели и Свинцовой.

По итогам войны Измаил переходит под власть Российской империи. Новой военной администрацией была сразу запланирована существенная модернизация крепости. Уже с 1815 г. предполагалось создать гласис (в необходимых местах), или существенно увеличить его высоту, а также высоту главного вала. Планировалось перекрыть земляными насыпями каменные ворота или потерны, (в том числе, и новые), создать, (вероятно, лишь на некоторых участках) каменную одежду рва, построить люнеты, вырыть ров или углубить его на уже существующих участках, снести старые конструкции в нем. Вследствие этих инициатив, в 1820-1830-х гг. в северной части крепости была создана большая цитадель тенального начертания в окружении дополнительного ряда валов со рвом. Все четыре воротных башни получили внешнюю защиту

в виде предместных контргардов, вынесенных за линию контрэскарпа (пятиконечные редуты). Внешним укреплением было фланкировано восточное устье рва [28].

В 1856 г. Измаил переходит под власть Молдавского княжества, которое находилось под протекторатом Османской империи. Дельта Дуная, как стратегический объект черноморско-европейского значения, переходит под власть Порты, а навигация на реке – под контроль специально созданной Европейской Дунайской Комиссии. Это произошло в результате дипломатических переговоров по итогам неудачной для России Крымской (Восточной) войны 1853-1856 гг. Очередное возвращение города и южной части Буджака под власть России произошло лишь по итогам следующей войны с Турцией, в 1878 г., однако сама крепость в то время уже не существовала. Как военный объект она была уничтожена по итогам Парижского мирного договора 18 марта 1856 г.

Таким образом, город Измаил возник в ноябре 1589 г., как проект Османской империи. К делу его основания, а затем и быстрого развития, имеют прямое отношение султан Мурад III и начальник его гарема, Мехмед-ага. С первых лет существования города, для его обороны и контроля переправы через Дунай, был построен каменный замок, одна из башен которого впоследствии была интегрирована в систему более современных бастионных укреплений второй половины XVIII в. В общей сложности можно выделить 6 основных периодов строительной периодизации измальских укреплений, с 1580-х по 1830-е гг.

#### **Список сокращений**

ANRM – Arhiva Nationala a Republicii Moldova (Кишинев).

BOA – Başbakanlık Osmanlı Arşivi.

MIK – Museum für Islamische Kunst im Pergamonmuseum.

Т.С. CDAB – Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı.

TSM – Topkapı Sarayı Müzesi.

VGMA – Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi.

ГРМ – Государственный Русский Музей (СПб).

РГВИА – Российский государственный военно-исторический архив (Москва).

#### **Список литературы**

1. ANRM. F 205. inv. 1. d. 826. f. 18-20 [v.]. О капитальной перестройке церкви Успения Божьей Матери в 1643 г. / О kapital'noi perestroike tserkvi Uspenia Bozhey Materi v 1643 g.

2. BOA. MD. 68, no. 58, s. 29.

3. BOA. MD. 69. no. 124.

4. BOA. TT. d. № 215. fol. 5. Земельный кадастровый реестр № 215. 1542/1543 г. / Zemel'nyi kadastryvyi reestr № 215. 1542/1543 g.

5. BOA. Fund: A. {DVNS. MHM. d. no. 066. fol. 50. Реестр важных решений № 66. док. 104 / Reestr vazhnykh reshenii № 66. dok. 104.

6. BOA. Fund: A. {DVNS. MHM. d. no. 69. 58. Реестр № 29. Распоряжение № 58 от 2 августа 1591 г. / Reestr № 29. Rasporiazhenie # 58 ot 2 avgusta 1591 g.

7. BOA. Fund: A. {DVNS. MHM. d. no. 066. fol. 120. Реестр важных решений № 66. док. 273 / Reestr vazhnykh reshenii № 66. dok. 273.

8. BOA. Fund: A. {DVNS. MHM. d. no. 066. Реестр важных решений № 66. док. 302 / Reestr vazhnykh reshenii # 66. dok. 302.

9. MIK. № I.7041. Темликнаме / Temlikname.

10. MIK. № I. 7042. Ферман султана Мурада III 1590 г. о передаче в полную собственность Хабешы Мехмеда-ага доходов от таможенных сборов / Ferman sultana Murada III 1590 g. o peredache v polnuiu sobstvennost' Habeshi Mehmedu-aga dokhodov ot tamozhennykh sborov.

11. Richelieu A. 1886. Journal de mon voyage en Allemagne. РИО. (54), 111-198.

12. Т.С. CDAB. 59/4144.

13. TSM. E Hazine № 3028. Вакифнаме Хабешы Мехмеда-ага / Vakifname Habeshi Mehmedu-aga.

14. VGMA. dok. 205. Fol. 483-484. Ферман султана Мурада III о защите прав Мехмеда-ага на владение Измаилом от 30 марта 1590 г. / Ferman sultana Murada III o zashchite prav Mehmedu-aga na vladenie Izmailom ot 30 marta 1590 g.

15. Çelebi Evliya. 2010. Seyahatname. С. 5, Kitap: 2. İstanbul.

16. ГРМ. № р-30135. Л. 41. М.М. Иванов. «Часть Измаила. 1791 г.» / М.М. Ivanov. «Chast' Izmaila. 1791 g.».

17. ГРМ. № р-30136. Л. 42. М.М. Иванов. Вид Измаила с юго-востока / М.М. Ivanov. Vid Izmaila s yugo-vostoka.

18. ГРМ. № р-30138. Л. 44. М.М. Иванов. Панорама прибрежной части Измаила с юга / М.М. Ivanov. Panorama priberezhnoi chasti Izmaila s yuga.

19. Красножон А. В. 2018. Фортеці та міста Північно-Західного Причорномор'я (XV-XVIII ст.). Одеса: Чорномор'я / Fortetsi ta mista Pivnichno-Zahidnogo Prichornomor'ia (XV-XVIII st.). Odesa: Chornomor'ia.

20. Кучук-Иоаннесов Х. И. 1903. Старинные армянские надписи и старинные рукописи в пределах Юго-Западной Руси и в Крыму. În: Древности восточные. Труды восточной комиссии МАО. Москва (2/3), 61-75 / Starinnye armianskie nadpisi i starinnye rukopisi v predelakh Yugo-Zapadnoi Rusi i v Krymu. În: Drevnosti vostochnye. Trudy vostochnoi komissii MAO. Moskva (2/3), 61-75.

21. РГВИА. Ф. 246. оп. 1. Д. 143. Л. 77. «Изъяснение инженер-поручика Северицина» / «Iz'yasnenie inzhener-porutchika Severitsina».

22. РГВИА. Ф. 349. Оп. 13. Д. 1079. «План Измайльской крепости с трехверстной ситуацией

вокруг онаго и с показанием в каком состоянии взят от турок в 1809 году. Снят в 1810 году» / «Plan Izmail'skoi kreposti s trehverstnoi situatsiei vokrug onago i s pokazaniem v kakom sostoianii vziat ot turok v 1809 godu. Sniat v 1810 godu».

23. РГВИА. Ф. 418. Оп. 1. Д. 698. План Измаила / Plan Izmaila.

24. РГВИА. Ф. 349. Оп. 13. Д. 1073. «План города Измаила, укрепленного ретраншементом, снятый по инструменту с частью окружной ситуации и с показанием публичного и обывательского строения» / «Plan goroda Izmaila, ukreplennogo retranshementom, sniatyi po instrumentu s chast'iu okružnoi situatsii i s pokazaniem publichnogo i obyvatel'skogo stroenia».

25. РГВИА. Ф. 424. Оп. 1. Д. 225. «Rapport de l'Ingénieur Kauffer sur l'état actuel des Places frontières d'Ismail, Hotun, Bender, Januk Palanka, Akerman, et Kili. au 1er. 7. 1797».

26. РГВИА. Ф. 846. Оп. 16. Д. 2136. «План города Измаила с показанием вокруг онаго на все стороны на 3 версты ситуацию также и бывшей в прошлом 1770 году июля ... числа онному городу атаки» / «Plan goroda Izmaila s pokazaniem vokrug onago na

vse storony na 3 versty situatsiu takzhe i byvshei v proshlom 1770 godu iulia ... chisla onomu gorodu ataki».

27. РГВИА. Ф. 349. Оп. 13. Д. 1067. «План городу Измаилу с показанием вокруг онаго на все стороны на 3 версты ситуации также и бывшие в прошлом 1770 г оду июля 26 числа онному городу атаки и с показанием же через весь город продольных и поперечных профилей и в каком оной ныне состоянии находится» / «Plan gorodu Izmailu s pokazaniem vokrug onago na vse storony na 3 versty situatsii takzhe i byvshie v proshlom 1770 godu iulia 26 chisla onomu gorodu ataki i s pokazaniem zhe cherez ves' gorod prodolnykh i poperechnykh profilei i v kakom onoi nyne sostoianii nahoditsia».

28. РГВИА. Ф. 846. Оп. 16. Д. 6018. «План Измаильской крепости. Измаил. Мая 19 дня 1854 года» / «Plan Izmail'skoi kreposti. Izmail. Maia 19 dnia 1854 goda».

29. Тютюнджи М., Красножон А. В. 2019. Місто Ізмаїл та його фортифікація (за джерелами XVI-XIX ст.). Одеса: Чорномор'я / Tutuncu M., Krasnozhon A. V. 2019. Misto Izmail ta iogo fortifikatsia (za dzherelami XVI-XIX st.). Odesa: Chornomor'ia.

## Sinagoga Mare din Chișinău

doi.org/10.5281/zenodo.3938360

### Rezumat

#### Sinagoga Mare din Chișinău

Articolul pune în valoare informații puțin cunoscute și inedite privind istoria și arhitectura Sinagogii Mari din orașul Chișinău, construite în secolul al XVIII-lea. Ea a constituit centrul de referință al *Mahalalei Jidovești* a Chișinăului preimperial, rămânând pe parcursul secolului al XIX-lea cel mai mare și, totodată, unicul edificiu de cult ebraic din oraș cu statut de sinagogă. În anii '50 ai secolului al XX-lea, Sinagoga Mare a fost închisă și apoi demolată de către autoritățile sovietice.

Încăperea principală a Sinagogii Mari avea un plan cvasi pătrat, în cruce greacă înscrisă. Patru piloni de zidărie susțineau, prin intermediul unor arce, nouă bolți în cruce. Spațiul sălii era prevăzut cu două registre de ferestre. Dinspre vest, sala era precedată de un vestibul flancat de încăperile de rugăciune a confreriilor iudaice: *Shomrim-Laboker* și a *Croitorilor*. Intrările în vestibulul sinagogii și în încăperile de rugăciune erau protejate de o galerie-*pridvor*, care era deschisă spre stradă printr-o arcadă pe stâlpi de piatră. La nivelul secund al edificiului se afla compartimentul destinat femeilor. Accesul la etaj era asigurat de o scară atașată fațadei laterale a edificiului.

Acoperișul unic, în patru ape, care acoperea volumul prismatic al Sinagogii Mari, precum și particularitățile elementelor arhitecturale exterioare, îi oferea acesteia înfățișarea unei case de locuit urbane specifice orașelor europene ale secolelor XVII-XVIII.

**Cuvinte-cheie:** Sinagoga Mare, Mahala Jidovească, edificiu de cult, încăperea principală, vestibul, stâlpi, galerie-*pridvor*, arcadă, casă urbană.

### Summary

#### Great Synagogue from Chisinau

The article highlights little known and unpublished information on the history and architecture of the Great Synagogue in the city of Chisinau, built in the 18th century. It was the reference center of the Jewish Quarter of the pre-imperial Chisinau. During the nineteenth century, it was the largest and, at the same time, the only Jewish religious building with synagogue status in the city. In the 50s of the twentieth century, the Great Synagogue was closed and after that demolished by the Soviet authorities.

The main part of the Great Synagogue was occupied by the assembly hall, that had a floor plan that figured a Greek cross inscribed in a square. Four pillars supported nine cross vaults. The space of the hall was lighted by means of two window registers. On the west side, the hall was adjoined by a vestibule flanked by the prayer rooms of the Jewish fraternities: *Shomrim-Laboker* and the *Tailors*. The entrances to the synagogue vestibule and to the prayer rooms were protected by a gallery, which ran throughout the entire main facade of the synagogue. The gallery was opened to the street through arches supported by stone pillars. On the second floor of the building, was the compartment for women. A staircase, attached to the side facade of the building, provided the access to this floor.

The unique roof with four slopes, which covered the prismatic volume of the Great Synagogue, as well as the particularities of the exterior architectural elements, offered it the appearance of an urban dwelling house specific to the European cities of the 17th-18th centuries.

**Keywords:** Great Synagogue, Jewish Mahalle, religious building, assembly hall, vestibule, pillars, gallery, arches, urban house.

Prima mențiune cunoscută a comunității ebraice din orașul Chișinău datează din 20 ianuarie 1739, când principele Grigore Ghica întări prin diplomă o înțelegere încheiată între mănăstirea Galata din Iași și "toți târgoveții creștini, armeni și jidovi" referitor la plata impo-

zitelui pentru casele și dughenele construite pe pământul mănăstirii. Faptul că reprezentanții plenipotențiarilor ai comunității orașenilor „jidovi”, de rând cu reprezentanții orașenilor „creștini” și „armeni”, au semnat și întărit cu sigiliu propriu actul de „înțelegere” cu mănăstirea Galata de-

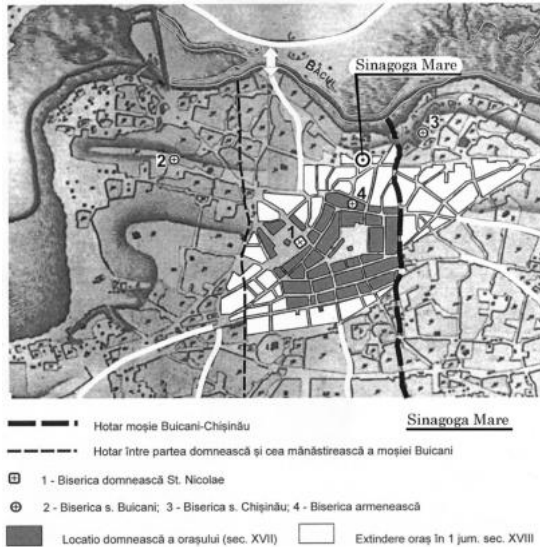


Fig. 1. Orașul Chișinău în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Amplasarea Mahalalei Jidovești față de nucleul de început al orașului. Plan (de S. Ciocanu).



Fig. 2. Sinagoga Mare din Chișinău pe imaginea aeriană a orașului din anul 1944 (conform www.oldchisinau.com).

monstrează prezența la acea dată în Chișinău a unei comunități ebraice încheiate.

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

În primul rând, situarea „mahalalei jidovești” în afara perimetrului concesiunii urbane domnești din secolul al XVII-lea (între „mahalaua armenescă” și apele râului Bâc), este un indiciu că aceasta a început să se formeze după încheierea procesului de repartizare și de valorificare a locurilor de casă din perimetrul marcat de străzi regulate al concesiunii, respectiv – în timpul extinderii orașului în afara limitelor acesteia (Fig. 1).

În al doilea rând, situarea „țintirimului jidovesc” la o depărtare considerabilă de teritoriul vetrei domnești a orașului a condus la faptul că, integrarea acestuia în teritoriul urbei în creștere a avut loc doar pe la începutul secolului al XIX-lea. Prin comparație, cimitirele creștin și armenesc, fiind situate practic la hotarul acestei vetre, erau înglobate în oraș deja către mijlocul secolului al XVIII-lea. Faptul este un indiciu al delimitării mai târzii a locului pentru cimitirul evreiesc, față de locurile pentru cimitirele celorlalte comunități urbane. În aceeași ordine de idei menționăm că, Așezământul Confreriei funebre ebraice (*hevra kadișa*) din Chișinău datează de la mijlocul celei de-a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea [2<sup>1</sup>, p. 5].

Astfel, procesul de consolidare a comunității evreilor chișinăuieni intrase în faza decisivă cam pe la mijlocul primei jumătăți a secolului al XVIII-lea.

Centrul de coagulare a „mahalalei jidovești”, respectiv, a comunității evreiești a orașului era așa-numita Sinagogă Mare. Cea mai timpurie mențiune a „spațioasei și frumos-construitei sinagogii” chișinăuene, situate în apropierea apelor râului Bâc, aparține unui ofițer din serviciul armatei imperiale ruse, care în anul 1789 a trecut prin acest oraș [1, p.57]<sup>2</sup>. Deși nu dispunem de surse documentare care să se refere la timpul edificării sinagogii în cauză, este cât se poate de clar că edificarea ei se află în strânsă legătură cu finalizarea procesului de constituire și consolidare a comunității ebraice orașenești.

Împreună cu întregul oraș, sinagoga a avut de suferit de pe urma teribilului cutremur din toamna anului 1802. Conform unor relatări târzii, între anii 1812-1816, sinagoga respectivă ar fi fost refăcută din temelie [4, p. 16-17, 21]. Deocamdată, nu cunoaștem caracterul lucrărilor operate asupra sinagogii, însă, judecând după forma planului și înfățișarea lăcașului de cult, în acei ani a avut loc cel mult o reparație capitală a acestui edificiu. Sinagoga a fost remarcată cu denumirea de „școala jidovească” pe planul orașului din 1817, elaborat de arhitectul și inginerul cadastral basarabean Mihailo Ozmidov. În listele lăcașurilor de cult ebraice ale Chișinăului din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, aceasta va fi constant menționată cu

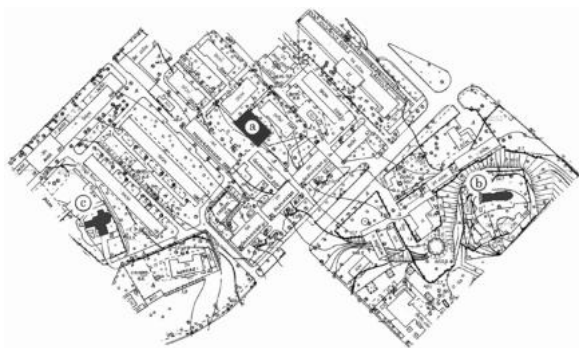


Fig. 3. Locul pe care se înalță Sinagoga Mare pe o imagine fotografică și pe un fragment al planului orașului Chișinău: a) Sinagoga Mare; b) biserica Măzărache; c) biserica Armenească (de arh. S. Ciocanu).

denumirea de Sinagoga Mare. În acest context, apare totalmente surprinzătoare afirmația dintr-o publicație de la finele secolului al XIX-lea precum că înainte de anul 1812 evreii din Chișinău nu au dispus de nici un lăcaș de cult [2, p. 16-19]. Conform mărturiilor de epocă, Sinagoga Mare era și cel mai încăpător edificiu de cult ebraic din oraș, având o capacitate de până la 500 de persoane<sup>3</sup>. Pe tot parcursul secolului al XIX-lea, ea a fost și unicul lăcaș de cult ebraic chișinăuian care dispunea de statut de sinagogă.

Nu cunoaștem anul exact când a fost distrusă această clădire importantă pentru istoria și identitatea culturală a Chișinăului. În anul 1944, Sinagoga Mare era întregă, fiind surprinsă pe imaginile aeriene ale orașului realizate de aviația germană (Fig. 2). Edificiul acesteia era în picioare și în anii 1956/57, când a fost reprezentat pe planșele unui proiect de resistemizare a acestei părți a urbei<sup>4</sup>. Marcajul atribuit clădirii o plasa printre construcțiile programate spre desființare, fapt care a și fost „cu succes” realizat.

Clădirea Sinagogii Mari a căzut pradă procesului de sistematizare agresivă, la care a fost supus orașul de către autoritățile sovietice, fiind demolată, împreună cu ceea ce mai era întreg la acea vreme din cartierul evreiesc medieval al Chișinăului, al cărui centru de referință a fost. Cel mai probabil, în ultimii ani de existență, sinagoga nu a mai funcționat, ea, ca și alte edificii de cult închise ale orașului, fiind „reprofilată” în depozit sau ajungând să adăpostească temporar vreo instituție.

Locul vechii sinagogi, mai exact, amprenta ei la sol, a fost marcată pe planul orașului, actualmente, aici fiind amenajat un scuar de pe teritoriul *Spitalului Clinic al Ministerului Sănătății, Muncii și Protecției Sociale* din str. A. Pușkin, 51 (Fig. 3). Pentru claritate, pe plan au fost evidențiate bisericile Măzărache și Armenească.

Acest edificiu de cult, deosebit de important din perspectiva reîntregirii fizionomiei culturale a Chișinăului preimperial, dar și a celui din secolul al XIX-lea, a fost menționat în perioada existenței lui fizice în scrierile a doar trei autori [1, 2, 4]. După demolare, în mod cu totul surprinzător, acesta dispărea atât din memoria culturală a orașenilor, cât și din memoria comunității ebraice chișinăuene. Deocamdată, în circuitul public nu au ajuns să fie plasate fotografiile care ar releva exteriorul sau interiorul sinagogii.

Actualmente, despre arhitectura și structura ei putem judeca doar după un set din patru desene, semnate în anul 1891 de arhitectul Leopold Scheidewand. Cu regret, planurile nu cuprind și jumătatea de est a clădirii care, însă, nu se referă la partea de la intrare a acestei sinagogi<sup>5</sup> (Fig. 4). Setul de desene a fost elaborat în contextul amenajării unei noi scări de acces la etajul sinagogii. Din acest motiv, arhitectul nu a găsit de cuviință să reprezinte planul întregii clădiri, ci doar jumătatea ei de vest, de la intrare. Unele detalii referitoare la volumetria Sinagogii Mari pot fi observate pe unica fotografie cunoscută pe care ea apare, în cadrul panoramei generale a orașului dinspre râul Bâc, din anul 1880 (Fig. 5).

Era un edificiu de plan dreptunghiular (circa 23 x 37 metri), orientat aproximativ pe axa est-vest, sub un acoperiș unic în patru ape.

Parterul era segmentat în *sala întrunirilor*, un *vestibul* (cu două încăperi laterale) și o *galerie-privor*, ultimul compartiment ieșind în frontul Străzii Sinagogii. Prezența pe planurile din 1891 ale edificiului de cult a proiecției bolților sălii întrunirilor, precum și analiza planurilor altor sinagogi de epocă din această parte a Europei, a permis reconstituirea planului acestui edificiu de cult chișinăuian (Fig. 6).

Încăperea principală a Sinagogii Mari, sala întrunirilor, ocupa partea de est a edificiului. Ea

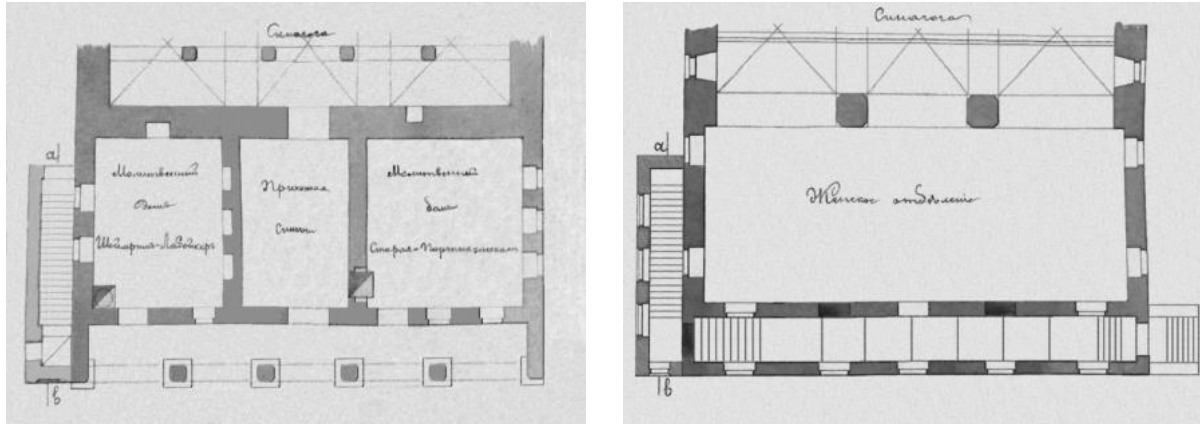
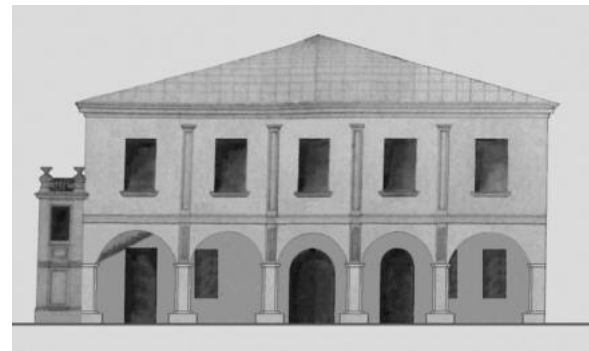


Fig. 4. Sinagoga Mare din Chișinău (1891): a) Plan parter (fragment); b) plan etaj (fragment); c) fațadă dinspre stradă (de arh. L. Scheidewand).

avea un plan cvasi pătrat (circa 20x20 m), în cruce greacă înscrisă. În centrul sălii, în spațiul dintre patru piloni masivi de zidărie, era amenajată platforma pentru citirea publică a Torei (*bimah*). Pilonii susțineau, prin intermediul unor arce, nouă bolți în cruce. Nu excludem, însă, că bolta centrală, sub care se situa *bimah*, era semisferică. Pereții acestui compartiment, ca și pilonii centrali, se remarcă prin masivitate, atingând grosimea de circa un metru și patruzeci de centimetri. Spațiul sălii, mai exact pereții de est, de nord și de sud ai acesteia, de înălțimea a două nivele, erau prevăzuți cu două registre de ferestre. Nișa, respectiv, dulapul de păstrare a exemplarelor Torei (*aron kodesh*) era amenajată fie în peretele de est, fie în cel de sud al sălii.

Dinspre vest, sălii întrunirilor îi era atașat un vestibul, flancat de două încăperi de rugăciune a două confrerii iudaice din oraș, fiecare dotată cu șemineu și cu câte o intrare separată dinspre stradă, terminată semicircular. În planul realizat în 1891 de arhitectul Leopold Scheidewand, aceste încăperi erau marcate drept: *Casa de rugăciune Shomrim-Laboker* (la nord de vestibul) și *Casa de rugăciune a croitorilor*, „*cea veche*”<sup>36</sup> (la sud de vestibul).

Intrările în vestibulul sinagogii și în încăperile de rugăciune erau protejate de o galerie-*pridvor*, ce se desfășura pe întreaga lungime a fațadei de vest a sinagogii. Galeria era delimitată dinspre stradă de cinci arcuri generoase în plin cintru, sprijinite pe stâlpi de piatră de secțiune pătrată: patru stâlpi – situați independent, iar doi – angajați pereților laterali ai edificiului. Nu excludem, că inițial galeria era deschisă prin goluri arcuite, ulterior zidite și pe la capete. Stâlpii se sprijineau pe baze pătrate de piatră. Nu dispunem de informații privind moda-



litatea de acoperire a acestor compartimente. Cel mai probabil, ele erau separate de încăperile de la nivelul doi prin planșee de lemn.

La nivelul doi al edificiului, situat deasupra vestibulului și încăperilor laterale pentru rugăciune, se afla *ezrat nashim*, spațiul destinat femeilor. Compartimentul comunica cu sala întrunirilor prin trei generoase deschideri arcuite, înaintând în spațiul acesteia prin intermediul unei galerii susținute la parter de patru coloane. Galeria era delimitată dinspre sală, inclusiv din raționamente de securitate, de o balustradă (*mehita*). Intrarea în spațiul *ezrat nashim*-ului se realiza printr-o galerie atașată laturii de vest a compartimentului, care, din punct de vedere structural, corespundea galeriei *pridvorului* de la parter. Accesul în galerie era asigurat de o scară exterioară, atașată fațadei de nord a edificiului.

Volumul prismatic al sinagogii, cuprins sub un acoperiș unic în patru ape, precum și particularitățile elementelor arhitecturale exterioare, îi oferea acesteia înfățișarea unei case de locuit. Fațada ei principală, dinspre stradă, era structurată în două registre printr-un profil orizontal intermediar. Primul registru, corespunzător parterului, era format de o arcadă sprijinită pe cinci stâlpi de pia-



Fig. 5. Sinagoga Mare din Chișinău pe imaginea panoramică a orașului din anul 1880.

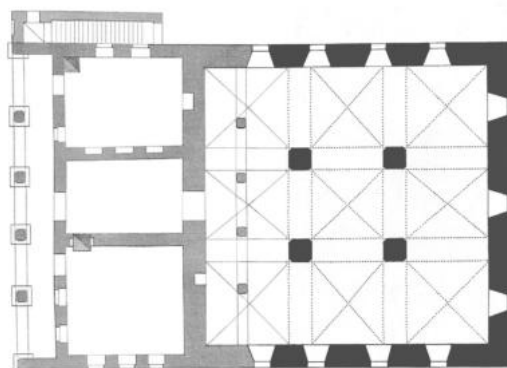


Fig. 6. Sinagoga Mare din Chișinău. Plan parter. Variantă de reconstituire (de arh. S. Ciocanu).

tră pe baze prismatice, care delimita dinspre exterior galeria ce proteja intrarea în edificiu. Registrul secund al fațadei dispunea de cinci ferestre de contur dreptunghiular, dotate cu solbancuri profilate, situate în axul deschiderilor arcuite ale galeriei de la parter. Între ferestre, în axul stâlpilor arcadei, erau executați patru pilaștri cu capitel simplu, care nu atingeau nivelul cornișei.

În anul 1894, vechea scară de acces spre etajul sinagogii, din raționamente anti-incendiare, a fost înlocuită cu una nouă, din fontă, inclusă între pereții unei anexe construite din zidărie de piatră (conform deja menționatului proiect din 1891 al lui Leopold Scheidewand).

Deoarece nu dispunem de informații privind epoca de construcție a sinagogii, vom analiza în acest sens caracteristicile de bază, arhitecturale și spațiale, ale clădirii.

Unul dintre elementele definitorii ale Sinagogii Mari din Chișinău este *sala întrunirilor*. Săli cu

o structură similară – încăperi cvasipătrate, dezvoltate în înălțime, cu latura interioară de circa 20 metri, cu patru piloni de susținere a nouă segmente de boltă – apar în arhitectura edificiilor de cult ebraice în prima jumătate a secolului al XVII-lea. Încăperile respective erau parte a unor edificii de tip central, cu o arhitectură exterioară specifică și un interior bogat decorat. Dintre exemplele mai apropiate din punct de vedere geografic putem menționa Sinagoga Mare din Lvov, sau Sinagoga din Ostroh, regiunea Rovno, Ucraina (Fig. 7).

Conform unui amplu studiu consacrat arhitecturii sinagogilor europene [3, p. 78-79], tipul de sinagogi de piatră cu corp unic, prismatic (cu o amplă sală de plan cvasi pătrat, cu patru piloni interiori, și cu încăperi dispuse în două niveluri în partea dinspre intrare a clădirii), cuprins de un acoperiș unic în patru ape, s-a constituit în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, căpătând o răspândire semnificativă pe teritoriul statului polonez al acelor timpuri. O caracteristică a exteriorului sinagogilor

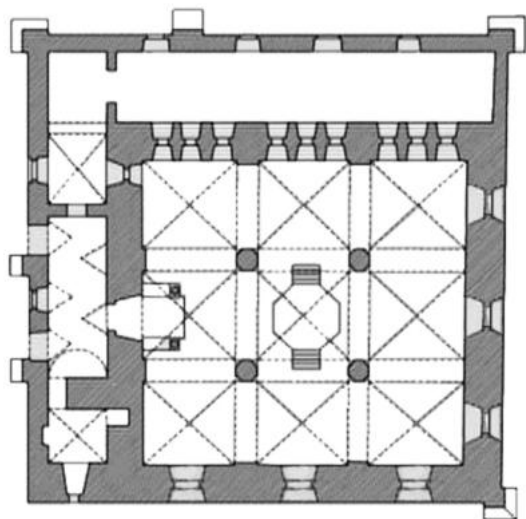


Fig. 7. Sinagoga Mare din Ostroh, reg. Rovno, Ucraina: a) Plan; b) Vedere din interior.

din acest secol este apropierea de vocabularul arhitectural specific construcțiilor civile (Fig. 8).

Exemple de sinagogi construite în secolul al XIX-lea, care ar întruni aceste două caracteristici fundamentale: 1) sală pătrată cu bolți susținute de patru piloni și 2) volum prismatic, cuprins sub un acoperiș unic în patru ape – nu sunt cunoscute.

Acesta ar fi un argument important întru susținerea faptului că, în 1789, baronul von Campenhausen se referea chiar la respectivul edificiu de cult. Desigur, în lipsa datelor documentare referitoare la construirea acestui lăcaș de cult, nu putem totalmente exclude nici construirea din temelie a Sinagogii Mari în anii 1812-1816 în forme arhaizante, tributare tradiției secolului anterior, după demolarea prealabilă, parțială sau totală, a edificiului mai vechi. Cel mai probabil însă, Sinagoga Mare din Chișinău a fost edificată în secolul al XVIII-lea, iar în deceniul secund al secolului al XIX-lea ea a suferit doar reparații consistente.

Totodată, marea sinagogă chișinăuană dispunea de caracteristici insolite, care o individualizau în contextul edificiilor de cult ebraice din alte orașe europene. Faptul se referă, în special, la soluția arhitecturală a fațadei ei dinspre stradă, mai exact, la galeria continuă cu arcadă de la parter. Arhitectura fațadei era în consonanță cu arhitectura unor clădiri din piețele și străzile comerciale din orașele transilvănene sau poloneze din secolele XVI-XVIII.

Faptul oferă un câmp de reflecții asupra originii meșterilor care au fost invitați pentru edificarea sinagogii, dar și asupra predilecției pentru anumite elemente și forme care animau arhitectura orașului în secolele respective, ținând cont de faptul că pridvorul bisericii Măzărache (1742), de exemplu, era și el inițial deschis spre exterior prin arcade sprijinite pe stâlpi de factură asemănătoare.

Deocamdată, nu dispunem de imagini/fotografii și descrieri de epocă a arhitecturii sinagogii, fapt care lasă în umbră detaliile decorului ei interior și exterior (în afara celui de pe fațada ei dinspre stradă), precum și mobilierul acesteia. Nu cunoaștem nimic nici despre inscripțiile ctitoricești ale Sinagogii Mari, care, pornind de la practica epocii, cu siguranță au existat.

Ar fi pe deplin justificată instalarea pe locul Sinagogii Mari din Chișinău, ca și în cazul edificiilor de cult creștine din oraș, demolate în perioada regimului sovietic, a unui însemn, care ar pune în evidență și ar menține vie memoria privind acest element important al istoriei și identității orașului.



Fig. 8. Sinagoga din Komargorod, reg. Vinnița, Ucraina. Vedere din exterior.

#### Note

<sup>1</sup> În această publicație este expus textul Așezământului. Se menționează aprobarea lui la 1774 de către marele rabin din Iași.

<sup>2</sup> „There is a large well-built synagogue in Kischinau”.

<sup>3</sup> Sinagoga Mare era cel mai încăpător lăcaș de cult ebraic din oraș cel puțin până la momentul construirii în 1913 a așa-numitei Sinagogi Corale, distruse și ea în perioada regimului sovietic.

<sup>4</sup> ANRM, Fond R-3095, inv. 1HT, d. 93.

<sup>5</sup> ANRM, Fond 6, inv. 4, d. 102.

<sup>6</sup> În 1894 era numită „cea veche”, în contextul edificării în oraș, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, a unei Case „noi” de rugăciune a confreriei croitorilor evrei.

#### Bibliografie

1. Campenhausen, baron, *Russian Empire with an historical account of the Zaporog cossacks and of Bessarabia, Moldavia, Wallachia and the Crimea*, London, 1808.

2. Lion Abram, *Khronika umstvennago i nra-vstvennago razvitiia kishinevskikh evreev (1773 g. po 1890 g.) i obzor evreiskikh blagotvoritelnykh uchrezhdenii v Bessarabskoï Gubernii (Хроника умственного и нравственного развития кишиневских евреев (1773 г. по 1890 г.) и обзор еврейских благотворительных учреждений в Бессарабской Губернии)*, Chișinău, 1891.

3. Lokotko A.I., *Arkhitektura evropeiskikh sinagog (Архитектура европейских синагог)*, Ed. Uradzhai, Minsk, 2002.

4. Weinberg A.S., *Chișinăul în trecut și prezent. Schiță istorică*, Chișinău, 1936.

## **Pictori basarabeni la București. Anii 1930–1960. Nume uitate**

doi.org/10.5281/zenodo.3938405

### *Rezumat*

#### **Pictori basarabeni la București. Anii 1930–1960. Nume uitate**

Bucureștiul a fost unul dintre centrele artistice unde pictorii basarabeni nu numai au studiat artele, au expus lucrările după 1920, dar au și locuit după 1945. În cataloagele Societății de Arte Frumoase din Chișinău întâlnim nume care nu se mai regăsesc în perioada postbelică a RSS Moldovenești, majoritatea aflându-se în București. Tania Baillayre, Gheorghe Ivancenco, Gheorghe Ceglocoff, Natalia Bragalia, Ira Caufman, Anatol Cudinoff, Maia Starcevschi, Irina Filatiev, Natalia Danilenco, Victor Rusu-Ciobanu ș.a. s-au integrat în ambianța culturală a Regatului pe parcursul mai multor decenii. Activând în diverse domenii, reprezentanții Basarabiei și-au adus aportul lor în pictura, scenografia și artele grafice românești din perioada antebelică și postbelică. Îndeosebi acest moment se referă la scenografie și grafică care au marcat indubitabil, prin originalitate și o reflectare neordinară, subiectele abordate specifice și comune acestor perioade. Operele basarabenilor au fost pe larg mediatizate în cadrul unei expoziții organizate la București de Ruxandra Garofeanu în anul 2009, grație participării lucrărilor din colecțiile muzeelor naționale din Republica Moldova și România. Pentru mulți dintre ei, în egală măsură, puține dintre operele lor sunt cunoscute la Chișinău sau București. Articolul pune în valoare numele și creația pictorilor din metropola bucureșteană pe durata anilor 1920-1960.

**Cuvinte-cheie:** pictori basarabeni, Societatea de Belle-Arte, Salon Oficial, București.

### *Summary*

#### **Bessarabian Artists in Bucharest. in the period 1930–1960. Forgotten Names**

One of the artistic centers, where Bessarabian painters not only studied the arts and exhibited after 1920, but also lived after 1945, was Bucharest. In the catalogs of the Society of Fine Arts in Chisinau we find names that are no longer found in the post-war period of the Moldovan RSS, the majority being in Bucharest. Tania Baillayre, Gheorghe Ivancenco, Gheorghe Ceglocoff, Natalia Bragalia, Ira Caufman, Anatol Cudinoff, Maia Starcevschi, Irina Filatiev, Natalia Danilenco and Victor Rusu-Ciobanu et al. or had integrated into the cultural environment of the Kingdom for several decades. Activating in various fields, the representatives of Bessarabia brought made their contribution in to the Romanian painting, scenography and graphic arts from the pre-war and post-war period. This moment In particular, this refers to the scenography and graphics that undoubtedly marked the approached topics, specific and common to these periods, through originality and an extraordinary reflection. The works of the Bessarabians were widely publicized in an exhibition organized in Bucharest by Ruxsandra Garofeanu in 2009, thanks to the participation exhibition of works from the collections of national museums in the Republic of Moldova and Romania. For many of them, equally, few of their works are known both in Chisinau or Bucharest. The article highlights some names and their creation works in the metropolitan area of Bucharest during in the period 1920-1960.

**Keywords:** Bessarabian artists painters, Society of Fine Arts, Official Salon, Bucharest.

Exodul de populație românească, sosită de dincolo de Prut după cedarea Basarabiei (în urma ultimatumului sovietic din 1940), i-a surprins pe mulți creatori care se retrăgeau în țară sub amenințarea invaziei sovietice, sosind la București – orașul constituind încă un reper la fel de instabil și o țintă iluzorie pentru majoritatea pictorilor, printre care îi amintim pe Anatol Vulpe, Tania Baillayre, Gheorghe Ceglocoff, Victor Fiodoroff ș.a.

Libertatea de exprimare a fost pentru pictori o precondiție a creației. Existența sau lipsa acesteia marchează epocile în țările respective, cum a fost cazul pictorilor români înainte de război, în Regat, și după instaurarea regimului comunist în Republica Populară Română. Istoricul și criticul de artă Pavel Șușară preciza într-un editorial cum s-a modificat creația și existența artiștilor plastici în aceste perioade, la care au participat, fără excep-

ție, nume mari ale artei românești contemporane. Situația se referă integral și la pictorii basarabeni, printre care figurează și nume precum Gheorghe Ivancenco [38, p.19].

Născut la 18 mai 1914 la Sankt Petersburg, Rusia și decedat la 23 aprilie 1979 la București, s-a făcut remarcat ca pictor, gravor și eseist român, fiind prezent în volumul *Zece gravuri. Treizeci de gravuri*, cu cuvântul introductiv al lui Ion Jalea [15, p. il. 19-21]. Cele trei stampe ale graficianului incluse în această ediție – *Orașul* (1966), *Seara* (1968) și *Galați – port la Dunăre* (1969) – sunt experimente constructiviste, despre care Adriana Stoica, care prezintă lucrările, afirmă: *Cu „Orașul” lui Gheorghe Ivancenco ancorăm într-o realitate mai concretă, mai palpabilă, o realitate cotidiană: orașul modern, cu recea sa geometrie, înălțată peste rotirea de altădată a coroanelor de arbori... O mai generoasă viziune asupra orașului modern, de proporții monumentale, ne propune în „Galați – port la Dunăre” [16].*

Albumul consacrat *glorioasei lupte a muncitorilor ceferiști și petroliști din 1933* [17], potrivit datelor lui Ion Jalea, nu are nimic comun cu foile grafice din acest album.

În biografiile oficiale ale pictorului se menționează că artistul a făcut studiile la Școala de Arte Frumoase din București (1938) cu profesorul Francisc Șirato la pictură și cu Constantin Lecca la gravură (1946–1949), lipsind totalmente informația de până la acești ani. În cataloagele Societății de Arte Frumoase din Chișinău Gheorghe Ivancenco figurează din 1934, participând la expoziții alături de Tania Baillayre, Gheorghe Ceglocoff, Gheorghe Bekker, Natalia Bragalia, Ira Kaufman, Anatol Cudinoff, Maia Starcevschi, Nadejda Russo (din Bolgrad) ș.a.

La următorul Salon Oficial din Chișinău, în 1938, pictorul este prezent alături de Tania Baillayre, Ira Kaufman, Irina Filatiev, Victor Fiodoroff, Larisa Rostovschi-Donici, Natalia Danilenco și Victor Rusu-Ciobanu, toți fiind de aceeași vârstă.

La expoziția din anul 1939 de la Chișinău Gheorghe Ivancenco expune patru lucrări: *Țigancă*, *Peisaj*, *Bisericuța veche*, *Turn de la conac*, opere care pot fi clasificate în categoria picturii. Locuiește pe str. Regina, numărul 5, fără a preciza orașul. Credem că este vorba de Chișinău, unde pe timpuri a existat o asemenea stradă. Că a expus anume pictură și nu gravură o demonstrează



Fig. 1. Gheorghe Ivancenco. *Cutere la Tulcea*, 1956. Muzeul Național de Artă al României.

faptul că studiile în domeniul graficii pictorul le-a urmat cu Constantin Lecca mult mai târziu.

Pentru Pinacoteca Chișinăului, în catalogul operelor donate în același an, Ivancenco oferă două lucrări: *Natură moartă* și *Decor de teatru, Vlaicu-Vodă, actul I*, în tempera.

Creația lui Gheorghe Ivancenco, după cum menționează criticul de artă Pavel Șușară într-un articol publicat recent, are tangență directă cu *realismul socialist*, cu diferite gradații în diverse perioade, cu experimente în perioada interbelică, realiste în perioada postbelică (anii 1950–1960) și cu tendințe avangardist-figurative după anii 1960 [28, p. 19].

În Cabinetul de desene, stampe și gravuri al Muzeului Național de Artă al României Gheorghe Ivancenco este prezent cu numeroase foi grafice create între anii 1952 și 1956, aceasta fiind și cea mai specifică perioadă pentru metoda realismului socialist [11, p. 923-952]. Cele peste 70 de lucrări incluse în colecție demonstrează o perfectă cunoaștere a tehnicilor grafice, a acuarelei, linogravurii, xilogravurii, litografiei și acvaforte. Simptomatice însă sunt temele abordate: *Casa Scânteii* (1954), *Minerii din Petrila* (1955), *Cartierul Ferentari* (1954), *Hamali în port*, numeroase portrete de mineri fruntași (1956) sau *Bombardarea Teatrului Național* (1955). Mai lirice sunt acuarelele și xilogravurile care nu reprezintă prioritățile comenzii de stat. Realizate la nivelul cunoscut, naturile statice, peisajele (*Podet*, 1956; *Spre casă*, 1956; *În atelier*, 1957; *Carul cu bere din București*, 1959; *Peisaj din Istanbul*, 1974) păstrează caracterul narativ al realismului socialist.

Patosul exagerat al tendințelor din această epocă se urmărește și în perioada următoare, cu o



Fig. 2. Mihail Gavrilov. *Liniște*, 1964.  
Muzeul de Artă din Galați.

anumită doză de romantism, cum ar fi *Grivița Roșie* (1961) și una dintre ultimele litografii create, *Furtuna* (1977). Ultima lucrare, cu imaginea unui țăran cu coasă în prim-plan, pare a fi o simbioză a evenimentelor revoluționare de la începutul secolului XX și a timpurilor din perioada socialistă.

A practicat în egală măsură ilustrația de carte și acuarela, gravura în alb și negru sau colorată, care constituie, de facto, vocația sa (*Pacea, Peisaj cu mori de vânt*, anii 1950; *Mască din Maramureș, Peisaj din orașul Stalin, Biserica Neagră din or. Stalin* (Brașov – n.n.), 1950; *Barcazuri la Tulcea*, 1956; *Peisaj din Ardeal*, 1961).

Printre lucrările sale abstract-figurative, cu priorități decorative, se numără *Vase pe Dunăre, Mască din Maramureș* și *Portret*, care, nefiind date, pot fi atribuite ultimului deceniu de existență a artistului.

Diferită de alte lucrări ale plasticianului este seria de linogravuri color consacrată tradițiilor populare românești. *Muzicanții, La sfat, Tradiții ciobănești, Toamnă, Hora* și *Cu pâine și sare* sunt tratate într-o formă stilizată, cu contur geometrizat, utilizând reușit ornamentul popular românesc. Compozițiile constituite din trei-patru figuri sunt compacte și diferă între ele datorită coloritului de fundal, care variază de la roșu stins la verde opac și oranj domol.

După finalizarea studiilor la Arte Grafice, rămâne la facultate în calitate de profesor universitar al Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”, București, Secția gravură, unde activează până la sfârșitul vieții [5].

Și-a ales întotdeauna subiectele din realitatea imediată, cu deosebirea că, dacă în trecut peisajele compoziționale (aspecte ale orașului București) se mențineau în limitele descrierii naturii, în fa-

zele sale ulterioare prezența umană constituie un punct central în jurul căruia gravitează celelalte elemente, ținând de formă sau de conținut.

Impresionează și numărul colecțiilor de stat unde se află lucrările pictorului: de la București, Sankt Petersburg, Baia Mare, Constanța, Tulcea la Muzeul de Artă din Ploiești [22, p.61-62].

Din categoria numelor de basarabeni uitate, cu puține opere cunoscute pe ambele maluri ale Prutului, fac parte scenografa Natalia Bragalia, gravorii Anatol Cudinoff, Victor Rusu-Ciobanu, Natalia Danilenco, pictorii Mihail Gavrilov, Anatol Vulpe ș.a. Fiecare dintre ei, cu excepția lui Anatol Vulpe și Mihail Gavrilov, este prezent cu una sau două lucrări în fondurile Muzeului Național de Artă din Chișinău, grație donației Taniei Baillayre din 1962.

Dintre ei, Victor Rusu-Ciobanu are un destin aparte. Fratele mai mare al distinsei Valentina Rusu-Ciobanu, pe care Prutul i-a despărțit în 1943, a rămas și continuă să rămână o enigmă. Potrivit informațiilor oficiale, pictorul s-a născut la 14 noiembrie 1911 în satul Telița, Tulcea și a decedat la 12.05.1981 în București. A absolvit Școala de Belle-Arte din Chișinău în atelierul lui A. Baillayre (1937), urmând la București un an de specializare în atelierul Ceciliei Cuțescu-Storck. La Saloanele din Chișinău debutează în 1939, expunând lucrări grafice și reliefuri sculpturale. Este autorul albumului cu donațiile pictorilor basarabeni pentru Pinacoteca Municipală (1939). În perioada României socialiste i se conferă Ordinul „Meritul Cultural”, clasa a V-a (1968). Sora lui, Valentina, cu nouă ani mai mică, se naște la Chișinău în 1920. O variantă a biografiei pictorului este propusă de Lică Sainciuc, care, într-un mesaj adresat autorului, vine cu unele precizări. Luând în considerare importanța informației, o reproducem integral: *E o mare încâlceală (bine motivată) în biografia lui Victor Rusu-Ciobanu și a Nataliei, soției lui. Mai întâi de toate, el s-a născut la Tiflis (Tbilisi) – acolo făcea armata bunicul și a cunoscut-o pe bunica, care venise dintr-un cătun din regiunea Biržaiului, un oraș la nordul Lituaniei. Dar a trebuit să modifice documentele (Tiflis în Tulcea) ca să nu fie extrădat în URSS după 1944. Natalia era născută în 1914, dar a schimbat data pe 1919, din aceleași motive. Pe la 1930 a absolvit liceul și a făcut un an armata la geniu, la București. Întors la Chișinău, a făcut studiile la Școala de Pictură – la Baillayre, Cogan și Plămădeală. Apoi a intrat la Academia de Arte din Iași, direct în anul 3 (așa se practica). Prin*

1938–1939 a absolvit-o și fiind întors la Chișinău s-a însurat cu Natalia Danilcenco. În 1940 a participat la organizarea Uniunii Pictorilor și a devenit membrul ei. În 1941, la întoarcerea românilor, lucra la Ocolul Silvic – Ministerul Pădurilor, apoi a fost mobilizat, dar n-a fost trimis pe front. În 1944 s-a refugiat la București. Fiind încă student, în timp de vacanță a realizat monumentul pe mormântul preotului Bivol din Cimitirul Central (imaginea e din cartea mea Chișinăul ascuns). Soția lui Victor Rusu-Ciobanu e născută Danilcenco (cu care au fost colegi de facultate la Belle-Arte din Chișinău – n.n.). Mama ei, Vera Alekseevna, fiind de viță nobilă, a studiat la Institutul de Fete Nobile din Sankt Petersburg, fotografii din 1953 și 1924 [25].

Comentariile sunt completate cu imagini inedite de epocă, păstrate în arhiva familiei Rusu-Ciobanu la Chișinău, care ilustrează o parte din viața pictorului la Chișinău și București. Anume imaginile de familie trasează o linie de demarcare între ceea ce se presupunea a fi și ce a fost în realitate. În acest mod, fotografiile reflectă o parte necunoscută a vieții lui Victor Rusu-Ciobanu.

În albumul familiei este surprinsă prima reîntoarcere la Chișinău a lui Victor Rusu-Ciobanu și revederea cu rudele și foștii colegi de la Belle-Arte: Ana Baranovici, Claudia Cobizev, Valentina Neceaev, Lealea – soția lui Fitov, Leonid Fitov, Valentina Rusu-Ciobanu, Lică Sainciuc, Muha Sobolevschi și Tatiana Ciugorean.

Despre vizita retur a rudelor din Chișinău există doar o imagine – cea cu pictorul împreună cu Lică Sainciuc în atelierul de la București (1960). Ultimele două fotografii îi surprind pe pictor și pe Natalia Danilcenco în atelier (1970) și un fragment de la expoziția personală din București de la începutul anilor 1970.

În amintirile sale recente, Valentina Rusu-Ciobanu consemnează impresiile copilăriei care au influențat-o la acea vreme: *Fratele meu Victor, care era cu nouă ani mai mare decât mine, născut în 1911, a adus culorile la noi în casă! Desena foarte bine! Îmi amintesc cum făcea tot felul de desene, rame, colaje. Vecinii noștri aveau o fetiță, care învăța la liceu. Le dădeau acolo să facă tot felul de desene, lucru manual pentru acasă, Victor îi făcea cu mare bucurie toate temele și Zoie doar le ducea la liceu. Fratele meu m-a dus în atelierul lui August Baillayre, prin 1937, cred. El a fost marea mea curiozitate în domeniul artelor! Îl admiram cum făcea tot felul de figurine, cum lipea, tăia, desena, vopsea... S-a stabilit în România, Victor a fost pic-*



Fig. 3. Natalia Danilcenco. Tânărul cu arc, anii 1930. Muzeul Național de Artă al Moldovei

tor! Îmi amintesc cum venea acasă cu prietenii, erau atât de frumoși, gălăgioși, colegi și prieteni de liceu... [30, p.35].

Despre pictor se cunosc foarte puține informații atât din perioada basarabeană, cât și din cea din România. A scris romane istorice, a ilustrat cărți, a pictat și a practicat gravura. În România de astăzi pictorul este cunoscut ca ilustrator al *Basmelor* lui Victor Eftimiu, pentru care a realizat coperta și ilustrațiile [9, 110 p.] și ca autor al unor romane istorice, semnând volumele *Dacia Felix. Evocare istorică* [26], *Fiul adoptiv* [27] și *Un destin aparte* [28]. Mai figurează cu un elogiu, împreună cu colegul său Vasile Chiriachide, referitor la activitatea pictorului și vioristului Stavru Tarasov în *Tulcea culturală. 1949–1989*. Volumul *Dacia Felix*, ca și *Fiul adoptiv*, apărut în 1968, face parte din același ciclu de evocări istorice dedicate memoriei împăratului Traian. Aria tematică cuprinde perioada celui de-al doilea război daco-roman (105-107 e.n.) și perioada de pace care i-a urmat, cu implicațiile inerente în viața celor două popoare.

În 1968, participă împreună cu soția sa Natalia la o expoziție din Tulcea, reflectată în ziarul local, aceasta fiind și unica lor expoziție comună [20, p. 2].

În ceea ce privește creația, în circuit se cunosc foarte puține lucrări. Unele dintre ele se află la Muzeul Național de Artă din Chișinău și la Muzeul de Artă Vizuală Galați. La Salonul Oficial din 1945, unde participă Tania Baillayre, Gheorghe Ceglocoff și Eugenia Iftodi, figurează cu un *Autoportret* și trei linogravuri: *Modelul*, *O biserică veche* și *În București*. Pe versoul *Autoportretului* mai există o pictură – *Nașterea Domnului*, care tratează subiectul într-o versiune modernistă. La Chișinău se păstrează o excelentă linogravură cu *Portretul lui Auguste Baillayre* (1939) și litografia *Cioban* (1939), iar la Galați se află câteva linogra-



Fig. 4. Anatol Cudinoff. *Bărci la Vâlcov*, anii 1920. Muzeul Național de Artă al Moldovei.

vuri și *Autoportretul*. Tot în Chișinău, la Cimitirul Central din strada Armenească, se păstrează și astăzi *Monumentul funerar al preotului Bivol* (1938), executat în anii de studenție.

Anatol Cudinoff, un alt pictor basarabean (27.01.1910, Chișinău – 2.06.1978, București), s-a remarcat în Basarabia și în România postbelică în calitate de gravor și excelent autor de pictură religioasă. Absolvent al Școlii de Arte Frumoase din Chișinău (1928–1931) cu Theodor Kiriacoff și Șneer Cogan, își continuă studiile la Academia de Arte din București, atelierul lui Camil Ressu (1932). Participă la expoziții de grup la saloanele oficiale din București începând din 1939. La Saloanele Societății de Arte Frumoase din Chișinău expune din 1934. După 1947 participă la toate expozițiile colective ale Uniunii Artiștilor Plastici din România, iar în 1956 – la vernisajul de la Viena. A avut expoziții personale la Chișinău (1935) și la București (1969). A practicat și pictura bisericească, zugrăvind împreună cu Boris Nesvedov, în 1939, interiorul bisericii *Mazarachi* (Chișinău) și al celei din *Țipala* (Lăpușna) (1936). Pictura în tehnica *a fresco*, în stil neobizantin, a fost realizată de pictorul Anatol Cudinoff la Biserica *Sfânta Treime* din Pietriceaua (1951), mănăstirea *Buciumeni* (1959), Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Tecuci (1968), *Adormirea Maicii Domnului* din Hărman (jud. Brașov) (1973–1974). La Chișinău, în Muzeul Național se păstrează gravura *În delta Brăilei* (1935).

De la începuturi creația lui Anatol Cudinoff atrage atenția cronicarilor de la *Viața Basarabiei* din anul 1935. Remarcăm că lucrările propuse spre vizionare au impresionat publicul și presa locală, care a reacționat prin cronici de artă, iar revista *Viața Basarabiei*, cea mai prestigioasă publicație din regiune, a oferit un spațiu generos pentru ar-

ticolul semnat de tânărul scriitor Vasile Luțcan, care remarca: *Admirând tablourile lui Cudinoff, ne surprinde tinerescul său entuziasm, modestia ce-și poartă umbrele pe toate operele. Cele 78 de tablouri, începând cu „Biserica Râșcanovca” și terminând cu „Cap de copil” sau „Crochiu”, zugrăvesc tehnica întrebuițată de pictor, cum și disciplina estetică fără care nu putem înțelege existența artei* [18, p. 35].

Nu s-a făcut remarcat cu o pictură sau grafică novatoare, cum ar fi cea a colegilor săi basarabeni, abordând subiecte cotidiene cărora le conferă o viziune lirică. Plastician de formație veche, Anatol Cudinoff a fost, așa cum l-a caracterizat critica de artă, un temperament prin excelență epic. Subiectele abordate preponderent de el sunt luate nemijlocit din lumea cotidiană. A fost omul care nu se aventura să descopere cele de mult știute și nici nu făcea caz din formulele de avangardă, acestea fiind fermentul care înviora atmosfera de creație a Chișinăului de odinioară. Compozițiile lui se disting printr-un suflu viguros de viață și presupun o mișcare impetuoasă, creația lui fiind marcată adesea și de o notă de lirism discret. Sensibilitatea artistului și-a găsit împlinirea mai cu seamă în peisajele pitorești din delta Dunării, animate definitiv de prezența omului ca factor activ al naturii și, deopotrivă, al istoriei [19, p. 46-47].

S-a manifestat, chiar de la început, ca pictor și, mai ales, ca grafician (a executat, în temeii, gravuri în metal și în linoleum), însă domeniul în care a activat cu deosebită râvnă de-a lungul întregii sale vieți este pictura bisericească. În cele două perioade distincte ale activității sale pe acest tărâm (până în 1951 – când o comisie autorizată de specialiști, aflată sub auspiciile Patriarhiei Bisericii Ortodoxe Române, i-a acordat autorizația de pictor bisericesc, de care avea nevoie pentru a-și continua în România, devenită între timp socialistă și atee, la nivel de oficialități laice, munca în branșa respectivă – și după această dată), Anatol Cudinoff a zugrăvit din nou, în totalitate, 29 de biserici, a pictat sau repictat opt catapetesme și a îndrumat și a pregătit profesional 11 pictori, care i-au devenit apoi colegi de breaslă [31].

Ar mai fi de adăugat că Anatol Cudinoff, deși s-a consacrat în cea mai mare parte picturii ecleziastice, a fost dotat cu suficiente resurse intelectuale pentru a se putea afirma plener și pe tărâmul artei laice. Amintim, în acest context, participarea lui la mai multe expoziții de grup, organizate în țară și peste hotare. Un jalon important în activitatea lui l-a constituit expoziția personală de gravură și de-

sen, inaugurată la 16 februarie 1969 în Galeria de Artă ale Fondului Plastic din București. Cu această ocazie a expus 38 de lucrări, în teme desene color și gravuri realizate în mai multe tehnici (linoleum, acvatinta, acvaforte, pointe sèche). Expoziția a fost una de bilanț, prezentând o selecție riguroasă a creațiilor din anii maturității [6, p. 142].

Din presa vremii se cunosc două biserici pe care Anatol Cudinoff le-a pictat împreună cu ajutorii săi. Prima este biserica *Sfânta Treime din Pietriceaua*, comuna Brebu, județul Prahova. Pisană a bisericii amplasată pe frontispiciu într-o arcadă de piatră, deasupra ușii de la intrare, are înscris următorul text: *Cu voia Tatălui, cu știrea Fiului și cu săvârșirea Sf. Duh, între anii 1948–1951 s-a zidit acest dumnezeiesc lăcaș cu hramul Sfânta Treime și s-a împodobit cu pictură în tehnica fresco de către maestrul A. Kudinoff prin dania enoriașilor și osteneala preotului Gheorghe Popescu* [32].

Cea de-a doua biserică este *Adormirea Maicii Domnului din Hărman* (1778), o localitate brașoveană, al cărei nume înseamnă „Muntele Mierii” în dialectul săsesc. Cu toate că nu este declarat monument istoric, lăcașul de cult are o valoare deosebită și ocupă un loc de frunte în rândul bisericilor brașovene.

Arhitectura bisericii, realizată într-un stil ce combină influențe baroce, gotice și muntenești, și dimensiunile zidirii impresionează și astăzi. Pe parcursul timpului, în 1859, a fost pictat iconostasul bisericii, restaurat integral în 1974. Tot în această perioadă, pictura interioară în tempera, care acoperea parțial pereții în 1947, este repictată integral de Anatol Cudinoff și ucenicii săi în anii 1973–1974, în tehnica frescii [33].

Printre puținii pictori care s-au născut în Basarabia, dar nu au trecut prin atelierul Școlii de Belle-Arte din Chișinău figurează și Mihail Gavrilo (9 decembrie 1889, Ismail – 8 septembrie 1968, Brăila) [10, p. 679-652]. Primele clase le face la Ismail, apoi la Vâlcov, unde tatăl său era numit director de școală.

Pictor și grafician, debutează în 1935 la Salonul Oficial din București, participând la toate expozițiile până în 1940, când Mihail Gavrilo părăsește Vâlcovul și se mută la București. Aici este găzduit de prietenul său Hrandt Avachian. Este distins cu Premiul „Anastase Simu” pentru pictură la Salonul Oficial din anul 1936. În 1941 se stabilește la Brăila, unde o perioadă va fi găzduit de prietenul său Sorin Manolescu și unde lucrează

până în anul 1950 la diferite întreprinderi, ultima fiind Teatrul de Stat „Maria Filotti”, ca scenograf. Din 1951, activează ca profesor la Școala Populară de Artă, până în 1968, an în care artistul se stinge din viață în luna septembrie. În gravură stabilește cu ușurință sensibilitatea culorilor, frumusețea priveliștilor lacustre și poezia misterioasă a sălciiilor cu bărcile pescarilor [7, p. 61-62].

Îl pasionează în mod deosebit acuarela, gen de pictură care impune un ascuțit simț al observației, spontaneitate, rapiditate și o foarte bună cunoaștere în a combina și a așeza pe hârtie culorile de apă.

Despre pictor a fost publicată o monografie semnată de Corneliu Stoica și mai multe articole. Criticul de artă Ana Maria Harțuche descrie opera lui Mihail Gavrilo astfel: *Peisajul lui Mihail Gavrilo, cel din Vâlcov, este construit cu mare corectitudine și siguranță. Primul plan este rezervat arhitecturii capricioase și rarefiate, în care sunt improvizate structuri unice în care este văzut acel peisaj... Calitățile lucrărilor sale demonstrează că Mihail Gavrilo a avut un lung și temeinic exercițiu executat în anii din urmă și care, pe bună dreptate, putem spune cum a crezut el însuși: târziu am ajuns la o maturitate artistică* [34, 204 p].

Nicăpetre, marele sculptor brăilean, scrie în una din cărțile sale: *Am plecat să studiez sculptura la îndemnul lui Mihail Gavrilo. În orașul Brăila, Gavrilo a avut multe expoziții de pictură de-a lungul anilor. În fiecare lucrare se poate vedea cu ușurință sensibilitatea culorilor, frumusețea priveliștilor lacustre, poezia misterioasă a sălciiilor sub care adâncea în spațiu bărcile cu pescari* [1, p. 13].

Despre Mihail Gavrilo amintește Valentin Ciucă în voluminoasa monografie *Un secol de arte frumoase în Moldova* [4, p. 259], care, evaluând opera sa, menționează: *Distins cu Premiul Anastase Simu pentru pictură la Salonul Oficial din anul 1936, urmat de alte premii, pictorul Mihail Gavrilo părea să urmeze o traiectorie de excepție. A lucrat mult și divers în spiritul vremii și al vremurilor...*

Corneliu Stoica publică în *Artele plastice* un articol, intitulat *Amintirea lui Mihail Gavrilo* [35, p. 17], în care amintește unele detalii omise de alți istorici de artă. Astfel, din articol aflăm că pictorul, în afară de premiul Fundației Simu în anul 1935, mai obține în 1937 două premii ale Ministerului Cultelor și Artelor pentru pictură (Salonul Oficial de Primăvară) și desen (Salonul Oficial de Toamnă). După ocuparea Basarabiei în 1940, se stabilește definitiv la Brăila, activând ca

pictor-scenograf la Teatrul de Stat și ca profesor la Școala Populară de Artă. Tot aici, el devine inițiatorul și fondatorul Teatrului de Păpuși din Brăila.

La Salonul Oficial de la București din 1937 este prezent cu un *Peisajiu*. Printre lucrările care apar ocazional pe diverse site-uri o lucrare în ulei atrage atenția. Se numește *Omagiu lui Cézanne* și a apărut în cadrul unei licitații la ArtSmart în 2016. Nu se cunoaște anul creării și nici locația tabloului, dar compoziția și tratarea coloristică impresionează. Luleaua preferată în prim-plan, câteva vase din ceramică, unul din metal, în care sunt pensule, cărți pe o masă care depășește cadrul compoziției și un album deschis, pe fundalul cu pagina deschisă a cunoscutului autoportret al maestrului.

Mihail Gavrilov nu imită maniera stilistică a lui Cézanne, recurgând la varianta figurativă a imaginii, redând fidel umbra și lumina, luciul metalului și al foilor de album, creând în natura statică o ambianță armonioasă. Cunoaștem ceva similar în creația lui Auguste Baillayre în pictura *Omagiu lui Goya* (1945), dar în tabloul său Mihail Gavrilov evită monocromia coloristică, subliniind decorativismul culorilor.

Dar cu adevărat talentul pictorului se descoperă în acuarelele sale. Vâlcovul, Tulcea și tot ce este legat de Dunăre sunt motivele preferate ale pictorului. *Peisaj din Balcic*, în tehnica de acuarelă, cu o uliță și o casă luminate de razele soarelui și minaretul unei moschei în depărtare, redă cu mijloace laconice arșița începutului de dimineață.

Într-o altă lucrare, *Peisaj din Galați*, pictorul prezintă periferia orașului cu căsuțele mici de pe malul Dunării și blocurile înalte care se zăresc în depărtare. Îmbinând tehnica acuarelei umede cu a celei uscate, Mihail Gavrilov scoate în evidență transparența stratului de acuarelă, prospețimea interpretării. Același mod de tratare este aplicat în acuarela *La Mila*, în *Peisaj cu bărci*, *În docuri* și *La moară, Galați*, toate motivele creând o pagină impresionantă și poetică a orașului care l-a adăpostit din copilărie.

O altă pagină de creație a artistului se referă la gravurile sale. Executate în tehnicile linogravurii sau xilogravurii, aceste lucrări poartă integral semantica subiectelor consacrate Dunării. *Liniște*, *Prima zăpadă* în xilogravură și linogravura *Pești în plasă* sunt consacrate naturii și lipsite de elementele arhitecturale caracteristice acuarelelor sale. Specifică însă și pentru acuarele, și pentru gravuri este lipsa figurilor omenești, creând un peisaj panoramic doar cu imaginile creației umane.

Cunoscut ca un excelent acuarelist și gravor, trăind foarte mulți ani la Vâlcov și la Brăila, artistul a surprins în lucrările sale frumusețea neasemuită a Deltei Dunării, a bălților Brăilei, reținând nu numai priveliști ale naturii cu ape și arbori, ci și imagini ale porturilor, scene cu pescari în plină acțiune, secvențe din munca oamenilor de pe aceste meleaguri (*Pe Filipoiu*, *Portul Brăila*, *Șantierul Naval Brăila*, *Năvodari plecând la pescuit*, *Bărci în repaus*). A pictat foarte mult și la Curtea de Argeș, și în Vrancea, iar tablourile *Lacul din Cumpăna*, *Livadă de pruni*, *Plopi pe Argeș*, *Peisaj din Nereju*, *Bâlci*, *Târg la Năruja* etc. vorbesc despre un artist deplin stăpân pe mijloacele de exprimare, reușind să redea în profunzime specificul locurilor.

În alte compoziții pornește de la sugestii oferite de operele literare, cum ar fi *Don Quijote* (Cervantes), *Revoltă în port* (Sahia), *Baladă* (Coșbuc). În câteva picturi din 1968 (*Docuri*, *Faleză la Galați*, *Țiglina veche*), se axa pe imagini ale Galațului, lucrările având pe lângă valoarea estetică și una documentară. *Faleză la Galați*, de pildă, impresionează prin măiestria cu care artistul surprinde atmosfera de noapte, specificul local, folosind o singură culoare: negrul cu diferitele lui nuanțe. În *Țiglina veche*, autorul reține un peisaj al acestui cartier așa cum l-a cunoscut în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. În alte lucrări, care se referă la realizările socialiste din România: *Galații de azi și de ieri*, *Galați, construcții noi – sectorul betoniere*, *Dimineață luminoasă*, *Se construiește o nouă faleză*, *Șantierul naval din Galați*, *Laminorul de tablă subțire*, Mihail Gavrilov rămâne la fel de liric și poetic. Ele prezintă imagini ale unui oraș care, în deceniile 6-7 ale secolului XX, trecea prin ample metamorfoze, se construia intens, iar întreprinderile vechi cunoșteau un benefic proces de modernizare.

Pictor, grafician și scenograf talentat, Mihail Gavrilov este un nume ce se cere a fi cinstit cu venerație, iar opera rămasă de pe urma trecerii sale pământeste trebuie prețuită la adevărata ei valoare. Fidel figurativului și lucrului după model, de care s-a simțit dependent, el a lăsat drept moștenire o creație făurită într-o viață încheiată la 68 de ani, o creație în care frumosul și autenticul sunt întotdeauna o latură indispensabilă a operelor sale.

Numele unui alt basarabean, Anatol Vulpe, apare destul de târziu în ambianța artistică românească, după publicarea voluminosului volum al lui Mihai Pelin *Deceniul prăbușirilor (1940–1950): viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților români între legionari și staliniști* (București, Editura

Compania, 2005), căruia autorul îi consacră un capitol aparte, intitulat *Asasinarea pictorului Anatol Vulpe*. O altă informație despre pictor conține catalogul expoziției *Bessarabia moia*, editat de Galeria Artmark în 2009, care a inclus o serie de picturi, dintre care două aparțin Muzeului de Artă al României (*Autoportret și Natură moartă*), iar altele patru (*Nud, Autoportret, Peisaj după ploaie și Nud*) provin din diverse colecții particulare bucureștene. Anume aceste evenimente au suscitât interesul colecționarilor și al licitațiilor de artă pentru operele acestui artist uitat.

Anatol Vulpe s-a născut în comuna Bahmut din județul Bălți, la 17 februarie 1907, și a decedat în condiții tragice și misterioase, la 6 aprilie 1946, în București. Pictor și grafician talentat, a studiat, fără a finaliza studiile (din cauza sărăciei), în atelierul lui Constantin Artachino, la limita deceniilor trei și patru ale secolului XX. În privința studiilor există anumite îndoieli referitoare la faptul că a fost admis la Școala de Arte Frumoase din București fără o anumită pregătire în domeniu. Posibil ca Anatol Vulpe să fi trecut prin atelierul lui Auguste Baillayre la Chișinău, existând mai multe aspecte comune pentru ambii. Și profesorul, și posibilul învățacel erau admiratori ai postimpresionismului, diferența constituind-o selectarea subiectelor pentru pictură. Oricum, după cum menționează Mihai Pelin [22, p. 442], în anii 1928–1929 pictorul s-a aflat în permanență la Chișinău și doar vacanțele și le petrecea cu regularitate la Cetatea Albă. Acest moment este confirmat și de istoricul de artă Petre Oprea, care consemnează participarea lui Anatol Vulpe, anterior studiilor de la București, la Salonul Oficial de Pictură în anii 1929–1935 [4, p. 4].

La Salonul Oficial din București participă pentru prima dată în 1933, figurând apoi cu regularitate, din an în an, la aceste manifestări. Oscar Han a caracterizat foarte specific lucrările pictorului expuse la Salon, remarcându-l drept *un pictor în sensul acordurilor surdinizate de culori potolite și ele prin nuanțe, cu un desen care, dacă s-ar exprima mai liber și mai simplu ca linie, ar corespunde mai aproape calităților de culoare*. Iar la Salonul de Toamnă din 1934 același cronicar l-a declarat *cu totul bărbătesc și elegant în nobila și sigura d-sale prezentare a nudului, ce este mai expresiv în mișcare* [23, p. 442].

În 1936 vernisează și prima expoziție personală de pictură în *Sala Mozart* din București. Își dorește să plece la stagiul în Europa, făcând de-

mersuri către Ministerul de Interne și Ministerul Culturii, fiindu-i eliberat și pașaportul pentru străinătate, dar, în lipsa unor mijloace financiare, această călătorie nu a mai avut loc.

La Salonul Oficial de Toamnă din 1939 pictorul a expus șase gravuri excelente, selecționate de un juriu prezidat de Gheorghe Petrașcu.

La începutul războiului, în 1941, este mobilizat în compania sanitară a Spitalului Militar *Regina Maria* din București, apoi transferat la Secția de propagandă a Marelui Stat-Major, sub comanda locotenentului arhitect G.M. Cantacuzino. În iarna aceluiași an a locuit la Odessa, împreună cu pictorii Gheorghe Vânătoru, Constantin Mihalcea și Dan Ialomițeanu, unde a făcut schițe reflectând orașul distrus de furtuna războiului.

În primăvara lui 1943 Vulpe expune la Salonul Oficial de Primăvară peisaje din spațiul războiului, în iulie se află în Caucaz, iar în august a fost într-o scurtă permisie la București, unde participă la hotarul anilor 1943–1944 la expoziția artiștilor plastici mobilizați în Secția de propagandă a Marelui Stat-Major, *Aspecte din pictura românească de război*, vernisată în foaierea Facultății de Arhitectură din București. A expus cu acest prilej lucrările *Vedetă în patrulare, Vânători de munte, Pionieri, Submarin în acțiune și După distrugerea cazematei*. Niciuna dintre ele nu exalta războiul – Anatol Vulpe, ca și ceilalți artiști din plutoanele de propagandă, a preferat să rezolve probleme de culoare și de compoziție.

În decembrie 1944 a fost elogiât de Petru Cornarescu, iar *Catalogul critic al picturii române contemporane*, întocmit de Ion Goschin, consemna: *Anatol Vulpe. Posibilități tehnice variate, cu multă prospețime și delicatețe de culoare. Efecte de armonie în culori topite, fără relief artistic. Artistul se află încă în faza evolutivă*. A expus și la Salonul Oficial din primăvara lui 1945. În luna septembrie a aceluiași an, Florica Cordescu scria: *Pescarii lui Anatol Vulpe a fost una din cele mai picturale lucrări expuse în acest salon, mai aproape de tot ceea ce se cheamă pictură. Sentimentul, senzația sunt lăsate să vagabondeze liber, potolite doar de simțul netăgăduit al valorilor și al compoziției. Neinfluențat de nimeni, Anatol Vulpe este unul din cei mai personali pictori ai noștri. Păcat că nu-l putem cunoaște decât fragmentar, de la un salon la altul* [24, p. 437–452].

Majoritatea operelor sale, semnate, dar nedatate, au anumite nuanțe ce poartă amprenta manierei postimpresioniste – fără conturul formelor și al contrastelor, cu tușe largi și nuanțe coloristice ar-

monizate, dar întotdeauna reflectate de spațiul predominant al luminii. Toate tablourile, indiferent de gen – peisaje, naturi statice, portrete, erau impresionante prin simplitatea lor emotivă, prin unitatea în viziune și prin aerul lor de ușoară melancolie.

Cele mai timpurii opere, păstrate în cataloagele vremii, se referă la anul 1937, când în spațiul expozițional al Salonului de Toamnă apare *Balconul*. O tânără, așezată lângă masa cu o vază cu flori, privește melancolic la casele și străzile încă pustii ale Bucureștiului de dimineață. Chiar și în imaginea alb-negru se observă finețea tonală a coloritului.

O altă lucrare apărută în catalogul anului 1944, *Natură statică*, reprodusă în alb-negru, reprezintă o viziune mai romantică a picturii lui Anatol Vulpe, când pe fundalul întunecat se expune un model de caravelă cu însemnul cruciaților, amplasat deasupra cărților, pe o masă unde se mai află două pistoale medievale.

Dintre ultimele lucrări datate din 1946, *Menajeria circului*, apărută la licitațiile bucureștene, pare o scenă de gen, cu furgonul tradițional al circului itinerant, cu figuri de oameni surprinse instantaneu și cu animale, aflate la periferia unei localități rurale. În coloritul cunoscut al pictorului, unde domnește armonia coloristică, apare contrastul de culoare, el devine mai dramatizant, această operă fiind ceva neobișnuit în creația pictorului.

Cu certitudine, poate fi datată și acuarela *Portul din Odessa*, unde pictorul s-a aflat în anii 1942–1943. Este un peisaj cu remorci desfigurate de obuze și câteva tunuri antiaeriene pe fundalul albastru al golfului.

Din moștenirea artistului s-au păstrat două autoportrete: unul din perioada timpurie se păstrează în colecțiile Muzeului de Artă din București, celălalt provine dintr-o colecție particulară. Ambele lucrări au fost prezentate în cadrul expoziției *Bessarabia Moia*, organizate de Ruxanda Garofeanu la București în 2009. Primul *Autoportret* reflectă integral lumea interioară și calmul sufletesc al pictorului, așa cum a fost cunoscut de prieteni și colegi. Reprezentat din profil, cu fața întoarsă spre spectator, cu o mână pe talie și alta – cu pensula în mână, pictorul se studiază atent pe sine, întrebând parcă cine este personajul. Al doilea *Autoportret* parcă vine din raionismul lui Larionov, combinat cu geometrismul lui Pablo Picasso din perioada abstracționismului. Chipul stilizat, alungit al pictorului pe fundalul liniilor înclinate, geometrice, verticale și orizontale, îl reprezintă ca pe un adept conștient al avangardei contemporane.

La expoziția respectivă au mai fost prezente două nuduri, o *Natură moartă* și *Peisaj după ploaie*, în care maniera lui Césanne se completează cu nuanțe coloristice sonore, mai ales în nudurile corpolente, pictate cu tușe de o densitate coloristică aparte.

Nudurile artistului sunt un compartiment distinct în creația sa. Motivele apărute în cadrul licitațiilor bucureștene din anii 2014–2016 (*Femeie spălându-se* și *După baie*) se remarcă prin coloritul cald al nuanțelor și treceri apropiate de la figură la fond, intercalate, uneori, cu culori stinse de roșu și cafeniu. Nimic neobișnuit și în gesturile femeilor care îndeplinesc ritualul la fel de simplu ca și orice altă obligație cotidiană. Comparativ cu acestea, nudurile expuse în cadrul expoziției *Bessarabia moia* sunt pictate mai volumetric, cu accente asupra corpolentei și a contrastelor de culoare, stăruind asupra carnației corpului.

Portretele pictorului (*Scrisoare*, pe verso *Portul de la Odessa*, *Doamnă cu bonetă verde*, *Tânără citind*, *Femeie servind cafea*) sunt la fel de cotidiene și meditative cum a fost și caracterul artistului, calm, delicat, molcom și sobru, cum l-au descris contemporanii săi.

Mai diverse ca abordare, dar și ca tratare coloristică, sunt naturile statice ale artistului: *Natură statică cu flori*, mai neobișnuitele *Fazanul* și *Natură statică cu homari* sau *Natură statică cu mască*. Fiecare dintre ele are un limbaj plastic propriu ce le diferențiază, fără a puncta tangențe stilistice, compoziționale sau coloristice, care le-ar integra și ar reflecta personalitatea pictorului.

Singulară rămâne pânza *Din război*, pictată în timpul deselor deplasări pe front. Având un caracter de studiu, această lucrare poate fi considerată doar ceva intermediar, un act premergător pentru un viitor tablou al său. Soldatul cu binoclu, urcat într-un copac fără frunze (toamna), privește în zare, având o poziție deloc confortabilă. Potrivit informațiilor contemporanilor săi, atitudinea lui Anatol Vulpe față de ostilitățile vremii a fost destul de distanțată, artistul pictând ororile războiului în mai multe peisaje decât lucrări tematice.

În Cabinetul de stampe al Muzeului Național de Artă al României se păstrează două lucrări ale pictorului: xilogravura *Peisaj* (1939) și xilogravura color *În port*, ambele provenite din Muzeul *Toma Stelian* și transmise muzeului în anul 1950 [8, p. 35-36].

Și astăzi opera lui Anatol Vulpe se cunoaște încă fragmentar, dar, ținând cont de prezența

lucrărilor sale pe piața de artă a ultimilor ani, ne putem da seama că a lăsat piese interesante, cu un colorit bogat și expresiv. Ocultarea biografiei și operei acestui înzestrat pictor boem se datorează în mare măsură tragicului sfârșit al acestuia, survenit în noaptea dintre 5 și 6 aprilie 1946, când Anatol Vulpe a fost împușcat cu 15 gloanțe de calibru diferite. Tot atunci, prietena lui, Elena Bogdan, a fost găsită la 800 m distanță, împușcată și ea, în Parcul Moșoiu din București. Tragicul eveniment a fost pe larg reconstituit de istoricul Mihai Pelin și acestui studiu de caz i se datorează în mod esențial revenirea operei lui Vulpe în atenția specialiștilor și colecționarilor de artă.

#### Bibliografie

1. Abălașei-Donosa Constanța. Prințul culorilor de apă – Mihail Gavrilov. În: *Artele plastice*, Galați, 18 noiembrie 2011, p.15.
2. Barbosa Octavian. *Dicționarul artiștilor plastici contemporani*. București, Meridiane, 1979, p. 260-261.
3. Barbosa Octavian. *Dicționarul artiștilor români contemporani*. București, Meridiane, 1976, p. 241; Petre Oprea. *Expozanți la Saloanele Oficiale de pictură, sculptură, grafică. 1924-1944*. București, 2004, p. 55.
4. Boldur Petre. Salonul Oficial... În: *Reporter*, 25 aprilie 1935; G. Oprescu. Expoziția armatei. În: *Universul*, 21 noiembrie 1941; Ion Frunzetti. Expoziția Anatol Vulpe. În: *Vremea*, 19 aprilie 1942, p. 4.
5. Ciucă Valentin. *Un secol de arte frumoase în Moldova*. Iași, Editura Art XXI, 2009, p. 259.
- Prut Constantin. *Dicționar de artă modernă și contemporană*. București, Univers Enciclopedic, 2002; Deac Mircea. *Lexicon critic și documentar. Pictori, sculptori și desenatori din secolele XV-XX*. București, Medro, 2008; Oprescu George . Ivancenco Gheorghe. În: *Arta plastică din România după 1944*. București, Editura Academiei R.P.R., 1959.
6. Cudinov Anatol. *Repertoriul graficii românești*. București, vol. 1, 1978, p. 423; Gh. Bobână, L. Troianowski. *Prezențe basarabene în spiritualitatea românească (secolul al XIX-lea – prima jumătate a secolului al XX-lea)*. Dicționar. Chișinău, Civitas, 2007, p. 103; O. Barbosa. *Dicționarul artiștilor români contemporani*, București, Meridiane, 1976; T. Stavilă. *Arta plastică modernă din Basarabia*. Ch., Știința, 2000, p. 142.
7. Ene Elena, Vida Mariana. *Gravura în relief. Artiști din România. 1900-1950*. București, 1997, p. 61-62.
8. Elena Ene, Mariana Vida. *Gravura în relief. 1900-1950*. București, 1997, p. 35-36.
9. Eftimiu Victor. *Basme*. București, Editura Tineretului, 1955, vol. 1, 110 p.
10. Gavrilov Mihail. *Repertoriul graficii românești*. București, vol. II, 1981, p. 679-652.
11. Ivancenco Gheorghe. În: *Repertoriul graficii românești*. București, vol. II, 1981, p. 923-952.
12. Iftodi E. În *preajma lui Țuculescu*. București, 1996, 144 p.
13. Iftodi E. *Chipuri și locuri*. București, 2000, 138 p.
14. Iftodi Eugenia. *Tonitza la Balcic*. București, Aritmos, 2002, 101p.
15. Jalea Ion. *Zece gravuri. Treizeci de gravuri*. București, Meridiane, 1971, il. 19-21.
16. Ibidem.
17. Ibidem.
18. Luțcan Victor. Pictura lui Anatolie Cudinoff. În: *Viața Basarabiei*, 1935, nr. 6, p.35
19. Marius Val. Anatolie Cudinoff, album sentimental. În: *Atelier*, nr. 1-2, 2000, p. 46-47.
20. Mazilu H. Expoziția de rafotipie. Natalia Rusu și Victor Rusu-Ciobanu. *Delta*, Tulcea, 1968, nr. 1006, 18 mai 1973, p. 2.
21. M.R. Pictorița Eugenia Iftodi ne vorbește după influențele războiului în arta plastică și despre noile orientări ale artei după război, 29 mai 1942; C. Șt. Eugenia Iftodi. În: *Evenimentul zilei*, 30 mai 1942, p.2.
22. Pelin Mihai. *Deceniul prăbușirilor (1940-1950): viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților români între legionari și staliniști*. București, Editura Compania, 2005, p. 442.
23. Pelin Mihai, op. cit., p. 442.
24. Pelin Mihai, op. cit., p. 437-452.
25. Scrisoare adresată autorului la 15 mai 2016.
26. Rusu-Ciobanu Victor. *Dacia Felix. Evocare istorică*. București, Editura Tineretului, 1967, 380 p.
27. Rusu-Ciobanu Victor. *Fiul adoptiv*. București, Albatros, 1975, 295 p.
28. Rusu-Ciobanu Victor. *Un destin aparte*. București, Albatros, 1980, 252 p.
29. Sabin Luca. Expoziție în premieră cu desene de Tonitza, la Sibiu. În: *Lumina*, 20 martie 2008, p. 25.
30. Sârbu Antonina. Amintiri din copilărie... cu Valentina Rusu-Ciobanu. *Moldova*, noiembrie-decembrie 2015, nr. 6, p. 35
31. <http://altmariusistoric.weblog.ro/2009/06/02/calendarul-evenimentelor-sanatatea-2-iunie-2009/#axzz1f7Yg82EB> (accesat la 17 septembrie 2015).
32. <http://www.pietriceaua.ro/biserica.html>; [http://picasaweb.google.com/lh/photo/BW9J5K7\\_hLjuiGi0fLvtqg](http://picasaweb.google.com/lh/photo/BW9J5K7_hLjuiGi0fLvtqg). (Accesat la 12 decembrie 2011)
33. <http://tarabarsei.eu/biserica-ortodoxa-din-harman/> (Accesat la 12 decembrie 2011)
34. Stoica Corneliu. *Mihail Gavrilov*. Galați, Editura Centrului Cultural Dunărea de Jos, 2010, 204 p.
35. Stoica Corneliu. Amintirea lui Mihail Gavrilov. În: *Artele plastice*, Galați, 6 decembrie 2014, p. 17.
36. Verzea Ernest. Iftodi în pictură. În: *Viața*, București, 13 mai 1942, p.6.
37. Scrisoarea Eugeniei Iftodi trimisă autorului la 20 octombrie 2002.
38. Șușară P. Realismul socialist, între vocație și deturnare. *Cronica plastică. România literară*, 2002, nr. 44, p.19.
39. Ibidem.
40. Șușară P. *Țuculescu necunoscut*. București, 2004, 82 p.
41. Șușară Pavel. Eugenia Iftodi/Ion Țuculescu. În: *România literară. Cronica plastică*, 2004, nr. 29, p. 23.
42. Șușară Pavel. Un dialog postmodern. În: *Țuculescu necunoscut*. București, 1996, p. 14.

## Tapiseria artistică din Republica Moldova. Anii 2001-2010

doi.org/10.5281/zenodo.3938434

### Rezumat

#### Tapiseria artistică din Republica Moldova. Anii 2001-2010

Tapiseria artistică, ca gen al artelor decorative profesionale, fiind profesată activ în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea de un număr nu prea mare de pictori din Republica Moldova, a cunoscut o evoluție ascendentă, soldându-se cu realizări originale. Rezultatele atinse au impulsionat la acea vreme și cercetări științifice a domeniului în cauză. În articolul actual, sunt oglindite schimbările ce s-au produs în tapiseria artistică din republică pe parcursul primului deceniu al secolului al XXI-lea, perioadă nestudiată până în prezent. În baza examinării operelor din domeniul în cauză, au fost identificate mai multe aspecte de ordin tematic și artistic ce oglindesc preferințele și opțiunile plasticienilor în perioada examinată. În articol se acordă atenție sporită examinării modalităților de constituire morfologică a motivelor, principiilor de orchestrare sintactică a acestora în cadrul structurilor compoziționale, evidențindu-se, în același timp, și rolul noilor procedee tehnologice în optimizarea expresiei artistice a imaginii. Un loc important este rezervat în studiu modului de valorificare a tradițiilor populare autohtone și modului de implementare plastică a unor repere stilistice ce au jucat un rol important în atingerea nivelului semantic al operelor textile realizate în perioada examinată.

**Cuvinte-cheie:** artă decorativă, tapiserie, formă, structură compozițională, plan, spațiu, imagine, colaj, stil.

### Summary

#### Artistic tapestry of the Republic of Moldova in the period 2001-2010

Having reached a remarkable level in the second half of the 20th century, artistic tapestry, as a genre of professional decorative art of the Republic of Moldova, is marked by artistic achievements that attracted the attention of the researchers in this domain. The article examines the processes in the art of tapestry of the Republic of Moldova during the first decade of the 21st century that have not been explored so far. As a result of the analysis of the art works, a number of thematic and aesthetic aspects were revealed that reflect the creative goals and stylistic preferences of artists working in the considered period of time.

Increased attention is paid to the morphological features of the composition of the motifs, structural and compositional patterns of image syntax, as well as to the technological innovations in the weaving process and their role in enhancing the artistic expressiveness of the art works. An important place is reserved in the study to the principles of creative processing of folk motifs and the analysis of stylistic innovations that played an important role in achieving a meaningful image of the tapestry works of the time.

**Keywords:** decorative art, tapestry, form, compositional structure, plane, space, image, collage, stylet.

Tapiseria artistică din primul deceniu al secolului al XX-lea, ca și celelalte genuri ale artelor decorative profesionale din Republica Moldova, a evoluat comparativ cu operele din deceniile precedente atât prin tematica abordată de către plasticieni, atitudinea acestora față de tradițiile deja existente de constituire a imaginii, modul de operare cu mijloacele de expresie plastică, cât și prin realizare tehnologică a operei textile. Aceste schimbări de optică asupra creației din domeniu, sunt caracteristice majorității plasticienilor ce au profesat pe parcursul perioadei expuse examinării în arta tapiseriei, inclusiv și artiștilor din tânăra

generație, or, în acest timp, se atestă o implicare tot mai frecventă a tinerilor în viața artistică din Republica Moldova. Motivele acestor schimbări, care de altfel s-au produs treptat pe parcursul deceniului de până, și celui de după hotarul mileniilor, se întrevăd preponderent în atitudinea față de opera textilă, privită ca exponent de promovare artistică a unor concepte valorice actuale timpului în care acestea au fost zămislite. Studiul de față își propune examinarea arealului conceptual-tematic și celui sintactico-lingvistic de constituire a imaginii în tapiseria artistică, în perspectiva demarării căilor evolutive ale domeniului în perioada

în cauză, conexiunile cu tradițiile deja existente și noile valențe de ordin estetic și stilistic germinate în contextul noilor condiții de desfășurare a procesului creativ din domeniul artelor decorative.

Dacă este să privim cum a evoluat creația unor plasticieni care au contribuit pe parcursul deceniilor anterioare la dezvoltarea artelor textile profesionale din Republica Moldova, constatăm faptul, că în perioada de referință, și-au continuat cariera artistică în domeniul examinat plasticienii Maria Saka-Răcilă, Elena Rotaru, Carmela Golovinov, Iulia Kriucikov, Ludmila Goloseev.

Astfel, Maria Saka-Răcilă, revine prin tripticul *Amintiri* (2003) la tradiționalele sale teme exersate pe parcursul a mai multe decenii de creație, și anume, cele îndreptate spre valorificarea tradițiilor populare în tapiseria contemporană. Întru efectuarea unei priviri generale asupra lucrării în cauză, este bine să menționăm, că aceasta are tangență nemijlocită în aspect de limbaj și întru câtva și prin mesaj cu o altă lucrare de importanță creată de către plasticiană în deceniul precedent și denumită sugestiv *Motiv cu flori* (1991). Dar, dacă, în tapiseria menționată imaginea unui buchet amplasat într-o simplă gârlă, simbolizează frumusețea, pacea și armonia, nu numai grație iconografiei motivului în cauză, dar inclusiv, și grație amplasării centrate a acestuia în „universul” unei structuri raportuale constituite din pătrate în mare măsură de culoare albă și neagră, care, fiind înzestrate cu profunde conotații simbolice, exprimă, metaforic fie spus, bucuria existenței într-o lume armonică a echilibrului și bunăstării prezentului asigurat de seva spirituală fertilă, dătătoare de viață a tradiției populare autohtone, apoi, în tripticul *Amintiri*, elaborat în deceniul expus analizei, artista, luând ca bază aceleași motive de pătrat, cât și al tradiționalelor diagonale și dungi caracteristice covoarelor, păretarelor și a scoarțelor populare, creează o operă expresivă în care ritmurile descendente și ascendente ale figurilor geometrice ce constituie baza imaginii primei și celei de-a treia piesă a tripticului, în coraport cu dungi-le repartizate orizontal pe câmpul imaginii piesei centrale, contribuie la generarea unor valoroase expresii artistice și conotații legate de importanța tradiției în viața contemporană a societății. Însăși dimensiunile pieselor, modul de structurare compozițională a motivelor în câmpul imaginii, realizarea cromatică a componentelor tripticului, denotă o inspirată delicatețe de tratare estetică ce generează expresii artistice camerale prin care, ar-

tista își exprimă înaltul grad de prețuire personală a valorilor culturii populare.

O altă artistă consacrată, Elena Rotaru, optează spre realizarea unor tapiserii ale căror configurații de hotar sunt de formă neregulată și includ în structura compozițională, concomitent cu motivele prin intermediul cărora artista orchestrează câmpul imaginii, valori estetice acompaniate de expresiile franjurilor, ultimele îndeplinind funcții de suplینire a mijloacelor de limbaj plastic, cazul tapiseriei *Compoziție decorativă* (2002). Franjurile menționate, îndeplinesc funcții contrastante în raport cu iconografia operei, înzestrând imaginea cu expresii estetice suplimentare. Câmpul central al tapiseriei, este constituit din elemente abstracte, preponderent sub formă de cerc, prin intermediul cărora, artista valorifică alternanțe ritmice dintre figurile geometrice în cauză, contrapunând expresiile estetice ale acestora valorilor estetice promovate atât de benzile ordonate longitudinal și vertical, cât și de configurațiile unor forme ondulate ce îndeplinesc funcții intermediare de legătură structurală. Un rol important în atingerea nuanțelor estetice, îl joacă gama coloristică prin care este realizată lucrarea. Or, aceasta întrunește atât diversitatea de nuanțe localizate în registrul rece al spectrului cromatic, precum nuanțe de albastru, verde, violet, cât și valori contrastante de bordo, gradații de roșu, accente de oranj. Un rol important în expresia imaginii lucrării îl are diversitatea de gradiențe tonale, coloristice și texturale, obținute în procesul tehnologic de țesere a produsului.

Creația unei alte pictorițe importante, Carmela Golovinov, rămâne în aria reprezentării în tapiserie a unor impresii vii, influențate de contactul nemijlocit cu natura înconjurătoare, impresii care, ca și în lucrările deceniului precedent (ne referim la tapiseriile *Peisaj argintiu*, *Amintiri din Elveția*, *La vilă*, *Portretul unei fete*, compoziția *Flamingo*), artista le găsește echivalente plastice originale, capabile să oglindească inedit, starea de încântare a propriului spirit creator în urma contactului nemijlocit cu frumusețea lumii ce o înconjoară și chemarea de a dăru și altora, prin intermediul mijloacelor de expresie plastică proprie goblenului, a trăirilor poetice personale. În această ordine de idei avem în vedere și tapiseria *La plimbare* (2009), în care plasticiana utilizează în calitate de leitmotiv o secvență din natură care, grație modalităților înalt profesionale de transpunere artistică a datelor lumii tangibile, este înzestrată cu valori estetice de delicată și nobilă frumusețe. În această inspi-

rată lucrare, plasticiana exersează eficient forma motivelor, oferind atenție sporită configurației, interferențelor proporționale ale acestora în cadrul structurii compoziționale, raporturilor dintre tonalități și relații cromatice, fapt ce a contribuit la crearea unei imagini de distinsă armonie estetică și totodată, aceasta fiind nelipsită de mesaje complexe ce țin de evoluția în timp a naturii.

Echivalente plastice originale, ce oglindesc artistic motive arhitectonice cunoscute, și-au găsit o realizare inedită în lucrarea Iuliei Kriucikov *Arhitectură în lemn* (2008) prin care, protagonista readuce în vizor amprente ale unor valori creatoare ce dăinuie în timp. Utilizând original expresia estetică contrastantă apărută dintre urzeala rămasă intactă și forma obiectuală obținută prin bătătură în urma țeserii lucrării, artistei i-a reușit crearea unei opere în care, metodologia de transpunere formal-raționalistă a motivelor, exersată firească în opere textile create de către artiștii profesioniști, se îmbină armonios cu expresii estetice și mesaje valorice ce poartă în sine însemne memorabile gândite, generate estetic și revitalizezate pe parcursul timpurilor de către marii creatori anonimi din popor.

O altă artistă, Ludmila Goloseev, a cărei creație anterioară a lăsat o urmă adâncă în tapiseria din Republica Moldova optează spre crearea unor opere cu un pronunțat substrat simbolic-metaforic. În contextul celor menționate, tapiseria *Ziua pământului* (2009) este semnificativă în mod deosebit prin întrunirea unor valențe iconografice originale. Plasticiana, fără a se limita la oglindirea instantanee a unor secvențe din natura înconjurătoare, creează o lucrare cu un accentuat substrat simbolic. Chiar și dacă, tema și denumirea opereii poartă în sine repere ce țin de natura înconjurătoare, lucrarea în cauză este realizată de către autoare într-o cheie conceptual asociativă. Iconografia lucrării ține nu atât de imitarea realității tangibile prin imagini ale unor forme și stări proprii acesteia, cât de prezentarea artistică a unor idei plastice ce ar exprima printr-un limbaj generalizat valori ce țin de realitatea tangibilă, dar și nu numai de aceasta. Un rol important în conceptul valoric al protagonistei l-a jucat și adevăzirea acesteia față de profunzimile semantice generate de arta țesutului popular. Or, concomitent cu modul de constituire morfologică atât a formei motivelor ce stau la baza imaginii opereii în cauză, cât și a structurării compoziționale a acestora în câmpul imaginii, (care printre altele, își trag obârșia din concepte neo-avangardis-

te de prezentare generalizat-monumentalizată a informației vizuale), conțin și însemne ce trimit asociativ la estetica și semantica unor motive întâlnite în creația populară a țesutului și broderiei. Acestea, grație unei culturi interpretative înalte din punct de vedere plastic și tehnologic, nu prejudiciază integritatea opereii, ba din contra, îndeplinesc funcții formale intermediare de legătură spațială dintre tonalitățile și cromatica motivelor, facilitând și prin aceasta atingerea unor expresii estetice valoroase și mesaje de profunzime.

Creația unei alte artiste, care s-a promovat merituos pe parcursul anilor preponderent ca pictor de teatru, Galina Cantor-Molotov, în deceniul examinat, frecvent participă în cadrul expozițiilor și prin opere de tapiserie în care exersează original tradiția tehnologică netedă a covorului. Așa, tapiseria *Adam și Eva*, realizată de către protagonistă în anul 2003, reprezintă elocvent trăsăturile stilistice ale creației pictoriței din domeniul menționat, acestea, caracterizându-se prin simbioze ale modului de orchestrare compozițională a câmpului imaginii, inclusiv de stilizare a motivelor lumii tangibile (procedee plastice proprii unor filiere stilistice din artele vizuale contemporane), cu modul de zămislire plastică a motivelor, inclusiv modul de suplینire a planului imaginii, caracteristice covorului popular. În consecință, modul de orchestrare a motivelor acestei lucrări, inclusiv modul de structurare compozițională a câmpului imaginii în întregime, având la bază tradițiile plastice amintite, vine în ajutorul pictoriței întru promovarea la nivel simbolic-alegoric a mitului livresc, dar și a propriilor viziuni asupra relațiilor umane, dar totodată îi reprezintă fațeta stilistică a creației din filonul textil.

Examinând tapiseria artistică, atestăm noi valențe și în creația plasticienilor Andrei Negură, Ecaterina Ajder, Vasile Grama, care, debutând în domeniul în cauză în ce-a de-a doua jumătate a deceniului al nouălea, au reușit pe parcursul timpului să-și determine arealul tematic și aspirațiile stilistico-estetice, inserându-le merituos în lucrări inedite.

Astfel, pictorul Andrei Negură, după realizarea cu succes la sfârșitul ultimului deceniu al secolului al XX-lea a câtorva tapiserii de proporții sporite ce se caracterizează printr-o orchestrare plastică complexă și în care narativul se îmbină merituos cu motive și elemente decorative ce generează vaste conotații ideatico-informative de natură livrescă, revine pe parcursul primului deceniu al noului mileniu la filierele lirico-poetice de

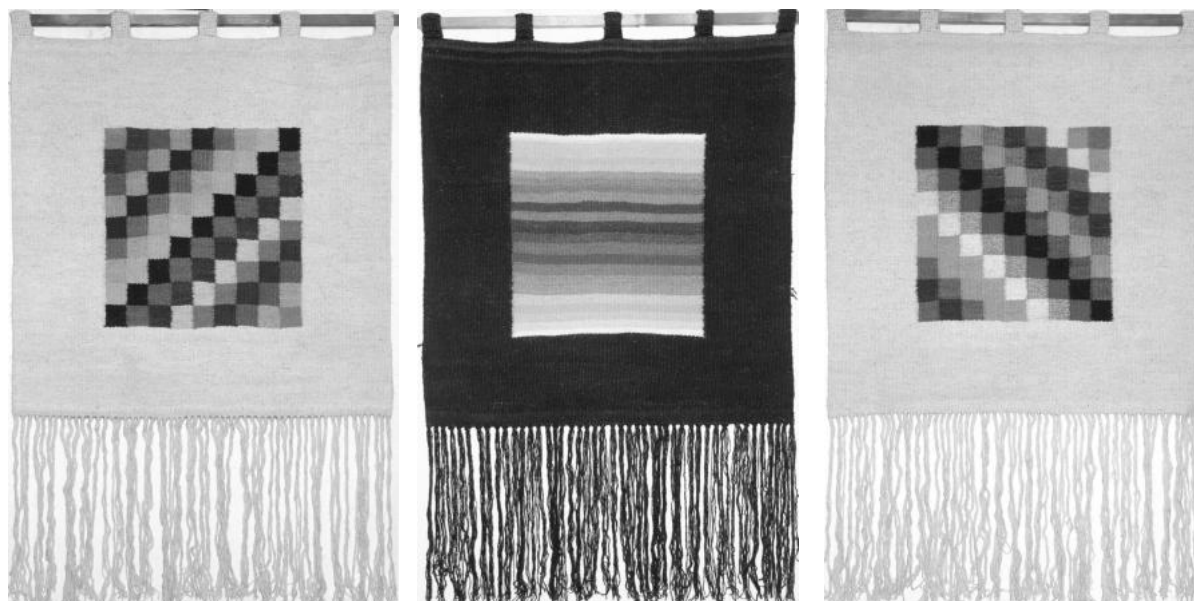


Fig. 1. Maria Saka-Răcilă. *Amintiri* (triptic), (2003), piesa 1, 2, 3, 130 x 81 cm.

exprimare artistică a trăirilor spirituale personale, particularități specifice ale creației acestuia. Așa, în tapiseria *Motiv albastru* (2007), operând original cu motive constituite din configurații de forme abstracte, unele dintre care, în tapiseriile plasticianului sunt înzestrate premeditat și cu valențe asociative ce trimit la lumea tangibilă, protagonistul, crează o imagine dinamică frământătoare a căror mesaje vin să exprime estetic stări ale evoluției în timp a structurilor materiale din univers. Realizând o conexiune reușită dintre metodologia de realizare sintactico-spațială a imaginii vizuale, specifică artelor plastice, cu principii de structurare compozițională proprii artei goblenului, inclusiv și artei covorului (prin modul de includere în imagine a expresiei și mesajului chenarului), Andrei Negură și-a înzestrat opera cu valori estetice originale, capabile în același timp, să genereze mesaje complexe, promovate artistic de modul de realizare plastică a interferențelor dintre motive, modul de structurare compozițională și modul de inserare a acestora în spațiul câmpului imaginii. Profunzimea spațială a lucrării este atinsă, ca și în alte opere ale protagonistului, prin țesătura netedă fină, realizată tehnologic minuțios și delicat, ce îi asigură operei un valoros grad estetic.

Una dintre temele de importanță, asupra căreia au stăruit mai mulți plasticieni, este cea de revalorificare a unor tradiții culturale autohtone străvechi. În acest context este reprezentativ modul de tratare în arta tapiseriei a temei menționate de către pictorița Ecaterina Ajder. Evoluând

consecvent pe parcursul carierei sale artistice și abordând concomitent cu diverse teme și pe cea identitară, artista și-a consolidat particularitățile stilistice individuale, creând opere memorabile. Dacă facem o comparație dintre asemenea tapiserii ca *Lie ciocârlie* sau *Mister* realizate de către protagonistă pe parcursul deceniului precedent și tapiseria *Tripoliana*, zămisliță în anul 2008, constatăm faptul, că platforma ideatico-conceptuală, modalitățile de structurare compozițională a motivelor, sintaxa acestora în câmpul imaginii, modul de prezentare a mesajului prin intermediul mijloacelor de expresie plastică evoluează eminent. Așa, dacă în *Lie ciocârlie* protagonista optează spre oglindirea pe de o parte a unor stări poetice caracteristice anumitor secvențe ale naturii înconjurătoare, acestea fiind transpuse în imagini în care datele realității tangibile își păstrează înfățișarea obiectuală, iar în cazul tapiseriei *Mister*, artista își îndreaptă efortul creativ spre oglindirea estetică a unor interferențe dintre forme de sorginte abstractă, capabile să sugereze în mod ambiguu unele posibile colizii narative, apoi în tripticul *Tripoliana*, imaginea este îndreptată premeditat spre întruchiparea artistică la un nivel simbolic-metaforic, a unei întregi epoci a culturii străvechi autohtone. Dacă în prima tapiserie menționată, pictorița modelează artistic iscusit, prin intermediul unor modeleuri cromatice și tonale nuanțate, o secvență peisajeră tradițională observată nemijlocit din natură, apoi în cea de-a doua, apelează preponderent la expresiile formelor abstracte,

care, numai pe alocuri sugerează figurativul lumii tangibile, lăsând, în urma unei asemenea proceduri operaționale, loc imaginației receptorului pentru a se aprofunda în posibilul mesaj spre care a tins creatoarea. Aceste două lucrări se caracterizează printr-o exersare pronunțată a degradeurilor tonale și coloristice, obținute în urma utilizării unui număr avansat de nuanțe ale firelor de bățatură, fapt ce contribuie la înzestrarea imaginilor cu multiple valorații cromatice, care, la rândul lor, în mod instantaneu, influențează și asupra mesajului generat de imagine în întregime, promovând în prim plan valori estetice și semantice de ordin lirico-poetic. Totodată, menționăm faptul că, deja în cele două tapiserii recent menționate se face observată incifrarea plastică a unor însemne de imagini-simbol arhetipale, germinate și consolidate în memoria comunității pe parcursul timpurilor. Aceste simboluri și-au găsit o realizare eminentă în tapiseriile create de către Ecaterina Ajder deja pe parcursul primului deceniu al secolului XXI și dezvoltate de către aceasta în creația ulterioară, or în tapiseria menționată, *Tripoliana*, prin modalitățile de conexiune a subiectelor și motivelor într-o structură compozițională organic încheagată în câmpul imaginii celor trei compartimente ale lucrării, modul de tratare a formelor obiectuale și a celor de sorginte abstractă, artista promovează și pune în valoare însemne identitare și semnificații care reapar în permanență în memoria colectivă a unor societăți agrare, cristalizându-se pe parcursul timpurilor în valori indispensabile ale existenței. Iar prin coloritul bogat și modul de tratare nuanțată a spațiului imaginii, tapiseria în cauză generează valori estetice și mesaje intime camerale, apropiate spiritului creatoarei a cărei obârșie provine din miraculoasa natură și modul de viață rural.

Un alt artist, Vasile Grama, care în mod consecvent excelează pe parcursul carierei artistice atât în domeniul tapiseriei, cât și al baticului, a optat să-și înzestreze lucrările cu distinse calități sintactice de structurare compozițională a imaginii, un înalt grad estetic și tehnologic profesionist de îndeplinire a lucrărilor și totodată, să valorifice prin opera sa subtile mesaje poetice de un pronunțat lirism. Așa, în tapiseria realizată sub formă de triptic *La steaua* (2004), într-un mod explicit, sunt oglindite opțiunile artistice și trăsăturile inconfundabile ale fațetei stilistice ale artistului din perioada expusă examinării, or, pentru plasticianul Vasile Grama, principalul scop al operei textile se întrevide în re-

prezentarea prin intermediul acestui domeniu de creație artistică, a valorilor estetice ale imaginii și prin aceasta, a reprezentării plastice a frumuseții lumii tangibile, ultima fiind tratată de către artist inspirat, prin intermediul unor modele plastice bine chibzuite formal, capabile să genereze valori estetice inedite și apropiate spiritului uman în starea acestuia de echilibru armonios cu sine însăși și cu lumea ce-l înconjoară. Din punct de vedere plastic, în opera menționată, se atestă o atenție sporită a autorului față de facilitarea, pe de o parte, a mesajului generat de către subiectul figurativ al părții centrale a lucrării, pe de alta, de promovare a interferențelor și conexiunilor de ordin formal și semantic dintre figurativ și formele auxiliare ale imaginilor părților componente ale tripticului în întregime, inclusiv, prin oglindirea valorilor estetice atât a motivelor, raporturilor dintre configurațiile formelor, modului de tratare nuanțată tonal și cromatic a țesăturii. Or, plasticianul preferă să ordoneze planul imaginii cu multiple detalii ce reprezintă polivalența estetică a formelor lumii tangibile și totodată, să le modeleze pe acestea plastic nuanțat, creând o polifonie de valorații tonale și cromatice. Formele motivelor, prin configurațiile și texturile acestora, „participă” eminent la constituirea prin intermediul unor procedee înalt profesioniste de orchestrare structural-compozițională a spațiului imaginii, a unui univers complex, estetic pluridimensional și semantic valoros, de o pronunțată rigurozitate formală. În această polifonie de expresii și valori estetice, sunt implicate întreg arsenalul de mijloace și procedee de ordonare armonică a planului și spațiului tridimensional al operei textile, or, artistul, în mod maiestos operează cu particularitățile specifice ale planului câmpului imaginii, impunând inedit și subtil formele motivelor selectate, să susțină expresiile planimetrice ale formatului și, în același timp, să favorizeze germinarea unor expresii tridimensionale specifice lumii tangibile. În acest context, este cazul să menționăm faptul că raporturile planimetrico-tridimensionale în tapiseriile plasticianului întotdeauna poartă un caracter raționalist prin care, expresiile tridimensionale ale câmpului imaginii sunt intenționat limitate, fiind tratate plastic chibzuit și subordonate măsurii de a nu prejudicia particularitățile și valențele estetice specifice domeniului textil, și, totodată să fie în stare, prin plasticitate inedită, să reprezinte esențele lumii înconjurătoare. Chiar și atunci când Vasile Grama optează pentru crearea unor tapiserii cu pronunțate expresii texturale, ce proeminent se distanțează de

plan, cazul lucrării *Adâncime* realizată în cea de-a doua jumătate a deceniului precedent, artistul nu scapă de sub control, expresiile tridimensionale ale facturilor, dirijându-le pe acestea maiestros în perspectiva atingerii unor sonorități de o înaltă ținută armonică formală și emoțional estetică, capabilă să genereze mesaje polivalente.

Semnificative sunt schimbările ce s-au produs și în creația plasticienilor Olimpiada Arbuz-Spatari, Ala Uvarov, Elvira Cemortan-Voloșin, care și-au început activitatea exponistică în anii ultimului deceniu al secolului al XX-lea. Așa, dacă pictorița Olimpiada Arbuz-Spatari, spre sfârșitul deceniului precedent a fost „...preocupată în mod special de tapiseria tridimensională, concepută în compoziții monocrome de obiecte textile de configurații pur abstracte” [1, p.68], apoi, acum, artista acordă prioritate unor compoziții preponderent planimetrice, constituite din forme abstracte chibzuit structurate în câmpul imaginii și realizate în tehnica clasică. În acest context este semnificativă tapiseria *Pătrat* (2003), în care motivele ce constituie imaginea, fiind orientate la prima vedere să contribuie la atingerea unui echilibru plastic în formatul operei, scoțând la iveală și promovând particularitățile energetice ale acestuia, totodată, generează expresii de frământătoare energie dinamică provenită din modul de distribuire în planul câmpului imaginii a conglomeratelor de forme de sorginte abstractă. În consecință, conexiunile ritmice ale configurației motivelor, proporțiile și orientările dinamice ale acestora, fiind acompaniate ritmic original de către linie în calitate de mijloc de expresie plastică esențială (aceasta fiind exersată plastic inedit de către autoare în perspectiva consolidării unor expresii estetice texturale), contribuie la scoaterea la iveală a unor particularități energetice tensionate, ce elucidează artistic o lume aflată în permanență mișcare. Această imagine a lumii, care, asociativ exprimă pe lângă lumea formelor abstracte și o posibilă înfățișare a unor repere din lumea tangibilă, este nelipsită în același timp și de un anumit grad de dramatism promovat de expresia și mesajul generat de formatul operei, orientările dinamice ale configurației formelor în cadrul structurii compoziționale și expresia liniei, chiar și dacă, gama cromatică a lucrării este promovată de către artistă explicit armonios.

Printr-un înalt grad profesionist de exersare a artei textile, se caracterizează și operele artistei Ala Uvarov, or, deja în una dintre tapiseriile create la



Fig. 2. Elena Rotaru. *Compoziție decorativă* (2002), 247 x 147 cm.

sfârșitul deceniului precedent și denumită de către artistă *Metamorfoze de iarnă* (1999), se atestă o bună cunoaștere a domeniului profesat. Această calitate este oglindită atât de modul de valorificare inedită a tehnologiei de țesere a produsului, de modul de orchestrare sintactică a motivelor în câmpul imaginii, de felul de subordonare texturală riguroasă a elementelor constituente, cât și de gradul avansat de atingere a echilibrului tonal și cromatic al operei textile. În domeniul tapiseriei, artista continuă să valorifice expresiile estetice ale structurilor compoziționale prin reliefaarea unor valori estetice provenite din joncțiunea dintre motive de sorgintă abstractă cu motive bazate pe forme ale tangibilului. Tapiseriile acestei perioade evoluează, fiind constituite de către artistă pe de o parte, din motive fitomorfe al căror mod de tratare plastică generalizată este bazată pe tradiții iconografice caracteristice covorului popular, cazul tapiseriei sub formă de triptic *Motiv moldovenesc* (2002), pe de alta, din conexiunea dintre forme abstracte și configurații de forme ce asociativ trimit la forme ale tangibilului, cazul lucrării *Orașul zburător* (2005). Motivele fitomorfe tradiționale din prima lucrare menționată, fiind suplimentar acompaniate artistic prin expresii ale liniei, care la rândul ei este valorificată de către protagonistă în calitate de element plastic și structural compozițional de importanță, sunt zămislite tehnologic original, punându-se în aplicație atât ex-



Fig. 3. Lucia Bâlba. *Copacul care ne unește* (2005), 130 x 130 cm.

presia artistică a urzelii, cât și al bătăturii. Un rol important în atingerea expresiilor estetice ale tripticului îl joacă atât configurația părților componente ale acestuia, cât și interferențele dintre masele pline ale structurii compoziționale și golurile rămase intacte ca urmare a procesului tehnologic de țesere. Ca urmare, golurile în cauză, sunt privite precum configurații de forme-părți componente ale structurii compoziționale a imaginii îndeplinind și acestea la rândul lor funcții iconografico-semantice. Cât privește cea de-a doua lucrare menționată mai sus, *Orașul zburător*, reamărcăm faptul, că în aceasta, ca și de altfel în lucrarea *Metamorfoze de iarnă* realizată la sfârșitul deceniului precedent, artista a optat spre reprezentarea plastică a unei lumi poetice în care, formele constitutive ale imaginii, sunt armonizate eficient nu numai grație coordonării raționalist-constructiviste a raporturilor proporționale și ritmice, dar sunt orientate spre atingerea unui înalt grad armonic al expresiilor dinamice, generate de conexiunile dintre componentele motivului, planul imaginii și spațiul iluzoriu fructificat de modul distinct de țesere al produsului prin evidențierea valorilor estetice ale liniei inserate cu bună cunoaștere în calitate de mijloc de expresie plastică, aceasta fiind asigurată și promovată tehnologic prin firul de bătătură ordonat cu deosebită delicatețe.

Creația unei alte artiste, Elvira Cemortan-Voloșin, este îndreptată și aceasta spre soluționarea unor probleme de ordin sintactico-emoțional al căror mesaje sunt împlântate adânc atât în estetica neo-avangardistă a secolului precedent, cât și în frumusețea irepetabilă autentică a tapiseriilor populare. În această ordine de idei sunt semnifi-

cative cvadriptic-ul *Metamorfoze* (2000), tripticul *Metamorfoze III* (2001), *Metamorfoze I* (2002), în care plasticiana optează prioritar spre orchestrarea structurală originală a câmpului imaginii, punând în valoare estetică configurații de forme abstracte eficient ordonate proporțional și linie, în calitate de mijloc de expresie grafică tratată delicat. Un rol important în atingerea sonorității estetice a tapiseriilor create de către Elvira Cemortan-Voloșin din primii ani ai deceniului examinat, îl are modul de operare cu pata tonală și cea cromatică, prin care, artista valorifică contrastele complementarelor, acestea fiind elaborate valoric nuanțat fără a prejudicia rolul dominantelor coloristice și, totodată, lăsând loc griu-lui pentru a servi în calitate de tonalitate intermediară ce înzestreaază alături cu linia imaginea operei cu valoroase acorduri estetice și interesante mesaje generate de forme și culoare. Tapiseriile zămislite la mijlocul și cea de-a doua jumătate a deceniului examinat, evoluează spre alte paradigme estetice, printre acestea le evidențiem pe cele împlântate organic în estetica țesutului tradițional și anume acolo, unde produsul, prin însăși procedeele de valorificare tehnologică a țesăturii, exprimă esențe estetice atemporale. În asemenea tapiserii ca *Metamorfoze II* (2005), *Memories. Muntenia* (2007), *The Tree of Eternity* (2007), *Hope* (2009), are loc joncțiunea inedită a arhaicului cu reflecții estetice contemporane prin care, operele textile, sunt înzestrate cu mesaje eterogene, chemate să reprezinte multitudinea de valențe a aparențelor lumii înconjurătoare și totodată, să înglobeze valori asociative arhetipale de profunzime.

Procedee inedite de exersare plastică a petei tonale și celei cromatice (acestea fiind orientate spre scoaterea în prim plan a valorilor estetice ale structurilor compoziționale cu un pronunțat impact al formelor abstracte) sunt operate și de pictorița Olga Roșca. Or, una dintre lucrările reprezentative din categoria celor în care în mod principal se exersează expresiile estetice ale mijloacelor de expresie menționate este tapiseria *Pădure*, realizată de către protagonistă în anul 2005. În lucrarea în cauză, imaginea, fiind zămislită în corespondență cu unele metodologii plastice de sorginte raționalist-structuralistă, vine să exprime artistic, prin intermediul unor configurații de forme abstracte adaptate plastic la particularitățile genului practicat, senzații ale unor posibile stări frământătoare adiacente temei în cauză și nici-

decum s-o ilustreze pe aceasta prin intermediul unor motive tratate iluzoriu. Prin promovarea iscusită a contrastelor dintre culorile pure, cele provenite din amestecurile acestora și griurile de diferite nuanțe, autoarea înzestrează opera cu valori expresive ce scot în evidență energii lăuntrice generate de pata cromatică tratată plastic local. În urma acestui fapt, tapiseria în cauză, vine să exprime la un nivel metaforico-asociativ, preponderent mesaje de ordin estetic și numai apoi posibile informații ce pot oglindi tema anunțată în titlul lucrării. Prin modul de constituire morfologică a formei și modul de realizare structurală a imaginii, plasticiana promovează estetic expresii exaltante și mesaje generate de însăși semantica specifică a culorilor în parte, a dinamicii ritmurilor formelor și al spațiului cromatic la general, acesta din urmă, fiind înzestrat cu valențe tridimensionale limitate, promovate de conexiunile energetice generate de luminozitatea și nebulozitatea culorilor.

Tapiseria artistică, atestă și o implicare originală a tinerilor plasticieni, or, aceștia, debutând în perioada examinată, și-au definitivat operele în conformitate cu preferințele individuale, nivelul de pregătire profesionistă, dar, totodată și în contextul orientărilor stilistice locale din Republica Moldova de la vremea respectivă. Printre artiștii ce s-au promovat prin operele lor la etapa în cauză, îi menționăm pe Luminița Mihailenco, Elena Ghirvasa, Iurie Maximciuc, Iarâna Savițkaia, Lucia Bălbă, Margarita Sudaricova, Lucia Domenti, Olga Gurău, Natalia Procop, Lilia Florea-Donica, Pavel Boldescu.

Astfel, Luminița Mihailenco, se plasează printre plasticienii ce preferă atât exersarea morfologică și orchestrarea structurală a motivelor abstracte, cât și proliferarea expresiilor artistice promovate de pata tonală și cea cromatică tratată local. Tapiseria acesteia *Ritmuri gotice* (2005), relevă major opțiunile protagonistei, acestea fiind îndreptate spre valorificarea estetică a unor repere culturale universale de rezonanță. Or, prin modul de structurare compozițională a tapiseriei, modul de delimitare a configurației figurilor abstracte prin contur de culoare neagră și modul de valorificare locală a petei tonale și cromatice, (modalități de expresie plastică ce trimit asociativ la tradițiile estetice promovate de catedralele gotice, inclusiv la expresia armurii în contrajur a vitraliilor edificiilor menționate), artista tinde să-și reprezinte plastic propria fascinație și ade-



Fig. 3. Margareta Sudaricova. *Cucuteni* (2006), 184 x 210 cm.

ziune spirituală față de frumusețea unuia dintre marile stiluri ale creației europene, devenit valoare emblematică a spiritului uman îndreptat spre înălțare și lumină. Concomitent cu mesajul generat de iconografia lucrării, tapiseria menționată, întrunește valori estetice generate și de modul de realizare tehnologică de sinteză armonică a motivelor abstracte. Motivele anunțate, fiind îndeplinite în tehnica netedă clasică, sau tratate factual proeminent prin tehnica plușării, oglindesc relevant opțiunea autoarei îndreptată spre reflectarea specificului arhitectonic al reperului cultural ce a stat la baza imaginii operei în cauză.

Dacă în tapiseria Luminiței Mihailenco, forma abstractă se realizează prin intermediul petei tonale și cromatice locale, în conformitate cu metodologiile preponderent cloazonate de realizare plastică atât a motivelor, cât și de ordonare a câmpului și spațiului imaginii, apoi forma abstractă, este morfologic zămislită de către artiști și într-o altă ipostază plastică precum apare aceasta în lucrarea *Compoziție* (2009), zămislită de Elena Ghirvasa. În tapiseria în cauză, conglomeratele de forme abstracte, fiind lipsite de o oarecare asemănare cu aparențele lumii tangibile, creează o lume estetică aparte. În lucrare, structura compozițională, fiind orchestrată în conformitate cu metodologiile tașiste de ordonare a câmpului și spațiului imaginii, generează acorduri muzicale promovate estetic de coordonatele pluridimensionale ale proporțiilor formelor, dinamicii ritmice și configurației acestora, tonalităților și diversității nuanțelor coloritului lucrării, în urma

căruia fapt, spațiul imaginii întregeste expresii ce asociativ însumează valențe ale unor posibile stări ale tangibilului în urma evoluției în timp a naturii.

De reprezentarea artistică, prin intermediul artei țesutului, a unor anumite stări caracteristice lumii tangibile sunt preocupați și așa plasticieni ca Iurie Maximciuc și Iarâna Savițkaia. Or, motivele arborescente tratate plastic original și corelarea iconografică a acestora cu elementele auxiliare și modul de tratare tonală și cromatică a spațiului, concomitent cu expresiile decorative generate de configurația formelor, motivelor și mesajul acestora, în tapiseriile *Pădurea umbrelor ascunse* (2008), realizată de către Iurie Maximciuc și *Compoziție I* (2009), realizată de către Iarâna Savițkaia, sunt profund acompaniate de vibrațiile tonale și coloristice provenite din modul de distribuție în câmpul imaginii a petelor tonale. Acestea, pe de o parte, îndeplinesc în compoziție un rol formal-decorativ de suplinire a câmpului imaginii, pe de alta, promovează tangențial realitatea tangibilă, înzestrând spațiul lucrărilor în cauză cu acorduri frământătoare ce exprimă valențe dramatice avansate. Ultimele, sunt sporite și prin modul de îndeplinire tehnologică prin țesere netedă clasică, cazul tapiseriei lui Iurie Maximciuc, și de suplinire a tehnologiei menționate prin intermediul unor tehnici mixte, cazul tapiseriei Iarânei Savițkaia, în urma cărui fapt, lucrarea acesteia, este suplinită cu valori expresive și mesaje generate de conexiunile dintre materiale și tehnici de realizare.

După cum am menționat și anterior, una dintre filierele tematice de importanță asupra căreia au străduit pictorii tapisieri din Republica Moldova, este ce-a prin care, se valorifică tradițiile plastice autohtone, or, creația tinerilor îmbrățișează și aceasta, la rândul ei, aspirații îndreptate spre soluționarea artistică a dimensiunii identitare. Printre tinerii plasticieni ce au valorificat filiera menționată se regăsesc Lucia Bâlbă, Margarita Sudaricova, Lucia Domenti, Natalia Procop, Lilia Donica, în creația cărora, dimensiunea identitară capătă valențe estetice, dar și semantice inedite, grație modului de constituire a imaginii. Așa, în tapiseria *Copacul care ne unește* (2005), realizată în tehnica păslei, artista Lucia Bâlbă, optează spre introducerea în câmpul imaginii a unor detalii proprii artelor populare, or, concomitent cu includerea în structura compozițională a imaginii a suportului din lemn ce îi asigură lucrării rigiditate, artista înserează și elemente îndeplinite în ceramică, ce sporesc expresiile plastice ale lucră-

rii. Opera, al cărei formă se caracterizează printr-o configurație plastică neregulată, este menită pe de o parte, să exprime metaforic conotații ce își au rădăcinile în cotidianul tradițional estetic-co-valoric rural, pe de alta, să genereze expresii apropiate structurilor compoziționale abstracte provenite din convergențele proporționale dintre linii, pete tonale și cromatice. Iar tapiseria Margarinei Sudaricova, denumită sugestiv *Cucuteni* (2006), realizată în aceeași tehnică a păslei, prin valorificarea expresiei estetice a tehnicii în cauză, favorizează original mesaje generate de însemne identitare străvechi, acestea din urmă, fiind chemate să immortalizeze memoria culturii anunțate în denumirea lucrării. Iconografia imaginii, fiind prezentată preponderent de alternanțe dintre linii și forme tonal și coloristic armonizate, întregeste în același timp forme profund stilizate de proveniență antropomorfă și zoomorfă ce îmbogățeste arealul informativ al lucrării.

Figurativul antropomorf, îmbinându-se armonios cu imagini ale unor motive arhitectonice ce întruchipează estetic frumusețea arhetipurilor folclorice autohtone, este prezent și în tapiseria *Seara la porțiță* (2009), creată de către Lucia Domenti. Aici, concomitent cu mesajul generat de subiectul acostat în realitatea cotidiană a spațiului rural, remarcăm ca particularitate distinctă a lucrării, nivelul sporit de realizare cromatică, bogat nuanțată, a motivelor și a spațiului adiacent al acestora, fapt, ce înzestrează câmpul imaginii cu un grad sporit de valențe picturale și sonorități lirice. Și lucrarea *Reminiscențe* (2008), creată de Olga Gurău, este înzestrată cu nuanțe tonale și relații cromatice subtile. Totodată, valoarea estetică și mesajul tapiseriei menționate, sunt susținute tehnologic judicios prin expresia liniei cu pronunțat impact grafic și modul de conexiune a celor cinci benzi-părți componente ale structurii compoziționale.

Pentru tapiseria artistică este caracteristic faptul recurgerii tot mai frecvente a plasticienilor la tehnologiile mixte de realizare a imaginii, or, expresiile artistice ale lucrărilor *Ciocârlie* (2009), de Pavel Boldescu și *Spațiul existenței* (2009), de Lilia Donica, sunt generate în mare parte de modul de structurare compozițională a imaginii prin exersarea metodei de conexiune prin colaj a compartimentelor provenite din țesături de diversă textură obținută în procesul de întreșere industrială a produselor textile, iar în cazul lucrării Lilie Donica și de asamblare prin șnuruire a compartimentelor compoziției. Metodologiile mixte sunt exersate de

către plasticieni în perspectiva suplinirii expresiei și mesajelor generate de opera textilă. Metodologiile mixte de realizare plastică a imaginii și-au găsit o utilizare eficientă și în așa lucrări ca *Phoenix* (2006), de Ludmila Furdui și *Amprentă* (2009), de Natalia Procop, or, pictorițele menționate, utilizând pe larg materiale de diversă proveniență și utilitate din mediul ambiant și operând inedit cu metodologiile artistice mixte caracteristice și curentului stilistic *Assemblage*, crează imagini cu un profund impact socio-cultural prin proliferarea originală a dimensiunii identitare autohtone.

Concluzionând, menționăm faptul că în urma examinării tapiseriei artistice din primul deceniu al secolului al XXI-lea s-au constatat anumite tendințe de ordin tematic, stilistic și tehnologic, ce au adus la determinarea fațetei estetice a domeniului din perioada dată. În acest context, au fost identificate mai multe aspecte ce țin de conexiunile dintre artele plastice și cele decorative și impactul acestora asupra imaginii din tapiseria artistică din perioada examinată; au fost elucidate aspecte ce țin de preferințele tematice, morfologice, sintactice și semantice ale artiștilor ce au activat în perioada expusă examinării în domeniul în cauză; s-au constatat tendințe artistice îndreptate spre reflectarea estetică a unor valori identitare prin abordarea unor teme prin care se revalorifică paradigme estetice specifice creației plastice folclorice, inclusiv, cele de revitalizare plastică a unor arhetipuri culturale străvechi din arealul Pruto-Nistrean; au fost atestate aspirații ale unor artiști din domeniu, îndreptate spre revenirea la unele valențe culturale universale, în vederea demarării unor particularități stilistice individuale; au fost oglindite aspirații îndreptate spre reflectarea poetică a lumii înconjurătoare prin intermediul unor motive ce au la bază forme bazate pe coordonate ale lumii tangibile sau forme de sorginte abstractă.

Totodată, s-a ajuns la concluzia, că tapiseria se caracterizează și prin particularități estetice distinse ca urmare a atenției sporite a tapisierilor față

de modul de realizare tehnologică a produsului textil. Or, o parte dintre tapisieri, au tins spre realizarea valoric nuanțată atât a motivelor, cât și a fundalului, iar, ca urmare, expresiile estetice ale imaginii sunt generate nu numai de subiectul sau motivele utilizate în compoziție, dar și de polivalența de nuanțe tonale și cromatice promovate de către firele de bătătură. Expresiile menționate, sunt acompaniate inedit și prin exersarea tehnologică minuțioasă și diversificată, cu un bun simț al măsurii, a firelor de bătătură în procesul de țesere a produsului. În urma acestui fapt, tapisierii ating expresii picturale ce se caracterizează prin diversitate cromatică vibrantă și concomitent, înzestrează câmpul imaginii cu coordonate ce creează iluzii mai mult sau mai puțin tridimensional-spațiale. În acest context, sunt semnificative lucrările plasticienilor Vasile Grama, Elvira Cemortan-Voloșin, Lucia Domenti, Elena Ghirvasa. Totodată, o parte dintre artiști, își îndreaptă eforturile creative spre scoaterea în evidență a expresiilor estetice promovate preponderent de pata tonală și cromatică locală, cazul tapisierilor create de către Ludmila Goloseev, Iulia Kriucikov, Galina Cantor-Molotov, Olga Roșca, Natalia Procop, Luminița Mihailenco, Pavel Boldescu, iar o parte dintre plasticieni exersează eficient simbioze dintre ambele procedee artistice, cazul creației artiștilor Carmela Golovinov, Andrei Negură, Ecaterina Ajder, Olimpiada Arbuz-Spătari, Iarâna Savițkaia.

Deci, în consecința implementării inedite de către plasticieni a unor aspirații de ordin tematic, stilistic și tehnologic novatoare, tapiseria artistică din Republica Moldova s-a văzut intrată într-o nouă etapă de dezvoltare. Această intrare, a fost posibilă nu în ultimul rând și grație aportului nemijlocit al tinerei generații de artiști ce au debutat în artele textile din țară.

#### **Bibliografie**

1. Ana Simac. Tapiseria contemporană din Republica Moldova (Evoluția tapiseriei contemporane din Republica Moldova în anii 1960-2000). Știința, 2001.

## **P. Balan - abordări și tendințe noi de organizare a spațiului scenic în anii '90 ai secolului al XX-lea**

doi.org/10.5281/zenodo.3938450

### *Rezumat*

#### **P. Balan - abordări și tendințe noi de organizare a spațiului scenic în anii '90 ai secolului al XX-lea**

Apariția proceselor transformatoare în rezolvarea decorului și designului teatral stabilește o etapă nouă de dezvoltare a artei scenografice din Republica Moldova. Aceste modificări nu puteau să nu influențeze creația artistică atât a plasticienilor cu experiență, cât și a tinerilor scenografi. Printre ei se înscrie remarcabila personalitate a plasticianului Petru Balan, care fascinează prin creativitatea și imaginația artistică.

În anii '90 ai secolului al XX-lea artistul montează peste 70 de spectacole în diferite teatre din Republica Moldova și peste hotarele ei. Anume această perioadă aduce plasticianului recunoaștere și apreciere binemeritată în arta teatral-decorativă moldovenească.

Scenograful dă dovadă de un nivel elevat al culturii vizuale, prin care fructifică realizarea designului scenic ca componentă performantă a spectacolului. Schimbări semnificative realizează în organizarea spațiului scenic, prin aplicarea mijloacelor plastice și subordonarea coordonatelor spațial-volumetrice. Astfel, artistul organizează reușit cadrul scenic, stabilind integritatea imaginii vizuale.

P. Balan reușește să obțină o înaltă expresivitate emoțională datorită decorurilor combinate și gradului maxim de credibilitate a acțiunii scenice. Prin arta organizării decorului, artistul a tins spre o îmbinare organică a cadrului spectacolului și modalității de abordare expresivă. Rolul materialelor și facturilor a crescut semnificativ într-un principiu calitativ nou de utilizare.

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

### *Summary*

#### **P. Balan - new approaches and tendencies of organizing the scenic space in the 1990s**

The emergence of new transformative processes of creating theatrical decor and design establishes a new stage in the development of the scenographic art in the Republic of Moldova. These changes could not fail to influence the artistry of both experienced visual artists and young scenic painters. The remarkable personality of the visual artist Petru Balan, who fascinates with his creativity and artistic imagination, stands out among them.

In the 1990s P. Balan conceived the scenography for over 70 shows staged both in Moldovan theaters and abroad. This is the period that brings him the well-deserved recognition and appreciation in the theatrical and decorative art of Moldova.

As a scenographer, he manifests an elevated visual culture through which he fructifies the achievements of the scenic design as a performance component of the show. The artist accomplishes significant changes in the organization of the scenic space by applying pictorial means and subordinating the spatial-volumetric coordinates. Thus, he successfully organizes the scenic frame, establishing the integrity of the visual image.

P. Balan manages to achieve a high affective expressiveness due to combining décors and authentic scenic action. He strives, through the art of organizing the décors, for an organic fusion of the show framework with methods of expressive approach. Further, the role of materials and craft increases significantly towards a new qualitative principle of application.

**Keywords:** scenography, scenic space, decor, plastic expression, show, theatrical art.

La începutul anilor '90 ai secolului al XX-lea arta teatral-decorativă din Moldova stabilește o etapă nouă de dezvoltare în manifestările sale, fapt determinat de apariția noilor procese transforma-

toare, noilor cerințe de soluționare a metodelor și mijloacelor de expresie în rezolvarea decorului și spațialității designului teatral. Aceste modificări nu puteau să nu influențeze creația artistică atât a

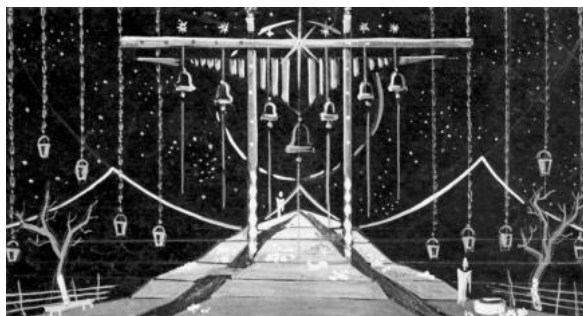


Fig. 1. Schiță pentru scenografia operei-rock *Miorița* (1991).

plasticienilor cu experiență, cât și a noilor pictori-scenografi: Andronati N., Balan P., Puiu I., Palii V., Zabrodin N., Kantor V., Molotov G. ș. a.

Una dintre cele mai remarcabile personalități în domeniul artei teatrale, care fascinează prin creativitatea sa publicul, este scenograful Petru Balan. În anii nominalizați, prin scenografia sa, artistul montează peste 40 de spectacole în diferite teatre ale republicii dintre care putem nominaliza: *Miorița* de I. Filip, Teatrul "Ginta Latină" (1991), *Atmosfera încărcată* de I. L. Cragiale, Teatrul Academic "A. Pușkin" (1991), *Soacra* de V. Madan, Teatrul "Ginta Latină" (1992), *Triunghiul păcatului* de T. Mușatescu, Teatrul Municipal "Satiricus" (1993), *Comediantul* de M. Bulgakov, Teatrul Municipal "Satiricus" (1994), *Sfârșitul Troiei* de W. Jens, Teatrul Național "V. Alecsandri" din or. Bălți (1996), *Romeo și Julieta* de W. Shakespeare, Teatrul Național "M. Eminescu" (1998) ș. a.

Pictorul începe anii '90 cu scenografia pentru prima operă-rock jucată pe scena teatrală din Moldova *Miorița* de Iulian Filip, montată la Teatrul "Ginta Latină" din Chișinău (1991). Plasticianul execută mai multe schițe dintre care regizorul Veaceslav Madan alege una, ce-a mai reușită după părerea lui, și împreună cu scenograful încep lucrul pentru realizarea ei.

Opera-rock a avut un succes nemaipomenit datorită scenografiei impresionante executată de plastician. În prim-plan, în centrul spațiului scenic, se înalță doi piloni verticali și unul orizontal plasat în partea superioară, care prin fasonarea lor imaginează instrumentul muzical popular – fluierul (fig. 1). De pilonul orizontal erau agățate mai multe clopote și niște elemente decorative ce se asociază cu alt instrument muzical – naiul. În acest mod pictorul destul de reușit rezolvă elementul central al designului scenic, care prin plasticitatea sa înfățișează la nivel simbolic o poartă monumentală întruchipând în sine toate attributele reprezentative ce o definesc.

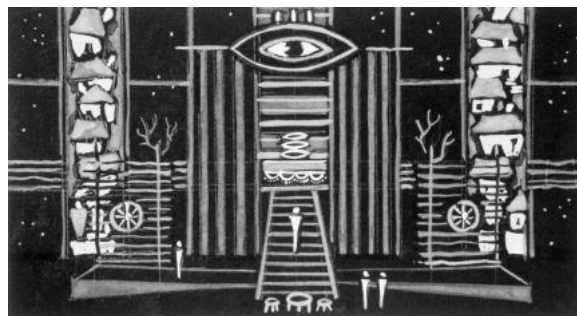


Fig. 2. Schiță pentru scenografia spectacolului *Soacra* (1992).

În spatele acestei porți, în planul doi, stau agățate coborând din cer mai multe găleți care în timpul derulării spectacolului coboară spre pământ sau se ridică încet spre cer. La fel se întrezăresc munții, stelele pe cer și un cerc imens care după necesitate apare fie ca astru ceresc soarele, fie ca lună (efect aparent în baza jocului fasciculului de lumini). Printre pilonii verticali, de o parte și de alta a acestora duc în perspectivă trei cărări, pe care cei trei ciobănei coboară spre spectator. În timpul jocului când au loc acțiuni tragice, se aud bătăi de clopote dintre cele ce atârnau de poartă, accentuând și mai mult momentele dramatice derulate.

Instalația din prim-plan se combină perfect cu elementele de decor din spatele scenei. Compoziția scenografică este elaborată după principiile simetriei, echilibrului și ritmului. Aici artistul „... optează pentru stilizarea formelor decorului în corespundere cu imaginile asociative generate de ritmurile coloane musicale ...” [2, p. 161]. Toate acestea, împreună cu actorii coriști, costumația albă inteligent stilizată, efectele de lumină, mișcarea pieselor și elementelor de decor, creau o feerie adevărată pe scenă. O asemenea stare impresionantă nu putea lăsa pe nimeni indiferent, provocând stări cutremurătoare și emoționale de neredat.

În același an P. Balan execută încă o scenografie pentru spectacolul *Atmosfera încărcată* de I. L. Caragiale (în două acte), regizori P. Hădărcă și A. Burlacu, jucată la Teatrul Academic „A. Pușkin” (1991).

Scenografia este elaborată după aceleași principii compoziționale, însă dacă în piesa *Miorița* atât mesajul, starea de spirit cât și cea emoțională sunt întruchipate și percepute în baza unor însemne simbolice, unei semantici artistice, atunci în piesa *Atmosfera încărcată* sunt aplicate doar procedee artistice și expresive de ordin plastic.

Artistul elaborează câte o aranjare plastică a scenei pentru primul și cel de al doilea act folo-



Fig. 3. Schiță pentru scenografia spectacolului *Unde mergem, domnilor* (1993).



Fig. 4. Schiță pentru scenografia spectacolului *Desfacerea gunoilor* (1993).

sind aceeași instalație scenică. În dependență de jocul mizanscenelor, P. Balan operează reușit cu lumina, evidențiind anumite detalii ale designului de interior, fapt ce sporește elementul tragicului spre punctul culminant. Verticalele și orizontalele, aranjate după un ritm anume, favorizează o elaborare stilizată a interiorului și un echilibru scenic a tuturor detaliilor ce o compun.

De un succes răsunător s-a bucurat, în 1992, spectacolul *Soacra* (fig. 2), de Veaceslav Madan, cu același regizor, inspirată din povestea "Soacra cu trei nurori" de Ion Creangă și montată la Teatrul „Ginta Latină”.

Din câteva schițe realizate de scenograf, este aleasă una care cel mai bine întruchipează respectabila casă țărănească, reprodusă în spațiul scenic cu elemente simbolice de o plastică stilizată cu desăvârșire. Pe un fundal negru, cu o mulțime de stele sclipitoare pe timp de noapte, apare un registru ritmic de verticale și orizontale ce întruchipează într-un ansamblu elemente ale interiorului (draperii, covoare, saltele, perne, mobilier etc.) cu cele din exterior (beci, gard din nuiele, copaci etc.).

Centrul compozițional, deține scara monumentală (sub care era plasat beciul) ce urcă la nivelul doi, spre balcon, unde, ca o împărăteasă, printre zestrea sa, trona Soacra. De o parte și de alta a instalației scenice, întregind echilibrul aranjamentului compozițional, coboară doi piloni confecționați din plasă mărunță pe care sunt aplicate din stoffe imagini de căsuțe de la sat. Elementul central, cel mai important al decorului scenic, este „Ochiul” atotvăzător al soacrei. Ca și personajul central, acest element este plasat în partea superioară, dominând întreaga compoziție scenică, și stând de veghe la toate ce se petrec în acest spațiu.

De la început și până la ultima scenă, spectacolul atrăgea prin caracterul său integru, prin

unitatea viziunii artistice, prin armonizarea, cu iscusința, a elementelor reale cu cele convenționale.

O interpretare nouă întreprinde P. Balan pentru scenografia spectacolului *Unde mergem, domnilor*, de I. L. Caragiale (1993). Regizorul Sandu Greco, conform unei hotărâri personale, preia ca subiect piesa lui I. L. Caragiale *O noapte furtunoasă* și îi schimbă doar denumirea (Fig. 3).

Scena, fără cortină, chiar de la început prezintă un aranjament scenografic neschimbător pe tot parcursul spectacolului. În centru observăm un pat cu mărimi exagerate ca lățime (lucru special prevăzut), unde se desfășoară scenele amoroase. Însăși actorii, reprezentând soțul (M. Curagău) și soția (P. Potângă), el, fiind slab și mic ca statură iar ea destul de corpulentă și mult mai înaltă decât soțul său (un contrast puternic foarte bine găsit de regizor), provocau explozii de râsete printre spectatori. Patul și toate celelalte piese de interior (cada pentru baie, noptiere, lampa cu abajur etc.) erau așezate între două plase enorme care delimitau acțiunea centrală de joc. În acest context plasa semnifica nu alt ceva decât pereții încăperii. Plasa armoniza destul de reușit cu mediul creat, iar carourile plasei intrau într-o concordanță sonoră cu cele de pe plapuma așternutului.

În mizanscenele ce redau momente de teamă și frică, actorii ieșeau sau intrau prin găurile plasei ascunzându-se de spaimă. Patul, ca obiect central, era nemișcat pe tot parcursul derulării spectacolului, iar cada, ce se afla în spatele acestuia deseori era mișcată spre avanscenă. Pe cadă erau atârnat diferite lozinci ce reflectau momentele tulburătoare trăite de personaje.

Valoroasă, prin rezolvarea spațiului scenic și a decorului, este scenografia realizată pentru spectacolul *Desfacerea gunoilor*, autor Marin Sorescu, regizor I. Cibotaru (1993). P. Balan propune, ca



Fig. 5. Schiță pentru scenografia spectacolului *Comediantul* (1994).



Fig. 6. Schiță pentru scenografia spectacolului *Beethoven cântă la pistol* (1995).

de obicei, câteva variante ale scenografiei și împreună cu regizorul aleg varianta ce presupunea invitarea spectatorilor pe scenă (fig. 4). Astfel, pictorul aranjează rânduri de scaune în fața culiselor din stânga și dreapta scenei.

Artistul dezgolește peretele din spate, lăsând cărămida să răsuflă din plin, concomitent subordonând spațiul crudității cărămizii elementelor funeste ale timpului. Pe verticală, în centrul compoziției, coboară o structură în mai multe straturi, realizată din peliculă transparentă, cu diferite elemente de aplicație pe ea. Această nebuloasă, aidoma unei fantome cu forme neconturate, cu găuri mari și mici repartizate haotic prin care treceau sau se zbăteau în alertă ființele omenești, provoca o stare confuză și tensionată în spațiul jucat. Și, doar pânzele albe întinse ritmic pe verticală în spatele scenei, simbolizau aspirația spre ceva sublim, spiritual și pur.

Pictorul organizează reușit spațiul scenic prin racursiuri surprinzătoare ale plasticii materiale. Astfel, plasticianul stabilește niște conexiuni obiective între elementele decorului și actori, subordonând coordonatele spațial-volumetrice ale compoziției întregi. Concomitent regizorul îi se oferă repere avantajoase pentru distribuția mizanscenelor în spațiul jucat. Scenograful expune un nivel elevat al culturii vizuale, prin care fructifică realizarea designului scenic ca componentă performantă a spectacolului.

În anul 1994, P. Balan elaborează scenografia și costumele pentru spectacolul *Comediantul* de M. Bulgakov, regia S. Grecu, jucată în Teatrul Municipal "Satiricus" (Fig. 5). Pictorul prezintă trei variante, dintre care este acceptată una, cea mai reușită după părerea regizorului.

Artistul elaborează o instalație scenică cu totul neobișnuită, recurgând la plasarea în spatele scenei a unui perete de oglinzi, lucru inadmisibil pentru scenografia spectacolelor, în primul rând din punct de vedere al tehnicii securității. P. Balan își asumă acest risc cu un scop bine determinat. Artistul, prin intermediul oglinzilor, parcă ar invita publicul teatral să participe la toate acțiunile de pe scenă. Astfel, spectatorul văzându-și imaginea pe peretele de oglinzi, parcă ar face parte nemijlocit din grupul actorilor, fiind activ emoțional și spiritual la derularea vieții și apoi al decesului lui Moliere.

Spectacolul începe cu apariția unui călugăr, care se apropie de peretele de oglinzi și scrie cu litere masive, într-o pastă mustoasă de culoare roșie cuvântul "Moliere". Acest cuvânt va constitui spre sfârșit elementul esențial, de vârf al spectacolului. Pe peretele de după oglinzi, pe un fundal negru era plasată o cruce cu iluminare din spate, efect care imagina doar silueta acesteia. Elementele de mobilă, prevăzute cu roțile, se aflau permanent în mișcare. Când apărea regele, două coloane din stofă de tul coborau pe verticală, simbolizând elemente arhitecturale ale palatului, în timp ce din spate apărea tronul regal. Acesta se oprea pe suprafața unui covor cu ornament în romburi albenegre, aidoma celor de pe tabla de șah.

Scena finală și culminantă al spectacolului imagina patul gol, semnificând moartea lui Moliere, iar în spate, pe suprafața oglinzilor, se scurgeau picături de apă, aidoma lacrimilor, spălând treptat cuvântul "Moliere" scris de călugăr la începutul spectacolului. Prin efectul dispariției inscripției se subânțelege sfârșitul unei epoci însemnate din istoria omenirii. Expresia acestei personificări era urmată de muzica lui Mozart "Lacrimoza". Toate

acestea provocau o impresie cutremurătoare asupra spectatorilor care prin intermediul oglinzilor parcă participau la această personificare ale marelui geniu al literaturii universale.

Interesante prin tratarea sa sunt decorurile pentru spectacolul *Beethoven cântă din pistol*, autor Mircea I. Ionescu, regizor Sandu Grecu, montat pe scena Teatrului Municipal "Satiricus" (1995) (Fig. 6).

Conceptul spectacolului consta în reflectarea declanșării luptei împotriva războiului nuclear. Scenograful, împreună cu regizorul S. Grecu, au creat un mediu din forme plastic vizibile, reduse ca număr, și specificația motivelor picturale. În prim-plan, în centrul scenei se înalța o coloană ce repeta forma sculpturală "Coloana infinitului" a lui C. Brâncuși. În acest sens coloana simboliza aspirația spre o lume spiritual avansată. Iar în spațiile scenei, pe toată suprafața disponibilă a fundalului, într-un stil preponderent constructivist, era desfășurată compoziția picturală cu elemente specifice evidențierii evenimentelor jucate în spectacol. Numărul redus la minimum a pieselor volumetrice de decor era impus din cauza deplasării în turneu a teatrului în SUA.

Omogenitatea structurală în organizarea spațiului scenic a ajutat artistului la integritatea imaginii vizuale. Liniile geometrice riguroase și rigide, chipurile și detaliile de pe fundalul pictat, corespundeau atmosferei generale ale declanșării momentelor tragice. Dinamica structurilor compoziționale, culorile contrastante, jocul de lumină și umbră stabileau tensiunea și tonul spectacolului, jocul de vârf al mizanscenelor, care în principiu postau ideea principală - dezvoltarea luptei împotriva elaborării și aplicării armamentului nuclear.

Elaborări caracteristice abordărilor moderne la crearea imaginii vizuale s-au manifestat în spectacolul *Sfârșitul Troiei*, autor Walter Jens, regizor Dumitru Griciuc, montat în Teatrul Național "V. Alecsandri" din or. Bălți (1996). Scenograful P. Balan pune în mișcare, pe orizontală și pe verticală, mulțimea de elemente ale decorului agățate de suporturile de decor (Fig. 7). Pe orizontală, elaborate într-o compoziție centristă și după un ritm logic stabilit, sunt aranjate mai multe bare, unele dintre care primesc configurația unor sulite. De aceste bare sunt agățate toate piesele decorului (vârfuri de tăiș ale unor limbi de cuțit, draperii etc.) iar în centrul scenei a fost montată o instalație din scânduri acoperită cu draperie și vopsită. Când barele coborau în jos acțiunile și jocul actorilor se desfășurau

printre acestea. Mișcarea decorurilor, jocul dinamic al mizanscenelor și cântarea coriștilor din spațiile scenei provocau o stare cutremurătoare asupra spectatorului, fapt ce sporea emotivitatea publicului și corespundea întru totul piesei dramatice.

O stare totală a atmosferei de haos a reprezentat P. Balan în scenografia pentru spectacolul *Cumetrele*, autor Michel Tremblay, regia Petre Bokor (Canada), montat pe scena Teatrului Național "M. Eminescu" (1996). Artistul imaginează interiorul unei camere cu o mulțime de obiecte de mobilier vechi (dulapuri, divane, fotolii etc.), haine, prosoape și alte piese distribuite dezordonat prin cameră sau aruncate în voia sorții. Starea confuză a dezordinii este accentuată și de zăpăceala cumătrelor care ba se ceartă, ba cântă și dansează sau aleargă una după alta printre debandada din interior. Aici decorul este în perfectă concordanță cu jocul actrițelor și ajută nemijlocit la evidențierea caracterului de spirit confuz, enigmatic și revoltător al chipului de personaj.

Un spectacol cu răsnet, nu doar în Republica Moldova, dar și peste hotarele ei, a fost montat în anul 1996 pe scena Teatrului Național "M. Eminescu". Spectacolul *Hamlet*, autorul William Shakespeare, regia Sandu Vasilache, era bine cunoscut pentru publicul autohton. Însă artistul recurge la o compoziție plastică neobișnuită a perspectivei scenice, oferind regizorului trei schițe diferite ale scenografiei. Ca bază au fost alese schițele pentru actul întâi și pentru actul doi al spectacolului (Fig. 8).

Scenograful P. Balan recurge la o abordare scenografică cu un număr redus de piese de decor. Pictorul execută două tamburine de grosime mică și plasează una în centrul scenei, actorii jucând pe ea sau în jurul acesteia, iar pe cealaltă o agață cu niște lanțuri deasupra celei orizontale. În avanscenă, pe la colțuri erau repartizate patru cadre dreptunghiulare prin intermediul cărora, în ansamblul imaginii frontale, apărea semnul crucii. În timpul montării scenografia propusă de plastician a suferit anumite schimbări și abateri de la schița inițială. Oricum acest lucru n-a diminuat ponderea și valoarea scenografică a spectacolului, fiind jucat în același an pe scena teatrelor din Cluj-Napoca (România) și cu doi ani mai târziu la Moscova (Rusia) și Lvov (Ucraina).

Mizanscena de vârf a primului act a constituit-o tragerea din arc cu săgeți de foc pe tamburina verticală. Aceasta, în baza unei iluminări chibzuite, primea diferite întruchipări: fie că apărea imaginativ ca element astral (soarele), fie că primea însemne din heraldica engleză. În actul doi scena



Fig. 7. Schiță pentru scenografia spectacolului *Sfârșitul Troiei* (1996).



Fig. 8. Schiță pentru scenografia spectacolului *Hamlet* (1996).

culminantă ține de final, când se desfășoară mizanscena morții. Defunctul, așezat pe tamburina, este ridicat pe mâini și petrecut în ultimul său drum.

Artistul a reușit să obțină o foarte înaltă expresivitate emoțională în primul rând datorită decorurilor combinate și gradului maxim de credibilitate a acțiunii scenice. Prin arta organizării spațiului scenic P. Balan a tins spre o îmbinare organică a cadrului spectacolului și a modalităților de abordare expresivă.

Prin aceleași mijloace plastice este realizat decorul pentru spectacolul *Ciuleandra* de Liviu Rebreanu. Montat la Teatrul Municipal "Satiricus" (1996), de regizorul Sandu Greco, spectacolul a provocat furori printre spectatorii Chișinăului fiind jucat în premieră în același an la Paris (Franța) și peste doi ani la Bagdad și Babilon (Irak).

Pe scenă era montat un podium de formă circulară după care, în spatele scenei, era montat un cadru din lemn care servea pentru depozitarea diferitor lucruri și obiecte. Pe lângă elementele cheie ale spațiului scenic uneori apăreau diferite piese de mobilier (scaune, mese, lumini etc.) care întregeau aranjamentul compozițional. Programul ritualic al dansatorilor, în costumație populară, se încheie cu înfigerea florilor în podiumul de pe scenă. Vedem că aranjamentul scenografic este foarte simplu, elementele de decor fiind reduse la minim. Însă acest lucru nu a împiedicat artistul să realizeze o componentă nodală de organizare a spațiului scenic.

Fiind permanent în căutări și invenții noi, pentru a impune scenografia să producă starea unei mișcări dinamice spațiale, P. Balan realizează scenografia și decorurile deseori cu conținut sofisticat, lucru care nu întotdeauna era înțeles și acceptat de dramaturgi.

Operele analizate au determinat nivelul scenografiei moldovenești din anii respectivi. În

urma cercetării celor mai relevante spectacole, înțelegem calea traversată de arta decorativ-teatrală moldovenească, în persoana scenografului P. Balan, în principalele ei aspecte, reflectă procesele caracteristice acestui domeniu. Multe dintre realizările, precum și dificultățile și contradicțiile sale, destul de clar sunt vizibile în activitatea artistului, ținând seama de schimbările în timp a principalelor etape ale formării noilor tendințe.

Crearea decorurilor pentru spectacolele din anii vizați au determinat căutări fertile mai ales prin filiera experimentală în scenografie. Montarea spectacolelor dramaturgilor străini și celor autohtoni, necesita noi și variate căutări în rezolvarea spațiului scenic. "Neastâmpărul fanteziei, fiorul originalității, forța de sugestie și asimilare a tendințelor modern l-au făcut să-și contureze clar stilul inconfundabil" [1, p. 99].

Grație căutărilor scenografului P. Balan, au fost elaborate schimbări semnificative în organizarea spațiului scenic. Aici coordonatele spațiului real au fost concepute de realizările posibilităților plastice. Concomitent crește rolul materialelor și factorilor subordonate într-un principiu calitativ nou de utilizare. Aici materialul a dobândit un înțeles independent, devenind purtător al imaginilor.

Concluziile pe care le-am tras arată că cele mai importante procese ce caracterizează scenografia moldovenească, într-o formă sau alta, își găseau reflectare în opera plasticianului P. Balan, or scenograful însuși coordona și direcționa noile etape în dezvoltarea scenografiei din Republica Moldova.

#### Bibliografie

1. Proca P. Și noi eram o ceată tristă. Chișinău: Bons Offices, 2012.
2. Spînu C. Petru Balan – un artist notoriu al decorului teatral. În Akademos, nr. 3 (38). Chișinău: Tipografia Centrală Î.S., 2015.

**Valențe compoziționale și stilistice în gravura moldovenească realizată prin metoda tiparului adânc în ultimile decenii ale secolului al XX-lea**

doi.org/10.5281/zenodo.3938464

*Rezumat*

**Valențe compoziționale și stilistice în gravura moldovenească realizată prin metoda tiparului adânc în ultimile decenii ale secolului al XX-lea**

Evoluția graficii de șevalet din Moldova în ultimile decenii ale secolului al XX-lea reprezintă o etapă semnificativă, în ceea ce privește apariția și promovarea noilor accepții de interpretare a formei și a conținutului artistic. Perioada respectivă se remarcă prin dezvoltarea abordărilor tematice și a soluțiilor compoziționale ale subiectelor, inclusiv a celor de viziune postmodernistă, răsfricate, spre sfârșit de secol, în simbolism, nonfigurativ sau abstracționism. Un interes aparte prezintă gravura în adâncime, aceasta fiind diversă și ca tehnologie de figurare, și ca soluționare compozițional-artistică a subiectelor abordate. Se relevă, de asemenea, limbajul mijloacelor vizuale al lucrărilor, acesta departajându-se tot mai mult de la reprezentarea realistă a spațiului plastic și atestând o manieră neconvențională de interpretare tehnologică, deseori una experimentală, mixtă, oportună pentru reducere abstractă și incifrarea imaginii artistice.

Lucrarea de față reprezintă o incursiune în studiul celor mai relevante valențe stilistice și compoziționale ale gravurii moldovenești, realizate prin metoda tiparului adânc în ultimile două decenii ale secolului al XX-lea. Analiza celor mai importante aporturi ale graficienilor a fost efectuată ținând cont de criteriile: temporar, tematic, tehnologic, tip de structură compozițională și manieră de tratare grafică a imaginii artistice.

**Cuvinte-cheie:** gravură în adâncime, acvaforte, ac sec, mezzotinta, postmodernism, simbolism.

*Summary*

**Compositional and stylistic valences in the Moldavian engraving realized by the intaglio printing method in the last decades of the 20<sup>th</sup> century**

The evolution of easel graphics in Moldova in the last decades of the 20<sup>th</sup> century represents a significant step in terms of the emergence and promotion of new acceptance of the interpretation of the artistic form and content. This period is distinguished by the development of thematic approaches and compositional solutions of subjects, including those of postmodernist vision, reflected, towards the end of the century, in symbolism, nonfigurative or abstractionism.

A special interest presents the intaglio engraving, which is also diverse as a figuration technology, and as a compositional-artistic solution of the topics addressed. The language of the visual means of the works is also revealed, which is increasingly distancing itself from the realistic representation of the plastic space and attesting to an unconventional way of technological interpretation, often an experimental, mixed one, suitable for abstract reduction and encryption of the artistic image.

The present paper represents an incursion into the study of the most relevant stylistic and compositional valences of the Moldavian engraving, achieved by the intaglio printing method in the last two decades of the 20<sup>th</sup> century. The analysis of the most important contributions of the graphic artists was carried out taking into account the temporary, thematic, technological criteria, the type of compositional structure and manner of graphic treatment of the artistic image.

**Keywords:** intaglio engraving, aquaforte, drypoint, mezzotint, postmodernism, symbolism.

Deși anii 1970 fac parte din așa-numita *perioadă de declin* a artei postbelice sovietice, se produc anumite schimbări calitative, mai ales în ceea ce privește modul de abordare a subiectelor artistice, care au dus la generarea noilor valențe stilistice în grafica moldovenească din ultimile decenii ale secolului XX [11, p. 96].

Caracteristic pentru gravura în adâncime din anii '80 ai secolului trecut, ca și pentru domeniul graficii la general, este faptul că, pe lângă abordarea tradițional realistă a subiectelor compoziționale cu un caracter descriptiv sau elogios, apar tot mai multe lucrări grafice, a căror soluționare conceptual-artistică se bazează pe procedeul stilizării formei artistice, cu tendința de evocare a expresiilor epico-lirice sau a conotațiilor simbolice ale imaginii. Metafora, alegoria și simbolul devin procedee artistice utilizate tot mai des la reflectarea mesajului conceptual al lucrărilor.

Este necesar de menționat faptul că în perioada de referință, pe lângă artiștii plastici din vechea generație, preocupați de gravura realizată prin metoda tiparului adânc – V. Cojocaru, I. Bogdesco, Gh. Vrabie, V. Ivanov, F. Hămuraru, E. Childescu, V. Țehmister, Gh. Guzun, V. Coreachin, I. Tăbîrță, S. Solonari, I. Vatamanița ș.a., – apare o pleiadă de graficieni nou-formați, a căror creație artistică a marcat o nouă fază în constituirea gravurii naționale contemporane, fapt care a suscitât noi filiere stilistice. Printre aceștia se remarcă: Natalia Coreachina, Simion Gamurari, Victor Cuzmenco, Vladimir Filatov, Eudochia Zavtur, Simion Zamșa, Valeriu Herța, Roman Cuțiuba, Igor Liberman, Vasilie Melnic ș.a. Gravura în adâncime, practică de noua generație de graficieni, se caracterizează prin tendința de abordare a subiectelor noi, cu conotații existențial-filosofice, prin maniera de structurare inedită și tratare îndrăzneată, frecvent neconvențională a spațiului compozițional.

Locul central în tematica gravurii în adâncime îl dețin, ca și în deceniile precedente, *subiectele de importanță socială* (acestea având, în careva măsură, un caracter angajat), *peisajul și compoziția tematică*. O amploare deosebită în spațiul tematic al gravurii din ultimul sfert al secolului trecut o atestă *compozițiile de gen* care reflectă subiecte ale valorilor general-umane sau în care sunt abordate probleme filosofice ale existenței umane.

Astfel, este în continuare explorat de către graficieni peisajul industrial, ce reflectă fie procese de edificare a orașului contemporan, fie secvențe ale construcțiilor de complexe agro-industriale,



Fig. 1. E. Zavtur, Tutunul, 1981.  
Din ciclul *Muncă de colhoz*, acvaforte.

uzine și fabrici. Prin tratare realistă și caracter documentar sau elogios, caracteristic perioadei postbelice, se remarcă ciclurile de acvaforte ale lui Victor Ivanov (1910-2007): *Construcții remarcabile* (1980-1982), *Uzina metalurgică din Rîbnița și Șantierele Moldovei* (1984). Graficianul pune în evidență, de regulă, elementul structural al marilor construcții, reprezentate pedant în cadru de edificare și desemnând, astfel, „oda” construcțiilor industriale în care, practic, este absent omul.

În aceeași ordine de idei, prezintă interes foile grafice realizate de Ion Tăbîrță (acvafortele color: *Chișinăul în construcție*, 1985; *Chișinăul industrial*, 1985) și Simion Gamurari (*Piața „G. Kotovski”*, 1980, acvaforte, acvatinta), în care a găsit reflectare tematica peisajului urban într-o manieră originală de structurate compozițională și interpretare decorativă a conținutului artistic.

Cât privește peisajul liric din perioada cercetată, se remarcă interpretarea acestuia în operele lui Emil Childescu (n. 1937). Ciclurile de gravuri



Fig. 2. V. Coreachin, Casă nouă, 1986,  
acvaforte, acvatinta.



Fig. 3. V. Cuzmenco. *Jocuri cu tata*.  
Din ciclul *Vise despre zbor*, 1985, acvaforte color.

*Codrii* (*Nașterea zilei noi*, *Ploi de august*, *Nașterea primăverii*, *Înainte de furtunii*, 1981-1983, acvaforte), *Ismail* (*Portul Ismail*, *Pe Dunăre*, *Șantierul naval de reparații*, 1984-1986, acvaforte), *Patria* (*Zi limpede*, 1988, acvaforte) – denotă măiestria artistului în obținerea unui diapazon tonal extins și redarea efectivă a unor stări iminente ale naturii. Fapt, care pretinde la o expresivitate proprie romantismului, când luminii i se atribuie un rol preponderent, iar desenul este anihilat de sugestivitatea valorației tonale.

O abordare inedită a motivelor peisajere, cu o bună profesare a tehnicii de figurare grafică, dar și cu o organizare compozițională reușită a câmpului vizual, o atestă și acvafortele lui Vasili Țehmister (1928-2000): *Toamnă*. *Câmpia Bugeacului*, *Înainte de furtună* ș.a.

După cum a fost menționat mai sus, un vast segment din spectrul tematic al gravurii în adâncime îl ocupă subiectele muncii și al industrializării țării. De cele mai dese ori, foile grafice atestă o tratare realistă a motivelor compoziționale, în



Fig. 4. V. Melnic. *Peretele*, 1987,  
acvatinta, ac sec, mezzotinta.

care sunt redade, într-o manieră descriptivă sau elogioasă, fie scene de grup ale oamenilor muncii, fie secvențe panoramice din mediul de activitate al acestora – industrial sau agricol. În acest context, se remarcă ciclurile de stampe realizate de Vasile Cojocaru (*Noua viață colhoznică și Moldova industrială*, 1980, acvaforte, acvatinta; *Oameni ai pământului*, 1984-1985, acvatinta), Simion Solonari (*Gospodăria agricolă din Moldova*, 1983, acvaforte), Ion Sfeclă (*Complexul zootehnic „Vartic”*, 1984, acvaforte, reservege) ș.a.

Un capitol aparte, în același context, îl prezintă imaginea omului muncitor în viziunea Eudochiei Zavtur (1953-2015). Ciclurile de acvaforte ale artistei (*Meșteri populari*, 1985; *Munca colhoznică*, 1984; *Femeile Moldovei*, 1985 ș.a.) se remarcă printr-un lirism romantic (uneori miortic) al imaginii, generat de plastica formei distinct stilizate și jocul subtil al valorațiilor tonale. Locul central în demersul artistic al Eudochiei Zavtur îl deține, totuși, imaginea omului simplu – întruchipare a frumuseții și bunătății, ca parte intrinsecă a naturii firești a acestuia.

Totodată, unii graficieni ai timpului dezvoltă subiectele nominalizate în compoziții de gen, frecvent ordonate în structuri și relații formal-spațiale complexe ca, spre exemplu, în stampele lui Ion Vatamanița *Atelier de montare*, *Mentorul* (din ciclul *Uzina „S. Kirov”*, 1984, acvaforte color, acvatinta), sau în lucrările lui Valentin Coreachin *Motiv industrial*, *Lingouri de foc* (ciclul *Construcțiile Moldovei*, 1986, acvaforte color). În mod aparte se evidențiază acvafortele în culoare, realizat de V. Coreachin (ciclurile de stampe menționate mai sus; acvaforte color *Amiază*, 1986; *Izvorul*, 1986 ș.a.). Acestea se disting prin caracterul pictural al gravurilor (asemănător unor lucrări de acuarelă), obținut grație desenului estompat și integrat în suprafețe tonale mari, difuze.

Un alt aspect caracteristic al evoluției compoziției de gen îl constituie tendința de abordare a spațiului compozițional de către unii graficieni în manieră decorativă. Astfel, unele dintre ciclurile grafice, executate de Vladimir Filatov (n. 1952), atestă structuri regulate, simetrice sau ritmice, complinite de expresii tonale distincte sau contrastante și texturi grafice uniformizate. Iar stilizarea cu caracter decorativ a conținutului formal al imaginilor facilitează comunicativitatea sugestivă a elementelor compoziționale, evocând, în careva măsură, contextura și motivele unei tapiserii. Exemplu elocvent servesc, în acest sens,

stampele graficianului: *Darul pământului*, *Frunze de tutun* (din ciclul *Darurile pământului*, 1983, acvaforte, acvatinta); *Jocul cu coarda*, *Jocul cu cercul* (din ciclul *Jocuri de copii*, 1983, acvaforte color); *Pâine*, *Ameliorare* (din ciclul *Bugeac*, 1984, acvaforte, acvatinta) ș.a.

Tematica istorică și a luptei pentru apărarea Patriei este abordată în perioada vizată de către graficienii: Ion Tăbîrță (ciclul de acvaforte color: *Amintiri din copilăria mea*, 1988; *Petru I și D. Cantemir la Iași*, 1987; *Vasile Lupu îl primește pe Timuș Hmelnițchi*, 1987); Vasile Cojocaru (acvaforte color: *Anul 1457*, 1987; *Anul 1711*, 1987; *Ștefan cel Mare – Domnitorul Moldovei*, 1987); Eudochia Zavtur (ciclul de acvaforte *Solii păcii*, 1985) ș.a.

Remarcăm, în aceeași ordine de idei, ciclul de acvaforte, acvatinta *Chișinău. Amintiri despre trecut*, 1980-1983 (foile grafice: *28 iunie*, *Absolvenți*, *Anul 1929 ș.a.*), realizat de Natalia Coreachina (n. 1948). În compozițiile sale autoarea purcede la evocarea imaginii cumulative a trecutului orașului natal prin utilizarea, în același câmp semantic, a diverselor reprezentări ale realității obiectual-spațiale. Bunăoară, în stampa *Anul 1929* (ciclul *Chișinău. Amintiri despre trecut*, 1983, acvaforte, acvatinta) imaginea secvențială dintr-o veche ulicioară, un mănunchi de gazete, aruncat nonșalant pe pavaul străzii, o lampă cu gaz arzând, reprezentată în prim-plan, – induc involuntar spectatorul în atmosfera „dialogului” cu trecutul. Expresivitatea texturii grafice și caracterul „fragmentat” al imaginii artistice, integrate prin structura compozițională, reprezintă un procedeu elocvent pentru gravura deceniilor nouă și zece ale secolului trecut.

O altă soluționare artistică atestă lucrările, axate pe subiecte filosofice sau ale valorilor general-umane, ale căror comunicativitate este efectuată la nivel sugestiv, grație conținutului simbolic sau metaforic al acestora. La asemenea procedee apelează în creația sa artiștii plastici Gheorghe Guzun (*Dialog cu satul*, 1987, acvaforte color; *Prevenire*, 1987, acvaforte color; *Destin poetic*, 1989, acvaforte), Simion Zamșa (*Povara. După motivele versurilor lui N. Dabija*, 1988, acvaforte; ciclul *Dialoguri*, 1988, acvaforte, gravură în relief pe metal), Vladimir Melnic (*Pământ; Casă; Apă*; din ciclul *Toamna în Valea Adâncă*, 1987, acvaforte, mezzotinta, ac sec) ș.a.

Metafora și alegoria sunt procedeele artistice-cheie, la care apelează Victor Cuzmenco (n. 1948) în elaborarea compozițiilor sale tematice. Subiectele abordate de către grafician reflectă idei



Fig. 5. S. Zamșa. *Capul unui dac*, 1990, acvaforte.

existențial-filosofice, a căror personaje sunt, de cele mai dese ori, oamenii simpli, țărani, iar conținutul ideatic al lucrărilor desemnează ciclurile vieții umane sau aspecte distinctive ale unui traseu existențial. Elocventă, în acest context, este menționarea stampelor lui V. Cuzimenco: ciclurile *Anotimpurile anului* (1982-1983), *Vise despre zbor* (1985-1986), *Parabole despre femeile Budjăcului* (1986), *Transcedență* (1988); acvafortele *Casa veșnică* (1984), *Idolul Ghermanciu pleacă* (1984) ș.a. Totodată, plasticianul experimentează, în mod variat, maniera stilistică de interpretare a conținutului artistic: de la o reprezentare realist-stilizată, într-un limbaj descriptiv, – la o interpretare decorativă, geometrizată sau simbolică a formalului, ca un mijloc elocvent de asigurare a comunicării alegorice sau metaforice. Ca exemplu, în a doua jumătate a deceniului nouă, sub



Fig. 6. E. Childescu, *Măria sa Secolul XX*, 1999. Din ciclul *Secolul XX*, acvaforte.

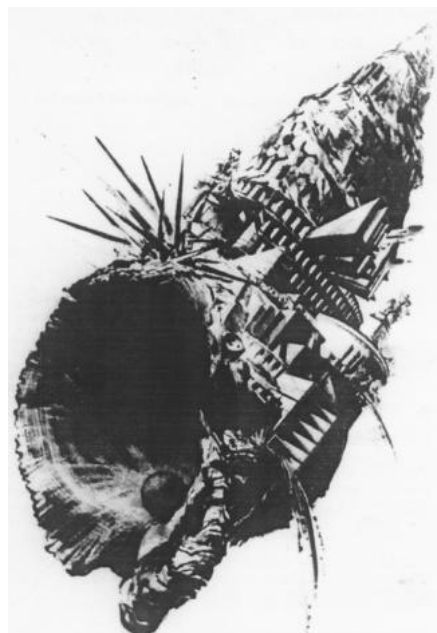


Fig. 7. I. Liberman, *Ecolul*, 1988.  
Din ciclul *Zbor*, ac sec, mezzotinta.

influența curentelor avangardiste, Victor Cuzmenco realizează într-o manieră expresionistă o serie de acvaforte: *Spiritul pietrei* (1985), *Peisaj distrus* (1988), *Izvor năboit de buruiene* (1988), *Vânt crunt* (1989) ș.a.

O abordare alegorică a subiectului ideatic remarcăm în creația grafică a lui Igor Liberman (tripticul *Progres în numele ordinii*, 1985, pointe seche, mezzotinta; ciclul *Zborul*, 1988, pointe seche, mezzotinta). Artistul plastic dezvăluie mesajul conflictual al subiectelor filosofice într-o manieră suprarealistă, modelând minuțios conținutul formal al lucrărilor prin intermediul clarobscurului și expunând în mod contrastant relația dintre formă și spațiul câmpului vizual. Procedeu asemănător de soluționare compozițională a mesajului ideatic îl remarcăm și în acvafortele lui Roman Cuțiuba (ciclul *Amintiri*, 1985).

Semnificativ este faptul, că tiparul adânc este explorat cu eficiență în perioada cercetată și în domeniul graficii de carte. În acest context, se reliefează, indubitabil, ilustrația de carte a lui Ilia Bogdesco (1923-2010) pentru eposul francez *Cântecul lui Roland* (1983, tehnica acului). Ilustrațiile de carte ale maestrului, executate în tehnica gravurii cu dălțița – *Laudă prostiei* de Erasm din Rotterdam (1979-1984) și *Don Quijote* de M. de Cervantes (1988) – atestă înaltul profesionalism al graficianului în organizarea compozițional-artistică a imaginii, în crearea tipajelor artistice ale personajelor, cât și în posedarea tehnicii de figurare grafică.

În aceeași ordine de idei, menționăm că opere grafice inedite în domeniul ilustrației de carte au fost create cu ajutorul clișeului de metal de către graficienii: Grigori Bosenco (ilustrații la *Aforisme* de B. Chaw, 1983, acvaforte), Filimon Hămuraru (*De n-ar fi, nu s-ar povesti* de G. Botezatu, 1983, acvaforte), Gheorghe Vrabie (*Clopotnița* de I. Druță, 1984, acvaforte; *Poeme* de P. Boțu, 1984, acvaforte), Eudochia Zavtur (*Poezia populară* de M. Eminescu, 1986-1988, acvaforte color), Mihail Șevelchin (*Gargantua și Pantagruel* de F. Rabelais, 1980, acvaforte) ș.a.

Cât privește evoluția gravurii în adâncime din anii '90 ai secolului trecut, – influențată de schimbările care au avut loc în legătură cu obținerea independenței republicii în 1991, aceasta pierde considerabil din caracterul său angajat. Perioada respectivă se remarcă prin dezvoltarea abordărilor tematice și a soluționărilor compoziționale, inclusiv a celor de viziune postmodernistă, răsfrate în accepții simboliste, nonfigurative sau abstracte. Se relevă, de asemenea, limbajul mijloacelor vizuale al lucrărilor, acesta departajându-se tot mai mult de la reprezentarea realistă a spațiului plastic și atestând o manieră neconvențională de interpretare tehnologică, deseori una experimentală, mixtă, oportună pentru reducere abstractă și incifrarea imaginii artistice.

Totodată, se remarcă polivalența activității unor artiști plastici, manifestată atât în profesarea paralelă a mai multor genuri artistice, cât și în maniera de abordare conceptuală și soluționare artistică a subiectelor compoziționale. Astfel, acvafortele lui Emil Childescu cu tematică peisajeră – *La apus* (din ciclul *Patria*, 1992), *După ploaie* (din ciclul *Ploaie*, 1996), *Iarnă. Tristețe albă* (1992), *Peisaj cu pescar* (1994) ș.a. – se caracterizează prin maniera clasică de reprezentare a cadrului natural și spațialitate distinctă a compoziției; prin modulația contrastantă a spațiului plastic, obținută prin intermediul jocului subtil de semitonuri și lumina difuză, cu care se atinge integritatea câmpului vizual. O abordare cu totul diferită atestă, însă, compoziția de gen a graficianului (ciclurile: *Două milenii*, 1991-1993, acvaforte; *Secolul XX*, 1999, acvaforte, mezzotinta, lac moale și ac sec). Bunăoară, ciclul de stampe *Secolul XX* (1999) reprezintă o interpretare simbolică, prin prismă tragicului și a nefastului, a celor întâmplare în veacul pe care l-a lăsat în urmă omenirea: războaie și catastrofe nucleare, dezbinări și coaliții politice în Europa și în lume, genocid și abdicare de la valorile

tradiționale, general-umane etc. Mesajul ideatic al ciclului *Secolul XX* este structurat tematic în foile grafice: *Măria sa Secolul XX*, *Răstignirea Europei*, *Cernobil*, *Război* și *Veșnica chemare* (acvaforte, mezzotinta, lac moale și ac sec). Remarcăm că stampele ciclului *Secolul XX* comportă structuri frontale, cu sens de centrare, în care predomină linii de structurare verticale, orizontale (mai puțin diagonale sau oblice); cu centre compoziționale expresive, amplasate pe verticala mediatoare a formatului. Un rol aparte îl comportă imaginea crucii, pe care o atestă majoritatea dintre stampele analizate – atât cu funcție structurală, cât și cu conotații semantice (ca în cazul reprezentării răstignirii). În cel de-al doilea caz, cu referință la simbolul creștinismului, crucea este un mijloc de a exprima, în viziunea artistului plastic, îmbinarea dualității și înfruntarea contradicțiilor. Punctul de intersecție al acestora (centrul crucii) constituie, indispensabil, principalul nod de tensiune perceptibilă al câmpului vizual, fapt care induce la ideea sacrificiului. Expresia artistică a spațiului plastic – aparent echilibrat și lurid, grație valorății tonale aproape unitare, – este subordonată metaforei și alegoriei, procedee de reprezentare artistică la care apelează Emil Childescu pentru a transpune mesajul ideatic al operelor grafice.

La capitolul compoziție de gen, profesată cu preponderență în deceniul vizat, se proliferază creația grafică a artiștilor plastici, a căror viziuni plastice se axează pe idei postmoderniste. Printre aceștia se enumeră: E. Zavtur, V. Herța, S. Zamșa, V. Melnic, N. Danilenco, V. Coroban, V. Sitari ș.a.

Spre exemplu, prin complexitatea și simbolismul subiectului artistic, transpus îndrăzneț într-o compoziție inedită, experimentală, se remarcă acvafortele lui Simion Zamșa (*Capul unui dac*, 1990; *Setea*, 1990; *Masa tăcerii sau Ochiul Șarpelui*, 1991) și cele ale Eudochiei Zavtur (*Compozițiile I-IV* din ciclul *Visuri*, 1993, acvaforte). Valeriu Herța, de asemenea, dezvoltă valențele compoziției simbolice prin intermediul gravurii în adâncime. În multe dintre stampele artistului scrierea caligrafică și raporturile de tonuri apropiate și luminoase (frecvent deschis pe închis) constituie elementul distinctiv al operei grafice. Nu mai puțin simbolice sunt gravurile executate de către Vladimir Melnic: *Despărțire* (1992, acvaforte, mezzotinta), *Spre lumină* (1993, acvaforte, mezzotinta) ș.a. Acestea se caracterizează, grație expresiilor tonale distincte, prin spațialitate și picturalitate, complementate de fantasmul motivului artistic.

Unii graficieni din generația mai tânără experimentează cu îndrăzneală tehnicile și mijloacele de expresie plastică, în căutarea ideilor novatoare și procedeele originale de organizare artistică a compozițiilor nonfigurative. Acest fapt se remarcă în creația grafică a artiștilor plastici: Vitalie Coroban (*Stare*, 1991, acvaforte), Vasile Sitari (*Zi de zi* 1993, acvaforte color, relief; *Vis repetat*, 1995, acvaforte color) ș.a.

În mod concludiv menționăm că evoluția graficii de șevalet din Moldova în ultimile decenii ale secolului al XX-lea reprezintă o etapă semnificativă în ceea ce privește apariția și promovarea noilor accepții de interpretare a formei și a conținutului artistic. Gravura în adâncime devine tot mai diversă și ca tehnologie de figurare, și ca soluționare compozițional-artistică a subiectelor abordate; apar trăsături de gen specifice, ce imprimă graficii naționale un caracter format. Această perioadă a contribuit, indispensabil, la formarea unui contingent distins de profesioniști și la manifestarea potențialului de creație al acestuia în numeroase opere grafice originale de la începutul secolului al XXI-lea.

#### Bibliografie

1. Golițov D. Arta Plastică a Moldovei Sovietice. Chișinău: Timpul, 1987, 248 p.
2. Golițov D. Victor Ivanov. Chișinău: Ed. Literatura artistică, 1984.
3. Mănescu, Mihai. Tehnici de figurare în grafică. București: Ed. Tehnică, 2002, 182 p.
4. Miron S. Stampa Moldovei (1954-1996) / Din colecția de artă și hărți a Bibliotecii Naționale. Chișinău: Ed. BNRM, 2012, 124 p.
5. Rocaciuc V. Artele plastice din Republica Moldova în contextul sociocultural al anilor 1940-1990. Chișinău: Atelier, 2011, 274 p.
6. Simionescu A. Tehnici de gravură. Iași: Artes, 2006, 98 p.
7. Spînu C. Emil Childescu / Grafica, pictura, evoluții și sinteze. Chișinău: Cartea Moldovei, 2005, 320 p.
8. Spînu, Constantin. Eudochia Zavtur. Chișinău: Cartea Moldovei, 1998, 47 p.
9. Spînu C., Stavilă T. Artă contemporană din Moldova. Moscova: Galart, 2013, 207 p.
10. Stoiciu F. Tehnici și maniere în gravură. Iași: Polirom, 2010, 254 p.
11. Toma L. Procesul artistic din Republica Moldova (1940-2000). Chișinău: MNAM, Combinatul Poligrafic, 2018, 246 p.
12. Catalog. Bienala Internațională de Gravură. Ediția II, 2011. Chișinău: Bons Offices SRL, 2011, 36 p.
13. Catalog. Bienala Internațională de Gravură. Ediția III, 2013. Chișinău: Bons Offices SRL, 2013, 40 p.
14. Catalog. Bienala Internațională de Gravură. Ediția V, 2019. Chișinău: Bons Offices SRL, 2013, 80 p.

## Natura în imagini plastice înveșnicită de artista Eleonora Romanescu

doi.org/10.5281/zenodo.3938481

### Rezumat

#### Activitatea Uniunii Arhitecților din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească

Articolul reflectă biografia și creația Eleonorei Romanescu, un nume notoriu în arta plastică din Republica Moldova, care face parte din generația ce a stat la baza formării școlii naționale de pictură, alături de M. Grecu, I. Vieru, G. Sainciuc, V. Rusu-Ciobanu, A. Zevin. Ne propunem să o redescoperim în felul în care a abordat diferite genuri de artă. În pictură, artista a abordat toate genurile, dând prioritate peisajului care „îi pozează mereu”. A înveșnicit natura în toată splendoarea ei, prezentând satele Moldovei cu oamenii ei, frumusețea plaiului, căldura oamenilor și evocând tradițiile populare. În pictura de gen și peisajele monumentale a fost preocupată de structurarea planurilor, de gama cromatică utilizată cu iscusință. În portret, autoarea a încercat să surprindă chipurile țăranilor și ale orășenilor de diferite vârste, îngândurate sau triste, prezentând frumusețea spirituală a omului prin culoare, juxtapunere de nuanțe.

Pictorița a fost absolventă a Școlii republicane de Arte Plastice „Ilia Repin” și a cursurilor de pictor-restaurator în cadrul Atelierele Centrale de Stat „Iurii Grabari” din Moscova. A activat în calitate de profesor de desen la Școala Pedagogică din Orhei, de custode principal apoi de pictor-restaurator la Muzeul de Arte Plastice din RSS Moldovenească, iar mai târziu a reluat activitatea pedagogică la Școala Republicană Medie Specială de Arte Plastice din Chișinău. Din anul 1958 a fost membru al Uniunii Artiștilor Plastici din RSSM, iar din 1965 a devenit membru al Consiliului Uniunii Artiștilor Plastici.

**Cuvinte-cheie:** pictură monumentală, compoziție, peisaj rural, portret, tradiție.

### Summary

#### Nature in plastic images immortalized by artist Eleonora Romanescu

The article reflects the biography and the creation of Eleonora Romanescu, a notorious name in the fine art of the Republic of Moldova, who is part of the generation that lay the foundation of the national school of painting, along with M. Grecu, I. Vieru, G. Sainciuc, V. Rusu-Ciobanu, A. Zevin. We aim to rediscover her in the way she has addressed various kinds of art. The artist approached all genres in painting, giving priority to the landscape that “always poses to her”.

She immortalized nature in its entire splendor, presenting the villages of Moldova and their people, the beauty of the homeland, the warmth of the people and evoking the popular traditions. In genre painting and monumental landscapes, she was preoccupied with the structuring the plans and with the chromatic range used wisely. In the portrait, the author tried to capture the faces of the peasants and of the people of different ages, thoughtful or sad, presenting the spiritual beauty of the man through color and juxtaposition of nuances.

The artist was a graduate of the Republican School of Fine Arts “Ilia Repin” and of the painter-restorer courses at the Central State Workshops “Iurie Grabari” in Moscow. She worked as a teacher of drawing at the Teacher Training School in Orhei, as main custodian and then as a painter-restorer at the Museum of Fine Arts in the MRSS, and later she resumed her pedagogical activity at the Republican Secondary School of Fine Arts in Chisinau. Since 1958, she was a Member of the Union of Plastic Artists in the MRSS and since 1965 she became a Member of the Council of the Union of Plastic Artists.

**Keywords:** monumental painting, composition, rural landscape, portrait, tradition.

Eleonora Romanescu (26 aprilie 1926 – 4 noiembrie 2019) reprezintă astăzi nume notoriu în artele plastice basarabene. Artistul plastic face parte din generația ce a stat la baza formării școlii naționale de pictură, alături de M. Grecu, I. Vieru, G. Sainciuc, V. Rusu-Ciobanu, A. Zevin.

Pictorița a avut o pregătire admirabilă în cadrul unor instituții de prestigiu din fosta URSS. A absolvit mai întâi Școala Republicană de Arte Plastice „Ilia Repin” (1945–1949). În perioada anilor 1955–1957, a frecventat cursurile de pictor-restaurator în cadrul Atelierelor Centrale de Stat „I. E. Grabari” din Moscova (Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени И. Э. Грабаря). În perioada anilor 1949–1955, a activat la Școala Pedagogică din Orhei în calitate de profesoară de desen, iar în perioada anilor 1957–1972 a devenit custode principal, apoi pictor-restaurator la Muzeul de Arte Plastice din RSS Moldovenească. În anul 1958, a fost aleasă membru al Uniunii Artiștilor Plastici din RSSM, iar în anul 1965 – membru al Consiliului Uniunii Artiștilor Plastici. În perioada anilor 1969–1984, și-a reluat activitatea pedagogică la Școala Republicană Medie Specială de Arte Plastice din Chișinău.

Eleonora Romanescu a fost un spirit inteligent și o bună cunoscătoare a literaturii. Din mărturiile pictoriței aflăm că atunci când nu-i reușea vreun tablou, recita versurile din „Epigonii” a lui M. Eminescu „noi mângîjm marea cu valuri” [4, p. 18]. Educând generații de plasticieni, ea îi trata cu respect, „considerându-i niște colegi mai mici”. Aprecia cu multă considerație munca de pedagog, pentru că, zicea ea, aceasta „te obligă să fii mereu „în formă” și să menții un echilibru între teorie și practică” [4, p. 18]. Pictorița s-a bucurat nu doar de aprecierea elevilor, ci și a colegilor de breaslă. Referindu-se la creația Eleonorei Romanescu, artistul plastic Vasile Cojocaru a menționat că dânsa „este o pictoriță ale cărei lucrări se aseamănă numai cu ea și cu peisajul Republicii Moldova de la poalele codrului. Privind lucrările Eleonorei Romanescu vă veți îmbogăți memoria dumneavoastră cu frumosul ținuturilor noastre” [8, p. 13].

Corectitudinea și cumsecădenia sunt doar câteva din calitățile ce îi caracterizează personalitatea. Cum menționează eseista Lucia Purice, al cărei debut editorial a fost un studiu amplu asupra vieții și creației plasticienei, intitulat „Eleonora Romanescu” (1983), „de-a lungul celor câtorva decenii de activitate creatoare, a avut parte mereu de o



Fig. 1. Eleonora Romanescu, pictând în cadrul Simpozionului de Artă „Heviz – Eden” 2013, Ungaria (foto N. Procop) [1].



Fig. 2. Peisaj. Heviz, 2013, ulei, pânză, 400×400 mm [1] (foto N. Procop).



Fig. 3. *Autoportret*, 1976, ulei pe pânză, 450x300 mm (foto I. Foca) [1].



Fig. 4. *Bătrână din neamul romilor*, 1988, ulei pe pânză, 580x500 mm (foto I. Foca) [1].

bogată și bună presă” [5, p. 31]. I-a avut profesori pe Radion Gabrikov și Ivan Hazov, iar pe parcursul creației a știut să-și aleagă bine modelele dintre marii maștri ai penelului: Nicolae Grigorescu, Henri Matisse, Paul Gauguin, Camil Resso ș.a.

În continuare, ne propunem să o redescoperim pe Eleonora Romanescu, în felul specific și unic, în care a abordat diferite genuri de artă. Unul dintre genurile preferate ale artistei, pentru care a optat încă la începutul creației sale, este portretul. Acesta îi solicita destule forțe, deoarece realizarea lui depindea de model. A creat numeroase portrete, executate cu o mare iscusință, care reprezintă diferite stări de spirit. Menționăm seria de țărani cu chipuri îngândurate, triste: „Chip de țăran” 1970 (ulei pe pânză, 380x800 mm), „Constructor sătesc” 1972 (ulei pe pânză, 380x500 mm), „Fetiță din Leușeni” 1973 (ulei pe pânză, 500x390 mm), „Mecanizator” 1983 (ulei pe pânză, 500x380 mm),

„Fata din Olănești” 1992 (ulei pe pânză, 380x500 mm). La acestea se adaugă și portretele citadine cu chipuri meditative: „Orășeanca” 1977 (ulei pe pânză, 700x500 mm), „Studentă” 2002 (ulei pe pânză, 720x560 mm), „Doamna Elvira” 2010 (ulei pe pânză, 600x500 mm), „Stela” 2010 (ulei pe pânză, 380x500 mm), „Alexandrina” 2017 (ulei pe pânză, 400x600 mm) ș. a. După părerea Luciei Purice, „Portretele Eleonorei Romanescu reprezintă niște vieți trăite grav și tăcut, elaborate într-un registru de tonalități austere, fără scânteieri lirice... de o expresivitate psihologică marcantă” [5, p. 38].

În diferite perioade de activitate, Eleonora Romanescu a creat o serie de autoportrete: „Autoportret. Studiu VIII” anii 1950 (ulei pe pânză, 325x244 mm), „Autoportret” 1953 (ulei pe pânză, 325x245 mm), „Autoportret” 1976 (ulei pe pânză, 450x300 mm), „Autoportret” 1984 (ulei pe pânză, 380x500 mm). Deosebit de expresive sunt portre-



Fig. 5. *Natură statică cu ceas*, 1983, ulei, pânză, 600x700 mm (foto I. Foca) [1].



Fig. 6. *Bujori*, 2005, ulei, pânză, 380x590 mm (foto I. Foca) [1].



Fig. 7. Zi de sărbătoare, 1965, 1200×1600 mm [5, p. 106].



Fig. 8. Pregătire de nuntă, 1979 ulei, pânză, 1200×1800 mm [5, p. 104].

tele membrilor familiei sale: „Tata” 1967 (ulei pe pânză, 430×322 mm), „Mama” 1975 (ulei pe pânză, 198×137 mm), „Octavian” 1983 (ulei pe pânză, 500×380 mm) ș. a.

Ceea ce și-a propus artista întotdeauna, sub aspectul artei ca act de cunoaștere, a fost reprezentarea expresivă prin culoare și juxtapunere de nuanțe a frumuseții spirituale a omului. Nu ultimul rol în acest sens îl joacă elementul național.

Un alt gen al picturii, la care Eleonora Romanescu a revenit mereu, este natura statică. Rezultatul a fost copleșitor, artista oferind un număr mare de tablouri de acest gen: „Gama de roșuri” 1970 (ulei pe pânză, 800×600 mm), „Natură statică cu floarea soarelui” 1978 (ulei pe pânză, 600×800 mm), „Flori” 1978 (ulei pe pânză, 500×800 mm), „Natură statică cu ceas” 1983 (ulei pe pânză, 600×700 mm), „Crini și margarete” 1994 (ulei pe pânză, 495×385 mm), „Natură statică cu dovleac” 1996 (ulei pe pânză, 600×610 mm), „Flori” 2000 (ulei pe pânză, 750×850 mm), „Trandafiri” 2000 (ulei pe pânză, 268×580 mm), „Bujori și stânjinei” 2004 (ulei pe pânză, 54×85 cm), „Natură statică cu dovleac” 2006 (ulei pe pânză, 640×700 mm) etc. În toate lucrările autoarea a fost preocupată de realizarea armoniei cromatice. Majoritatea compozițiilor sunt realizate în gama caldă cu tușe pastuoase, punându-se accent pe redarea clarobscurului. În viziunea Eleonorei Romanescu, autorul de tablouri cu natură statică trebuie să se alinieze la tradițiile moștenite, să dețină o viziune a sintezei, precum și măiestria unei construcții perfecte a obiectelor reprezentate.

Pe parcursul creației sale artista a evitat pictura angajată, în sensul pe care l-a avut această noțiune în perioada sovietică, promovând valorile artei populare, de promovare a identității naționale. De aceea, Eleonora Romanescu a dat prioritate peisajului. A fost fascinată de peisaj în

toate anotimpurile, mai ales atunci când îl punea în interacțiune cu omul. Îmbinarea picturii de gen și a peisajului pitoresc basarabeian se regăsește în lucrările: „Zi de sărbătoare” 1965 (ulei pe pânză, 1200×1600 mm), „Sărbătoare în sat” 1965 (ulei pe pânză, 1330×1750) „Stăpânii pământului natal” 1971 (ulei pe pânză, 1100×2250 mm), „Turiști” 1972 (ulei pe pânză, 1600×1800 mm), „Vara” 1975 (ulei pe pânză, 1200×1400 mm), „Pregătire de nuntă” 1979 (ulei pe pânză, 1200×1800 mm), „Iarna” 1981 (ulei pe pânză, 1000×1570 mm), „Peisaj codrean. Leușeni” 1980 (ulei pe pânză, 900×1000 mm), „Primăvara tutunurilor” 1985 (ulei pe pânză, 1200×1800 mm) etc. Acestea reprezintă bogatul spirit național, casele, grădinile, văile și colinele verzi ale țării, oameni făcând munci de sezon etc.

De asemenea, artista a fost preocupată de subiectele istorice, pe care le-a proiectat în tablouri ca: „Pregătiri pentru întâmpinarea eroilor” 1975 (ulei pe pânză, 1470×2390 mm), „Ctitorii Moldovei” 1987 (ulei pe pânză, 920×1310 mm) etc.

Lucrarea „Zi de sărbătoare” 1965 reprezintă panorama unei zile festive din sat cu mulțimea de oameni adunată în centrul acestuia. Compoziția este întregită de căsuțele și pomii plasați haotic pe perimetrul centrului. Localitatea este înconjurată de grădini cu vii și livezi. Pe prim plan stă fântâna, simbol sacru în cultura tradițională, ce semnifică viața, nemurirea. Apa ei este asociată cu feminitatea și maternitatea. Spiritul festiv este redat prin culorile vii, pe care pictorița le are din abundență. Pentru a reda planurile, alcătuite de acoperișurile caselor, de fântânile și pomii fructiferi, Eleonora Romanescu utilizează un contur întunecat.

O compoziție dinamică, intitulată „Pregătire de nuntă” 1979 (ulei pe pânză, 1200×1800 mm), prezintă grupuri de oameni implicați în activități comune ce se desfășoară în curte. Oamenii sunt surprinși în momentele lor de acțiune: femeile



Fig. 9. În poiană, anul nedatat, linogravură color, 420x830mm [11].



Fig. 10. Concert în poiană, 1981, tapiserie, 1560x2400 mm.

prepară diferite tipuri de mâncare la foc și la sobă, bărbații pregătesc butoaiile cu vin, iar muzicanții își verifică instrumentele. Sunt implicați și copiii de diferite vârste. Atmosfera festivă este întreținută de natura înviată, cu pomii având coroana înflorită și tulpina văruiată, cu iarba fragedă de un verde deschis, scaldată în razele de soare. Lucrarea emană optimism, unitate, simțul colectivității și dragostea pentru semeni. Tema sărbătorii se reflectă și în tabloul „Iarna” 1981. Prin multiple nuanțări de alb, autoarea redă liniștea și puritatea naturii. În sânul ei, consătenii sunt preocupați de evenimentul din sat.

Recolta este un alt subiect tratat de pictoriță. „Primăvara tutunarilor” 1985 (ulei pe pânză, 1200x1800 mm) face parte din seria de lucrări dedicate localității natale, Leușeni. Muncitoarele amplasate în centru compozițional oferă dinamism lucrării. Fiind prelucrate spațial-volumetric, planurile peisajului sunt bine delimitate. Pomii înfloriți, redați prin tușe albe păstoase, sunt motivele la care Eleonora Romanescu revine și în lucrările „Primăvara” 1969 (ulei pe pânză, 1000x1500 mm), „Pomi înfloriți” 1972 (ulei pe pânză, 450x550 mm), „Primăvara” 1978 (ulei pe pânză, 400x500 mm), „Primăvara” 1983 (ulei pe pânză, 600x810 mm) ș. a.

Preocuparea artistei pentru peisaj s-a manifestat nu doar în pictură. Îl regăsim deopotrivă în grafică și tapiserie. Eleonora Romanescu se impune în domeniul artei textile cu tapiseria „Concert în poiană”, „Prima zăpadă” ș. a. Dedicând întreaga sa creație peisajelor executate în *plein-air*, pictorița a fost impresionată de o poiană cu multe flori și fluturi de diverse specii. Florile și fluturii sunt simboluri ale schimbării, învierii și speranței. Pictorița a optat pentru o compoziție picturală dinamică, cu multiple nuanțări ale motivelor fitomorfe și ale liniilor grafice în ornamentele flutu-

rilor.

Evident, Eleonora Romanescu a depus o muncă enormă pentru a realiza complicatele compoziții panoramice: „Peisaj tomnatic” 1966 (ulei pe pânză, 500x700 mm), „Vii basarabene” 1970 (ulei pe pânză, 590x880 mm), „Meleag basarabean” 1979 (ulei pe pânză, 1000x2000 mm), „Peisaj din satul natal, Leușeni” 1980 (ulei pe pânză, 1000x1500 mm), „Peste dealuri și păduri” 1983 (ulei pe pânză, 1000x1600 mm), „Deal leușean” 1989 (ulei pe pânză, 500x795 mm) ș. a. Acestea au confirmat încă o dată talentul artistei.

Eleonora Romanescu își structurează cu o deosebită iscusință planurile, în redarea cărora dă dovadă de precizie cromatică și tonală. Inteligența și talentul cu care operează elementele de limbaj plastic, mijloacele de expresie plastică, legile compoziției, precum și sensibilitatea față de arta populară la care apelează în permanență sunt doar câteva repere care au caracterizat stilul unic al Eleonorei Romanescu pentru care este apreciată ca fiind una dintre marile artiste a peisajului basarabean.

Din seria peisajului orașenesc fac parte lucrările: „Stadionul în noul cartier al Chișinăului” 1971 (ulei pe pânză, 990x2100 mm), „Pădurea de la Râșcanovca” 1974 (ulei pe carton 500x700mm), „La marginea orașului Chișinău” 1975 (ulei pe pânză, 500x700 mm), „Poșta Veche din Chișinău” 1975 (ulei pe pânză, 640x820mm), „Chișinăul însorit” 1975 (ulei pe pânză, 1210x2160 mm), „Chișinăul însorit” 1976 (ulei pe pânză, 1700x1750 mm), „Chișinăul contemporan” 1977 (ulei pe pânză, 1690x1640 mm), „Toamna în parc” 1983 (ulei pe pânză, 900x1100 mm) ș. a. Pictura „Chișinăul însorit” 1976 face parte din colecția Galeriei de artă „A. Losev” din Bender. Este o compoziție panoramică a orașului cu construcțiile aglomerate în centru, cu blocuri, copaci, coline etc., la periferii.



Fig. 11. Vii basarabene, 1970, ulei, pânză, 590x880 mm (foto I. Foca) [1].

Artista a reușit să prezinte într-o plastică simbolică blocurile locative iluminate de razele solare. Câteva macarale pe ultimul plan sugerează orașul aflat încă în construcție.

Munca și talentul Eleonorei Romanescu au fost apreciate și onorate cu premii și distincții de stat. În diferite perioade i-au fost acordate: Titlul onorific *Artist Emerit* în 1976, Premiul de Stat pentru ciclul de lucrări *Meleag Natal* („Peisaj tomatic”, „La baștină”, „Seara pe deal”, „Nori de toamnă”, „Turiștii”, „Stăpânii pământului”, „Meleag basarabean”, „Vara” ș. a.) în 1982, Titlul onorific *Artist al Poporului* în 1986, *Cavaler al Ordinului Republicii* în 1996, Premiul Național în 2013 etc.

Școala medie din Leușeni, satul de baștină a plasticienei, poartă numele Eleonorei Romanescu. În incinta școlii, artista a organizat o sală de expoziție, ulterior donându-i peste 40 de tablouri din colecția personală.

Vom încheia articolul cu citatul Eleonorei Romanescu, frământată mereu de căutarea unor răspunsuri: „Trăim în veacul banului și de aici pustiirea sufletului omului. Arta ar fi acel factor menit spre a-l salva, dar, vai, și aici se simte o decadență...”

La modă azi e nonfigurativul, care, în cel mai bun caz, nu poate să trezească decât niște emoții; el nu atinge spiritul omului. Să sperăm că se vor găsi acele mijloace de expresie care ar duce spre profunzime în artă, spre a fi capabilă de a înnobila sufletul omului.

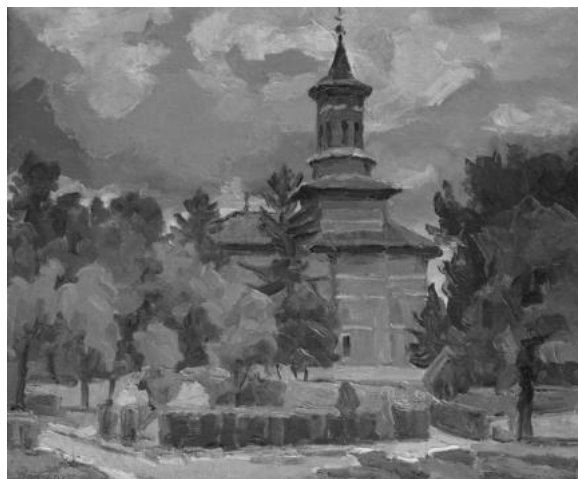


Fig. 12. Biserica Sfintul Neculai Domnesc, Iași, 2001, ulei, pânză, 520x630 mm (foto I. Foca) [1]

Și mai apare o întrebare, oare ce va alege istoria din ceea ce se face astăzi în artă?” [8, p. 13].

Până în ultimele clipe ale vieții, artista a rămas fidelă picturii, exact ca la început de cale. Atunci când a fost întrebată „dacă nu s-a gândit vreodată să se lepede de pictură”, Eleonora Romanescu a răspuns „Orice, numai nu asta” [3, p. 15].

#### Bibliografie

1. Arhiva Centrului Cultural ARTELIT.
2. Catalog. Eleonora Romanescu. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 75 p.
3. Ciobanu D. Eleonora Romanescu. În: Femeia Moldovei, nr. 12, 1965, 24 p., p. 15.
4. Ciobanu V. Contrafort, 1998, nr. 1-2, p. 18.
5. Eleonora Romanescu. Biobibliografie. Seria „Plasticienii Moldovei”. alcăt: Svetlana Miron. Ch.: Biblioteca Națională a Republicii Moldova, 2015. 126 p.
6. Florescu E. Catalog. Eleonora Romanescu. București: 1996. 24 p.
7. Purice L. Ch.: Literatura artistică. 1983. 24 p. + 44 il.
8. RotArtElit. Revista Taberei Internaționale de Artă Republica Moldova – Olanda – România, ediția a VII-a, Vadul-lui-Vodă, 16-26 iulie 2010, 22 p., p. 13.
9. Spînu C. Monumental și decorativ în creația Eleonorei Romanescu. În: Akademos, nr. 2, 2016, p. 160-165.
10. Spînu C. Expoziția „Eleonora Romanescu. Pictură”. În: Panoramic ART. Ch.: Bons Offices, 2018. 200 p.
11. Stampa Moldovei (1954–1996) din colecția de artă și hărți a Bibliotecii Naționale: Catalog / Svetlana Miron; Biblioteca Națională a Republicii Moldova. Ch.: BNRM, 2012. 124 p., p. 86.

## Extravaganța cugetului imaginar în grafica de carte a artistului plastic Mihail Brunea

doi.org/10.5281/zenodo.3938515

### Rezumat

#### Extravaganța cugetului imaginar în grafica de carte a artistului plastic Mihail Brunea

Mihail Brunea este un artist înzestrat cu o imaginație fecundă, care aplică ingenios în creație cunoștințele din sfera științelor exacte, exersând o serioasă studiere a artelor plastice și a filosofiei diferitor epoci și culturi. Artistul a realizat prezentarea grafică a peste 100 de cărți semnate de autori autohtoni și străini: „Lauda prostiei” de Erasmus din Rotterdam, „Maestrul și Margareta” de Mihail Bulgakov, „Eu, robotul” de Isaac Asimov, creația lui Stanislav Lem, Stiven Likok, Frații Strugațki, Ion Holban, Efim Tarlapan etc. Creația artistului îmbină logica matematică cu fantezia și umorul, evidențiindu-se prin conștientizarea creativă a proceselor ce au influențat mentalitatea diferitor perioade istorice. Structuri compoziționale asociative, bazate pe sinteza conceptelor realizate în diferite materiale, tehnici și genuri artistice, metafora și grotescul, science-fiction și simbolismul narativist, dar și multe alte subtilități ale ilustrării literaturii de toate genurile, inclusiv cel de popularizare a științei, definesc opera acestui autor. Articolul de față reprezintă o cercetare de sinteză a graficii de carte a lui Mihail Brunea, bazată pe mărturisirile artistului despre sarcinile interpretative ale operelor literare.

**Cuvinte-cheie:** carte, grafică, ilustrație, narațiune, simbol, asociativ, imaginar.

### Summary

#### The extravagance of creative thinking in the book graphics of the artist Mihail Brunea

Mihail Brunea is an artist with inexhaustible imagination who cleverly applies in his works his knowledge in the field of sciences, by seriously studying the fine arts and the philosophy of different epochs and cultures. The artist created book graphics for more than a hundred books by Moldavian and foreign authors, including „Praise of Nonsense” by Erasmus from Rotterdam „Master and Margarita” by Mikhail Bulgakov, „I am Robot” by Isaac Asimov, works by Stanislav Lem, Stiven Likok, Stugatsky Brothers, Ion Holban, Efim Tarlapan etc. The artist’s imagination generates an innovative combination of mathematical logic with fantasy and humor, emphasizing the creative awareness of the processes that influence the mentality of different historical periods. Associative compositional structures, based on a synthesis of concepts implemented in various materials, techniques and art genres, metaphor and grotesque, science fiction and narrative symbolism, as well as many other subtleties of illustrating literature of all genres, including popular science, determine the works of this author. This article is a generalized study of the book graphics by Mihail Brunea, based on the artist’s ideas regarding the tasks of interpretation and understanding of literary works.

**Keywords:** book, graphics, illustration, narrative, symbol, associative, imaginary.

Creația lui Mihail Brunea îmbină estetica celor două *Renașteri*: italiană și nordică. Italiană, fiindcă aceasta era centrată pe umanism și progresul tehnico-științific, iar nordică – deoarece avea la bază accentuarea prin alegorie și simbol a problemelor existențiale ale societății.

Este dificil să identificăm exact ce anume servește artistului ca sursă de inspirație sau cum apare ideea plastică. Imediat după ce apare, abordarea inginerescă începe să funcționeze: să definească problemele și să caute soluții eficiente [8], menționa Mihail Brunea în cadrul unui interviu.

Artistul plastic Mihail Brunea nu-și propune sarcini de a se aprofunda în contemplări rafinate, nu lasă pe spectator în echilibrul cultivat și elegant, ironizează și compromite, confundând citate și contexte. Analizându-i creația și modul de a reda imaginea artistică ne dăm seama că plasticianul se comportă cu spectatorul sau cititorul său fie ca asistent de laborator la un institut de cercetare, îmbrăcat în haine albe, fie ca un glumeț acerb și scandalos, însă erudit și cult, care frapează printr-o argumentare antică impecabilă. Trebuie să fim capabili să ne obișnuim cu aceste diferențe și treceri de focusare a atenției de la telescop la microscop.

În aceeași ordine de idei, criticul Tatiana Kurteeva a caracterizat creația lui Mihail Brunea în cadrul lansării unei expoziții personale a artistului la Centrul Expozițional „Constantin Brâncuși”, în 2002.

Mihail Brunea s-a născut la 14 iulie 1949, în satul Cucuruzeni, raionul Orhei [1]. În 1975, după absolvirea Facultății de Fizică a Universității de Stat din Moldova (1966-1974) [7], obținând calificarea de profesor de fizică, și-a început activitatea ca ilustrator de carte. Exceptând perioadele anului 1974, când artistul a activat la biroul de proiectare și 1985, pentru o scurtă perioadă de timp, când a fost scenograf al desenului animat «Дамы и господа» de Garri Bardin, montat la studioul „Moldova-film”. A realizat prezentarea grafică a peste 100 de cărți [12] de literatură artistică, science-fiction, de popularizare a științei, cărți pentru copii, dintre care unele au fost premiate la concursurile unionale și republicane încă în perioada sovietică. În 1988 a devenit membru al Uniunii Artiștilor Plastici din URSS, apoi, în 1991 – membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova. A avut mai multe expoziții în țară și peste hotare, este laureat al Premiului internațional „Arta cărții”. Din 1990, lucrează în propria tehnică. Aceasta nu se încadrează în întregime în genul sculptural, deși este tridimensională, nici în pictură, în pofida culorii și nici în grafică, deși trăsăturile inerente ale acesteia sunt vizibile. Pentru descrierea tehnicilor aplicate în lucrările sale din această perioadă cea mai potrivită denumire ar putea fi „asamblare” sau asamblaj. Însă, artistul nu este completamente sigur că și această noțiune caracterizează pe deplin operele lui cu caracter experimental. Din 2006 Mihail Brunea a început să creeze lucrări într-o tehnică tradițională – obiecte turnate în bronz și plastic, pictură de șevalet și grafică [11]. A expus operele sale în Zimbabwe, Rusia, Italia, România; multe lucrări se află în colecții private din țară și în străinătate.

Pentru a evita utilizarea lupei în procesul de studiere a detaliilor în ilustrațiile create de graficianul Mihail Brunea, am apelat la posibilitățile calculatorului, care permit mărirea imaginii până la dimensiuni confortabile contemplării. Prin astfel de „navigare” vizuală în imagini am descoperit mai multe elemente compoziționale minuscule care dezvăluie mesajul artistic. În pofida caracterului alegorico-metaforic sau asociativ, imaginea generală din cadrul ilustrațiilor artistului adesea este citeată și ușor recognoscibilă.

Pentru a găsi mai ușor interpretările adecvate ilustrațiilor create de graficianul Mihail Brunea,

spectatorul trebuie să fie cultivat în mai multe domenii și înzestrat de un simț acut al umorului. Iar pentru a înțelege și mai bine ideile artistului, în ajutorul spectatorilor vin multiplele interviuri [8] și filme [13, 14] despre creația lui, plasate pe paginile Internetului. În 2002, cu ajutorul prietenilor și foștilor colegi, Mihail Brunea a creat propriul său site web, doar că acesta peste un anumit timp a fost închis. Pe acest site, sub genericul «Задачник интерпретатора», artistul a prezentat ideile sale despre grafica de carte, în care fiecare operă literară o „rezolva” conform unor scheme și „algoritme” sau „axiome” separate, utile și graficienilor începători. Însăși descrierea sarcinilor cu logica și „matematica” acestora pot fi tratate ca opere literare autonome, captivante ca stil și limbaj artistic care, în esența lor, ar putea fi analizate alături de cunoscuta carte „Круг за кругом”, semnată de graficianul de carte Ilia Bogdesco. În continuare vom prezenta cele mai esențiale idei reflectate de Mihail Brunea în textele sale, pe care am reușit să le studiem până la desființarea site-ului menționat.

Eșecul creativ în reproducerea spiritului operei literare nu face decât să accentueze lipsa „de aripi” sau de inspirație în timpul parcurgerii alea, de pe o pagină pe alta, în interiorul textului autorului, consideră artistul. „La început, pentru a se dizolva cât mai mult în autor, să nu vă grăbiți să evidențiați Ego-ul artistic”, sublinia Mihail Brunea comunicând cu vizitatorii paginilor propriului site web [5].

Primele sale lucrări în domeniul graficii de carte artistul le-a apreciat ca rezultate modeste, pline de disgrație și chin. De nenumărate ori, editorul i-a cerut să finalizeze desenul, spunând că ideea e bună, însă realizarea e oribilă. Aproape după șase luni de muncă, a fost lansată cartea lui Hans Werner Richter cu coperta semnată de Mihail Brunea. Deși a fost doar un episod, artistul a înțeles că este gata să treacă prin orice rușine de incapacitate, lipsă de studii și experiență în domeniu de dragul fericirii de a crea și a trăi destinul artistic.

În jurul anilor 1970 artistul a ilustrat povestea populară rusă „Cocoș, creastă de aur roș” [18]. Aici observăm experimentarea cunoștințelor și abilităților coloristice în tehnica guașului. Graficianul recurge la expresii tonale majore, studiază principii scenografice de reflectare a cadrului narativ. În aceeași tehnică artistul a ilustrat cartea „Mahalaua veselă”, una dintre lucrările de debut semnate de Claudia Partole, 1982 [22]. În continuare, prin diverse abordări ale plasticii to-



Fig. 1. Mihail Brunea. Ilustrație la *Solaris. Jurnalul astrale* de S. Lem. 1981, hârtie, tuș, grataj..

Fig. 2. Mihail Brunea. *Invidia*, ilustrație pentru *Lauda prostiei* de Erasmus din Rotterdam, 1989, hârtie, tuș, penel, peniță, grataj.

Fig. 3. Mihail Brunea. Ilustrație la cartea *Gândacul în furnicar* de Frații Strugațki, 1991, hârtie, tuș, peniță.

nale și lineare, Mihail Brunea execută o serie de ilustrații grafice pentru cărțile lui Steven Likok [20], Aleksandr Veltman [17], Ion Creangă [1] („Moș Ion Roată și unirea”, 1982, tuș, peniță) etc. Cele create pentru Likok sunt originale prin forme plastice grotesce, cu transformări ale chipului uman în cel de animal, prin abordări compoziționale sintetizate.

Prima lucrare serioasă, în opinia atât a autorului, cât și a criticii, a fost grafica de carte pentru „Jurnalele astrale” [19] («Звездные дневники») și „Solaris” de Stanislav Lem [6], publicată în 1981. Până atunci, asemenea sarcini interpretative artistul nu a mai rezolvat. Trebuia să combine două lucrări diverse sub o singură copertă, „Jurnalele” în esență apropiate de genul burlesc și caricaturist cu liricul și tragicul din „Solaris”. Artistul explică logica căutărilor sale creative: „Filmul lui Tarkovski deja a ieșit, dar scenografia sa elegantă *din viitor* nu s-a potrivit cu ceea ce am văzut în textul cărții, împrejurimile din sfera tehnică din anii 1940 și 1950, ceea ce se baza imaginația autorului în timp ce scria romanul. Acest anturaj putea servi ca un fir de legătură pentru ambele părți ale cărții. Îmi amintesc cum nu am putut găsi de mult timp configurația construcțiilor gigantice create de Ocean prin încercarea de a intra în contact cu oamenii, care ar putea servi ca un impuls pentru scriitor să creeze aceste imagini magnifice și inegalabile cu realitățile pământești. Odată, în timp ce mă plimbam cu fiica mea mică, brusc am atras atenția asupra norilor. În acea zi, pe un cer senin, erau complet speciali. Uriași, complecși ca structură, în continuă schimbare – aceștia erau aceleași

simetriade lemoviene, instantaneu m-am convins că anume norii l-au determinat pe scriitorul de science-fiction să creeze aceste imagini uimitoare. Oceanul este vâcos, zgâlțâind, camuflând, curgând încet din valuri... Varul, când este stins; terciul de semol, jeleu ... Jeleu! Aproape în fiecare zi am început să gătesc jeleul pentru a-i urmări pe micuții Solaris în tigaie...”. Curios, dar câțiva ani după această lucrare, artistul a mai vizionat filmul lui Tarkovski mult mai atent, regăsind propriile asociații și convergența ideilor: la fel cum viața în apă făcea alternativ pești din ihtiourii și delfinii actuali care nu au legătură cu ei, astfel Oceanul lui Lem ne leagă prin asociații identice. „Asociativitatea este alfa și omega oricărei arte, esența și sensul ei, punctul său de plecare și obiectivul”, afirmă Mihail Brunea. Într-adevăr, o schimbare a stilului apare atunci când sistemul dominant al imaginilor devine plictisitor și încetează să mai creeze perspective asociative. Prin creația sa artistul mereu străduie să găsească linii asociative.

Puțini autori au influențat cursul vieții lui Mihail Brunea în așa măsură, cum a făcut-o Mihail Bulgakov [9]. Primele incursiuni ale artistului în creația lui Bulgakov au avut loc încă în anii de studenție, în 1967. În 1975, fiind inginer de automatizări la un birou de proiectare, Mihail Brunea desena caricaturile lui Brejnev, acasă, după serviciu, se chinuia să-i învie pe Woland, Berlioz, Stioipa Lihodeev și pe toți eroii romanului.

Pentru a simți mai bine atmosfera în care a trăit și a creat scriitorul, artistul a studiat literatura consacrată acestuia și a mers la Moscova pentru a vizita locurile de referință: Patriarșie, unde a înce-

put narațiunea, stradela Ermolaevsky cu tramvaie și turnichete, străzile Bronnaya, Spiridonovka etc. În septembrie 1978, la una dintre expozițiile organizate de Uniunea Artiștilor Plastici, artistul l-a adus pe Berlioz cu o fantomă translucidă a unui tramvai. Într-o altă ilustrație, personajele se pornesc după colț, în întuneric, departe de felinar, încă se vede o coadă uriașă a Beghemotului, iar Woland cu mantia curbandu-se în mână încă nu a dispărut complet... Toate lucrările au fost acceptate și trecute prin comisia expozițională. Acesta a fost un adevărat triumf: a treia la rând participare la expoziție. După cele anterioare presa menționa creația lui Mihail Brunea printre „lucrările luminoase, pline de culoare”. Două zile mai târziu, din anumite motive de cenzură Comitetul Central a exclus personajele lui Bulgakov din expoziție. Zece ani la rând, din cauza lipsei de studii în domeniu, lucrările artistului nu se admiteau la expoziții, însă el continua colaborările cu editura.

Artistului îi era mult mai dificil să illustreze cărțile decât se crea impresia. Era nevoie de studii în domeniu și de surse pentru a câștiga existența. După ce Mihail Brunea a abandonat ingineria, treptat, creația lui la subiectul bulgakovian a început să se estompeze, s-a accentuat lipsa de desen, unele ilustrații au ajuns chiar în coșul de gunoi, altele au fost dăruite, s-au păstrat doar cele mai reușite. Însă, artistul mai continua căutările și experimentele sale în acest domeniu. În 1984, Mihail Brunea a făcut patru măști de carnaval: Woland, Beghemot, Koroviev, Azazello. Apoi, ele au fost atașate la o foaie de carton și puse în ramă. Astfel, din anul 1990 artistul începe câteva serii noi de lucrări, originale prin concept, în tehnica proprie, similară celei de asamblare. Izvorâte din grafica lui de carte aceste serii de lucrări în spiritul alegorico-metaforic reflectă atitudinea artistului față de procesele socio-culturale, anunțate în anii 1990.

Iar în 1986, Bulgakov nu mai este interzis și Mihail Brunea mult mai rapid și mai sigur a lucrat asupra graficii de carte pentru operele literare devenite atât de apropiate viziunilor sale plastice [16].

„Enigma lui Prometeu” (1985) de Lajosh Meshterhazy [21] este o carte delicată și plină de spirit umoristic în reflectarea ironică a mitologiei grecești antice [10]. Graficianul căuta mult punctul de reper. Pentru a obține efectul de „mai multe straturi”, artistul aproape întâmplător recurge la cuvintele din vocabularul politic al Războiului Rece ce se intercalează cu prezentarea evenimentelor mitice. Ca indiciu au servit pseudo-seriozitatea,

cercetarea pseudo-științifică, pseudo-dorința unui autor pseudo-util, inteligibile pentru a transmite contemporanilor ciocnirile politice aproape preistorice. Zidurile miceniene, Poarta Leilor, intrarea triumfală a lui Hercules cu Prometeu eliberat, o mulțime de soldați, trofee. Stilul graficii este arhaic, inspirat din artă cretano-miceniă. Se intercalează un ansamblu de anacronisme, seria asociativă care introduce în atmosfera cărții, subliniind și accentuând detaliile textului. Vedem o navă de război antică, după pânză se observă altă siluetă a navei moderne, care se întoarce cu arma. Rachete pe lansator, la prima vedere nu veți înțelege că acestea sunt rachete: ceva neclar format din amfore pictate. Un centaur în ochelari de soare, o șapcă și o geacă „à la comandos”, cu o pușcă de asalt. Absolut inobservabilul „ȚRU-șnik” sau, oarecum, ofițerul KGB, s-au cocoțat pe margine. Printre corpurile semigoale ale femeilor cretano-miceniene brusc apare o masă cu o mașină de dactilografiat și alături un scaun de birou cu un picior. Se pare că autorul, ca martor, s-a retras pe un minut și este pe cale să se întoarcă ca să-și completeze raportul... Ca și în textul cărții, detaliile anacronice nu sar în ochi, iar în ilustrații aceste detalii, la prima vedere străine, sunt oarecum invizibile.

Un alt exemplu de căutare a principiilor de unificare a subiectelor divergente în ilustrații a fost cartea de popularizare a științei consacrată istoriei fizicii. Și artistul își pune întrebarea: „Cum putem să vorbim în același context despre Arhimede și Becquerel?”

La mijlocul anilor 1980, Mihail Brunea a găsit un procedeu utilizat și în creația lui ulterioară, alegând un anumit atribut comun care ca un fir roșu va parcurge întreaga țesătură a narațiunii sale grafice imaginare.

În designul cărții „Pe serpentinele fizicii” [3] (1986, 1992) de Ion Holban, Mihail Brunea a recurs la o asemenea imagine de legătură a noțiunilor de structură, clădire, zid. În primul rând, în opinia lui Mihail Brunea, denumirea în sine conține o idee de ceva gigantic. Serpentina duce în vârful. Știința este la fel de atotcuprinzătoare ca și fizica, și mai degrabă, ca o clădire imensă. Nimeni nu cunoaște o altă construcție mai înaltă ca Turnul Babel. Mai departe asociațiile se completează de la sine. Clădirea este construită din ceva: blocuri de piatră, cărămizi - cărămizi ale universului. Cărămida universului este atomul. De aici deja pornește fizica. Turnul Babel simbolizează tendința spre Cer cu spațiu și arhetipuri. Fiecare nouă descoperire

științifică este o cărămidă din clădirea științei. Se întâmplă că o nouă descoperire distruge vechile credințe consacrate. Dialectica construcției și distrugerii. În ilustrațiile la cartea lui Holban, chipurile fizicienilor ca Hendrik Lorentz sau Albert Einstein și Hermann Minkowski, capătă roluri actricești sau se transformă în personajele unei povești fantastice. Toate atributele lor ajungând ca la Salvador Dali la plastica ceasului lichid sau la alte transformări legate de concepțiile fizicienilor, creând situații care permit de la distanța timpului prezent să conștientizăm rolul lor în știința universală. „Desigur, acestea nu sunt desene didactice și din ele nu puteți învăța fizica, însă sper că ele indirect servesc clarificării anumitor lucruri legate de concepția despre lume”, consideră artistul.

În 1989, a fost editată „Lauda prostiei” de Erasmus din Rotterdam [2], una dintre primele cărți moldovenești publicate în grafia latină. Desigur, avem prilejul să comparăm grafica de carte creată de Mihail Brunea cu cea realizată de Ilia Bogdesco din anii 1970 pentru „Lauda prostiei” sau să căutăm prototipuri morfologice în istoria artelor universale. Fiecare exemplu reflectă viziunile timpului său. Prin caracterul asociativ ilustrațiile create de Mihail Brunea se apropie mult de afișul satiric, însă inteligența conceptuală le deosebește mult de alte opere din acest domeniu. Alăturate de imagini mari alegorice din șmuț titluri, imagini mici de schelete, ca și mășcăricii sau bufonii, erau niște elemente ce legau rândul lui vizual de cel autentic, adică al lui Hans Holbein precum și de acele idei eshatologice ce spulberau mințile în pragul războaielor religioase: „Lenevia”, „Invidia”, „Ura”, „Lăcomia”, „Zgârcenia”, „Mândria”. Mai multe elemente din aceste compoziții le regăsim în subiectele politice ce ilustrează dogmatismul sovietic al anilor 1970 și cultul lui Brejnev regăsite în grafica de carte a lui Mihail Brunea cu primele comploturi din ceea ce a devenit ulterior seria „Odă birocratului”. Lucrările, în afara celor brejneviene, artistul le-a făcut prin anii 1987-1988, ca ilustrații pentru cartea sociologului Vladimir Cicilimov „Perestroika deiatelnosti hoziaistvennih rukovoditelei” [23], primul exemplu în arta sovietică de ilustrare a literaturii de gen publicistic. În 1989, pentru prezentarea grafică a acestei cărți i s-a decernat diploma de gradul I la concursul „Arta cărții” din RSSM și, în același an, diploma de gradul II la concursul unional de la Moscova. Ilustrațiile nu erau legate direct de conținutul cărții, ci erau rodul propriilor sale gânduri asupra stării societății. Unele compoziții

le-a făcut încă prin anii 1975-1976. Asemenea idei se resimțeau și în ilustrațiile cărții „Eu, robotul” de Isaac Asimov [15]. Așadar, procesele socioculturale nu apar întâmplător în centrul atenției lui Mihail Brunea.

A încercat să analizeze creația lui Kafka [4] după ce „cariera” sa de ilustrator aproape s-a încheiat. Comenzile de la începutul anilor 1990 erau puține și artistul le califica ca neinteresante, ridicole și frauduloase, pe lângă cele de stat din perioada sovietică, modeste, dar sigure în comparație cu cele de la editorii privați. Cu mare durere, mulți graficieni ca și Mihail Brunea trebuiau să se rupă de obiceiul vechi, deja transformat într-un mod de viață, al gândurilor serioase și complexe și să caute noi modalități de a-și aplica propriile talente. Această perturbare s-a produs chiar atunci când Mihail Brunea deja a simțit puterile sale creatoare, și-a dat seama că poate face multe și deja a dezvoltat propriile metode care i-au permis să ocolească lipsa de competențe ce pot fi însușite în instituțiile de învățământ artistic.

Foarte buni prieteni bucureșteni i-au cerut o lună, timp ce ei vor fi plecați, să vegheze locuința lor și să aibă grijă de câine. Apoi, deja scăpând de o ocupație care l-a deranjat mai mult de un an, de poziția administrativă în Uniunea Artiștilor Plastici, s-a bucurat de oportunitatea de a-și pune gândurile în ordine și de a se întoarce în cercul activităților familiare. Alegerea a căzut asupra creației lui Kafka, pentru că graficianul conștientiza că anume aici zace o idee curiosă, apărută ca și cum dintr-un „terci” al subconștientului. Artistul a folosit motive din diverse opere ale lui Kafka. „Castelul” se preconiza să servească ca o canva de desfășurare a subiectelor. Situațiile legate de acest roman pot fi suprapuse cu imagini, de exemplu, referitoare la „Metamorfoză”. Mihail Brunea a perceput lumea personajelor lui Kafka ca asemănătoare cu cea a insectelor, prescripția comportamentului ființei lipsite de uman, cruzimea nevinovată și transformarea lui Gregor Zamza, într-un „autoportret” al lui Kafka, e pur și simplu o literalizare a morții umane sub presiunea „insectelor” din jur. „Homo homini insectum est”, declară Mihail Brunea.

În această dedicație grafică, ca și cum dialogând cu Kafka, graficianul reduce toate opțiunile umane la cele ale insectelor, clădiri cu insecte, obiecte de uz casnic insectomorfe. Tot ceea ce este această persoană mică, singură, deschisă tuturor loviturilor sorții, înfiorătoare, și super-

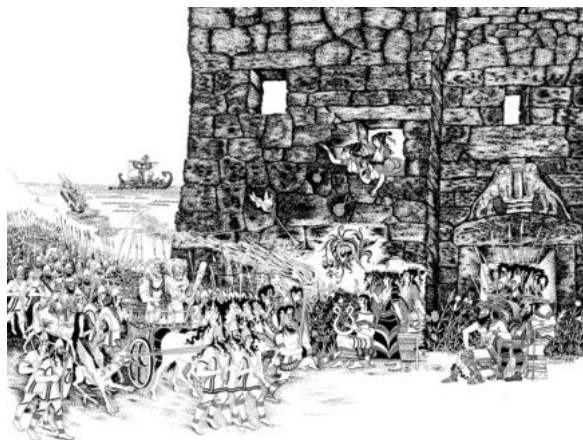


Fig. 4. Mihail Brunea. Ilustrație la romanul *Enigma lui Prometeu* de Lajos Meszterhazy, 1984, hârtie, tuș, peniță.

insecte, brutalizate de multe înțepături, antene, vârfuri. Considerăm că prin aceste căutări Mihail Brunea s-a apropiat mult de concepția plastică a seriei litografice „Ekolodox” (1988) a plasticianului rus Valerii Mișin.

La genul fantasticii sociale se referă o altă carte ilustrată de Mihail Brunea, „Gândacul în furnicar” de Frații Strugațki (1991) care, de asemenea, poate fi citită și analizată pe straturi.

Pentru artistul plastic Mihail Brunea toate genurile literare prezintă interes, cu excepția celor ce produc plictiseală sau ajung la prostie. Prin opera sa artistul tinde să glumească în mod cultivat și înțelept, bazându-se pe propriile cunoștințe și aptitudini. Grafica de carte semnată de Mihail Brunea reprezintă un exemplu fără precedent al tratărilor plastice moderne ale proceselor sociale și istorico-culturale, ce impresionează prin expresia imaginarului și cugetul extravagant.

#### Referințe bibliografice

1. Arhiva Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova, dosarul personal al artistului plastic Mihail Brunea.
2. DE ROTTERDAM, E. *Lauda Prostiei*. Chișinău: Literatură artistică, 1989, 224 p.
3. HOLBAN, I. *Pe serpentinele fizicii*. Chișinău: Știința, 1992, 224 p.
4. <http://aif.md/pro-kafku-rybu-v-formaline-i-nasekomyx-xudozhnik-mixail-brunya-otchitalsya-za-40-let-raboty/> (vizitat, 23 aprilie 2020).
5. <http://brunea.com> (vizitat la 14 iulie 2012), actualmente acest web site nu funcționează.
6. [http://bvi.rusf.ru/lem/l\\_bm.htm](http://bvi.rusf.ru/lem/l_bm.htm) (vizitat la 10 iulie 2012)

7. <http://www.arta.neonet.md/grafica/mbrunea/> (vizitat, 23 aprilie 2020).
8. <https://www.jcm.md/ru/all-news/krutye-virazhi-mikhaila-bruni> (vizitat, 23 aprilie 2020).
9. [https://litvinovs.net/illustrations/master\\_and\\_margarita/brunea\\_penture](https://litvinovs.net/illustrations/master_and_margarita/brunea_penture) (vizitat, 23 aprilie 2020).
10. [https://newauction.com.ua/offer/meshterkhazi\\_l\\_zagadka\\_prometeja\\_1985\\_kishinev\\_literatura\\_artistike\\_khud\\_brunja\\_mi50313288023333.html](https://newauction.com.ua/offer/meshterkhazi_l_zagadka_prometeja_1985_kishinev_literatura_artistike_khud_brunja_mi50313288023333.html) (vizitat, 23 aprilie 2020).
11. [https://www.goodreads.com/author/show/7263875.Mihai\\_Brunea](https://www.goodreads.com/author/show/7263875.Mihai_Brunea) (vizitat, 23 aprilie 2020).
12. <https://www.moldpres.md/news/2019/09/26/19007643> (vizitat, 15 aprilie 2020).
13. <https://yandex.ru/video/search?text=МИХАИЛ%20ПРУНЯ&from=tabbar> (vizitat, 23 aprilie 2020).
14. [my.mail.ru/mail/503957/video/696/1523.htm](http://my.mail.ru/mail/503957/video/696/1523.htm) (vizitat, 23 aprilie 2020).
15. АЗИМОВ, А. *Еу, роботул*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1987, 373 п./ AZIMOV, A. *Eu, robotul*. Kishineu: Literatura artistike, 1987, 373 p.
16. БУЛГАКОВ, М. *Белая гвардия. Жизнь господина де Мольера. Театральный роман. Мастер и Маргарита*. Кишинев: Литература артистикэ, 1987, 768 с./ BULGAKOV, M. *Belaia gvardia. Zhizn' gospodina de Mol'era. Teatral'nyj roman. Master i Margarita*. Kishiniov: Literatura artistikje, 1987, 768 s.
17. ВЕЛЬТМАН, А. *Пелегринул*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1986, 366 п./ VEL'TMAN, A. *Pelegrinul*. Kishineu: Literatura artistikje, 1986, 366 p.
18. *Кокосх – крястэ де аур рош*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1978, 6 п. Traducător Vasile Vasilache. /Kokosh – kriastie de aur rosh. Kishineu: Literatura artistikje, 1978, 6 p.
19. ЛЕМ, С. *Соларис; Журнале астрале*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1981, 376 п./ LEM, S. *Solaris; Zhurnale astrale*. Kishineu: Literatura artistike, 1981, 376 p.
20. ЛИКОК, С. *Повестирь умористиче*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1984, 286 п. Traducător Naum Bernștein. /ЛИКОК, S. *Povestir' umoristiche*. Kishineu: Literatura artistike, 1984, 286 p.
21. МЕШТЕРХАЗИ, Л. *Загадка Прометея*. Кишинев: Литература артистикэ. Худ. Бруня М. 1985, 543 с./ MESHTERHAZI, L. *Zagadka Prometeja*. Kishiniov: Literatura artistike. Hud. Brunja M. 1985, 543 s.
22. ПАРТОЛЕ, К. *Махалауа веселэ: повешты ши повеститрь*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1982, 48 п. /PARTOLE, K. *Mahalaua veselje: povesh't' shi povestitr'*. Kishineu: Literatura artistike, 1982, 48 p.
23. ЧИЧИЛИМОВ, В. В. *Перестройка деятельности хозяйственных руководителей*. Кишинэу: Картя молдовеняскэ, 1989, 350 с. /ЧИЧИЛИМОВ, V. V. *Perestrojka dejatel'nosti hozjajstvennyh rukovoditelej*. Kishiniov: Kartia moldoveniaske, 1989, 350 s.

## Reinterpretarea subiectelor sacre și alte teme în creația sculptorului Valeriu Bâtca

doi.org/10.5281/zenodo.3938535

### Rezumat

#### Reinterpretarea subiectelor sacre și alte teme în creația sculptorului Valeriu Bâtca

Un sculptor contemporan de o deosebită prestanță artistică, Valeriu Bâtca, născut în 1962 la Chișinău, își începe calea de creație la Școala-Studio a Teatrului *Kinoaktior* al studioului *Moldova-Film* din capitală. Îndrumătorul său, sculptorul moldovean Dumitru Verdianu l-a ajutat să facă primii pași în lumea artelor și l-a sprijinit în dorința de a renaște tradiția de sculptare a pietrelor de mormânt – abordări mai puțin standarde pentru sculptura contemporană. Materialul în care sunt realizate aceste sculpturi este piatra de Pudost, care poate fi extrasă din regiunea Valdai până la lacul Ladoga și care era folosită la construcțiile din Sankt Petersburg. Anume caracteristicile pietrei de Pudost vor determina stilul irepetabil al autorului, la rând cu ideile sale originale de tratare a compoziției. Actualmente, compozițiile în relief ale lui Valeriu Bâtca pot fi divizate în trei cicluri mari: *Dialogurile cu Dumnezeu* (1993-2008), *Vinul Biruinței* (1995-2010), *Povestirile din curte* (2011). Alături de impresiile produse de aceste pietre, sunt importante deschiderile autorului formulate în texte, care descriu ideile și sentimentele sculptorului vizavi de lucrările sale. Reinterpretările tehnicilor de lucrare a pietrelor de mormânt medievale moldovenești, în viziunea sculptorului Valeriu Bâtca, constituie o fațetă nouă a acestor realizări, inedită și importantă în aspect conceptual și plastic.

**Cuvinte-cheie:** sculptură, relief, incizie, compoziție, subiect, parte textuală.

### Summary

#### New interpretations of sacred subjects and other themes in the creativity of the sculptor Valery Batca

The representative modern sculptor Valery Batca was born in Chisinau in 1962 and began his career at the School-Studio of the Movie Theater *Film Actor* under the *Moldova-Film* in the capital city. His mentor, the Moldovan sculptor Dmitry Verdianu, helped him make his first steps in the world of art and supported him in his effort to revive the tradition of sculpting tombstones as a less standard approach in modern sculpture. The Pudostsky stone was the material from which these sculptures were created. It was mined from Valdai to Lake Ladoga and used for construction in St. Petersburg. It is the characteristics of the Pudostsky stone, which determine the unique author's style and his original ideas in the interpretation of the composition. Currently, Valery Batca's relief compositions can be divided into three large cycles: *Dialogues with God* (1993-2008), *Wine of Victory* (1995-2010), *Yard Stories* (2011). Along with the impressions that these stones produce, the author's revelations in texts are of particular importance, as they reflect the sculptor's ideas and feelings in relation to his works. In the vision of the sculptor Valery Batca, new interpretations of the techniques for creating medieval Moldavian tombstones are a new page of these achievements, an unpublished and significant one in its conceptual and artistic aspects.

**Keywords:** sculpture, relief, notch, composition, plot, text.

Sculptorul contemporan, de o deosebită prestanță artistică, Valeriu Bâtca, născut în 1962 la Chișinău, își începe calea de creație la Școala-Studio a Teatrului *Kinoaktior* al studioului *Moldova-Film* din capitală. Îndrumătorul său, sculptorul moldovean Dumitru Verdianu, l-a ajutat să facă primii pași în lumea artelor și l-a sprijinit în dorința de a renaște tradiția de sculptare a pietrelor de mormânt – abordări mai puțin standarde pentru sculp-

tura contemporană. Materialul în care sunt realizate aceste sculpturi este piatra de Pudost, care poate fi extrasă din regiunea Valdai până la lacul Ladoga și care era folosită la construcțiile din Sankt Petersburg. Caracteristicile pietrei de Pudost vor determina stilul irepetabil al autorului, la rând cu ideile sale originale de tratare a compoziției.

Actualmente, compozițiile în relief ale lui Valeriu Bâtca pot fi divizate în trei cicluri mari:

*Dialogurile cu Dumnezeu* (1993-2008), *Vinul Biriinței* (1995-2010), *Povestirile din curte* (2011).

„Meditațiile despre viață și moarte, despre divinitate, credință, dragoste sunt transpuse într-o poveste sui generis în piatră, prin care Dumnezeu răspunde la întrebările mele... Așa au apărut „Dialogurile cu Dumnezeu”, spune sculptorul [1, p. 2]. Pietrele de mormânt sculptate din bucăți de piatră de Pudost de diverse configurații, astfel încât să pară cât mai vechi și mai distruse de timp, conțin diverse subiecte religioase, care, la nivel spiritual, susțin acel dialog cu divinitatea ce este indispensabil fiecărui creștin.

Lucrarea *Buna Vestire* (1993) a lui Valeriu Bâtca reprezintă momentul în care Arhanghelul Gavriil o compătimentește pe Fecioara Maria, cunoscând soarta acesteia. Autorul consideră momentul biblic al Bunei Vestiri nu doar un moment de bucurie al Sfintei Maria, ci și un moment de îndurerare. Soarta lui Iisus este scrisă și pecetluită, și mama lui va îndura durere și suferință. Autorul reprezintă și supunerea în fața sorții a Sfintei Maria, care conștientizează rolul fiului ei întru salvarea omenirii. Imaginea din această piatră comportă trăsăturile unei redări medievale a subiectului, care se manifestă prin modalitatea reprezentării.

O altă lucrare, *Rugăciunea lui Iisus* (1994), reprezintă, la nivel conceptual, o tratare modernistă a cunoscutului subiect biblic al rugăciunii din Grădina Ghetsimani. Brazdele săpate în piatră par să sugereze tăria, forța rugăciunii, creând, în același timp, un aspect sumbru și indescifrabil fără suporturi literare. Autorul, însă, concretizează: „Eu tot mă gândeam, dacă ajung la Dumnezeu rugăciunile noastre și cum le determină El puterea și sinceritatea lor, dar, când am găsit această piatră cu incizii adânci, cu incizii-raze, care pleacă de la ele, atunci mi s-a deschis, cum putea să se roage Iisus pentru noi, oamenii, așa încât chiar și piatra, preschimbându-se, devenea martoră a iubirii Lui pentru noi” [1, p. 9].

Fabula pietrei de mormânt intitulată *Tatăl și Fiul* (1995) a fost pusă în valoare de autor prin forma unui triunghi. Aici este reprezentat simbolic ochiul atotvăzător al lui Dumnezeu și chipul lui Iisus, înscris în irisul acestui ochi, sugerând ideea că Dumnezeu se află alături de Iisus și de fiecare dintre noi. Bunătatea fără de margini a acestui ochi omniprezent constituie tema tratată de sculptor în această lucrare. Simbolul ancestral al ochiului atotvăzător, care include și chipul lui Iisus în timpul crucificării, devine pentru sculptor

o explicație a modului în care Dumnezeu-Tatăl îi vede pe toți muritorii. Sculptorul spune: „Dumnezeu-Tatăl se află alături de fiecare dintre noi și nu lasă pe nimeni fără iubirea sa” [1, p. 4].

Iar în lucrarea *Iisus și fariseii* (1995), autorul parcă ne îndeamnă să fim mai sinceri și fără mândrie fariseică. În această lucrare sculptorul contrapune dragostea fără de margini a lui Iisus pentru om și orice ființă, pasăre sau animal, și mândria fără de capăt a fariseilor, mândria care nu-i permite omului să fie mai simplu și mai sincer. Cu toate că această tematică nu a fost caracteristică pietrelor de mormânt, iar în iconografie ea nu apare, acest subiect biblic este important și soluționat plastic și conceptual de autor cu multă pătrundere în nuanțele fabulei.

Singurătatea lui Iisus în fața morții, dar și prezența permanentă și nevăzută a lui Dumnezeu este resimțită în lucrarea *Rugăciunea din Grădina Ghetsimani* (1996). Acest moment crucial din Noul Testament este reprezentat de Valeriu Bâtca cu multă măiestrie. Imaginea este naivă, simplificată la maxim, cu note de primitivism accentuat, dar care face posibilă lecturarea dramatismului de moment.

Sculptorul evocă cel mai semnificativ eveniment din Biblie, Învierea, în lucrarea *Învierea lui Iisus* (1997). Tabloul reprezentat este unul cosmic, simbolizând bucuria cerului și pământului, pentru că „sufletul Lui a înflorit ca o floare”, spune autorul [1, p. 8]. Imaginea iconografică arhicunoscută a Învierii lui Iisus este substituită de autor printr-o imagine intimă, adânc personală a emoțiilor Mântuitorului care, și el, s-a bucurat de această izbândă. Reprezentarea unei imagini feerice a lumii și a întregului univers mărturisește despre importanța acestui moment.

Ca o sărbătoare a copilăriei este concepută lucrarea *Crăciunul* (1998), în care copilul Iisus este reprezentat cu mama, cu jucăriile și bucuriile copilărești. Spre deosebire de imaginile arhicunoscute ale nașterii lui Iisus, sculptorul creează o imagine de vis a copilăriei, fără de lipsuri, plină de bucurie eternă, fără urmă de nor pe cerul senin. Chipul mamei, mereu alături, prietenii copilăriei, câinele și boul, o jucărie în formă de stea, totul completează atmosfera de bucurie. Reinterpretarea acestui subiect de către Valeriu Bâtca capătă aspect sentimental, emoțional.

În compoziția *Reînvierea ficei lui Iair* (2005), cunoscutul episod biblic este redat cu totul altfel decât de Repin. Fetița reînviată este un copil dră-



Fig. 1. Tatăl și Fiul (1995).



Fig. 2. Învierea lui Iisus (1997).

gălaș, care se joacă cu bunul nene, atingându-i fața cu mânuțele sale. Piatra conține și chipul fericit al tatălui ei. Bucuria pe care o produce binefacerea este surprinzătoare în această piatră și ne determină să luăm calea corectă în viață nu printr-o lozincă, ci prin emoțiile personajelor compoziției.

Compoziția *Cina cea de Taină* (2005) conține doar cinci figuri, dar masa la care stau acestea apare infinită, urcând spre stele. „Este esențial, ne destăinuiește sculptorul, *dacă dorim să stăm la această masă și să ne împărtășim, să devenim un tot întreg, unic, în taina iubirii*” [1, p. 5]. Această reprezentare depășește canonul creștin, format de-a lungul istoriei artelor, și reprezintă meditația confidențială a autorului. Cadrul neregulat, aproape pătrat al pietrei cu denumirea sugestivă *Cina cea de Taină* reactualizează acest subiect sacru, lărgind și intensificând efectul renumitei pagini biblice asupra fiecărui spectator: oricare privitor se simte participant la acel eveniment, ecoul căruia va domina veșnic credincioșii. Imaginea în aspirație pe diagonală, absolut diferită de scena cu Iisus Hristos și cei 12 apostoli, printre care și Iuda cu punga, arhicunoscută și intens abordată, în același rând, și de Leonardo da Vinci, este înconunată cu o stea, ce simbolizează cosmosul și veșnicia, subiectul fiind documentat de Noul Testament și devenit unul etern, peste veacuri.

Sfântul și Fericitul Iosif apare în aureola celor mai frumoase calități bărbătești, fiind ocrotitorul și sprijinul Mariei și al lui Iisus. Piatra pentru acest subiect a fost găsită de autor accidental. *Fuga în Egipt. Iosif* (2007) reflectă bucuria de reunire în cadrul unei familii simple, care păstrează în inimi iubirea pentru Dumnezeu. Tematica legată de valorile familiei rămâne actuală, fiind importantă și pentru sculptor, care în această piatră triunghi-

lară, reușește să redea trinitatea și sentimentele celeste, care domină într-o familie, ideală, dar nu și idealizată. Forma triunghiulară și neregulată a pietrei coincide cu triunghiul imaginar al personajelor, redată schematic și intuitiv, dar emoția cărora se resimte. Subiectul inspirat din istoria biblică diferă de cele pictate și sculptate anterior, în care Fecioara Maria este reprezentată preponderent călare pe un măgăruș și în compania lui Iosif. În piatra lui Valeriu Bâțca detaliile istorice sunt omise în favoarea accentului emoțional, intim al subiectului. Atât detaliile de portret, cât și cele de costum sunt estompeate în scopul de a reda esențialul, eternul.

Ferma încredere a autorului în supremația binelui asupra răului este sugerată în lucrarea *Lupta lui Sf. Gheorghe cu zmeul* (2007), în care personajul central este reprezentat în plină acțiune. Primitivismul acestei imagini este și punctul său forte, care o apropie de imaginile antecedente medievale, iar forma neregulată a pietrei și secționarea arbitrară a imaginii îi conferă aspect de vechime și o apropiere de arta naivă a copiilor, imprimându-i un caracter inedit și un aspect de sinceritate copilărească.

Sculptorul tinde să se adreseze tuturor oamenilor cu apelul de a fi mai buni și mai aproape de Dumnezeu în lucrarea *Schimbarea la față* (2008). Compoziția reprezintă o imagine total primitivistă, care sugerează evaziv evenimentul și personajul central. Complicat pentru o realizare tridimensională, acest subiect este redat de sculptor într-o manieră dezinvoltă, eliberată de clișee.

Lucrarea *Barca lui Noe* (2008) este concepută în formă de barcă a copiilor veniți la poalele muntelui Ararat cu jucăriile lor – lumea va fi salvată de potop de către copii. „*Micul Noe vine la Ararat*



Fig. 3. Crăciunul (1998).

cu jucăriile, poveștile și fanteziile lui, care vor salva lumea” [1, p. 8], concluzionează Valeriu Bâtca. Salvarea civilizației prin candoarea viselor copiilor prezintă o viziune a autorului asupra acestei tematici rămasă actuală până în prezent. Totuși, reprezentarea volumetrică a acestei viziuni a sculptorului suferă de schematism, făcând imaginea neclară.

În compoziția *Sărutul lui Iuda* (2008) sculptorul redă, prin incizii, stilizat, cele două părți ale naturii omului: cea josnică, manifestată prin sărutul lui Iuda, și cea înălțătoare, manifestată prin jertfa lui Iisus. Acest subiect arhicunoscut și abordat și de Leonardo da Vinci, care, se presupune, că a pictat chipul lui Iisus și cel al lui Iuda de pe unul și același model, remarcând diapazonul larg de înălțare și cădere într-o singură ființă umană. Această prăpastie adâncă între cele două extreme – binele și răul – a fost redată și de sculptorul Valeriu Bâtca în această compoziție. În aspect plastic, sculptorul renunță la reprezentarea volumetrică a acestei pietre, adoptând inciziile și relieful „en creux”. Aceasta îi permite să exprime esența prin expresia efigiilor. Mesajul pe care îl comportă imaginea este unul moralizator, dar și dramatic.

Lucrarea *Troița* (2008) este o interpretare metaforică, preponderent filozofică, reprezentând tinerețea, maturitatea, bătrânețea și caracteristicile acestor trepte ale vieții: deschiderea spre lume, tristețea acestei lumi și înțelepciunea ei. Figurile sunt redată cu aripi, care exprimă trecerea rapidă, călătoria scurtă, zborul omului prin viață, prin cele trei ipostaze ale ființei sale. Trecerea inevitabilă a omului prin aceste ipostaze ale vârstei reprezintă pentru autor și aspirația spre înțelepciunea a fiecărui individ. Prioritățile rațiunii care însoțesc fiecare vârstă: înțelepciunea proprie și copiilor, și maturilor, și bătrânilor formează opinia autorului



Fig. 4. Reînvierea fiicei lui Iair (2005).

despre existența valorilor în toate făpturile create de Dumnezeu.

Compozițiile lui Valeriu Bâtca sunt o interpretare tardivă a pietrelor funerare ale meșterilor populari moldoveni. Chiar tehnica sculptării în piatră corespunde tradițiilor meșterilor care tăiau în basorelief și reprezentau subiectele în stilul primitivismului și convenționalului. Desenul liber și asimetria formelor conferă compozițiilor caracter descriptiv, narativ, nelipsindu-le de mister, de sacralitate.

Piatra de Pudost conține nisipuri și luturi de diferite culori. Aceste calități au fost observate și folosite de sculptor în crearea operelor sale.

Compozițiile-meditații ale lui Valeriu Bâtca penetrează cu o rară sensibilitate teme sacre, atât de intens vehiculate, dar în care el găsește noi fațete, profund personale și intime, dezvăluindu-le generos spectatorului.

Alături de impresiile produse de aceste pietre, sunt importante meditațiile autorului, formulate în texte, care descriu ideile și sentimentele sculptorului vizavi de lucrările sale. În cadrul postmodernismului, aceste deschideri completează lucrările, oferind spații pentru meditațiile spectatorului. Reinterpretările pietrelor de mormânt medievale moldovenești în viziunea sculptorului Valeriu Bâtca constituie o ramură nouă a acestor realizări, inedită și importantă în aspect conceptual și plastic.

În afară de ciclul *Dialogurile cu Dumnezeu*, sculptorul Valeriu Bâtca creează, în aceeași tehnică, ciclul de lucrări *Vinul Biruinței*, dedicat temei apărării Patriei în cel de-al Doilea Război Mondial. Realizat între anii 1995-2010, acest ciclu de lucrări începe cu compoziția *Casa părintească*. După cum ne dezvăluie autorul, din această casă părintească a plecat la război bunicul său Vasile, doi copii ai lui,



Fig. 5. Cîna cea de Taină (2005) .



Fig. 6. Fuga în Egipt. Iosif (2007).

iar pe timp pașnic a plecat la serviciul militar tatăl sculptorului și el însuși. Dialogul generațiilor și aspirația ostașului pentru viață pașnică se resimte în această piatră de mormânt – *Casa părintească*, real existentă în satul Scoreni și reprodusă artistic de către sculptor, fiind una mică, înconjurată de viță-de-vie și podgorii roditoare.

O altă piatră cu denumirea *Petrecerea la război* reprezintă evenimentul când bunica sa, Marfa, îl petrece la război pe soțul său, bunicul Vasile, care, din fericire, se va întoarce din bătălie nevătămat, împreună cu feciorii Petru și Pavel. Evenimentele istorice real-existente ale petrecerii ostașilor la război la stația de cale ferată Strășeni, în timpul cărora soții și soțiile își luau rămas bun la „botul calului” în speranța de a se revedea, au fost redade de autor în această piatră.

Însă, după cum relatează autorul „*nu toți în sat se bucurau pentru bunica Marfa, s-au găsit și invidioși. După un denunț fals pentru furtul fânului din colhoz, bunicul Vasile a fost arestat și deportat în Siberia, unde a și murit în lagărele staliniste*” [2, p. 32]. Această piatră cu denumirea *Stogul de fân*, de un pronunțat conceptualism, reprezintă evenimentul tragic de pomină.

Viața pașnică care urmează este ilustrată de autor în lucrarea *Trio la tobe*, în care tatăl său, Constantin, este reprezentat bătând toba în orchestra fabricii de mobilă din Chișinău, la o paradă dedicată Zilei Victoriei, paradă la care a participat și sculptorul în copilărie. Euforia acestei sărbători, sinceritatea amintirilor este redată din plin în această compoziție.

*Katiușa* este denumirea unei alte compoziții, în care este reprezentat tatăl sculptorului, cântând la acordeon melodia celebră în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Compoziția evocă chipul

pasionat al tatălui cu acordeonul, elemente de peisaj, dar omite reacția spectatorilor, vecinilor, despre care autorul relatează în comentariile sale scrise.

*Portretul bunicului Vasile, dacă ar fi fost viu*, este redat după amintirile contemporanilor. Bunicul cânta la nai și imita glasurile păsărilor cu multă măiestrie, mărturiseau cei de-l cunoșteau. Imaginea bunicului Vasile este realizată, de fapt, după imaginația sculptorului, păstrând maniera stilistică de reprezentare a pietrelor, specifică autorului.

Autorul folosește „după destinație” cioplirea pietrelor de mormânt în compoziția *Piatră de pomenire bunicului Gheorghe* (un alt bunic al lui, care nu s-a întors din focul războiului). Piatra reprezintă, la propriu, o piatră de mormânt, cu o cruce înscrisă într-o floare și un text de rugăciune.

Iar lucrarea *Înștiințare de deces* o reprezintă pe mama sculptorului stând la „o masă a tăcerii”, cu scrisoarea în față. Înscrisă într-un triunghi, această imagine este ca și un ecou al războiului care se resimte până în prezent.

Tema este continuată sugestiv prin piatra *Scrisoarea bunicului de pe front*, o scrisoare imaginată în care bunicul Ghiță, care înainte de război selectase un soi nou de poamă, denumit de el Victoria, întreabă, la rând de soarta familiei, și despre acest soi de poamă de pe podgoriile satului Molovata Nouă. Denumită de autor *Vinul Biruinței*, această serie de lucrări cucerește prin trăirile profunde, care se revarsă în imagini sugestive.

Urmează două lespezi fără imagine, strict textuale, denumite *Scrisoarea mamei* și *Scrisoarea fratelui*, în care viața pașnică este reflectată cu tot specificul ei redat prin gândurile celor apropiați. Iar mesajul fiicei sale, redat în *Ilustrata fiicei*, încheie acest ciclu emoțional și sincer, dar și



Fig. 7. Sărutul lui Iuda (2008).



Fig. 8. Portretul bunicului Vasile, dacă ar fi fost viu.

profund dramatic. Dialogurile generațiilor se regăsesc în aceste imagini, destăinuindu-ne „clopotele” ascunse din inima sculptorului.

Un alt ciclu de lucrări ale sculptorului Valeriu Bâțca poartă denumirea *Povestirile din curte* (2011). Acest ciclu este ilustrat prin lucrări, cum ar fi *Terenul de uscat rufe*, în care este reprezentat „conflictul” mamelor-gospodine, care își uscau rufe; copiii care jucau hochei pe acel teren.

*Prima dragoste* este o compoziție cu adânc substrat emoțional, în care amintirile autorului „prind aripi” și se revarsă într-o imagine idilică, sentimentală și vie până în prezent în inima autorului.

Compoziția tratată liber, dezinvolt, asemenea desenului descătușat al unui copil, este caracteristică lucrării *Competiții cu trotinetă*, în care bucuria copilăriei este redată din plin.

*Escapada în livezile străine* este la fel de naivă ca imagine, dar complexă ca subiect, reflectând bucuriile și aventurile inocente ale copilăriei.

Iar *Povestirile la rug despre mâna neagră* ne cuceresc la distanță în timp prin amintirile autorului, care renasc din negura de vremi. Imaginea este naivă, cu efecte de groază, reprezentând mâna neagră – sperietoarea copiilor.

La fel este și compoziția *Subotnic*, în care preocupările elevilor în pragul primăverii sunt redată cu multă măiestrie și grijă pentru detalii.

Jocurile copilărești, naive și captivante, își regăsesc viață în lucrarea *Confruntarea*. Complexă, dramatică, mai complicată pentru a fi descifrată, această compoziție redă psihologia vârstei.

De asemenea, în lucrarea *Cortul*, este redată, asemenea logicii și desenului unui copil, preocuparea verii și toamnei – turismul.

Iar imaginea denumită *Cușca cânelui* reprezintă dragostea copiilor pentru animalele, pe care părinții le interziceau să le aibă acasă.

Astfel, lumea copilăriei redată cu lux de amănunte în seria de lucrări *Povestirile din curte* ale sculptorului Valeriu Bâțca, sunt completate prin texte literare, care descriu exhaustiv imaginile, acest procedeu (imagine + text) fiind specific postmodernismului. De asemenea, reinterpretarea tehnicii pietrelor de mormânt medievale în compozițiile sale este un aspect eclectic, care se încadrează organic și firesc în postmodernism.

În concluzie, putem remarca: întreaga operă a sculptorului Valeriu Bâțca constituie o incursiune palpantă în lumea copilăriei, în cea a amintirilor despre cel de-al Doilea Război Mondial, cât și reactualizarea temelor religioase – toate reflectând lumea interioară a autorului care aspiră spre valori autentice ce se regăsesc în misterul creștinismului.

#### Bibliografie

1. Валерий Бытка. Диалоги с Богом. Рельефы из пудостского камня. Санкт-Петербург / Valerii Bytk. Dialogi s Bogom. Rel'efy iz pudostskogo kamnia. Sankt-Petersburg, editat cu participarea „Corporației de construcții Severo-Zapad”, 10 p., il.

2. Валерий Бытка. Повести в камне. Санкт-Петербург, 2018 / Valerii Bytk. Povesti v kamne, 2018, 64 p., il.



Fig. 9. Terenul de uscat rufe.

## Examining the influence of Japanese culture on the form and decoration of the early Meissen porcelain objects

doi.org/10.5281/zenodo.3938557

### Summary

#### Examining the influence of Japanese culture on the form and decoration of the early Meissen porcelain objects

The aim of this research is to examine how Japanese porcelain interacted with the European porcelain invented in the early eighteenth century Germany, creating a novel type of utility wares and decorative objects which conquered not only the markets but also the courts of Europe. Exploring how Japanese porcelain forms and motifs created narratives after being introduced by the Portuguese missionaries and the Dutch merchants in the sixteenth and the seventeenth century, the researcher will try to point out the importance of Japanese culture in a worldwide context, and its contribution to the growing interest of the European porcelain makers, artists and traders. He will also focus on the profound interest in Japanese culture, restricted to the area of Japanese ceramics and particularly porcelain wares, exploring, at the same time, *when* and *how* Japanese objects surpassed the Chinese products which had been very popular on European markets a long time before. Other questions to be answered are about the remaking of small Japanese-like figures which contributed to the Europe's fashion frenzy for some other types of hard-paste porcelain objects such as the large-scale statues and figurines, initially made in the 1720's and 1730's, but also the Imari and Kakiemon style wares made for the pleasure of Augustus II the Strong, the Elector of Saxony.

**Keywords:** Japan, hard-paste porcelain, Meissen, figurines, Kakiemon style wares.

### Rezumat

#### Influența culturii japoneze asupra formei și decorației produselor din porțelan japonez timpuriu

Scopul acestei cercetări este de a examina modul în care porțelanul japonez a interacționat cu porțelanul european inventat la începutul secolului al XVIII-lea în Germania, creând un nou tip de obiecte de uz casnic și obiecte decorative care au cucerit nu doar piețele, ci și curțile Europei. Cercetând modul în care formele și motivele porțelanului japonez au creat narațiuni după ce au fost introduse de misionarii portughezi și de comercianții olandezi în secolele XVI – XVII, autorul va încerca să evidențieze importanța culturii japoneze într-un context universal, dar și contribuția sa la interesul crescând al producătorilor, artiștilor și comercianților de porțelan europeni. De asemenea, se va concentra asupra interesului profund pentru cultura japoneză, restrânsă la zona ceramicii japoneze și în special a produselor din porțelan, explorând, în același timp, când și cum obiectele japoneze au depășit produsele chineze care erau foarte populare pe piețele europene de mult timp. Alte întrebări țin de reproducerea unor mici figuri de tip japonez, care au contribuit la frenezia modei europene pentru unele tipuri de obiecte din porțelan de pastă dură, cum ar fi statuile și figurinele la scară largă, realizate inițial în anii 1720 și 1730, dar și obiectele în stil Imari și Kakiemon, făcute pentru plăcerea lui Augustus al II-lea cel Puternic, Elector de Saxonia.

**Cuvinte-cheie:** Japonia, porțelan dur, Meissen, figurine, produse în stilul Kakiemon.

### Introduction

Dutch sailors and merchants were among the first fixed partners of the Japanese during the attempt of the Portuguese colonists to Christianize the Japanese nation in the 16<sup>th</sup> century. After 1615, when the Portuguese were expelled, the Dutch remained the only commercial link of the West in

Japan [8. p. 210]. So it was no coincidence that these were the first traders who, along with other products, made the Japanese porcelain known in Europe, through the famous Dresden-born merchant Zacharias Wagner (1614-1668)<sup>1</sup> whose business with the Dutch East Indies Company, in 1659 resulted in the first major shipment of Japanese

porcelain wares to Europe. After the introduction of the first Japanese porcelain wares to the royal courts of central and northern Europe, people became seriously interested in their unique form finesse, harmonious decoration and functional values. Strangely enough, in spite of the fact that hard-paste porcelain had been known to the Chinese for centuries and thus became widely available through trade, it was in the beginning of the seventeenth century that it began to be produced in Japan. More precisely, the Japanese started producing porcelain in the area of Arita, southwest Japan, in the late 1610s. The earliest wares produced were decorated in a plain underglaze blue and were known as *Shoko-Imari*. It did not take long for Japanese potters to master a fine white body, having discovered naturally mixed deposits of porcelain clay, with decorations in both blue cobalt glaze ornamented with a small but striking range of overglaze enamel colors. In fact, it took only fifty years to form a new aesthetic, functional and ritual culture in the country in order to conquer the taste of the nobles of Europe. Private collections of Imari, Kakiemon and Arita type porcelain items<sup>2</sup> seemed to grow more and more and by the end of the seventeenth century the need for the import of more wares of various types and functions had become even more pronounced. Especially the highly decorated wares of Imari and Kakiemon types were avidly collected by the European bourgeoisie not simply because they were tastefully designed and excellently enameled, but also because they were strongly associated with the exotic, ceremonial character of Japanese society and culture. One of the most renowned collectors of the time was August II, Elector of Saxony and King of Poland, who by the beginning of the eighteenth century, had in his personal collection more than twenty thousand pieces of Chinese, but also of, the more expensive and rare, Japanese porcelain to be used for the decoration of the Japanese Palace<sup>3</sup>, a building of exquisite charm and beauty built on the Neustadt bank of the Elbe river. However, in spite of the fact that hard-paste porcelain was extremely popular in the country, the recipe for its production remained a sealed secret until 1708, when it was finally discovered in Germany. This led to the official foundation of the royal porcelain factory in 1710 within the walls of the Albrechtsburg castle in the town of Meissen, fifteen miles upriver from the Saxon capital city of Dresden [5, p. 98]. Nonetheless, it should also be stated that it was Johann Friedrich

Böttger (1682-1719), a German alchemist who although had been into the Augustus the Strong service since 1701, only in 1705 began to concentrate on the invention of 'white gold', as hard-paste porcelain used to be called. However, given Böttger's rather obscure background, it is not completely sure that his experiments would have been successful if he had not met the influential mathematician and physicist Ehrenfried Walther von Tschirnhaus (1651-1708) who assisted his efforts to the most [11, p. 6]. The first type of porcelain produced by Böttger had nothing to do with what we know now as hard-paste porcelain for it was an extremely hard, red stoneware type of material, quite difficult to handle, widely known as *Böttgersteinzeug*. The first experimental type of porcelain was smooth and clean in touch as it could be easily polished, even before firing, giving to the final object a shiny, jewel-like surface. In terms of design, the first production samples were copies of Chinese ceramic pots, mainly the Yixing wares, and German Baroque silver vessels. It took only five years to develop this raw material into the hard-paste porcelain which could then enable artists to create fine, high quality works that were first marketed in 1713. The color enameling technique took time to develop as it was applied to the objects by Johann Gregorius Höroldt as late as 1723. Augustus the Strong took advantage of that phenomenal production in many ways. One of them was to follow the 18<sup>th</sup> century classic rules of the European politics which were highly associated with the gift exchange among the nobility [12, p. 35]. Thus, he commissioned a large number of expensive, flamboyant artifacts from the factory, such as snuff boxes, tea sets and vases making porcelain quickly a symbol of his omnipotence. In general, the Meissen factory, besides bringing a vast amount of money to the country, contributed to the production of new porcelain goods many of which were made and decorated in the traditional Japanese and Chinese styles. A quite big part of these items were purely decorative and included an extensive series of full size native and foreign birds and animals, but also sculptured figures of white porcelain, made in their natural colors and forms, many of which had direct references to the society, religion and customs of the country. Others were purely functional, heavily influenced by both the Chinese and the Japanese culture including forms ranging from small, individual rice bowls, cups and saucers to large vases and many varieties of tea sets [4, p. 34]. Most of them were either directly or

partly copied from the originals both in terms of technique and form, but mainly of decoration.

**The new trend of hard-porcelain sculptures**

The human figure and animal porcelain sculptures (figurines) constituted a major part of the German tradition of creating porcelain hard paste objects. Augustus II the Strong's wishes for the creation of the Japanese Palace to house his enormous porcelain collection were completed with the creation of large-scale porcelain figures of animals and birds. Johann Gottlieb Kirchner (1706-1768) and Johann Christoph Lücke (1703-1780) were the first sculptors permanently engaged by the Meissen factory; however Kirchner prevailed, mainly for his talent in interpreting natural animal forms in porcelain through an astonishingly meticulous work. From the mid 1720s, that is after a decade or so of the manufactory's successful production predominantly of tableware [6, p. 5], Kirchner began researching in depth the technical procedures of the new material, its difficulties in modeling, in glazing, even in firing, trying this way to understand its magical behavior. In the beginning of 1731 Kirchner was joined by an equally talented, but not adequately known yet assistant, Johann Joachim Kaendler (1706-1775). Nevertheless, it has not been known if Kirchner or Kaendler had the design command for the massive plaster moulds, but it's likely they both worked on the large scale animal moulds. However, the human figurative statues of that period that referred to the Chinese originally and later to the Japanese culture were much smaller. In spite of their less impressive size they were adequate enough to show Augustus's love for the Japanese culture, which also constituted the main source of influence for the Japanese Palace construction. In 1733, when Kirchner was finally replaced by Kaendler, who had already dealt with the creation of Japanese traditional or religious figurative statuettes, the Japanese Palace statuette production changed, acquiring an oriental flavor. The technique he used was similar to the one applied to the life-size animal figures making them, however in a far smaller scale. It included a plaster mold which was created from a model, usually made of clay. The model had to be made bigger than the size intended for the finished figure as, once fired, the porcelain would shrink by up to a sixth of its original size. Once the plaster mould was created, special hard porcelain slabs would be set into each of two separate halves. The two

halves of the material would be brought together and after a complete juncture of their surfaces, the slabs would be removed from the mould and the sculpture would attain its proper shape [2, p. 132]. After the figures were completed and given their finishing touches, they were left out in the air to dry out completely and then they were low fired and glazed. However, sometimes some problems could happen, especially during the firing procedure: there were many cases when glazes would crack, 'run' and even get discolored. Large sculptures, such as animals had to be light and hollow, as is always the case in big items in the ceramics industry, otherwise they could blow up in the kiln. The stability of the sculptures was also an important issue which had to be solved through many efforts to find the right base or support construct for each one [1].

These figurative sculptures can be found in two different types of decoration and sizes. The first is a small series of Japanese-style figures totally plain in terms of decoration. This idea cannot be attributed to Kaendler as it seemed to belong initially to Bottger himself, who by the mid 1710s had produced a series of plain white Buddha style figures inspired by both the Chinese and Japanese nature and religion. However, it was Kaendler who perfected these sculptural forms, making them smaller and handier in size, with direct references to Japanese culture.

In terms of technique, they seem to have been inspired by the monochrome Bizen<sup>4</sup> ceramic figurative sculptures of the early Edo Period many of which were made of plain wood or stone, in previous centuries. Bizen pottery and sculptures had specific characteristics as regards their material qualities and workmanship which made them stand out from all. Their typical hardness due to high temperature firing, as well as their characteristic earthen-like, reddish-brown color, their undecorated, almost plain, warm surfaces and the several dark marks arising from the intense wood-burn firing, made them particularly recognizable and attractive. However, Kaendler treated in this case the marvelous porcelain material in combination with shiny, glossy or, in some cases, satin glazes which completed the perfection of the construction of the final work, in a more advanced way than his predecessor. Religious figures, but mainly animals and birds, are closely connected with the Japanese nature and tradition and constitute the basic thematology of this particular part of his work.

The second series includes individual figures, groups or even intricate compositions of people, performing ritualistic activities of the everyday Japanese life, strongly decorated with ceramic colors, glazes and enamels. In this case we believe that the influence of Japanese culture is even stronger both in terms of form and decoration. The sculptural qualities he used in this type of figures were directly borrowed from the lacquered wood sculptures of the early and mid Edo period. The majority of them was of a limited color range and, in some cases, had a gilt finish.<sup>5</sup> He also was much attracted to the portable altars and shrines sculpted wood compositions which depicted deities standing at the center of an elegantly decorated base. These sculptures were more colorful and intensively gilded, especially in the inside part of their doors where, in many cases, painted figures from the Buddhist pantheon were also depicted. On the other hand bright colors, perfection in making, detailed rendering of the figure features, obvious firing cracks and a wealth of firing and glaze textures found in the earthenware sculptures of Momoyama and the porcelain sculptures of Edo (lion-dogs<sup>6</sup> and Imari figurative sculpture which included deities, geishas or ordinary people in daily scenes), are characteristics easily detected in his figurative sculptures from the mid 1730s onwards. Though, he was not involved to a great extent in this sort of thematography, his works were excellently made, as most of the 2000 individual pieces of work he produced throughout his career reflect the tremendous influence of Japanese culture not only on the taste, but also on the way of living of many Europeans, especially those of the haute-bourgeoisie.

One of the finest examples of this series is a rather small in size Japanese composition, depicting a Japanese woman, the mother of two small children who is trying to keep them around her and at the same time to teach them customs and habits of Japanese culture (umbrella handling, fruit collection etc).

The tender scene seems to be unfold in the open, projecting the deep connection of Japanese people with Nature, and this is evidenced by the small references to flowers and plants which surround the figures in action. This unique piece of vividly colored porcelain is one of the most representative artifacts of its kind as it reflects the fanciful view of the Europeans of Asiatic exotic cultures and especially Japanese during the eighteenth century.



Fig. 1. Johann Friedrich Bottger, Buddha like large figures, Meissen, 1713. © 1stdibs Gallery, New York.



Fig. 2. Joachim Kaendler, *Japanese children*, hard-paste porcelain with enamels, 1750s. ©Auktionshaus Mehlis GmbH Art and Antiques, Plauen.

### **The Imari and Kakiemon style ware**

During the renovation of some Japanese Palace halls in the spring of 1729, much of Augustus's oriental wares collection was sent to the Meissen factory to be studied and reproduced. What is perhaps most paradoxical in this idea is that although the Chinese wares represented most of the 10000 pieces of the king's porcelain collection, the impressive Imari and Kakiemon Japanese wares were the mostly copied [11, p. 16]. Thus, the sophisticated and very important for the time products of the factory, based on the complete copying of these famous Japanese traditional porcelain wares, constitute the most important proof of all for the ideological supremacy of Japanese culture over all other Asian influences on the European taste.

The famous Imari ware<sup>7</sup>, or else *Kinradnde* in Japanese, constituted a highly decorated type of porcelain wares intended to be exported in large quantities in the West for about one century (from the 1650s until the late 1740s). Their underglaze strong blue colors smoothly combined with a wide range of reds, gold, black for outlines, and sometimes other color glazes, made them particularly attractive. The most characteristic feature of this type of wares was their overdecoration which, in some cases, made the ware look fussy and heavily burdened. In spite of this, this style became soon so popular in Japan and abroad that initially Chinese producers, who had never met before their color combinations, and later European porcelain makers began to copy it [10, p. 89]. Imari wares used to undergo three different firing stages in order to acquire their distinctive color characteristics. After the molded or thrown object dried out, it was decorated in a cobalt oxide mixture and then was covered with a transparent glaze. This would give it its blue underglaze qualities after the first firing phase. After the initial firing, the pot would be painted over with red enamels<sup>8</sup> and would be fired for a second time, at a lower temperature though, in a muffle kiln. The third firing in the same type of kilns had to do with the use of gold on pots, but the gilding process required a much lower temperature, though [16, p. 10].

The Kakiemon specially designed porcelain ware style of mainly utilitarian value, a rather more sophisticated type of Imari, was firstly made in the Nangawara Valley near the town of Arita, Saga Prefecture, in the northwest of the island of Kyushu in Japan, became particularly popular during the Edo period in the country, in China, where it was proved to have much in common with the local 'Famille Verte' style<sup>9</sup>, and in Korea. Its main feature was, in addition to the finely made light and especially strong pots, a characteristic style of highly praised enamel painting that used a palette of translucent, vibrant colors of refined asymmetrical designs attributed to a family of painters with the name *Kakiemon*. More precisely, in 1647 Sakaida Kizaemon (1596-1666), an important family member and excellent potter was considered the first to introduce the overglaze enameling technique to the Arita porcelain wares, making advanced porcelain production possible and thus starting the potting dynasty. He was believed to have stolen the secrets to overglaze enameling on porcelain from a Chinese specialist in the port of

Nagasaki. This success gave him the name Sakaida Kakiemon I – a name derived from *kaki* or the Japanese word for persimmon after the red-orangey color of the most prevalent overglaze enamels he used [3]. The enamel decoration on white porcelain was then known as 'Akae', a term later used in order to describe all Kakiemon style wares.

A vast tonal scale of blue and emerald green, impressive soft-coral red, bright tones of yellow and black enamels were applied to the glazed surface of these finely made wares, which were fired again at lower temperatures. Soon Arita porcelain wares started being exported to Europe where they became extremely popular for their form individuality and decoration uniqueness. Since the mid 17th century, their demand in Europe and especially in Paris had been extremely high, and this made many Dutch enamellers copy Kakiemon designs into less expensive white porcelain in order to sell them as original.

In the late 1720s and during the 1730s Meissen artists managed to produce an extraordinary series of these milky white smooth surfaced wares, the colorful designs of which were rather sparse and random, so as to leave a lot of white space as part of the design itself. Specifically speaking, one of the most renowned porcelain artists and decorators of the factory was Johann Gregorius Höroldt (1696-1775) who, having arrived in Germany from Austria in the early 1720s where he worked as a miniature painter and porcelain enameller for the Du Paquier factory, undertook the responsibility of ware painting in a profoundly oriental style [13, p. 10]. His Chinoiserie series included astonishing depictions of Chinese and Japanese daily scenes on porcelain ware, but as early as 1729 his interests shifted to the reproduction of Kakiemon style objects. Most of the patterns he used were based on several types of local flora such as chrysanthemums, the national flowers of Japan, peonies, flowering fruit trees, broken or asymmetrical tree branches. However, insects, birds such as swans, ducks, cranes and herons, wild animals such as tigers and flying squirrels, mythical beasts such as dragons and figural subjects were also popular [7, p. 11]. All these, though, were sparsely applied as the main decoration idea of the objects was to emphasize that fine white porcelain background body which was known in Japan as *Nigoshide* or else *milky white* and was usually used for the finest pieces. In terms of form, there were many different types of wares which ranged from the classic

tea sets forms, to cylindrical bowls, hexagonal jars and octagonal vases that deeply impressed Europeans when they were first imported. However only few Meissen porcelain wares copied accurately the expressive forms of the originals, thus when we talk about the Meissen Kakiemon wares form and decoration things get rather confused. First of all, we should mention that in 1730s in Germany there was not a big difference between the Chinese and Japanese porcelain forms, shapes and decoration. Decorative motifs and patterns, as well as basic structural forms were reproduced, modified or combined according to the Meissen artists' taste so as to become easily identifiable as generally Oriental porcelain wares, no matter if they were Japanese, Chinese or a mixture of both.

The arrangement of their decorative patterns without a particular background or horizon line seemed to be more stylized than literal, as was the case with the Japanese objects. Nevertheless, the painting decoration technique applied both by Höroldt and other German artists was rather huffed and stressed, in sharp contrast with the traditional Japanese painting which was loose and flexible, almost floating. In terms of coloring technique we should state that the German artists and decorators did not have but only two methods to use in terms of applying colors on the porcelain surface. According to the first, the only color applied straight on the biscuit surface of the wares was cobalt blue as they could not find any other color which would bear the extremely high temperatures developed on the wares during the second firing.

As regards coloring over the glaze, the decorators used several types of enamels before subjecting the wares into a third firing which would fix both the glaze and the enameling decoration [7, p. 12]. Even in this case though, the enamels on the original Kakiemon wares seemed to lie vibrant, proud and bold in contrast to the enamels of the Meissen ones which seemed to have 'shrunk in' on the porcelain surface [14, p. 33].

Japanese culture has added, through the fashion of porcelain, a lot more new evidence to European culture, already rich in Asian influences. Overtaking in imagination, quality, and techniques the 'traditional', for the Europeans, Japanese and Chinese porcelain, became along with them widely known with the generic name *Indianische blumen* [9, p. 23] or *Indian flowers*, implying any form of porcelain decorated primarily with floral motifs



Fig. 3. Covered hexagonal jar with flower and bird design, Japan. Edo period, 1670s to 1690s AD, enameled ware in Kakiemon style.  
© <https://en.wikipedia.org/wiki/Kakiemon>.

and originated in Asia.<sup>10</sup> Meissen artists and decorators, along with the figurative sculptures that referred directly to Japan, formed a new core of culture that changed the creative course of Meissen, preparing, in a sense, Europe to accept the gifts of Japanese culture in many more forms of art in the middle of the 19<sup>th</sup> century. However, focusing in particular on the techniques in terms of form, construction but also decoration, despite the several imitation attempts especially in the Kakiemon style wares, we find out that the authentic Japanese products also opened new paths to the concept of aesthetics of ceramic art in general.

Except Germany, Kakiemon style was thereafter adopted in Austria by the famous Du Paquier and 'Vienna factories' and in France by the Chantilly, Mennecy and Saint-Cloud firms. Kakiemon constituted also a strong influence on Dutch Delft pottery and Chinese export porcelain [15].

#### Notes

<sup>1</sup>Born in Germany and a professional painter, Wagner from an early age was found working in Amsterdam from where he left in 1634 as a soldier with the country's military forces in order to glorify the 'New Holland' colonies in South America. Nevertheless, many years later, after having taken a position with the Dutch East India Company, back in the Netherlands, he travelled as a merchant on a mission to China in order to open up again trade relations, which however proved unsuccessful due to the difficult political situa-

tion of the country. In 1657, after becoming senior official for the same Dutch company, he arrived in Japan and lived in the capital Edo. In 1659, having appreciated the rich tradition of Japanese porcelain wares, he ordered a dinner service, consisting of 200 pieces. It was after this order that Japanese porcelain design was introduced to the European taste and culture.

<sup>2</sup>In the West the multi-colored or enameled porcelain objects were widely known as 'Imari ware', a different group, mainly in terms of decoration, was known as Kakiemon, while blue and white wares were called 'Arita ware'.

<sup>3</sup>An impressive Royal building, reminiscent of the Japanese style, especially in its interiors. In 1717 Augustus the Strong bought that old baroque building which belonged to the Count Jakob Heinrich von Flemming, from whom he had bought his first collection of oriental porcelains from. Enchanted by the rich qualities of his porcelain collection, he demanded the walls as well as the roof of the Palace to be made of that dear material. However the main task of the architects, who had undertaken that project, was to restructure the interiors in order to make a suitable repository for his collection. Though the dream of the Elector of Saxony was not completely realized, some of his ideas, like the Japanese curved roof and even the relief on the gable above the gate, were realized.

<sup>4</sup>Bizen province and more precisely Imbe village was the birthplace of Bizen wares and statuettes as this is where they were first produced. The peak time for their production was the Azuchi-Momoyama period, but they had been being produced for hundreds of years before. This type of ceramics, in spite of becoming less popular by the time, continued being produced during the Edo period as they were protected by the state.

<sup>5</sup>Netsuke, a form of miniature sculpture originating in 17th-century Japan, is also one of the most characteristic forms of art during the Edo period. These mainly functional, finely carved art forms worn as parts of traditional Japanese men's garments were either plain lacquered or colored and drew their themes from daily life, religion, nature, images from fairy tales and mythological characters.

<sup>6</sup>Lion-dogs were symbolic, mythical figures which were the guardians of many Japanese shrines and thus, they could be seen outside their gates. They were depicted in sculptural forms of any size and were usually made of stone, wood and earthenware. However, they can be found almost everywhere in Asia in many variations.

<sup>7</sup>In the English use of the term.

<sup>8</sup>These enamels did not remain red for ever as by the time they became pink, green, purple, black or yellow.

<sup>9</sup>Famille Verte style was quite distinctive and refers back to Chinese prints and paintings of the Kangxi era (1654-1722), that is the time of Kangxi Emperor's reign. The enamels used in style are multicolor and clear (translucent) and technically difficult to be applied.

<sup>10</sup>At the same time it produced another line of porcelain wares in floral motifs called *Deutsche Blumen* or *German flowers* representing the flora of the

German regions. This type of work was adopted, as a new and effective line of production, by the Thuringian manufactories and was mainly addressed to the middle-class market as it enhanced the idea of locality and German national consciousness.

## Bibliography

1. Available in: <https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/stories/art-and-design/meissen-lion/> (visited 18.10.2018).
2. Brewster, David. The Edinburgh Encyclopedia, Vol. XVI. Philadelphia: Joseph and Edward Parker Publications, 1832.
3. British Museum Press Release. The Asahi Shimbun Displays, Made in Japan: Kakiemon and 400 years of porcelain, 2016.
4. Bruni, Laura, Brambila. Ceramiche della Collezione Gianetti: Porcellane di Meissen, vol. I. Saronno: Museo Giuseppe Gianetti Pubblicazioni, 1994.
5. Cassidy-Geiger, Maureen, Kuhn, Sebastian and Biedermann, Heike. The Arnhold Collection of Meissen Porcelain, 1710–50 Catalogue. London: D. Giles Ltd., 2008.
6. Czernis-Ryl, Eva. The golden years of Meissen porcelain and Saxon jesters: the Schmiedel bust in Australia. *Mitteilungsblatt / Keramik-Freunde der Schweiz = Revue des Amis suisses de la céramique = Rivista degli Amici svizzeri della ceramica*, N° 184, 1989.
7. Dauterman, Carl, Christian. The Wrightman's Collection Volume IV, Porcelain Boxes, Silver. New York: The Metropolitan Museum of Art Publications, 1970.
8. Edo-Tokyo Museum exhibition catalog.
9. Hanemann, Regina. 'Goldchinesen und indianische Blumen: die Sammlung Ludwig in Bamberg; Fayence und Porzellan', *Schriften der Museen der Stadt Bamberg*, n° 50, 2010.
10. Impey, Oliver. *Sotheby's Concise Encyclopedia of Porcelain*. London: Conran Octopus Ltd, 1994.
11. Le Corbeiller, Clare. German Porcelain of the Eighteenth Century. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v. 47, no. 4, Spring 1990.
12. Loesch, Anette, Pietsch, Ulrich & Reichel, Friedrich. *Porzellansammlung Dresden - Führer durch die Ständige Ausstellung*. Dresden, 1998.
13. Mc Nab, Dennis, Jessie. G. Herold and Company: The Art of Meissen Chinoiserie. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v. 22, no. 1, Summer, 1963.
14. Miller, Judith. *Miller's Field Guide: Porcelain*. London: Octopus Publishing Group, 2014.
15. Nilsson, Jan-Erik. Japanese Porcelain Marks. <http://gotheborg.com/marks/kakiemon.shtml>, (visited 1.11.2018).
16. Rotondo-Maccord, Lisa and Bufton, Peter, James. *Imari Japanese Porcelain for European Palaces: From Freda and Ralph Lupin Collection*. New Orleans: New Orleans Museum of Art, 1997.

Alina OSTAPOV

## Tendențe în arhitectura și urbanismul Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești

doi.org/10.5281/zenodo.3938590

### Rezumat

#### Tendențe în arhitectura și urbanismul Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești

Acest articol examinează tendințele în arhitectura și urbanismul Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești (RSSM) prin intermediul politicilor și legislației, urmărind expunerile participanților la Congresele Uniunii Arhitecților (UA), evenimente periodice, la care participau toți arhitecții uniunii și invitații din diferite domenii: conducători de Partid și Guvern, miniștri, lucrători ai organizațiilor de construcții, tipografi, scriitori, artiști, lucrători ai instituțiilor de proiectare, ai organizațiilor publice și oaspeți din alte republici ale Uniunii Republicilor Sovietice Socialiste (URSS).

Cercetarea este periodizată cronologic prin studiul stenogramelor Congreselor UA. Acestea înregistrau evenimentele integral, de la raportarea sistematică a activităților arhitecților și a profesiunilor conexe (privind urbanismul, arhitectura, restructurarea instituțiilor, calificarea specialiștilor, cercetările în domeniu și altele), urmate de aprecieri sau critici atât din partea conducerii, cât și din partea specialiștilor, până la o serie de decizii urmate de a fi realizate. Arhitectul respectă politicile, neavând drept decizional, iar creativitatea se reduce la căutarea rezolvărilor socialiste perfecte.

Aceste documente reflectă dezvoltarea republicii prin palierul politic, legislativ și arhitectural-urbanistic, demonstrând strânsa legătură dintre guvernare și specialist prin reglementare.

**Cuvinte-cheie:** arhitectură, urbanism, RSSM, Congres, Uniunea Arhitecților, Hotărâre.

### Summary

#### Tendencies in the architecture and urbanism of the Moldavian Soviet Socialist Republic

This article examines the tendencies in the architecture and urbanism of the Moldavian Soviet Socialist Republic (MSSR) through policies and laws, contained in the speeches of the participants in the Congresses of the Union of Architects, in periodic events, in which all the architects of the Union and invitees from different fields participated: Party and Government leaders, Ministers, workers of construction organizations, printers, writers, artists, workers of design institutions, public organizations and guests of the Union of Soviet Socialist Republics (USSR).

The research is chronologically organized, through the study of the transcripts of the UA Congresses. They recorded the events in their entirety, from the systematic reporting of the activities of architects and related professions (regarding urbanism, architecture, restructuring of institutions, qualification of specialists, research in the field and others), followed by appreciation or criticism from both leadership and specialists, up to a series of decisions to be made. The architect obeyed the policies, having no right to make a decision, and his creativity was reduced to the search for perfect socialist solutions.

These documents reflect the development of the country through the political, legislative and architectural-urban level, demonstrating the close connection between government and specialist through regulation.

**Keywords:** architecture, urbanism, MSSR, Congress, Union of Architects, Decision.

În prezentul articol ne-am concentrat asupra dezvoltării arhitecturale și urbanistice a RSSM, luând drept bază stenogramele Uniunii Arhitecților din RSSM (UA) și ideile generale ale discursurilor politicianilor și arhitecților, fără a intra în detalii, critica și aprecia activitățile sau proiectele arhitecturale.

La data de 13 mai 1945, consiliul de conducere a UA a transmis arhitecților sovietici o scrisoare prin care a semnalat următoarele: „să ținem minte că în prezent cuvântul *a construi* sună la fel de mândru ca în timpul eroic al războiului *a lupta*” [1, p. 45].

Urbanismul era sarcina principală a primului plan cincinal. Condițiile naturale (relieful, livezile, podgoriile, râurile), cercetarea patrimoniului și a tradițiilor, a materialelor de construcție specifice zonei, a metodelor în construcții au stat la baza planificării specifice a orașelor Moldovei: Chișinău, Tiraspol, Bălți, Tighina (Bender), Cahul, Soroca, Hâncești (Kotovsk), Călărași. De asemenea o mare atenție s-a acordat celor mai importante edificii publice și locuințelor. Pentru orașele RSSM erau aprobate trei proiecte-tip locative (ieftine cu un nivel, confort ridicat cu un nivel și locuințe cu două-trei niveluri) de către Comitetul în Arhitectură al Consiliului de Miniștri al URSS. La baza proiectării a stat: „utilizarea detaliilor-standard în construcții, acoperiș, pereți despărțitori, scări, tâmplărie (uși, ferestre, pardosea); reducerea maximă a zidăriei de perete pentru a economisi în transport; reducerea la maxim a tencuiei umede pe interior; reducerea sau chiar dezicerea de tencuială pe exterior; tipizarea detaliilor decorului arhitectural; posibilitatea mecanizării la maxim a construcției” [2, p. 38].

Al II-lea Congres al UA din RSSM din data de 22-25 iulie 1948 a fost axat pe „reconstrucția rapidă și edificarea nouă în orașele și satele republicii, crearea clădirilor publice confortabile, frumoase și amenajate, demne de epoca noastră eroică” [3, p.6], cu critici la realizarea programului cincinal postbelic și identificarea unor mari neajunsuri în creația arhitecților în raport cu ideologia sovietică. S-au construit și reconstruit multe edificii rezidențiale și clădiri publice, după care au urmat planurile de dezvoltare a țării. Multe orașe au primit scheme-planuri generale, însă nu toate proiectele au fost agreate de puterile politice, deoarece erau incompatibile cu principiile de bază ale arhitecturii sovietice. În discursul de inaugurare a tovarășului Korneev, vicepreședintele Consiliului de Miniștri, se menționează: „Arhitecții sovietici din Moldova trebuie și au posibilitatea să-și arate abilitățile creative și să le aplice în reconstrucția și dezvoltarea ulterioară a republicii noastre. Arhitectura Sovietică are un conținut profund ideologic, ce reflectă etapa de dezvoltare modernă a popoarelor Uniunii Sovietice. Ca urmare a muncii inspirate, conduse de Partidul bolșevic și personal de tovarășul Stalin, arhitecții și constructorii sovietici în cele mai bune lucrări ale sale au reflectat măreția epocii staliniste” [3, p.3], dar în lucrările arhitecților sunt multe neajunsuri și greșeli. Unii arhitecți au o atitudine insuficient de critică pentru moștenirea istorică și „mecanic transferă stilurile și imaginile arhitectu-

rale ale secolelor trecute în construcția edificiilor moderne ale republicii” [3, p.4], „în multe proiecte a fost criticat formalismul și pseudoinovarea (în prima variantă a proiectului Ministerului Industriei Alimentare, proiectul pieței centrale din or. Soroca și altele), gigantomania, transferul stilurilor secolelor trecute în arhitectura sovietică (proiectele caselor de cultură din Călărași, Ungheni și altele), excesele nejustificate în decor, care au dus la creșterea prețului construcțiilor și la prelungirea termenului de construcție” [3, p. 331].

Toate aceste neajunsuri au fost justificate prin educația ideologico-politică insuficientă a arhitecților, de aceea „toți arhitecții Uniunii s-au alăturat numărului de ascultători la Universitatea serală de marxism-leninism a Comitetului Municipal al Partidului Comunist din Moldova” [3, p.331].

Sarcinile stabilite de Partid și Guvern nu au fost îndeplinite totalmente și în următorii ani de creație. Al III-lea Congres al Uniunii Arhitecților a avut loc la data de 17-18 aprilie 1952. În această perioadă „nu s-a ținut cont de reducerea prețurilor construcțiilor și ridicarea nivelului de calitate, rezolvarea problemelor urbanistice, crearea integrității ansamblurilor, magistralelor, străzilor, cartierelor, piețelor...” [1, p. 179]. Unul din subiectele discutate la congres a fost construcția edificiilor cu mai multe niveluri pe perimetrul magistralelor orașelor. Magistralele principale au combinat funcțiile de străzi de paradă și artere de transport ale orașelor. De asemenea nu era organizată supravegherea de autor. S-a atras atenția asupra construcțiilor individuale, care trebuie să urmeze cu strictețe planurile generale.

O mare atenție se acordă autocriticii: „cel mai mare geniu al omenirii, purtătorul păcii, primul arhitect al comunismului, profesorul și conducătorul nostru, marele Stalin” spunea: „fără să observăm și să nu dezvăluim deschis și sincer, așa cum le convine bolșevicilor, neajunsurile și erorile din activitatea noastră, ne închidem drumul înainte. Dacă vrem să avansăm, trebuie să stabilim onestitatea și autocritica revoluționară ca una dintre cele mai importante sarcini. Fără aceasta, nu există nicio mișcare înainte. Fără ea nu există dezvoltare” [1, p. 187].

La Congresul al IV-lea al Uniunii Arhitecților din 22-23 octombrie 1954 s-a acordat atenție planificării raționale a apartamentelor, problemelor referitoare la comoditate, facilitare și economie. S-a criticat decorul exagerat, în același timp, nu s-au agreat clădirile „gri”. Edificiul trebuia să fie



Fig. 1. Sursa BNRM, *Строительная Газета*, Nr. 134, 10 noiembrie 1955, p. 2.

„econom, confortabil și frumos”. Se opta pentru utilizarea materialelor de construcție locale în exteriorul fațadelor. Printre primii, arhitecții sovietici au început să folosească „cotilețul” - „bloc de piatră moale (calcar), în formă de paralelipiped, folosit în calitate de material de construcție. Este răspândit în special pe teritoriul Republicii Moldova. O utilizare largă a acestui material la construcția clădirilor, a dat un colorit deosebit orașelor Moldovei” [4]. În edificiile de trei, patru și cinci niveluri. Piatra de Cosăuți și „cotilețul” erau folosite în variate tehnici: „zidărie curată, fără sudură la toate clădirile de pe strada Lenin și Pușkin 28, 30; în zidărie curată la etajele superioare cu filet și primul etaj decorat cu piatră de Cosăuți la clădirea locativă pentru lucrătorii Comitetului Central; zidărie curată îmbinată cu ceramică glazurată la Ministerul Industriei Alimentare; zidărie curată cu filet, cu colorit în adâncul loggiei și primul etaj în granit în casa de locuit cu 120 de apartamente și altele” [5, p. 71]. Dar în scopul economisirii și accelerării vitezei de execuție în construcții se adoptă Hotărârea Comitetului Central (CC) al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice (PCUS) privind „Introducerea pe scară largă a betonului armat economic prefabricat în construcții” și, astfel, în republică „se construiesc fabrici și depozite pentru producerea betonului armat, cu capacitatea totală mai mare de cincizeci de mii m<sup>2</sup> pe an, ceea ce va permite să lansăm cele mai ample activități de industrializare a construcției noastre” [5, p. 99].



Fig. 2. Sursa: BNRM, *Строительная Газета*.

Congresul al V-lea al Uniunii Arhitecților din 28-30 iulie 1955 continuă să pună în discuție activitățile și proiectele profesioniștilor, abordate detaliat, cu critici din partea politicianului. Discursul lui Iudin, șef adjunct în arhitectură, care insistă: „Partidul și Guvernul nostru acordă o importanță deosebită domeniului proiectării și construcției capitale, problemelor de proiectare-tip, planificare și dezvoltare a orașelor din zonele populate, îmbunătățind calitatea construcțiilor și eliminând tot felul de surplusuri în proiectare și construcții” [6, p. 68], denotă legătura strânsă între factorul politic și profesioniștii din domeniu. Aceasta continuă prin reglementarea ulterioară: la data de 23 august 1955 CC al PCUS și Consiliul de Miniștri al URSS au adoptat Hotărârea privind „Măsurile de industrializare, îmbunătățirea calității și micșorarea prețului construcției”, Hotărârea Consiliului de Miniștri URSS din 24 august 1955 privind „Măsurile de îmbunătățire a activității organizațiilor de proiectare” și Hotărârea privind „Raționalizarea planificării, consolidarea managementului economic, disciplina financiară și îmbunătățirea devizului în construcții”.

Imperioasă a fost Hotărârea specială nr. 1871 privind „Eliminarea exceselor în proiectare și construcție”, adoptată la 4 noiembrie 1955 de CC al PCUS și Consiliul de Miniștri al URSS: „recent, Partidul și Guvernul au întreprins o serie de măsuri care vizează îmbunătățirea radicală a activității de construcții: personal calificat, format din muncitori, ingineri și arhitecți care înțeleg corect sarcini-

nile lor; construcția de clădiri și structuri rentabile care corespund cerințelor moderne și introducerea de structuri industriale și metode de lucru progresive în construcție. Succesele noastre în această chestiune ar fi fost mai semnificative, dacă acest lucru nu ar fi fost împiedicat de deficiențele și erorile majore existente în proiectare și construcție. CC al PCUS și Consiliul de Miniștri al URSS remarcă faptul că în activitatea multor arhitecți și organizații de proiectare latura exterioară-ostentativă a arhitecturii, abundentă în excese mari, a fost răspândită, ceea ce nu corespunde liniei Partidului și a Guvernului în arhitectură și construcții. Fiind atrași de partea ostentativă, mulți arhitecți sunt preocupați în principal de decorarea fațadelor clădirilor și nu lucrează la îmbunătățirea disponibilității interne și a echipamentelor clădirilor rezidențiale și apartamentelor, neglijând necesitatea creării de facilități comode pentru populație, cerințele economiei și funcționarea normală a clădirilor. Turburile nejustificate, numeroase colonade și porticele decorative și alte excese arhitecturale, împrumutate din trecut, au devenit un fenomen de masă în construcția de clădiri rezidențiale și publice, pentru care în ultimii ani s-a cheltuit o mulțime de fonduri publice pentru locuințe, în locul cărora ar putea fi construit un milion de metri pătrați de spațiu de locuit pentru muncitori...CC al PCUS și Consiliul de Miniștri al URSS remarcă faptul că o parte semnificativă a clădirilor rezidențiale, civile și a clădirilor industriale sunt încă construite după proiecte individuale, acesta fiind unul dintre principalele motive care generează excese. În ciuda fezabilității tehnice și economice indiscutabile a clădirii conform proiectelor-tip, multe ministere și departamente consideră dezvoltarea lor o chestiune secundară și nu îndeplinesc planurile de proiectare-tip...Atunci când se proiectează și construiește, arhitecții și inginerii ar trebui să se concentreze pe economia construcțiilor, creând cele mai mari facilități pentru populație, îmbunătățind apartamentele, școlile, spitalele și alte clădiri, precum și peisagistica zonelor rezidențiale și a cartierelor. Pentru a evita excesele, arhitecții și inginerii noștri trebuie să devină îndrumători a tot ce este nou, progresiv în proiectare și construcție. Construcția ar trebui realizată conform celor mai economice proiecte-tip elaborate, ținând cont de cele mai bune realizări ale construcțiilor interne și străine, bazate pe metode de producție industrială.

Arhitecturii sovietice trebuie să-i fie caracteristică simplitatea, austeritatea formelor și renta-

bilitatea soluțiilor. Atractivitatea clădirilor ar trebui obținută nu atât prin utilizarea de ornamente decorative scumpe, cât prin conectarea organică a formelor arhitecturale, proporțiile bune ale acestora, precum și utilizarea corectă a materialelor, structurilor și detaliilor și a lucrărilor de înaltă calitate... Pentru a efectua construcții de locuințe și construcții civile în baza proiectelor-tip de înaltă calitate, care asigură o reducere accentuată a costului construcției și îmbunătățirea condițiilor de viață a populației, se consideră necesare să se dezvolte, până la 1 septembrie 1956, noi proiecte-tip de clădiri rezidențiale cu 2, 3, 4 și 5 etaje, școli pentru 280, 400 și 880 de elevi, spitale pentru 100, 200, 300 și 400 de locuri, instituții pentru copii, magazine și întreprinderi de alimentație publică, cinematografe, sanatorii, hoteluri și case de odihnă, folosind cea mai bună experiență de proiectare internă și externă” [7].

În scopul economiei a fost adoptată și Hotărârea nr. 270 din 14 martie 1957 a Consiliului de Miniștri despre „Utilizarea primelor etaje ale clădirilor locative nou construite”: „anularea deciziilor anterioare ale Guvernului privind utilizarea obligatorie a primelor etaje ale clădirilor rezidențiale construite recent pentru a găzdui magazine, unități alimentare, instituții pentru copii și alte instituții cu scopuri culturale și casnice, ceea ce duce în unele cazuri la o creștere a costului construcției de locuințe” [8].

La *Congresul al VI-lea al Uniunii Arhitecților* din 25 aprilie 1958 s-a discutat despre asigurarea îndeplinirii sarcinilor Comitetului Central al Partidului Comunist al Moldovei și al Consiliului de Miniștri RSSM: „dezvoltarea și îmbunătățirea construcțiilor rezidențiale pentru anii 1958-1960; dezvoltarea ulterioară a industrializării, îmbunătățirea tehnologiilor în construcții, perfecționarea în proiectarea edificiilor, introducerea noilor materiale și construcții eficiente, utilizarea pe scară largă a betonului prefabricat, montajul la maxim în construcții, dezvoltarea construcțiilor din blocuri mari și pregătirea pentru construcțiile din panouri mari, lupta pentru micșorarea greutateii clădirilor, micșorarea costului construcției din conținutul proiectării; rectificarea planurilor generale ale principalelor orașe până în anul 1960, în vederea creșterii rapide a industriei și schimbarea politicilor de amplasarea locuințelor; ...elaborarea noilor cartiere și raioane în baza proiectelor-tip... întru crearea complexelor arhitecturale integrale din clădiri economice și industrializate...” [9, p.163].



Fig. 3. Sursa: BNRM, *Строительная Газета*, Nr. 15, 27 iulie 1986, p. 3.



Fig. 4. Sursa: BNRM, *Строительная Газета*, Nr. 15, 27 iulie 1986.

„În orașele Moldovei în anul 1959 au fost construite 507 mii m<sup>2</sup> locativi, au început a lucra 35 de întreprinderi industriale și în spațiile rurale au fost construite 10 mii de case individuale” [10, p. 19]. „În anul 1959, Institutul de proiectări *Moldghiprostroï* a proiectat:

1. Construcții locative – 227 de obiecte, dintre care conform proiectelor-tip 225, 99%
2. Construcții publice – 172 de obiecte, dintre care conform proiectelor 159, 92,4%
3. Construcții industriale – 26 de obiecte, dintre care conform proiectelor-tip 22, 84,5%
4. Construcții agricole – 6 obiecte conform proiectelor-tip, 100%” [10, p. 9].

În această perioadă au fost aprobate un șir de reglementări importante în domeniul construcțiilor: Hotărârea Consiliului de Miniștri privind „Îmbunătățirea proiectării în construcții” din 20 februarie 1959; Hotărârea Consiliului de Miniștri URSS privind „Procedura de aprobare a proiectelor-tip în construcții” din 1 iulie 1959; Hotărârea Consiliului de Miniștri URSS privind „Elaborarea listei prețurilor, pentru proiectele de construcții în masă” din 26 octombrie 1959; Hotărârea Consiliului de Miniștri URSS privind „Creșterea nivelului tehnic și reducerea costurilor estimate pentru construcțiile de întreprinderi industriale, centrale electrice și edificii de transport” din 5 februarie 1960; Rezoluția plenului PCUS din iulie 1960 privind „Implementarea deciziilor Congresului al XXI-lea al PCUS, privind dezvoltarea industriei,

transportului și introducerea în producție a noilor realizări ale științei și tehnologiei” și altele.

La *Congresul al VII-lea al Uniunii Arhitecților* din 23 – 24 septembrie 1960 s-au discutat căile de dezvoltare urbană: „dezvoltarea construcțiilor pe teritorii noi; reducerea construcțiilor cu un nivel; problemele transportului; regularizarea construcției pe ani, în corespundere cu planul economic național; revizuirea planurilor generale ale orașelor și introducerea viziunilor noi, progresive” [10, p. 4]. Se elaborează noi planuri generale, care să facă față creșterii populației și industrializării rapide, din 1961, pentru prima dată, se proiectează nodurile industriale, pentru mai multe orașe se proiectează zonele de recreere, se lucrează asupra dezvoltării și înverzirii zonelor suburbane. Arhitecții proiectează după principiul microraiionării: „construirea unui sistem de servicii culturale și publice pentru dezvoltarea de noi forme de viață și recreere” [11, p. 15]. Îmbinarea proiectelor-tip însă a dus la monotonie în dezvoltarea urbană: aceeași gamă coloristică, lipsa decorului în clădirile din panouri mari, etc.

Este foarte mare diferența între orașe și sate: dacă spațiile urbane se dezvoltau reglementar, conform planurilor generale, atunci spațiile rurale se dezvoltau haotic: „în anul 1940 nici unul din cele 1818 de sate și orașe mici nu aveau un plan de dezvoltare și nici un plan de amenajare elementar” [11, p. 23], dar în perioada sovietică s-a schimbat radical atitudinea față de construirea rurală, apar

magazine, întreprinderi de alimentație publică, clădiri publice, se reorganizează rețelele de străzi, se reduce dimensiunea terenurilor construite, se atrage atenția asupra conservării resurselor naturale ale zonei, terenurilor irigate, plantațiilor și altele. Se reorganizează satul moldovenesc prin arhitectură socialistă cu caracteristici naționale.

*Congresul al VIII-lea al Uniunii Arhitecților* din 21-22 martie 1963 s-a axat pe „accelerarea progresului tehnologic în construcții, dezvoltarea urbană integră, care să răspundă prin confort, economie și frumusețe celor mai înalte cerințe ale omului sovietic – constructorul comunismului; ...ajustarea planurilor generale ale orașelor și ale centrelor raionale...; proiectarea noilor microraiioane, îmbunătățindu-le în concordanță cu creșterea nevoilor omului sovietic” [11, p. 217].

În Hotărârea *Congresului al IX-lea al Uniunii Arhitecților* din 25-26 martie 1965 se vorbește despre continuarea lucrului asupra planurilor generale urbane, cât și rurale; dezvoltarea ulterioară a microraiioanelor locative, reducerea golurilor în arhitectura culturală și de deservire publică, amenajare și înverzire; îmbunătățirea proiectelor-tip locative și publice, revizuirea planurilor și amenajării interioare ale locuințelor; dezvoltarea construcției experimentale și trecerea la construcția edificiilor mai înalte; crearea complexelor industriale, strict conform planurilor generale. A fost pusă problema calității în construcții, importantă fiind supravegherea de autor, cu sancțiuni financiare în caz de abatere de la proiect, publicarea deschisă a numelor arhitecților și persoanelor vinovate de acestea; de asemenea, publicarea numelor autorilor cu cele mai reușite construcții.

La data de 28 mai 1969 CC al PCUS și Consiliul de Miniștri URSS au adoptat un șir de legi, care au contribuit la dezvoltarea ulterioară în construcții: Hotărârea nr. 389 privind „Îmbunătățirea planificării construcției de capital și consolidarea stimulentei economice pentru producția de construcții”; Hotărârea nr. 390 privind „Îmbunătățirea estimărilor în proiectare”; Hotărârea nr. 391 privind „Salarizarea lucrătorilor în proiectare și ai organizațiilor de inspectare”; Hotărârea nr. 392 privind „Măsurile de îmbunătățire a calității construcțiilor locative și publice”.

La *Congresul al X-lea al Uniunii Arhitecților* din 5 iunie 1969 s-a vorbit repetat despre aceleași probleme în construcții, dar și despre reconstrucția centrelor orașelor, deoarece construirea pe terenurile libere, practica anterioară, nu mai putea

continua, atât din punct de vedere economic (noi rețele edilitare, drumuri), cât și agrar (valoarea pământului, care este foarte bine punctată în Legea URSS din 13 decembrie 1968 privind „Aprobarea bazelor legislației funciare a URSS și a Republicilor Unionale”). După al *XI-lea Congres* arhitecții au îmbunătățit dezvoltarea orașelor și așezărilor rurale, calitatea economică și estetică a clădirilor și structurilor, au întruchipat și realizat cele mai bune principii ale arhitecturii sovietice.

*Congresul al XII-lea al Uniunii Arhitecților* din 15 septembrie 1980 a pus în discuție mai multe subiecte arhitecturale și urbanistice: ridicarea nivelului arhitectural și artistic al locuințelor, ce se construiau în masă, industrializarea construcției locative: „casele din panouri mari de calitate mai înaltă, cu confort mai ridicat, ocupând în total 60%, fiind mai diverse și cu mai multe niveluri” [12, p. 204]; un rol important s-a acordat edificiilor publice; semnificativ s-a lucrat asupra realizării Decretului CC al PCUS și Consiliul de Miniștri al URSS privind „Regularizarea construcției rurale”. „Patruzeci și trei de sate din raioanele Moldovei (Orhei, Râbnîța, Slobozia, Drochia și altele) cu succes au participat la Expoziția Realizărilor Economiei Naționale a URSS, fiind premiate pentru cele mai reușite construcții și amenajări rurale,” [12, p. 204]. Continuă să prezinte un interes ridicat capitala republicii, prin Decretul Consiliului de Miniștri din 3 octombrie 1985 privind „Măsurile pentru dezvoltarea gospodăriei urbane a or. Chișinău pentru anii 1985-1990”: „un program la scară largă pentru dezvoltarea în continuare a sferelor sociale și economice vitale ale capitalei republicii, soluționarea problemelor cele mai acute în asigurarea lucrătorilor cu locuințe, obiecte de cultură, comerț, alimentație publică, pentru sistemul de energie termică și gospodării comunale.” [12, p. 206]. Acest program trebuia să fie strâns legat de noul plan general al Chișinăului, care urma să fie aprobat. În următorii ani s-a dezvoltat o structură de planificare clară, de poziționare convenabilă a zonelor industriale și celor locative, cu un aspect arhitectural expresiv al orașelor. În programul proiectului PCUS se menționa: „cerințe mai mari vor fi puse față de arhitectură, designul estetic și îmbunătățirea amenajărilor urbane și rurale” [12, p. 22].

Discuțiile *Congresului al XIII-lea al Uniunii Arhitecților* din 20 decembrie 1988 sunt axate pe „Dezvoltarea ulterioară a arhitecturii și urbanismului RSSM” – Hotărârea Guvernului din 12 februarie 1988. Se pune aceeași problemă de

„asigurare până în anul 2000 a fiecărei familii cu apartament sau casă individuală” [13]. Dezvoltarea industriei construcțiilor a oferit posibilitatea de a trece la montaj, creșterea bruscă în producerea materialelor de construcții. În proiectarea complexă a cartierelor și raioanelor noi, bazată pe proiectarea-tip, arhitectul trebuia să caute soluții interesante de compoziții ale edificiilor-tip, formând diferite grupuri, ținând cont de formă și culoare. Se continuă și construcția conform proiectelor-tip în spațiile rurale. Toate acestea se dezvoltă în paralel cu aspectul artistic și propaganda monumentală sovietică.

În urma analizei stenogramelor este vizibilă legătura strânsă dintre politic – legislație – urbanism/arhitectură, discursurile reprezentanților politici se transformă direct în reglementări, care urmează a fi implementate de profesioniștii din domeniu. Arhitecții urmează ideologia sovietică fiind „educați” în permanență. Important era faptul că fiecare proiect era analizat minuțios, uneori criticat chiar dur, atât de arhitecți, cât și de personajele politice. Aceasta a dus la o proiectare mai ordonată, evident nu și fără erori, uneori chiar majore. În RSSM tendințele în proiectare se subordonau necesităților „poporului sovietic”, în corelație cu deciziile politice. Primul și principalul scop al „puterii sovietice”: reconstrucția orașelor mari și mici a fost practic îndeplinit în anul 1948, continuând schemele-planuri generale, elaborarea cărora a întâmpinat greutăți în lipsa ridicărilor topografice, după care a urmat edificarea noilor edificii, cu accent mai mare pe fronturile stradale, din materialele de construcție autohtone, care a impulsionat studierea patrimoniului. În același timp, creșterea rapidă a populației a determinat examinarea subiectelor actuale pentru toată perioada sovietică: al economicității și lichidării insuficienței clădirilor locative, având o dezvoltare evolutivă și care au provocat industrializarea țării. Proiectarea-tip pe toate palierile arhitecturale a dus la proiectarea nodurilor industriale, sistematizarea urbană, planificarea de raion cu distribuția forței productive. De la proiectarea punctată s-a trecut la proiectarea în complex: cartier, raion, microraiion. Organismul urban se dezvoltă prin compoziții ordonate și grupări de locuințe din panouri prefabricate pe terenuri libere. Acestea nu întotdeauna sunt reușite nici din punct de vedere estetic, nici din punct de vedere funcțional, dar arhitectura experimentală continuă. Se dezvoltă spațiile de recreere urbane (orașele se înverzesc continuu) și

suburbane. Mai târziu se pune și problema încetinirii extinderii orașelor, pământul în Republica Moldova având o valoare semnificativă în dezvoltarea țării. Aici putem să accentuăm sistematizarea rurală, căreia i s-a acordat o atenție deosebită. Satele au obținut planuri generale, rețele edilitare, edificii social-publice, locuințe gândite în dependență de zona climaterică și ordonate în așa mod ca să ocupe cât mai puțin din pământurile agrare.

Este de remarcat că, pe parcursul dezvoltării orașelor și satelor RSSM permanent se simțea lipsa profesioniștilor, se lucra foarte mult cu ajutorul arhitecților și instituțiilor din alte Republici Uni-

#### **Referințe bibliografice:**

1. Стенограмма III Съезда архитекторов Молдавской ССР. În: AOSPRM, F. 2905, inv. 1, d. 88, 190 p./Stenograma III S'ezda arhitektorov Moldavskoi SSR.
2. Отчётный доклад о работе правления Союза к II Съезду архитекторов МССР. În AOSPRM, F. 2905, inv. 1, d. 47, 54 p./Otchiotnyi doclad o rabote pravlenia Soiuza k II S'ezdu arkhitektorov MSSR.
3. Стенограмма II съезда архитекторов Молдавской ССР. În: AOSPRM, F. 2905, inv. 1, d. 49, 332 p./Stenograma II S'ezda arkhitektorov Moldavskoi SSR.
4. <https://ro.wikipedia.org/wiki/Cotile%C8%9B>
5. Стенограмма IV Съезда Архитекторов Молдавской ССР. În: AOSPRM, F. 2905, inv. 1, d. 118, 152 pag./Stenograma IV S'ezda arkhitektorov Moldavskoi SSR.
6. Стенограмма V Съезда Архитекторов Молдавской ССР. În: AOSPRM, F. 2905, inv. 1, d. 136, 129 pag./Stenograma V S'ezda arkhitektorov Moldavskoi SSR.
7. [http://www.libussr.ru/doc\\_ussr/ussr\\_5043.htm](http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_5043.htm)
8. [http://www.libussr.ru/doc\\_ussr/ussr\\_5185.htm](http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_5185.htm)
9. Стенограмма VI Съезда Архитекторов Молдавской ССР. În: AOSPRM, F. 2905, inv. 1, d. 191, 175 pag./Stenograma VI S'ezda arkhitektorov Moldavskoi SSR.
10. Стенограмма VII Съезда Архитекторов Молдавской ССР. În: AOSPRM, F. 2905, inv. 1, d.238, 240 pag./Stenograma VII S'ezda arkhitektorov Moldavskoi SSR.
11. Стенограмма VIII Съезда Архитекторов Молдавской ССР. În: AOSPRM, F. 2905, inv. 1, d. 287, 224 p./ Stenograma VIII S'ezda arkhitektorov Moldavskoi SSR.
12. Стенограмма XIII Съезда Архитекторов Молдавской ССР. În: AOSPRM, F. 2905, inv. 1, d. 556, 218 p./ Stenograma XIII S'ezda arkhitektorov Moldavskoi SSR.
13. Ziarul „Советская Молдавия”, nr. 293, 21 decembrie 1985.

## Postage stamps and the Moldavian entries in the Unesco Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity: artistic aspects

doi.org/10.5281/zenodo.3938610

### Summary

#### Postage stamps and the Moldavian entries in the UNESCO Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity: artistic aspects

The paper is focused on visual interpretations of the national traditions that entered the UNESCO Representative List of the Intangible Cultural Heritage, found in the postage stamps, produced by “Poșta Moldovei” [Moldavian Post], the state company, in 1992–2016. There are considered small-size graphic representations, either photographs or color drawings, of three cultural phenomena: 1) Men’s group Colindat. Christmas-time ritual; 2) Traditional wall-carpet craftsmanship; 3) *Mărțișor*, cultural practice associated to the 1st of March. The author introduces to an international audience both the body of the internationally recognized Moldavian cultural appearances and the peculiarities of their depiction in the stamps of outstanding aesthetic value. Also, there are examined several specific methods and theoretical issues such as image dimensioning, in-full and in-body representation, using blank space around image on the board. Respectively, the secondary literature on these traditions and customs and on the art of postage stamp is provided. There is also provided brief data on the production of postage stamps in the Republic of Moldova in the past, on the characters featuring the present-time Moldavian postage stamps, on the remarkable Moldavian artists, authors of stamps, on the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage.

**Keywords:** postage stamp, UNESCO, Intangible Cultural Heritage, Moldavian, culture, Romanian cultural space, expressive, identity, national, international.

### Rezumat

#### Timbre poștale și înscrierile moldovenești din Lista Reprezentativă UNESCO a Patrimoniului Cultural Imaterial al umanității: reperi artistice

Articolul se axează pe interpretările vizuale ale tradițiilor naționale care au intrat în lista patrimoniului cultural imaterial UNESCO și care se regăsesc în timbrele poștale, produse de întreprinderea de stat „Poșta Moldovei” în anii 1992–2016. Sunt selectate piese grafice de dimensiuni mici, executate în baza fotografiilor sau desenelor color, care reprezintă trei fenomene culturale: 1) Colindatul de ceata bărbătească; 2) Tehnici tradiționale de realizare a covoarelor de perete; 3) *Mărțișor*, practică culturală asociată zilei de 1 martie. Autorul propune o prezentare atât a conținutului practicilor culturale moldovenești (basarabene) recunoscute în plan național și mondial, cât și a particularităților redării lor în timbrele poștale de o valoare estetică deosebită. De asemenea, sunt examinate unele metode și probleme specifice artei timbrelor poștale, cum ar fi micșorarea imaginii originale, reprezentarea în plină statură a obiectelor, folosirea fundalului alb care învăluie imaginea desenată. Respectiv, se oferă literatura secundară atât despre tradiții și obiceiuri, cât și despre arta timbrului poștal. În plus, sunt oferite date scurte despre producerea timbrelor poștale pe teritoriul Republicii Moldova în trecut, despre caracterul textelor din compoziția timbrelor poștale din Republica Moldova de azi, despre pictori remarcabili ai timbrelor poștale, despre Convenția UNESCO privind Salvagardarea Patrimoniului Cultural Imaterial.

**Cuvinte-cheie:** timbru poștal, UNESCO, Patrimoniul Cultural Imaterial, cultură, moldovenească, basarabeană, spațiul cultural românesc, expresiv, identitate, național, internațional.

According to the Oxford Paperback Dictionary & Thesaurus, stamp is “a small piece of paper stuck to a letter or parcel to record payment of postage” [8, p. 904]. Traditionally, a postage stamp provides information not only about tech-

nical administration of the post entry but also about officially approved values of the state-producer, since it is often decorated with paintings, drawings or photographs. It has been regarded as a small-size presentation of cultural property

of the nation (natural heritage, historic monuments, artworks from the collections of national museums, remarkable persons etc.) [12, p. 10-17]. Postage stamps have been issued by the Moldavian Post company since 1858. In the paper, there are considered stamps issued after 1991 when the Republic of Moldova was proclaimed as independent state and the images of national identity became positioned as part of Romanian and East-European cultural space. In the Moldavian stamps examined here, all the inscriptions indicating the country, year of issue, its price, subject, and the name of artist (optional), are compiled in Romanian using the Latin alphabet, in accordance with the law on the national language adopted in 1989, introducing the Roman script, original for the Romanian language, in place of the Cyrillic [1, p. 15, 20].

The art of postage stamp is a type of applied art usually considered as a secondary one, although, traditionally, many miniature compositions are authored by remarkable artists. There is a significant difference between the original and the finished image, the former being more detailed and freshly colored. Therefore, artists of postage stamps are required for the skillful naturalistic drawing, maintaining a clear image silhouette and the overall integrity of design, taking into account the reduction of image. In a miniature piece, the expression of only one thought or idea suggesting an image of the clear objects is especially valued. Aspirations for clarity conditioned the spread of the **close-up portrayal** in the art of postage stamp (see the ritual goat with little bells on its horns, MP 0665; the costumed hornist, MP 0804). White backgrounds (or blank spaces all around image) are largely used, aimed at emphasizing the expressiveness of contours and silhouettes, as considered by Vladimir Favorsky, a Russian book art theorist: "If a visual story is designed without background, then it makes all incisions especially clear" [16, p. 129]. Other important depicting methods and facilities are representation of the **in-full bodies and figures**, and using **bright colors**. Panorama views, peculiar shapes, tiny details are rare features. It is evident that overlapping by the words during prepress would inevitably reduce the originality of image. In order to be well-organized given the inscription, the image should be unfinished as an artwork, in some extent. Thus, the original (unfinished, larger-size) work instead of the published one is traditionally taken into account in the Republic of Moldova when speaking about

the artist's contribution. To sum up, just several Moldavian graphic artists, such as Simion Zamșa [Zamsha], Elena Karacenteva [Karachentseva] and Vladimir Melnic [Melnyk], are keen on the specific technical and artistic problems of postage stamp. They masterly combine the romantic (picturesque) and the naturalistic (documentary) aspects of images and text messages.

It seems that the creative potential of the postage stamp is completely lost at the end of the journey from the original drawing to the reproduction. Even so, an original idea and innovative design both give the drawing the value of an identity. Also, in this context, the importance of the subject presented (and not only the skillful execution) is revealed. The most valuable themes to be considered for the postage stamps are traditional Moldavian customs recognized both nationally and universally, featured in the UNESCO Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity [3]. They clearly show the international character of national culture, as the Republic of Moldova ratified the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2006. The Convention is known worldwide as a very important tool of "revitalization of oral traditions and expressions, performing arts, social practices, rituals and festive events, knowledge and practices concerning nature and the universe, traditional craftsmanship" [11]. The List was made up of the entries that help demonstrate the diversity of this heritage and raise awareness about its importance [9]. Since the Moldavian entries are common with neighboring Romania, the significance of the cultural practices within the Romanian cultural space is evidenced.

There are three Moldavian entries in the Representative List of the Intangible Cultural Heritage (official descriptions are provided):

1) **Men's group Colindat. Christmas-time ritual (Inscribed in 2013):** "Each year before Christmas, groups of young men gather in villages to prepare for the ritual of *Colindat*. On Christmas Eve, they go from house to house performing festive songs. Afterwards, the hosts offer the singers ritual gifts and money. The songs have an epic content, which is adapted to each host's individual circumstances. Ritual performers also sing special, auspicious songs for unmarried girls and dance with them. *Colindat* is sometimes performed in costume, with instrumental accompaniment and choreography. Groups of young men



(traditionally unmarried) are the main bearers and practitioners of the element; experienced men, often former group leaders, are responsible for the group's training. In some areas, children are allowed to attend the rehearsals in order to learn the repertoire" [14].

**2) Traditional wall-carpet craftsmanship (Inscribed in 2016):** "In the past, wall carpets produced by weavers in communities of Romania and the Republic of Moldova were used as decorative features and sources of insulation. A variety of techniques were needed to produce the pieces with impressive motifs. Certain patterns also indicated where the weaver was from. The carpets had additional roles in community practices. They were also displayed at international exhibitions as markers of national identity. These days, wall carpets are mainly appreciated as works of art for public and private spaces and exhibited at city festivals and ceremonies. Viewed as an expression of creativity and identity marker, wall-carpet craftsmanship is also considered as a tool to unite groups in society of different ages and socioeconomic backgrounds" [15].

**3) Cultural practices associated to the 1<sup>st</sup> of March (Inscribed in 2017):** "Cultural Practices Associated to the 1st of March comprise traditions transmitted since ancient times to celebrate the beginning of spring. The main practice consists of making, offering and wearing a red and white thread, which is then untied when the first blossom tree, swallow or stork is seen. The artefact is considered to provide symbolic protection against perils such as capricious weather, with the practice ensuring a safe passage from winter to spring for individuals, groups and communities. All members of the communities concerned participate, irrespective of their age, and the practice contributes to social cohesion, intergenerational exchange and interaction with nature, fostering diversity and creativity" [13].

These practices are probably the most famous and unknown at the same time, which is explained by the malpractice and the wrong promotion of popular customs in Soviet time Moldova (the Moldavian SSR), part of the USSR. In those remote times, all the "local traditions", especially caroling as the visually dynamic one, had been considered as regular tools of totalitarian regime, as they should conform to the official guidance "national by form, socialist by content". The national visual style was formed by the distortion of ethnographic elements with regard of their denationalization and simplification. Fortunately, for thirty years now we have been facing the ongoing rehabilitation of old practices. In her several books Varvara Buzilă, Head of the National Committee for Safeguarding the Intangible Cultural Heritage, speaks eloquently about some historical and social elements of the original traditions: "In the Soviet period the custom [*Colindat*] was discredited as social practice. In the last decades the old-time tradition has been practiced by all age groups. Strict norms are often much spoken of but not respected in the time of caroling. Within the ritual the two are intersected, *colindatul* [singing carols] and *uratul* [singing wishes]" [4, p. 9-12]. *Scoarță* is the most representative type of carpet specific for the Romanian traditional culture. This kind of fabric has the biggest surface, comprising harmoniously several images and linking them into a semantical context [2, p. 148]. *Mărțișor* has always been up to the present day one of the major spring holidays. In the traditional society of the past, its scenario had involved mythic and symbolical connotations and in the last century mainly its communicative, aesthetic and festive manifestations developed [10, p. 20].



Moldavian stamps depicting caroling groups and attributes set up the “winter holidays” (primarily Christmas) category. The drawings made by E. Karacențeva in 2013 stand out for their lively characters and balanced colors (“Colindatul de ceată bărbătească” [Men’s group *Colindat*] from the “Ritualuri și obiceiuri tradiționale” [“Traditional rituals and customs”] series, MP 0880). Figures of six men are represented in full on the background of snowy village houses. All men are dressed in *sumans* [long coats], with *cușme* [wool hats] tied with ribbons on their heads, and shod in *cizme* [boots] or *opinici* [bast shoes]. The man on the left represented in a half-turn, plays the violin, the rest sing, holding long sticks with round plaited breads, bright ribbons and a motley star. Earlier in 2008 Oleg Cojocar, the renowned graphic artist, brilliantly illustrated the tradition of children’s caroling (V. Buzilă: “At the local level, expressions deriving from the word *colindat* spread: *colindatul copiilor* [children’s caroling], *colindatul flăcăilor* [lad’s caroling], *colindatul celor căsătoriți* [married people’s caroling], etc” [4, p. 10]). In the composition, four smiling children, three boys and a girl, are depicted on the background of a snowy landscape; the boys are carrying sticks with star and ritual breads. Other compositions on winter caroling were carried out in 1996 (MP 0252-0254), in 2009 by Vasile Movileanu (1955–2011) (MP 0709-0710), and also in 2015 by Yuri Palkov (MP 0968-0969). Color photography of masked carolers was reproduced in 2011 (MP 0805). In 2006 there were issued stamps reproducing painting art by Mihail Statnii (“Malanca”, 1986) held at the National History Museum of Moldova, and by Elena Bontea (“Malanca”, 1973), held at the National Art Museum of Moldova. In 2013 there appeared a stamp with an illustration by Igor Vîeru (1923–1988), a remarkable Moldavian artist, of the famous writing for children *Guguță and his friends*, on the occasion of the Year of Spiridon

Vangheli, the internationally known Moldavian writer. In all the compositions brightly costumed children and young carolers walking through the village and singing carols and wishes, are depicted.

While the ritual of Christmas-time caroling is subject for creating romantic brightly colored compositions, the other two are usually strictly documentary, since both national symbols *Mărțișor* and wall-carpet are valorous works of folk art. It is thought their representations to not include any kind of fantasy or fiction. According to Elena Văcărescu (1864–1947), the “ambassador of Romanian spirit”, active in Paris from the end of the XIXth century till the first years after WWII, “folk art is the nation itself and at the same time more than the nation. It is where the national is combined with the international most obviously, and also is the most fertile ground for connecting people” [6, p. 83, 115]. This could be easily applied to the Moldavian culture as part of the Romanian one. Both *Mărțișor* and wall-carpet are well-studied in terms of cultural dynamics. In this context, researches made by Varvara Buzilă and Gheorghe Mardare on the philosophical and aesthetic aspects of these customs stand out [2, 5, 7].

For the first time since 1991, the text of the legend of *Mărțișor* was reproduced at the 1997 souvenir sheet of stamps, colorfully illustrated by Isai Cârmu (MP 0269): “When *Ghiocel* [The Snowdrop] appeared on the coast of the hill, the severe *Crivăț* [The Frost] hurried up to destroy him who dared to break out the cold. The fairy *Primăvară* [The Spring] used to help *Ghiocel*, but she was hurt. Her red and hot blood dripped over the white *Ghiocel*’s petals, bringing him back to life”. The image of the symbol of the coming spring is represented by white and red threads in the photo designed stamps on the Moldavian folk



Sursa imaginilor: filatelia.md/ro.

art. In the 2011 stamp it appeared on the green background (MP 0765), and in the 2016 stamp, on the blue gradient background, the green and white snowdrop (MP 0972-0973). Fragments of brightly colored rugs appear on the naturalistic drawing from 1992 (“Artizanat” [“Handicraft art”] series, MP 0041), on the photographic reproduction from 2011 (“Artizanat” series, MP 0767), on the photo collage from 2016 (“Meșteșuguri populare” [“Folk crafts”] series, MP 0887).

Since the beginning of the 1990s, the art of postage stamp in the Republic of Moldova has been positioned as a well-developed one. In all the graphic works discussed, half-tone representation type characterized by the use of color and tone gradations and highlighting three-dimensional space is explored. Moldavian entries in the UNESCO Representative List of the Intangible Cultural Heritage as considered in the art of postage stamp provide several ways of reconstructing the national identity: naturalistic, descriptive depiction and reinstatement of folk art. Strongly national in subject and matter, the drawings combine the aesthetical with the cognitive.

## Bibliography

1. Actele legislative ale RSS Moldovenești cu privire la decretarea limbii moldovenești limba de stat și revenirea ei la grafia latină. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1990 [Legislative acts regarding the decree on the Moldavian language as a national one and its return to the Latin alphabet].
2. Arta tradițională din Republica Moldova. Traditional art from Republic of Moldova. Coord. șt. V. Buzilă. Chișinău: Cartier, 2018.
3. Browse the Lists of Intangible Cultural Heritage and the Register of Good Safeguarding Practices. <https://ich.unesco.org/en/lists>
4. Colindatul de ceată bărbătească. Chișinău: Tipografia „Reclama”, 2011 [Men’s group caroling].
5. Covoare basarabene din colecția Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală din Chișinău. Bessarabian Carpets from the collection of National Museum of Ethnography and Natural History of Chi-

șinau. Ed. de V. Buzilă. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013.

6. Elena Văcărescu și spiritualitatea românească în Europa. 150 de ani de la naștere. Târgoviște: Bibliotheca, 2014 [Elena Vacarescu and Romanian spirituality in Europe. 150<sup>th</sup> birthday anniversary].

7. Mardare Gh. Arta covoarelor vechi românești basarabene. Magia mesajului simbolic. Chișinău: Cartier, 2016. [The Art of Old Bessarabian Romanian Rugs. The Magic of Symbolical Message]

8. Oxford Paperback Dictionary & Thesaurus. Third Edition. Edited by Maurice Waite, Sara Hawker. Oxford: Oxford University Press, 2009.

9. Purpose of the Lists of Intangible Cultural Heritage and of the Register of Good Safeguarding Practices. <https://ich.unesco.org/en/purpose-of-the-lists-00807>

10. Sub semnul Mărțișorului. Coord. șt. V. Buzilă. Chișinău: Bons Offices, 2015 [The Sign of Martisor].

11. Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. <https://ich.unesco.org/en/convention>

12. The Observer’s Book of Postage Stamps by Anthony S. B. New. Fourth reprint. London: Frederic Warne, 1977.

13. UNESCO Intangible Cultural Heritage. Bulgaria – North Macedonia – Republic of Moldova – Romania. Cultural practices associated to the 1st of March. Inscribed in 2017 (12.com) on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. <https://ich.unesco.org/en/RL/cultural-practices-associated-to-the-1st-of-march-01287>

14. UNESCO Intangible Cultural Heritage. Republic of Moldova – Romania. Men’s group Colindat. Christmas-time ritual. Inscribed in 2013 (8.com) on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity”. <https://ich.unesco.org/en/RL/mens-group-colindat-christmas-time-ritual-00865>

15. UNESCO Intangible Cultural Heritage. Republic of Moldova – Romania. Traditional wall-carpet craftsmanship in Romania and the Republic of Moldova. Inscribed in 2016 (11.com) on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. <https://ich.unesco.org/en/RL/traditional-wall-carpet-craftsmanship-in-romania-and-the-republic-of-moldova-01167>

16. Фаворский В. Об искусстве, о гравюре, о книге. Москва: Книга, 1986 [Favorsky V. On Fine Art, On Engraving Art, On Book. Moscow: Книга, 1986].

Aurelia TRIFAN

## Declanșarea procesului creativ și transferul de la concept la proiect în practica arhitecturală de proiectare a complexurilor vitivinicole autohtone

doi.org/10.5281/zenodo.3938631

### Rezumat

#### Declanșarea procesului creativ și transferul de la concept la proiect în practica arhitecturală de proiectare a complexurilor vitivinicole autohtone

Schimbările survenite în plan conceptual în arhitectura vinărilor la nivel mondial au impus noi sensuri legate de modul de prezentare a complexurilor vitivinicole autohtone. Arhitectura acestora adoptă o serie de acceptări conceptuale raportate la percepția și experiența internațională. Dezvoltarea conceptului centralității poziției vizitatorului întregit de conceptul arhitecturii de spectacol se explică prin pătrunderea inovațiilor sociale care contribuie la apariția funcțiilor suplimentare la întreprinderile de vinificație.

Scopul cercetării este de a scoate în evidență modificările actuale în arhitectura complexurilor elucidate prin descrierea procedeelelor utilizate. Suport de analiză constituie arhitectura mai multor obiective: cramele de la Camenca, Corjeuți, Bulboaca și Cuhureștii de Sus, păstrate pe teritoriul Republicii Moldova din secolul al XIX-lea–începutul secolului XX, întreprinderile vinicole integrate în galeriile subterane de la Cricova, Mileștii Mici și Brănești din perioada sovietică și vinăriile renovate sau construite în perioada actuală: Château Purcari, Château Mimi (Bulboaca), galeriile subterane Lion Gri (Ciorescu), Château Vartely și Vinăria Poiana.

Subiectul relevă atât problemele salvărdării patrimoniului industrial vitivinicol din țară, cât și ale raportării la deservirea turistică din ultimii ani prin formarea noilor spații ale complexurilor vitivinicole, a căror arhitectură își redefiniște puterea de atracție pe baza unei prezențe cultural-artistice.

**Cuvinte-cheie:** imagine memorabilă, integrare în relief, compoziție ambientală, inovații sociale, fenomen turistic, scenografie, conversie.

### Summary

#### Initiation of the creative process and the transfer from concept to project in the architectural practice of designing local winery complexes

The conceptual changes in the global architecture of wineries has brought new meanings to the way of presenting the local winery complexes. Their architecture adopts a number of conceptual acceptations in relation to international perception and experience. The development of the concept that the visitor's position plays a central role complemented by the concept of scenic architecture is explained by the influence of social innovations that contribute to the emergence of additional functions in winemaking enterprises.

The purpose of the research is to highlight the current changes in the architecture of the complexes elucidated by describing the techniques used. The architecture of several objectives were analyzed: Camenca, Corjeuti, Bulboaca and Cuhureștii de Sus wineries, preserved on the territory of the Republic of Moldova from the 19th century until the beginning of the 20th century, the winemaking enterprises integrated in the underground galleries in Cricova, Mileștii Mici, Branesti from the soviet period and the renovated or recently built wineries Château Purcari, Château Mimi (Bulboaca), the underground galleries Lion Gri (Ciorescu), Château Vartely and Poiana Winery.

The research also reveals the problems of safeguarding the wine industry heritage of the country, as well as of reporting it to the touristic service in the last years through the formation of new spaces of the winery complexes, whose architecture redefines its attractiveness based on its cultural-artistic presence.

**Keywords:** memorable image, relief integration, environmental composition, social innovations, touristic phenomenon, scenography, conversion.

Datorită dezvoltării relativ diferențiate între țări sau chiar între regiuni cu același specific industrial, este greu să găsim exemple absolut identice, însă anumite caracteristici majore ale arhitecturii industriei vitivinicole rămân recunosibile în majoritatea cazurilor, exemplele răspunzând aceluiași principii și având aceiași factori de apariție și dezvoltare. Viziunea modernă asupra complexurilor vitivinicole în mai multe lucrări apărute recent peste hotare a fost dezvoltată, având menirea să deschidă o nouă perspectivă de dezvoltare a acestor complexuri.

De-a lungul istoriei, crama, fiind o clădire industrială, pur utilitară, nu a avut necesitatea de a-și face publicitate prin aspectul său în aceeași măsură ca în condițiile actuale de creștere a concurenței pe piața vinurilor, ci doar prin calitatea produsului finit. În prezent, concurența aprigă între producătorii care livrează pe piață vinuri de calitate modifică lucrurile substanțial. Pentru că produsele depind de conjunctura politică și socio-culturală caracterizată printr-un dinamism accentuat în care ele pot fi rapid devalorizate, acestea trebuie susținute de o bază solidă, devenită astfel prin politicile culturale ale corporațiilor „impuse” să-și găsească modul de a se deosebi pentru a-și păstra poziția economică.

Rezultatul concurenței între producători este stabilirea relației dintre *brand* și aspectul arhitectural al întreprinderii. Reprezentarea imaginilor arhitecturale în diverse forme: emblema producătorului, eticheta, precum și designul de produse conexe, permite crearea pentru consumator a unei imagini întregi a produsului. Arhitectura modernă expresivă, cu un aspect vizual recunoscut, atrage mai multă atenție spre *brand*-ul său, servește la publicitate, ridicând statutul producătorului și evidențiindu-i aspirațiile de a ține pasul cu vremurile și atitudinea față de cultura producerii vinului. De regulă, este împrumutat conturul fațadei principale sau o vedere caracteristică a cramei.

Conceptul de *branding* în industria vinului a câștigat popularitatea în ultima perioadă în întreaga lume. În acest context, considerăm că abordarea lui în spațiul Republicii Moldova este un proces firesc. Dorința de a aduce accente de „branding” unei întreprinderi vitivinicole apare în contextul crizei economice de la sfârșitul secolului XX – începutul secolului al XXI-lea. Astfel, crearea unei imagini bine conturate a unui complex prin tehnici de „branding”, este considerată a fi o bună soluție de revitalizare a domeniului

vitivinicol, iar imaginea *brand*-ului unei vinării joacă un rol crucial în atitudinea față de această întreprindere și față de sector în ansamblu.

Sarcina pusă în fața arhitectului de a crea o imagine memorabilă a condus la stabilirea unor procedee specifice de formare a compoziției arhitecturale a vinăriilor. Ea se bazează pe două principii: crearea unui volum integrat, conturul neîntrerupt al căruia să poată fi citit cu ușurință de către observator, și utilizarea unor elemente ale compoziției arhitecturale, cu rol atractiv, care ar duce la fixarea unei imagini vizuale „de neuitat”.

Astfel, pentru a atinge efectul vizual maxim, arhitecții creează un volum arhitectural unic, atenția fiind acordată rezolvării porțiunilor ridicate, formei și plasticii fațadei. De la sfârșitul anilor '80 ai secolului XX, în lume se formează o nouă imagine a fabricilor de vin, definită inclusiv de arhitecți renumiți, laureați ai Premiului Pritzker, precum Rafael Moneo (Bodegas de Arinzano, 1988), Jacques Herzog și Pierre de Meuron (Dominus Estate winery, 1997), Santiago Calatrava (Ysios winery, 2001), Frank Gehry (Marques De Riscal, 2006), Alvaro Siza (Adega Mayor Winery, 2006), Zaha Hadid (R. Lopez De Heredia Wine Pavilion, 2006), Jean Nouvel (Château la Coste winery, 2008), Richard Rogers (Bodegas Protos, 2008), Norman Foster (Faustino Winery, 2010), Christian de Portzamparc (Château Cheval Blanc Winery, 2011).

Arhitectura acestor întreprinderi vitivinicole poate fi definită ca o arhitectură-simbol, fiind o categorie a arhitecturii contemporane, care are necesitatea de a simboliza pentru crearea unei atractivități adăugătoare. În domeniul arhitecturii există edificii cu o capacitate sporită de simbolizare. O serie întreagă de personalități și specialiști sunt demni de menționat în efortul de a defini sau teoretiza acest concept: Ch. Jencks, R. Arnheim, W. Ittelson, W. Meisenheimer, J. Grutter ș.a. Considerațiile lor asupra funcției simbolice a arhitecturii pot fi aplicate domeniului arhitecturii vinăriilor moderne, iar conturarea noțiunii de simbol la J. Grutter, bazată pe faptul că unele construcții pot fi clasificate ca simboluri pe măsura trecerii anilor, poate fi remarcată în arhitectura *chateau*-urilor vitivinicole din Franța sau cramelor cooperativelor agricole din Spania de la sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului XX.

Realizarea conceptului în arhitectura vitivinicolă se bazează pe capacitatea designerului sau arhitectului de a crea imagini unice – semne – an-

grenate totodată într-un nou proces social, pentru care designul este un procedeu „invitațional”. Criteriile estetice sunt foarte importante și par a fi cele mai semnificative pentru edificiile date. Funcțiunea nu este determinantă pentru construcțiile-semn, iar materialul de construcție nu este determinant în sine, ci în raport cu alte criterii. În pofida faptului că sunt caracterizate prin unicitate, acestea pot fi exemple de studiere pentru stabilirea caracteristicilor întreprinderilor moderne.

În ce măsură arhitectura cramelor din Republica Moldova are capacitatea de a fi semnificativă și dacă da – care sunt mijloacele moderne în rezolvarea acestei probleme?

Simbol al unei arhitecturi vitivinicole pentru Republica Moldova ar putea fi considerate galeriile subterane de la Cricova, Mileștii Mici și Brănești (în anii '50–'70 ai secolului XX transformate parțial în spații pentru depozitarea vinurilor) sau arhitectura cramelor din perioade anterioare celei socialiste, precum cramele de la Camenca (anii '30 ai secolului al XIX-lea), Corjeuți (anii '60–'70 ai secolului al XIX-lea), Bulboaca (1901), sau Cuhureștii de Sus (anii '20–'30 ai secolului XX).

Crama conacului familiei Wittgenstein de la Camenca, deși a suferit anumite modificări de-a lungul timpului, și-a păstrat caracterul inițial. Clădirea a fost concepută ca parte integrantă a ansamblului curții nobiliare, fiind inclusă într-un terasament cultivat cu viță-de-vie. Acest edificiu industrial, cu o structură eminent funcțională, a combinat exigențele organizării productive cu o arhitectură exterioară cu valențe estetice. Atât crama, cât și terasele care o mărginesc din partea de nord, susținute de ziduri de piatră, ar putea fi prezentate drept simboluri în cazul demarării unui proiect de revitalizare a complexului vitivinicol Wittgenstein, fapt care, de mai mulți ani, rămâne o temă deschisă pentru discuții [11].

Un exemplu notabil este complexul vitivinicol de la Bulboaca, care s-a înscris în istoria vinificației autohtone ca una dintre cele mai impunătoare întreprinderi de acest fel din Basarabia. După reconstrucția începută în anul 2011, crama de pe teritoriul lui, edificată în 1901 de Constantin Mimi, proprietarul moșiei de la Bulboaca, este adusă în prim-plan, fiind un element central în dezvoltarea complexului realizată după proiectul arhitecților Leonid Dumitrașcu și Arnaldo Tranti în jurul ideii de conformare a întreprinderii fenomenului turistic. Restructurarea a avut la bază ideea de creare a unui complex modern, cu încer-

care de a menține accentul pe clădirea industrială de la începutul secolului XX.

Imaginea actuală a galeriilor subterane de la Cricova, obținute în urma excavării pietrei de calcar și utilizate pentru depozitarea vinurilor, apărută drept rezultat a propunerii unei personalități marcante în domeniul vinificației autohtone precum Petru Ungurean, a devenit cu timpul o combinație între expresia organică a galeriilor subterane, care definesc o arhitectură rupestră, și „impregnarea” unui design interior care dezvăluie funcțiile implementate în aceste tuneluri. Galeriele sunt astăzi acel spațiu de reprezentare a conceptului de arhitectură-semn sau simbol, care exprimă imaginea memorabilă a patru complexuri vitivinicole din țară: Combinatul de vinuri „Cricova” SA, ÎS CVC „Mileștii Mici”, „Pivnițele din Brănești” SA și ÎM „Lion-Gri” SRL [10].

Bazându-ne pe cercetarea complexurilor vitivinicole din țară, putem constata că în majoritatea cazurilor sunt utilizate cramele construite în perioada sovietică, excepție fiind crama complexului de la Château Vartely, dar fără a pretinde de a fi un simbol arhitectural. Înzestrată cu tehnologii moderne, conformându-se tuturor condițiilor de a produce un vin bun, crama rămâne a fi o clădire strict utilitară cu un aspect corespunzător creat de carcasa metalică căptușită cu panouri termoizolante tip „sandwich”.

Obiectul arhitectural, considerat ca mesaj supus unui proces de codificare de către arhitect, definit de un sistem de comunicare produs de o anumită societate într-un anumit context istoric, reprezintă un sistem semnificant [5, p. 29]. Evoluția sistemului semnificant al arhitecturii este determinat astăzi de fenomenul globalizării care generează un anumit fel de uniformizare culturală [5, p. 30]. În prezent, când arhitectura complexului vitivinicol își trăiește deja propria mutație și propriul apogeu, fapt stabilit prin apariția unui număr impunător de vinării cu o estetică „seducătoare”, apare problema eredității arhitecturale. Conține oare arhitectura complexului vitivinicol suficient de multe „urme” și trăsături pentru a o califica drept caracteristică a unei zone sau regiuni concrete?

Tradiționalul nu se bazează pe vechi, rural, vernacular sau meșteșugăresc, ci pe uzual, dominant, evident, care rezultă din modul curent în care se construiește, de la programe la materiale, detalii, preferințe, soluții, care sunt reperate ca aparținând locului – formule arhetipale, care sunt înțelese,

acceptate și dorite, tocmai pentru că sunt pretutindeni. Astfel, soluțiile tradiționale se integrează mai ușor în arhitectura autohtonă, iar, luând în considerație faptul că practică modernă, cu tehnologii alternative, orientate spre sustenabilitate, întârzie să se instaleze, arhitectura „tradițională” nu este concurată la acest capitol. Din altă parte, tradiționalismul înseamnă o reînnoire cu trecutul, iar practicat, în mod inspirat, creativ, poate crea imaginea așteptată a complexului vitivinicol.

Vinăria Purcari, fiind renovată în 2003–2004 după proiectul arhitectului Mihai Eremciuc, a fost extinsă prin clădirea restaurantului cu încadrarea elementelor din arhitectura tradițională românească. De asemenea, complexul Chateau Vartely, construcția căruia este finalizată în anul 2008 (arhitect Leonid Dumitrașcu), acceptă o abordare holistică, implementând ideea caselor tradiționale din materiale naturale precum lemnul, chirpicii, paianța, piatra brută, caracteristice regiunii, pentru spațiile hoteliere. Fiind parte componentă a unor situri rurale, aceste complexuri respectă astfel o tradiție locală de multe generații.

Despre integrarea în sit a vinărilor moderne putem vorbi la propriu – acestea fiind adâncite în relief din motivul de a utiliza spațiile subterane pentru depozitare, dar și din punct de vedere a unei reușite soluționări de inserție în peisaj. Construcția, inspirată din reliefurile peisajului natural în ceea ce privește forma, are acoperirea (terasa) volumului – „a cincea fațadă” a arhitecturii – determinată de o arhitectură peisagistică cu zone verzi, plantații de viță-de-vie și trasee. Putem constata că arhitectura acestor vinării poziționează peisajul ca prioritar, evidențiindu-l, și de abia după aceea în vizor apare clădirea. Esențialul rezidă în formularea: arhitectura și peisajul dau naștere unui hibrid nou, „arhitectura peisajului” [8, p. 3].

Proiectul Vinăriei Poiana, realizat de arhitectul Vasile Stratu în anii 2012–2014, reprezintă, cu certitudine, un pas înainte (pentru vinăriile autohtone) în ceea ce privește relația cramei cu peisajul, fiind o aliniere la tendințele inovative mondiale în „arhitectura vinului”. Ideea inițială a fost de a dezvolta un concept de cramă, care să se integreze cât mai armonios posibil în peisaj și să aibă contact cu podgoria.

Relieful imprimă ansamblului teritorial o notă de originalitate, varietate și complexitate. Prezența denivelărilor este un element major al acestui spațiu. Declivitatea variabilă și energia de relief prefigurează sectoarele zonei, reprezentând

puncte de maximă atracție în evaluarea turistică și stimulează construcția în pantă pentru obținerea unei organizări tehnologice încadrate într-o structură optimă și a expresivității arhitecturale.

Atât vinăria Chateau Vartely, cât și complexurile de la Purcari și Bulboaca impresionează prin înscrierea lor în reliefurile cu diferențe mari de nivel. Integrarea în pantă marchează momentul produs în gândirea vinificatorului de a contribui la soluționarea originală a construcției pe două niveluri cu posibilitate utilizării sistemului gravitațional în procesul de producere a vinului. Din altă parte, conceptul integrării în relief implică înțelegerea și abordarea spațiului ambiant al complexului, care creează de la bun început premise de personalizare ce pot fi urmate și puse în valoare de către arhitect sau care poate suporta modificări vizibile, raportate la personalitatea și cerințele arhitectului, printr-o serie de acțiuni premergătoare procesului propriu-zis de amenajare-ambientare.

O temă aparte sunt inovațiile sociale și pătrunderea lor în acest domeniu, cauzând schimbări esențiale în arhitectura și structura complexurilor vitivinicole.

Printre inovațiile sociale, care contribuie la apariția funcțiilor suplimentare la întreprinderile de vinificație, este de menționat turismul vitivinicol. Și aici, în centrul atenției arhitectului, este interacțiunea dintre om (vizitator) – obiect arhitectural (complexul vitivinicol) – mediu înconjurător (podgoria).

Dacă până nu demult, în această formulă lipsea legătura vizitator – complex vitivinicol și într-o oarecare măsură complex vitivinicol – mediu înconjurător (podgoria), atunci la etapa actuală formula devine regulă în soluționarea arhitecturală a complexului vitivinicol, fiind considerată o reușită în lupta concurențială a vinărilor. În prezent, se adăuga racordarea la fluxul vizitatorilor, care nu este altceva decât un *perpetuum mobile* pentru vinăriile moderne. În acest context, nu este surprinzător faptul că tot mai mulți arhitecți adoptă și folosesc conceptul, în care poziția centrală este acordată vizitatorului. Toate schimbările care se desfășoară au loc datorită subordonării arhitecturii complexului vitivinicol acestui concept ce are o exemplificare extinsă.

Atracția turistică, devenind vectorul esențial al evoluției arhitecturii moderne a întreprinderilor vitivinicole, deschide oportunități pentru apariția unei arhitecturi expresive a întreprinderilor și posibile variante de concepere creativă a

aspectului lor. O serie de spații se raportează la cerințele vizitatorilor, reconfigurând astfel contextul istoric existent. Dacă „vizitatorul” era prezent până acum doar în spațiul de degustare, fiind, de regulă, singurul organizat în special pentru el, „consumatorul” de astăzi deține o relație cu mult mai strânsă cu întreprinderea (inclusă în circuitul turistic), având acces în spațiul tehnologic.

Problema accesului deschis nu este doar o chestiune comercială, ci una de supraviețuire, cât de patetic nu ar suna. Preocuparea specială a producătorului ține de atragerea clientului printr-o nouă structură care include diferite forme de „spațiu public” pe teritoriul complexului. Anume introducerea spațialității sociale culminează astăzi în politicile practice de producători, bazate pe accesul deschis al vizitatorilor, atât al spațiilor tehnologice, cât și propunerea spațiilor de cazare, de alimentare, divertisment etc. Arhitectura vinărilor pretinde astăzi să se transforme într-un centru energetic al unor relații publice. În fața provocărilor culturale succesive vinăriile au fost supuse unui proces de hibridizare culturală, prin transformarea spațiului său prin scenografie.

Adăugarea funcțiunii sociale este motto-ul conceptului de dezvoltare modernă a vinăriilor din țară. Aspectul clădirilor se subordonează cerințelor specifice unei diversități de funcțiuni și consolidării prestigiului investitorilor, dar cu condiția realizării unor ansambluri compoziționale care să țină seama de caracterul general al zonei, de particularitățile sitului și de arhitectura clădirilor din vecinătate, cu care se află în relații de covizibilitate.

Noua imagine arhitecturală a complexurilor vitivinicole începe a se contura în doar ultimele două decenii sub influența inovațiilor sociale. Convergența domeniului arhitectural cu cel public reconfigurează accepțiunea de compoziție ambientală. În perioada actuală, spațiul arhitectural devine un domeniu complex, supus unor atitudini conceptuale eclecticice, iar schimbările iminente, observate în mai multe crame, declanșează un proces de transgresiune a diferitor zone organizate pentru vizitare.

Termenul „design de scenă” a fost introdus pentru a descrie totalitatea și complexitatea procesului, profesiei, artei, perspectivelor asupra realității și creativității pe care P. Howard le-a denumit „scenografie” [6]. În sens mai larg, designul de scenă reunește scenografi, creatori de costume, tehnicieni și specialiști în tehnologie teatrală, arhitecți, ingineri de sunet și de lumini, precum

și critici, oameni de știință, regizori, producători, dramaturgi și pe toți cei ale căror activități sunt dirijate spre spațiul scenei. Din studierea mai atentă a acestui concept se naște întrebarea: ce este un eveniment scenografiat, care sunt toate manifestările posibile ale evenimentelor scenografiate și, în consecință, unde pot fi găsite scenele. În afara teatrului, designul de scenă ar putea fi definit nu doar ca design „extins” al unui platou de lucru, ci și ca o formă de artă de sine stătătoare: „O operă de artă în domeniul designului de scenă se poate naște din orice proces creativ care include un mod scenic de gândire și utilizarea unor resurse scenice, având ca scop crearea unui eveniment scenografiat” [2]. Așadar, dacă aplicăm logica teatrului la alte discipline artistice, designul de scenă poate fi văzut și ca o artă în sine. Este limpede că „în deceniul trecut, practica scenografică și designul de scenă s-au îndepărtat constant de cutia neagră specifică teatrului, migrând spre o zonă hibridă plasată la intersecția teatrului cu arhitectura, expozițiile, artele vizuale și mass-media” [7]. În plus, aceeași zonă a fost construită prin acțiune și interacțiune, precum și prin „comportamentul clar definit individual și colectiv” [7].

Având în vedere cele de mai sus, este firesc ca problema „scenografierii spațiului” să devină un motiv pentru reunirea arhitecturii și a evenimentului, a structurii fizice și a fluctuației temporale, a morfologiei și a „feliei de viață” (fr.: *tranche de vie*). Pare extrem de firesc să ne gândim la locația unui eveniment sau, cu alte cuvinte, la spațiul performativ atunci când vorbim despre explorarea și expunerea arhitecturii astăzi. Designul de scenă înțeles ca instrument, ca metodologie sau ca punct de vedere ar putea constitui o platformă solidă și puternică pentru regândirea, reevaluarea și re-prezentarea arhitecturii contemporane [3].

Promovarea turismului vitivinicol a fost un impuls ce a contribuit la apariția unei noi structuri și imagini a complexului, teritoriul căruia se transformă într-un spațiu public, unde vizitatorii au posibilitatea de a-i admira arhitectura. Practic, spațiul pentru a fi materializat este conceput printr-o punere în scenă, creându-se un decor, o scenografie pentru un context. Se dezvoltă o împletire a unor caracteristici specific arhitecturale cu cele de spațiu viu, trăit. „Locul” și „evenimentul” devin criterii importante în organizarea complexului vitivinicol modern. Introducerea componentei emoționale în mediul construit sau, altfel spus, stabilirea legăturii dintre ambient și

afect ca „melodii întrepătrunse” este o teorie care poate fi evidențiată în ultimul timp [4]. Senzațiile compuse, alcătuite din percepte (viziuni) și afecte, se regăsesc la diferitele niveluri ale expresiei arhitecturale: tipologiile – forme ce ni se gravează în memoria vizuală, morfologiile – asamblaje senzitive (atmosfera) ce invită la identificare, topologiile – organizări spațiale ce ne orientează și îndrumă mișcarea corpurilor [4]. Prin acest concept se ajunge la spectaculos, la surprinderea vizitatorilor vinărilor, contribuind la cunoașterea unui patrimoniu cu o valoare incontestabilă.

Se percepe o dispoziție către un areal vizual la limita dintre realitate și ficțiune, și anume, spațiul pentru evenimente. În acest cadru, arhitectura își justifică rolul de catalizator al unui proces de tip nou dintre creator și public, unde spectatorul are o atitudine participativă interactivă, devenind astfel coautor la spectacolul vizual. În acest mod se urmărește modificarea funcției pe care a avut-o crama în contextul său utilitar-material, invitând privitorul să descopere noi semnificații, de natură spirituală.

Ideile scenografice au actualitate în construirea viziunii moderne a complexului vitivinicol atât a interiorului (săli de degustare, săli de restaurant, spații muzeistice etc.), cât și a exteriorului (curte interioară, fațade). Designul de scenă a suferit unele schimbări, trecând printr-un proces integrator în arhitectura complexului. În prezent, se apropie tot mai mult pentru a deveni punct de referință, reper al unei dinamizări a spațiilor destinate publicului.

În complexul de la Bulboaca curtea interioară terasată provoacă senzația de scenă. Spațiul organizat în jurul restaurantului de la Chateau Vartely este ceva mai dinamic datorită reliefului și poate fi delimitat în mai multe zone cu diferite predispoziții. Vinăria Purcari se distinge printr-o intercalare a unei zone de recreere cu două iazuri, pe care sunt instalate terase plutitoare, de unde se deschid vederi neobișnuite spre complexul ce se găsește la un alt nivel, mai înalt.

Un efect deosebit pentru dezvoltarea ideii respective îl are păstrarea unor clădiri istorice (construcții vitivinicole din perioade anterioare) sau echipamente istorice (teasuri, linuri etc.).

În cazul renovării complexurilor existente sau a revitalizării economice a întreprinderilor vechi este implementat concepul muzealizării sau conversiei unor clădiri care și-au pierdut la etapa actuală funcția inițială – cea de producere, dar au valo-

re arhitecturală. Reutilizarea unui spațiu din punct de vedere funcțional, asociată cu păstrarea clădirii vechi, apare ca soluție din secolul al XIX-lea, fiind cel mai des legată de transformarea construcției în muzeu [9]. În timp, conversia a cunoscut o dezvoltare amplă care a implicat obiecte sau întregi zone urbane ale arhitecturii industriale, căpătând astfel dimensiunea unui program arhitectural distinct și foarte complex, care în ultimele decenii a fost marcat de realizări de o calitate excepțională [1].

Conversia, bazată pe posibilitatea de a implanta activități noi în cadrul existent, este o oportunitate astăzi și pentru dezvoltarea complexurilor vitivinicole. Readaptarea din punct de vedere arhitectural al clădirilor istorice este importantă din punct de vedere al menținerii construcțiilor tradiționale cu scop informativ și educativ, înzestrând complexul cu o atractivitate deosebită.

În contextul dezvoltării permanente a complexurilor vitivinicole, cramele istorice păstrate pe teritoriul lor devin parte integrantă a acestora, iar dezvoltarea tehnologiei avansate aduce o incompatibilitate între noile tehnologii și spațiile industriale moștenite din primele faze ale industrializării. Devenind nefuncționale, deseori abandonate sau transformate în depozite, dar reprezentând obiecte inedite, încărcate cu istorie, acestea marchează singularitatea și unicitatea complexurilor. Prezența lor nu mai este justificată în absența producției, fiind situate ambiguu în dinamica economică și culturală actuală, dar constituind importante locuri ale memoriei și având valoare arhitecturală (crama proprietarului Kalmuțki, Corjeuți, sau crama de pe moșia boierilor Bogdan, Cuhureștii de Sus). În acest caz e necesar de a pune în discuție valorificarea spațiilor industriale prin conversie. Totodată, trebuie de luat în considerare că multe din cramele „vechi” dețin statut juridic de monument istoric, iar, în majoritatea cazurilor, acest statut este completamente ignorat în practica arhitecturală din Republica Moldova. Prevederile legislației naționale care stabilește modalitatea de intervenție asupra lor și a terenului aferent și de punere a acestora în valoare este nerespectat de către proprietari și arhitect.

Conceptul conversiei a fost implementat în complexul de la Bulboaca. Clădirea reconstruită a cramei de la începutul secolului XX a fost transformată într-un restaurant cu mai multe săli, iar blocurile alipite la ea în perioada sovietică – în hotel și centru SPA. Revitalizarea clădirii devenită nefuncțională din 1982, odată cu darea în ex-

ploatare a unui alt bloc tehnologizat, a constituit o restabilire parțială în limitele spațial-volumetric inițiale, cu înlocuirea unor elemente în stare precară – ferestrele, ușile, acoperișul și includerea altora noi – scărilor laterale largi cu caracter monumental și a balustradei ajurate. La realizarea conversiei cramei nu s-a atras atenția cuvenită calității de mărturie istorică și monument de arhitectură<sup>1</sup>, aceasta fiind considerată subsidiară. Impunerea conversiei se cerea făcută prin păstrarea caracterului distinctiv al acestui obiectiv industrial, fără atribuirea unei grandori „în plus” atât clădirii, cât și spațiului înconjurător la insistența presantă a proprietarului, ci printr-o restaurare efectuată conform rigorilor internațional recunoscute.

Astfel, pe lângă soluționarea cerințelor curențe în proiectarea complexurilor vitivinicole noi, conversia implică și aspecte care țin de importanța edificiilor ca monumente de istorie și arhitectură, însumând atât componenta estetică determinată de expresivitatea clădirii, cât și cea informativă definită de identitatea clădirii în cadrul istoriei civilizației umane. Componenta afectivă de care depinde gradul în care, prin asocieri psihologice, clădirea participă la conturarea identității unei comunități, de asemenea, nu poate lipsi.

Complexurile vitivinicole moderne pe cale de apariție sau în proces de reconstrucție sunt constrânse să se conforme diferitor necesități existențiale de natură economică, socială, ecologică, estetică, culturală, psihologică, etică și filosofică pentru a prezenta sisteme unitare. Arhitectura complexului este impusă să stabilească simultan relații cu toate aceste aspecte-cheie. Pe măsură ce tehnologiile inovative sunt utilizate pentru obținerea vinului calitativ, ideile sunt cele care joacă acum rolul predominant, pentru a crea obiecte cu o arhitectură incontestabilă care, la rândul lor, deschid noi perspective de evoluționare a acestor întreprinderi industriale.

#### Note

1. Crama de la Bulboaca, raionul Anenii Noi, este înscrisă în Registrul monumentelor Republicii Moldova ocrotite de stat din 1993 cu statutul de monument de arhitectură de categorie locală.

#### Bibliografie

1. Andrei R. Argumente pentru conversia clădirilor industriale. În: *Arhitectura*, 2013, nr. 4, p. 130-133.
2. Dadić Dinulović T. Scene design as curatorial and artistic practice. In: 1st International Scientific Conference in the cycle „What is scene design?” Novi Sad, 15-16 December 2012, p. 30-36.
3. Dinulović R. Designul de scenă în arhitectură: instrument de cercetare, metodologie sau dorința de a înțelege prezentul? În: *Arhitectura*, 2014, nr. 2. <https://arhitectura-1906.ro/2014/07/designul-de-scena-in-arhitectura-instrument-de-cercetare-metodologie-sau-dorinta-de-a-intelege-prezentul/> (accesat 12.07.2017).
4. Gaivoronschi V. Viziuni, afecte și alte aspecte. În: *Arhitext*, 2009, nr. 8, 9. <http://www.andreescu-gaivoronski.com/media/Viziuni,%20afecte%20si%20alte%20aspecte.pdf> (accesat 28.03.2017).
5. Grigorovschi M., Grigorovschi A. Peisaj urban – edificii semnal. În: *Urbanism. Arhitectură. Construcții*, 2007, vol. 1, nr. 1, p. 29-30.
6. Howard P.: What-is-Scenography? <https://ru.scribd.com/doc/189263196/Pamela-Howard-What-is-Scenography-Theatre-Conc-Bookos-org-pdf> (accesat 03.03.2017).
7. Lotker S. Scenography. Symposium: Scenography Expanding 2: On Artists/Authors. Belgrade, 8-10 July, 2010. [www.intersection.cz](http://www.intersection.cz) (accesat 03.03.2017).
8. Mourgka P. Influența peisajului în concepția de arhitectură. Autoreferatul tezei de dr. în arhitectură. București, 2012. 11 p.
9. Tarbujaru D. Conversia construcțiilor industriale. În: *Revista Construcțiilor*, mai 2008, nr. 37, p. 110-111.
10. Trifan A. Galeriile subterane ale complexurilor vitivinicole din Republica Moldova. Valențe arhitecturale și artistice. În: *Arta. Seria Arte vizuale: Arte plastice, arhitectură*, Chișinău, 2017, vol. XXVI, nr. 1, p. 126-133.
11. ВКаменкевосстановятвитгенштейновские места. / V Kamenke vosstanoviat vitgenshteinovskie mesta. <http://forum-pmr.net/showthread.php?p=116530> (accesat 28.05.2012).

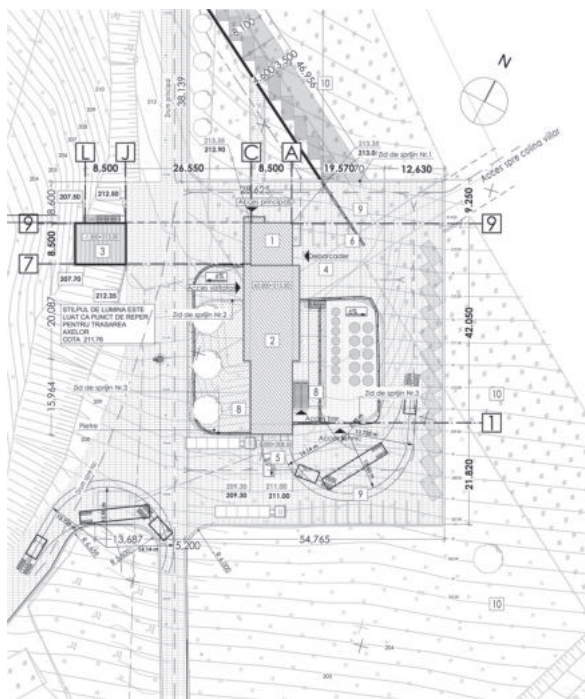


Fig. 1. Plan general. 1 – turn observator; 2 – vinărie (demisol și parter), restaurant (etajul 1); 3 – terasă, sală de degustare (demisol); 4 – debarcader; 5 – acces pivniță; 6 – parcare pentru personal; 7 – sculpturi; 8 – gazon; 9 – pavaj carosabil; 10 – plantație de viță-de-vie.

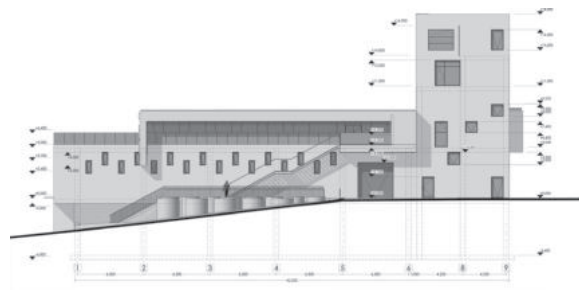


Fig. 2. Fațada în axele 1-9.



Fig. 3. Secțiunea 2-2.



Fig. 4. Vedere generală. 2019. Foto A. Trifan.

**СВЕТЛАНА ИЛЬВИЦКАЯ,  
АННА ПОЯН**

## **Мировой опыт архитектурного проектирования музейных комплексов в исторической среде**

doi.org/10.5281/zenodo.3938649

### *Summary*

#### **International experience in the architectural design of Museum complexes in their historical environment**

Interest in national culture and increased mobility of the population stimulate the development of domestic tourism in our country. The centers of regional tourist activity are objects of historical and cultural heritage as monuments of national culture, which contribute to the active emergence of new Museum complexes and Museum infrastructure in the surrounding area of the monument and its historical environment.

The majority of new Museum spaces existing in their historical environment in Russia have been formed over the last two decades and mainly have a spontaneous nature of construction and architecture, which often leads to a disturbance of the visual and aesthetic qualities of the cultural heritage objects themselves. In this regard, along with the visual and spatial organization, the architect faces the question of architectural and planning interaction between the architecture of the museum building and its surrounding historical environment, as well as the need to maintain the ensemble integrity of the object of historical and cultural heritage.

The article discusses examples from world and Russian architectural practice, provides an analysis of the formation of modern museum complexes in the historical environment containing objects of cultural heritage. The authors present a variety of architectural and artistic images and various approaches to the organization of museum space, both in the interior and in the exterior, emphasizing the role and significance of the integrated design of the museum complex in the historical and architectural ensemble.

**Keywords:** Museum complex, Museum design, historical environment, cultural heritage, Museum expansion, movement scenario, exhibition space.

### *Rezumat*

#### **Experiența internațională în proiectarea complexurilor muzeale în context istoric**

Interesul pentru cultura națională și creșterea mobilității populației stimulează dezvoltarea turismului intern. Destinațiile de activitate turistică regională se formează pe lângă bunurile de patrimoniu cultural - monumente ale culturii naționale. Ele contribuie la apariția activă a unor noi complexuri muzeale și a infrastructurii muzeale în contextul istoric al monumentului.

Majoritatea noilor spații muzeale în mediul istoric din Europa și Rusia, s-au format în ultimele două decenii și, de regulă, dispun de construcții și de o arhitectură „spontană”, deseori cu efectuarea lucrărilor neautorizate, fapt care adesea conduce la diminuarea calităților vizuale și estetice ale obiectelor de patrimoniu cultural. Din aceste considerente, la rând cu organizarea vizuală, spațial-volumetrică, arhitectul se confruntă cu problema interacțiunii între arhitectura muzeului și contextul lui istoric, dar și a necesității păstrării integrității de ansamblu a monumentelor de patrimoniu cultural, concomitent cu protejarea lor de deteriorare și distrugere.

În articol sunt analizate exemple din practica internațională și rusă, se analizează formarea complexurilor muzeale moderne în context istoric, care conține monumente de patrimoniu cultural. Autorii prezintă diversitatea imaginii arhitectural-artistice și abordări diferite în organizarea spațiului muzeal și scenariului de mișcare, atât de interior, cât și de exterior, subliniind rolul și importanța proiectării unitare a complexurilor muzeale în cadrul ansamblurilor istorico-arhitecturale.

**Cuvinte cheie:** complex muzeal, proiectarea muzeelor, mediu istoric, patrimoniu cultural, extinderea muzeului, scenariu de mișcare, spațiu de expunere.



Рис. 1. Музей Римской цивилизации в г. Ним, Франция.

Конец XX- начало XXI столетия ознаменованы активизацией научного и творческого поиска в области культуры и искусства, что требует комплексных исследований, направленных на выявление ведущих тенденций и основных этапов эволюции данной сферы. Важную роль в процессе хранения и преемственной передачи ценной информации для общества и обеспечения поступательного развития культуры выполняет музей, миссия которого состоит в сохранении, документировании/фиксации и популяризации событий, фактов и предметов разных эпох. В настоящее время в странах мира традиционные схемы деятельности музеев подвергаются пересмотру, т.к. в связи с внедрением инновационных музейных функций они призваны внести вклад в процесс обогащения новыми духовными ценностями. Развитие архитектурной концепции современного музея происходит в контексте восстановления, реставрации и приспособления исторических и промышленных зданий; музеефикации исторических и культурных объектов; а также строительства новых музейных комплексов, и их филиалов.

Концепт – многозначный термин (от латинского «conceptus» – «понятие»), трактуется как новаторская, свежая идея, направленная на созидание. Концепт – это искусство, а концептуализм – одна из ветвей направления постмодернизма. Одним из первопроходцев направления «концептуализм» является Джозеф Кошут, автор композиции «Один и три стула». Из других известных деятелей следует назвать вдову Джона Леннона Йоко Оно, Ванессу Бикрофт, использующую девушек-моделей в своём перформансе, Саймона Старлинга (он переделал в плавсредство сарай из дерева, проплыл в этой лодке по реке, затем вновь вернул ей первоначальный вид, то есть сколотил сарай). За эту новацию он получил премию

Тёрнера, престижную награду в сфере современного искусства, учреждённую в 1984 г. [4].

Современный музей меняет свою позицию по отношению к посетителям, становясь более открытым, притягательным, вступающим в активное взаимодействие с человеческим миром, его ценностями и многообразием значений [5]. Разнообразие интерпретации музейной информации, связанное с переходом от вербального к визуальному восприятию и мышлению, вызванное бурным развитием медиакоммуникаций и цифровых технологий, приводит к резкому возрастанию роли проектирования интерактивных экспозиций и выставок, а также появлению новых типов музейных комплексов [3].

Рассматриваемый процесс развития музейной архитектуры определяется рядом факторов, влияющих на формирование облика музейного здания. Данные факторы постоянно меняются и трансформируются под влиянием актуальных запросов общества. Одним из таких факторов, влияющих на формирование образа музея, является необходимость его расширения за счет площадей и помещений исторической застройки музейных зданий [12]. Такая задача для архитекторов, дизайнеров и музееведов является одной из самых сложных, так как необходимо учитывать сложившийся исторический контекст, архитектурную стилистику существующих зданий и архитектурно-дизайнерское решение городского общественного пространства вокруг музея [4-6-9].

Еще один важный фактор, способствующий активному появлению новых музейных комплексов – интерес к национальной культуре и увеличение мобильности населения, и, как следствие, развитие внутреннего туризма за счет популяризации объектов культурного наследия. Музеи воспринимаются не только в качестве хранителей информации о прошлом

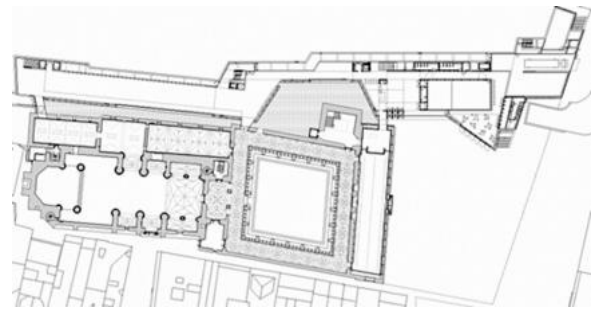


Рис. 2. Музей этнографии и изящных искусств Сан-Тельмо, г.Сан-Себастьян, Испания.

и ее красивой «оболочки» достойной восхищения, но и как центра актуальной информации и активной коммуникации. Градостроительные регламенты и характер окружающей застройки существенно влияют на формирование современного музейного комплекса в существующем историческом ландшафте [1-2].

Музей как культурный тип известен не более трех веков, но столь пристального внимания к его развитию, особенностям и взаимодействию с окружающим его историко-архитектурным наследием, практически не было. Более половины существующих музейных зданий в мире создано во второй половине XX столетия, и около 52% из них возведены на территории Европы. Это свидетельствует о том, что сегодня впервые возникла социокультурная ситуация, когда музей стал важнейшим типом общественного здания.

На территории России, долгое время, музеи размещались на территориях объектов культурного наследия (особняки, дворцы, монастырские ансамбли), в зданиях без функции хранения и экспонирования. За последние 20 лет, ситуация стала меняться к лучшему: проведены международные конкурсы на проектирование новых музеев, в том числе, и на территории историко-архитектурных ансамблей. Так появились новые музеи: Музейный комплекс «Новый Иерусалим», Музей «Куликово поле» в Тульской области и др. Разработаны и реализованы ряд проектов по расширению ведущих государственных музеев страны за счет строительства новых зданий в исторической среде городской застройки, так: новый депозитарий Государственного музея им. Пушкина, новый корпус Третьяковской галереи в Москве, реконструкция внутреннего двора Генерального Штаба в Санкт-Петербурге и др. [7]. Большая часть новых музейных пространств в исторической среде сформировалась недавно и, в ос-

новном, имеет стихийный характер строительства и архитектуры, что часто приводит к нарушению визуально-эстетических качеств самих объектов культурного наследия. В связи с этим, наряду с визуальной, объемно-пространственной организацией сценариев движения, перед архитектором встает вопрос решения архитектурно-планировочного взаимодействия архитектуры музейного здания и окружающего контекста, с сохранением ансамблевой целостности объекта историко-культурного наследия.

Проектирование музейных комплексов не является исключительно архитектурной задачей. В этот процесс должен быть вовлечен более широкий спектр специалистов: музейщики, дизайнеры и технологи медиа-пространств, архитекторы, градостроители, социологи, психологи и др. Это демонстрирует стремление музейной науки к междисциплинарности, и тема новой музейной архитектуры в исторической среде должна быть включена в круг архитектурных и музееведческих исследований. В процессе проектирования современных музейных зданий, архитекторы все больше отдают предпочтение новаторской музейной архитектуре, которая влияет на чувственно-эмоциональное восприятие. Учитывая уникальность каждого музейного здания, необходимо провести анализ развития музейного проектирования в исторической среде за последние десять лет в мировой и отечественной архитектурной практике.

**Музей Римской цивилизации в г. Ним, Франция.** Летом 2018 года, в городе Ним открылся новый Музей Римской цивилизации по проекту французского архитектора бразильского происхождения – Элизабет де Портзампарк (Elizabeth de Portzamparc). Возведенный на участке, разделяющем историческую часть города от более поздней застройки, Музей Римской цивилизации включает в себя



Рис. 3. Музей «Куликово поле», Тульская область, Россия.

собственно здание музея, а также археологический сад, конгресс-центр и отель. Расположенный на въезде в древний город, музей открывает вид на римский Амфитеатр (Нимская арена) через светопрозрачный его первый этаж. Остекление нижнего уровня и частичное отсутствие наружных стен позволяют видеть амфитеатр с соседних улиц, из глубины квартала, сквозь застройку. Из нескольких проемов на фасаде открываются разные виды на Амфитеатр и археологический сад внизу. Во всех выставочных пространствах между музеографией и экстерьером поддерживается непрерывный диалог, благодаря чему исторический центр города проникает в музей.

Несмотря на то, что объекты разделены во времени историческим периодом в две тысячи лет, архитекторы сделали акцент на исторические арочные проемы амфитеатра, которые акцентируют вертикальную ось композиции, в то время как здание музея имеет четко выраженное горизонтальное развитие. Еще один эффектный прием – создание портала, через который можно пройти сквозь здание, даже тогда, когда музей закрыт. Проход ведет в архитектурный парк, где сохранились руины древнеримских фортификационных сооружений, окруженные археологическими раскопками. Глядя на них, можно легко убедиться в разнообразии культурных слоев. В центре портала организован атриум высотой 17 м, а внутреннее пространство музея содержит сложную многоуровневую систему лестниц, пандусов, рампы и переходных мостиков. Здание имеет эксплуатируемую озелененную кровлю, откуда можно любоваться достопримечательностями города Нима [14].

**Музей этнографии и изящных искусств Сан-Тельмо, г. Сан-Себастьян, Испания.** Успешным примером архитектурной реабилитации и расширения экспозиционных про-

странств может служить исторический музей Сан-Тельмо, по проекту архитектурного бюро Nieto Sobejano Arquitectos. В архитектуре здания подчеркнуты связи с окружающей средой, как в художественном, так и в историческом плане. Старое здание музея построено в середине XVI века в переходном от готики к ренессансу стиле. Монастырь считается уникальным примером архитектуры направления «исабелино». Одной из самых главных примечательных особенностей монастыря является расположение его клуатра. Традиционно он расположен с лонгитудинальной стороны церкви, однако здесь из-за близости высокой горы, клуатр поместили у подножия церкви. Этот клуатр имеет форму трапеции и состоит из двух ярусов, нижние галереи составлены из 6 широких арок, а верхние - из 12 арок. Однонефная церковь в плане представляет собой латинский крест. Нервюры ее сводов в средокрестии поддерживают две массивные тосканские колонны. Архитекторы предложили расширить музей вдоль побережья и расположить под горой Ургул новый объем, предназначенный для размещения новых зданий и павильонов в культурных и коммерческих целях, а также для обеспечения доступности посетителей к просмотру коллекций. Несмотря на применение инновационных строительных материалов, визуальное влияние современного строительства сведено к минимуму, благодаря созданию полупрозрачной оболочки, что покрывает здание, в сочетании с перфорированными стальными листами [14]. Интерес представляет фасад нового комплекса с так называемой «зеленой стеной» («*murovegetal*»), декорированной живыми зелеными растениями и цветами. Прием экологизации среды повышает значимость исторических зданий, и выделяет яркий новый вход в музей, ведущий к постоянной экспозиции в старом здании и



Рис. 4. Музей «Новый Иерусалим», Истринский район, Москва, Россия.

одновременно к новому павильону с временными выставками. Таким образом, главный вестибюль стал естественной связью между старой частью музея и новыми зонами гардеробов, магазинов, аудиторий, медиатек, конференц-зала и кафетерия.

**Музей «Куликово поле», Тульская область, Россия (2015 г. архитектор С. Гнедовский).** Впервые в ходе создания нового культурного объекта на территории России, учитываются все функции музея и пожелания туристов, прибывающих на Куликово поле. Современная экспозиция и выставочные залы, комфортабельные гостевые дома, автомобильные стоянки и парковки для автотуристов и путешественников, сувенирные магазины, площадки для активного отдыха и места питания – все объекты музейной инфраструктуры нового комплекса трансформировали его в современный туристический объект для развития внутреннего туризма. Комплекс рассчитан на знакомство с наследием Куликовской битвы в ходе кратковременных и многодневных визитов.

Музей выполнен в стиле русского постмодернизма и наилучшим образом учитывает специфику ландшафта и историю Куликова поля. В состав музея «Куликово поле» входят: здание с экспозиционным и конференц-залами, административные помещения и фондохранилище; пять гостевых домов на территории воссозданной деревни Моховое; здание обслуживающего персонала; центр приёма и обслуживания посетителей с кафе, магазином и информационной зоной.

В декоративной отделке фасадов зданий максимально применяются натуральные ма-

териалы: белый камень, беленый кирпич и дерево. В стилистике экстерьеров намеренно использованы элементы древнерусской архитектуры, мемориальных памятников Куликова поля, летописных миниатюр. Это и стрельчатые узкие окна-бойницы и белокаменные стены, перекликающиеся с оформлением фасадов храма Сергия Радонежского на Красном холме. И смотровая площадка, открывающая вид на поле сражения, выполненная в формах русского оружия XIV века: стрелы, копьё, наносника шлема. А резьба по камню на одной из стен музейного здания повторяет знаменитый Алексеевский крест, изготовленный из белого камня в конце XIV века по заказу архиепископа Алексия, в честь победы войска на Куликовом поле осенью 1380 года.

Главная композиционная особенность проектируемого музейного комплекса — это объёмно-пространственная структура здания, которая представляет собой два противопоставленных корпуса с единым путем подхода к ним. Этот архитектурный облик является метафорой драматического столкновения двух масс, двух объёмов и в полной мере отражает характер события, которому посвящен музей, – битве между ордами Мамай и полками Дмитрия Донского.

Силуэты всех зданий нового музея имеют плавные очертания без вертикальных доминант, повторяющие природные рельефные образования. Главное здание музея представляет собой холм-курган и несет в себе традиции сакральных и мемориальных зданий. Здание музея частично скрыто от глаз посетителя нависающим рельефом и наклонными линиями «зеленых» крыш, покрытых травой и дерном.

Ключевая задача любого музея – создать сценарий движения и вовлечь посетителя в действие, вызвать у него чувство сопереживания, сопричастности. Новый музейно-выставочный комплекс с панорамой Куликовской битвы и смотровой площадкой призван эмоционально воздействовать на посетителя, позволяет ему перенестись в далекое прошлое, помогает прочувствовать весь драматизм сражения, заставляет сопереживать воинам, пришедшим на Куликово поле, чтобы встать на защиту Родины.

Посещение нового музея комфортно для людей с ограниченными возможностями. В экспозиции продуманы различные тактильные элементы и макеты для слабовидящих, видеофильмы снабжены субтитрами, а для слабослышащих посетителей установлена специальная аппаратура, усиливающая звуковой сигнал. По залам нового музея удобно перемещаться, здание снабжено пандусом и лифтом.

**Музей «Новый Иерусалим», Истринский район, Москва, Россия.** В 2013 году, команда архитектурного бюро «Сити-Арх Москва» под руководством главного архитектора Валерия Лукомского (Valery Lukomsky) реализовала проект музея-холма, обладающего крупнейшим музейным художественным фондом Подмосковья. В градостроительном плане музей подчинен одноименному монастырскому ансамблю, южное крыло музея внутри холма расположено параллельно монастырской стене. Территория комплексов соединена пешеходным мостом, путь по мосту от монастыря перемежается посадками деревьев, здание музея постоянно появляется и исчезает из виду.

Выделенный для строительства музея участок всего на 300 метров удален от памятника архитектуры федерального значения – комплекса зданий Ново-Иерусалимского монастыря, и пересекает холмистые берега реки Истры. В 2008 году решением властей музей и монастырь разделили, запустив одновременно процессы реставрации и строительства нового музейного здания площадью 28 000 м<sup>2</sup>. Поэтому, с одной стороны, здание находится выше грунтовых вод и возможного уровня речной волны, а с другой – вписано в ландшафт, превращено в искусственный холм высотой 12 метров. Корпуса музея, которые и составляют значительную часть холма, в буквальном смысле распластаны по его периме-

тру. А внутри незамкнутой трапеции вписан смысловой центр композиции – здание-чаша с выставочными галереями по периметру и большой круглой площадью посередине. Чаша двора музея кажется образно-смысловой парой гигантского шатра над кувуклией в храме монастыря, главного символа подмосковного Нового Иерусалима патриарха Никона. Конус музейной площади повторяет форму шатра «наоборот»: пустота вместо массы, уступ вместо выступа, но тот же круг-кольцо обхода вокруг объемов и тот же тип композиции, вытянутой с востока на запад. Во внутренних выставочных помещениях есть панорамные окна с видом на комплекс монастыря. Перспектива открывается от восточного атриума в экспозиционном северном крыле здания. Глядя через стеклянную стену, можно увидеть скит патриарха Никона в «рамке», образованной минидвориком, вырезанным ради этой панорамы в объеме южного фондового корпуса музея.

Внутри музей устроен для долгих интересных прогулок, не заходя в музейные залы. В экспозиционном крыле, помимо вестибюля и галерей, освещенных естественным светом панорамных окон по периметру двора, устроены два атриума – западный, с кафе, и восточный, с широкой трехмаршевой лестницей и просторным многофункциональным залом. Все эти общественные пространства наполнены экспонатами и отличаются от выставочных залов только их содержанием и насыщенностью.

Музейный комплекс «Новый Иерусалим», вписывается в новейший тренд архитектуры, входит в типологический ряд музеев в холме, наряду с музеем «Куликово поле», реализованном почти в те же годы, а также недавно открывшихся павильонах парка «Зарядье». Суть этих проектов близка: здание музея углубляют в землю, превращая в искусственный холм, и в то же время, организуя на нем смотровую площадку. Восприятие пространства зрителем становится многоаспектным, здесь в равной степени присутствует, и широта обзора и возможность оказаться глубоко под землей, в «пещере». Спектр ощущений очень широк, музей существует на грани между нынешней реальностью видовых панорам, пространства и света, с одной стороны, и исторической реальностью, выставленных и хранимых в нем памятников, с другой [13].

Таким образом, архитектура современного музея и его экспозиций дает возможность получения нового опыта взаимодействия человека с окружающим миром на уровне чувственного переживания и психологического восприятия музейного пространства. Поэтому вопросы организации инновационного сценарного движения посетителей и создание современного облика музея в условиях исторической среды остаются актуальными. В связи с современными тенденциями в развитии и популяризации музеев, а также кардинальными изменениями в запросах населения в культурном досуге, наблюдаем несоответствие между созданной ранее музейной инфраструктурой и новыми социокультурными реалиями современного общества [15]. Историко-архитектурное наследие – памятники отечественной культуры обладают аттрактивным воздействием, благодаря очевидной архитектурно-исторической значимости самого объекта и окружающих его культурных ландшафтов, что вызывает необходимость формирования новых музейных зданий в историческом контексте памятников культурного наследия.

#### **Библиография**

1. *Асс Е.* Формальный разговор: архитектура музея – от классических фасадов к выражению личности: открытая лекция в рамках фестиваля «ИнтерМузей» / Е.Асс. М., 2016/ Ass E. Formal'nyj razgovor: arhitektura muzeja – ot klassicheskix fasadov k vy`razheniyu personal'nosti: otkry`taya lekciya v ramkax festivalya «InterMuzej» / E.Ass. – М., 2016.
2. *Блинова, Е.К.* Музей – звено в цепи времени / Е.К.Блинова, Е.С.Бакушкина / Знание – Сила. 2016. №3. с. 94-102 / Blinova, E.K. Muzej – zveno v cepi vremeni / E.K.Blinova, E.S.Bakushkina / Znanie – Sila. 2016. №3.- s. 94-102.
3. *Gluzinsky V., U prodstawmuseologii.* Warschswa, 1980. P.452.
4. *Ильвицкая С.В., Смирнов А.В.* Принципы формирования архитектуры КДЦ в исторической среде [Текст] //Жилищное строительство 2012. №1. с. 11-13 / Il`vitskaya S.V., Smirnov A.V. Principy` formirovaniya arhitektury` KDCz v istoricheskoj srede [Tekst] //Zhilishhnoe stroitel`stvo 2012. №1. s.11-13.
5. *Ильвицкая С.В., Смирнов А.В.* Факторы формирования архитектуры современного культурно-досугового центра и критерии оценки сохранности культурного наследия. //Естественные и технические науки - 2014 г.- № 5. – С.194-197 / Il`vitskaya S.V., Smirnov A.V. Faktory` formirovaniya arhitektury` sovremennogo kul`turno-dosugovogo centra i kriterii ocenki sohrannosti kul`turnogo naslediya. // Estestvenny`e i tehniczeskie nauki - 2014 g. № 5. s.194-197.
6. *Ильвицкая С.В., Смирнов А.В.* Роль культурно-досуговых центров в исторической среде и сохранение объектов культурного наследия // Жилищное строительство - 2015. - №3,- С.32-37 / Il`vitskaya S.V., Smirnov A.V. Rol` kul`turno-dosugovy`x centrov v istoricheskoj srede i sohranenie ob`ektov kul`turnogo naslediya // Zhilishhnoe stroitel`stvo - 2015. - №3,- S.32-37.
7. *Кононов В.* Актуальные вопросы развития музейной отрасли в России. [Электронный ресурс]: URL<https://histrf/biblioteka/> (дата обращения: 09.08.2019.) / Kononov V. Aktual`ny`e voprosy` razvitiya muzejnoj otrasli v Rossii. [E`lektronny`j resurs]: URL<https://histrf/biblioteka/> (data obrashheniya: 09.08.2019.)
8. Концепт это понятие многогранное. [Электронный ресурс] <https://fb.ru/article/113114/kontsept-eto-ponyatie-mnogogrannoe> (дата обращения: 09.08.2019.) / Kontsept e`to ponyatie mnogogrannoe. [E`lektronny`j resurs] <https://fb.ru/article/113114/kontsept-eto-ponyatie-mnogogrannoe>(data obrashheniya: 09.08.2019.)
9. *Майстровская М.Т.* Музей как объект культуры. XX век. Искусство экспозиционного ансамбля. М.: Прогресс-Традиция, 2018. 680 с., ил. / Majstrovskaya M.T. Muzej kak ob`ekt kul`tury`. XX vek. Iskusstvo e`kspozicionnogo ansamblya. M.: Progress-Tradiiciya, 2018. – 680 s., il.
10. Museum Studies/ an anthology of contexts/ edited by Bettina MessiasCarbonell Malden, MA . Wiley-Blackwell, 2012 , 680 pages.
11. *Поян А., Ильвицкая С.В.* Концепт музея // Архитектура и строительство России – 2019. №4, С.114-115. / Poyan A., Il`vitskaya S.V. Kontsept muzeja // Arhitektura i stroitel`stvo Rossii – 2019. - №4, s.114-115.
12. Словарь актуальных музейных терминов // Музей. 2009. №5. / Slovar` aktual`ny`x muzejny`x terminov // Muzej. 2009. №5.
13. *Фролова Н.* Цивилизация музеев, Speech: музей, 11/2013 - 288 с. / Frolova N., Civilizaciya muzeev,Speech : muzej, 11/2013 - 288s.
14. *Фролова Н.* Стеклянная тога [Электронный ресурс] <https://archi.ru/projects/world/7703/muzei-rimskoi-civilizacii-v-nime> (дата обращения: 09.08.2019.) / Frolova N.Steklyannaya toga[E`lektronny`j resurs] <https://archi.ru/projects/world/7703/muzei-rimskoi-civilizacii-v-nime>(data obrashheniya: 09.08.2019.)
15. *Ильвицкая С.В.,* Пространства цивилизационного туризма и архитектурное наследие монастырских духовных центров //Архитектура и строительство России - 2017. № 1 (221), С. 59-66. / Il`vitskaya S.V. Prostranstva civilizacionnogo turizma I arhitekturnoe nasledie monastirskih duhovnih centrov // Arhitektura i stroitel`stvo Rossii – 2017. №1, - s. 59-66.

**Eugeniy KOTLYAR**

## **Baroque in National Artistic Traditions: Comparative Experience of Jewish and Ukrainian Cultures**

doi.org/10.5281/zenodo.3938667

### **Summary**

#### **Baroque in National Artistic Traditions: Comparative Experience of Jewish and Ukrainian Cultures**

Jews' and Ukrainians' long history and status under Polish rule unite the two groups in a single social-cultural context. The 1600-1700s flowering of Ukrainian ecclesiastical and secular art introduced a unique vocabulary of terms, archetypes, and mythologems related to the paradigm "Ukrainian Baroque". In periods of state integration, the Ukrainian Baroque became a vehicle of expression for the nation's spirit, embodying a national ideal. The Baroque's duplicitous language, combining reality with illusion, provided artistic expression for the religious and cultural-daily dimensions of the "cosmos of *shtetl* Jewry," fusing its wealth of forms, symbolism, and illusoriness with folk culture and naiveté. Baroque esthetics encompassed traditional art along with religious-philosophical poetics and Hasidism, which was close to the Ukrainian thinker Grigoriy Skovoroda's "philosophy of the heart." 2012 saw the exhibit devoted to the "Myth of the Ukrainian Baroque" at the National Art Museum of Ukraine, which included traditional Jewish art. But by contrast with the legitimated "Ukrainian Baroque," which had grown into a national idea, "Jewish Baroque" remained only an identity marker, Eastern European Jewry's patriarchal tag congealed in traditionalist molds, modernist and contemporary Jewish deliberations. This provides sufficient grounds for debate concerning the conventionalized use of the term.

**Key words:** Baroque, East European Jewish culture, Ukrainian culture, architecture, art, aesthetics, symbolism, identity.

### **Rezumat**

#### **Barocul în tradițiile artistice naționale: o experiență comparativă a culturii evreiești cu cea ucraineană**

Vechimea istoriei și statutul evreilor și cel al ucrainenilor, care trăiau sub jurisdicția poloneză, sunt unite de contextul lor socio-cultural. Prosperitatea artei culte și laice ucrainene din secolele XVII-XVIII a contribuit la formarea unui tezaur special cu nominările, arhetipurile și mitologemele proprii. În perioada de consolidare a statalității, barocul ucrainean a devenit o expresie a spiritului și a identității naționale, o personificare a visului național. Limbajul dublu al barocului, care îmbină realitățile cu iluziile, a putut exprima în forme artistice „cosmosul evreilor din orașele mici” în dimensiunile sale religioase și culturale, combinând bogăția formelor, simbolismul, natura iluzorie și cultura populară, naivitatea. Estetica barocului a cuprins nu numai arta tradițională, ci și lumea poeziei religioase-filosofice și cea a hasidismului, apropiată de „filosofia inimii” a filosofului ucrainean Grigori Skovoroda. În anul 2012, Muzeul Național de Artă din Ucraina a găzduit expoziția „Mitul barocului ucrainean”, care a inclus și arta tradițională evreiască. Însă, spre deosebire de „barocul ucrainean” legitimat, care a devenit o idee națională ucraineană, „barocul evreiesc” a rămas doar un marker al identității și al culturii patriarhale a evreilor est-europeni, înghețat în formele tradiționalismului, precum și în discursurile evreiești moderniste și tradiționale. Toate acestea oferă destule motive pentru polemică privind convenționalismul acestui termen.

**Cuvinte-cheie:** baroc, cultura evreilor est-europeni, cultura ucraineană, arhitectura, arta, estetica, simbolistica, identitatea.

The age of the European Baroque impacted the cultural identity of many nations. In Eastern Europe – particularly in the Slavic lands – of the 16-18<sup>th</sup> centuries, it performed the functions of the Renaissance. Baroque first integrated the culture of Western and Eastern Slavs, Catholics and Orthodox Christians in a single whole, yielding its own distinct national versions of cultural development. The Eastern European Jewish community took shape in the same unitary context with these processes. According to Jewish historian Shimon Dubnow (1860-1941), the 1500s proved a “fundamental age” in the history of Polish-Lithuanian Jewry, the period which laid the foundations of the Eastern European Jewish patriarchal way of life [19, p. 320]. The 1600-1700s saw the emergence of the *shtetl*<sup>1</sup> as a cultural phenomenon, the definitive crystallization of the Jewish type of settlement, and the flowering of the symbolic and plastic language of Jewish traditional art in its various forms which this assumed in providing for the daily round. The rabbinic tradition, the institutionalization of religious and community life, the social level and occupations of the Jews in leasing, trade, and the crafts determined the spiritual and social contours of Eastern European Jewry. All these shaped the mindset, the ethos, and the worldview of traditional Jewry, which remained largely unchanged up to the outbreak of the Holocaust.

The modern distanced way of seeing the world of the *shtetl* as the “cradle” of Eastern European Jewry challenges us to find a definition which would pinpoint the cultural-esthetic outlines of this world’s distinctive identity. Can the concept of the “Jewish Baroque” be appropriate in this connection? Such a notion has been the subject of discussion in works by Rachel Wischnitzer [14, p. 1338, 1345, 1348], Mendel Metzger [10], Joseph and Yehudit Shadur [12, p. 25-42], and others working on a definition of the Jewish artistic tradition. But what is there that is “Jewish” in this “Jewish Baroque”: form, content, symbolic interpretation of a worldview? Would it suffice to limit the question to the wealth of symbolism and the ornate carving style of the *Matzevot*<sup>2</sup> and *Aronot Kodesh*<sup>3</sup>, along with synagogue wall paintings? Perhaps the scope of the question should be extended – following Max Dvořák – to encompass the spiritual history of Eastern European Jewry and the visual manifestations of its distinctive identity?

Addressing the question of the Baroque affiliation of Eastern European Jewish culture im-

plies first staking out the conceptual boundaries of the concept of “Baroque” itself. The diversity of the ways of understanding the essence, manifestations, impact, and significance of the Baroque is indicated by the scholarly discussion which spans over some one-and-a-half centuries and is to be found in the works of Cornelius Gurlitt [3], Heinrich Wölfflin [17], and Max Dvořák [18], up to Walter Benjamin [16], Eugenio d’Ors [1], Gilles Deleuze [2], and representatives of different national schools of thought of the academic bent. Most researchers saw the historical-cultural and formal-stylistic contexts of the Baroque as an antipode and a pathetic antithesis of the rational; they also emphasized the multi-level simultaneity of its manifestations. Baroque in its “loftier forms” served to embody the declared principles of the Catholic Counter-Reformation and the tastes of the aristocrats. On the grassroots level, it fused with the ideas of national movements and folk culture. These forms of the “grassroots” Baroque became, according to Yuri Lotman (1922-1993), a manifestation of the culture of the masses, bringing together the “folklorization of original ideas with the nationalization of artistic principles imported from the without.” [23, p. 21] This in turn yielded a unique intertwining of Baroque style with folk culture, providing the foundation for its entrenchment for ages to come.

While initially the age rich in contradiction had dubbed the “Baroque” in an attempt to embrace all phenomena associated with the “history of the spirit” of the times, some centuries later, the formulaic label, which had originally been coined, turned itself into a research tool for the study of the cultures of different ages. As time went on, particularly in the 1900s and in the post-modern period, the notion of “Baroque” emerged in a different guise, balancing between mutually opposed values and meanings, abstractions and speculations. On the one hand, it was linked with the notion of “*mauvais ton*,” referring to affectation, tastelessness, and artificiality. On the other hand, everything “Baroque” was praised to the skies, elaborated upon and used to explain humanity’s attraction to unattainable ideals and “playing with the transcendent,” the ethnic-cultural nature of a people and even types of individual personality.

Today, “Baroque”, as a term, is treated as an all-encompassing concept in the comparative study of cultures. The fundamental principle of the Baroque, defined by Cornelius Gustav Gurlitt

(1850-1938) in the late 1800s and developed extensively by our contemporaries, was grounded in the idea of “longing for a completing wholeness.” [28, p. 337] Today this idea forms the foundation of the definition of the Baroque as a “supra-historical type of culture,” launched at critical turning points in history and embodying hopes and dreams [13, p. 174].

In Jewish culture, this longing finds its expression in the passionate anticipation of messianic deliverance and the return to *Eretz Israel*<sup>4</sup> [7, p. 60]. In this connection, the very notion of “Baroque” became an effective tool for use in the retrospective rethinking of Eastern European Jewish culture and identifying the unity of all aspects of its life of the late 1600-1700s. The vivid and multifaceted forms of organization of the Jewish life of the times did not let it dissolve in the general surrounding ambiance. On the contrary, this permitted the preservation and expression of the uniquely Jewish self and the creation of a distinctive cultural style, ranging from internal self-construction to the emergence of outer forms of presentation. This distinctive self and bond to the “Baroque” milieu are attested not only by the “Jewish” materials, but also by the comparative experience of the various national varieties of the Baroque throughout the lands inhabited by Eastern European Jews, especially the experience of Ukrainian culture and arts, [24] and the modern proponents of the notion of the “Ukrainian Baroque.”

The ancientness of their history and the status accorded to Jews and Ukrainians living under Polish jurisdiction integrates the social-cultural context of their life into a single whole. The Baroque period coincides with the “age of destruction” of the mid-1600s, a time of disaster experienced by both Jews and Ukrainians from the “opposite sides of the barricades.” The spiritual crisis led to the rise of mysticism and religiosity, a craving for a different reality and freedom, which acquired a metaphysical and pathetic dimension.

According to the Ukrainian architect Dmytriy Dyachenko (1887-1943), Baroque became the vehicle of expression for the Ukrainian natural element and national character [13, p. 174]. Here, at the intersection of the East and the West, a unique Baroque worldview took shape, based on the ideas of “spiritual reason.” The flowering of ecclesiastical and secular art in Ukraine during the 1600-1700s shaped a special thesaurus with a set of appellations, archetypes, and mythologemes

of its own. The phenomenon of Cossackdom and its spiritual-cultural image, conveyed in the folk paintings of “Cossack Mamay,” the portraits of the Cossack elder, and in stone and wooden churches, dubbed this style the “Cossack” or the “Ukrainian Baroque.”

The first third of the 20<sup>th</sup> century – a period of an enthusiastic national high and entrenchment of Ukrainian statehood – emblazoned these images on the banner of national culture. “Ukrainian modern” architecture revived old Baroque forms, while the plastic arts reflected the epic and the heroic traditions. Images borrowed from the past were juxtaposed with the new proletarian heroes. The theme remained alive throughout the Soviet period; after the 1990s, with the coming of Ukrainian independence, the Ukrainian Baroque, having by now taken a new turn, became the expression of the national spirit and unique identity, and the embodiment of a dream.

2012 saw the opening of a loudly acclaimed exhibit devoted to the “Myth of the Ukrainian Baroque” at the National Art Museum of Ukraine; this virtually spanned all of the history of Ukrainian art, beginning with the folk forms and iconostases of the 1600s and including socialist realism and the trans-avangard, and basting the whole with a single Baroque thread [11]. Traditional Jewish art also fits into the framework of the “Ukrainian Baroque” [11, p. 72-73]. Galyna Skliarenko and Oksana Barshynova, the curators of the exhibition project, performed a deconstruction of the concept of national history, showing how the Baroque came to define the historical-cultural richness of the people: its scope, greatness, tragic element, and irony. Garnished by passages about the Baroque, quoted from great thinkers, among them ideologues of the “Ukrainian Baroque,” such as Dmytro Chizhevsky, Yaroslav Isayevych, Vadym Skurativsky, Leonid Ushkalov, and others, the exhibition became a grandiose instantiation of the “longing” of the spirit of the Ukrainian people torn between opposites; the spirit that is ever, endlessly, existentially in motion, and for which the place of the “real” is taken by the “ideal.” [13, p. 177-178]

Jewish culture is marked by the same kind of tossing about in an attempt to reconcile the split between reality and messianic strivings. Here the double language of the Baroque, combining elements of the real with illusion, was able to provide artistic expression for the “cosmos of *shtetl* Jew-

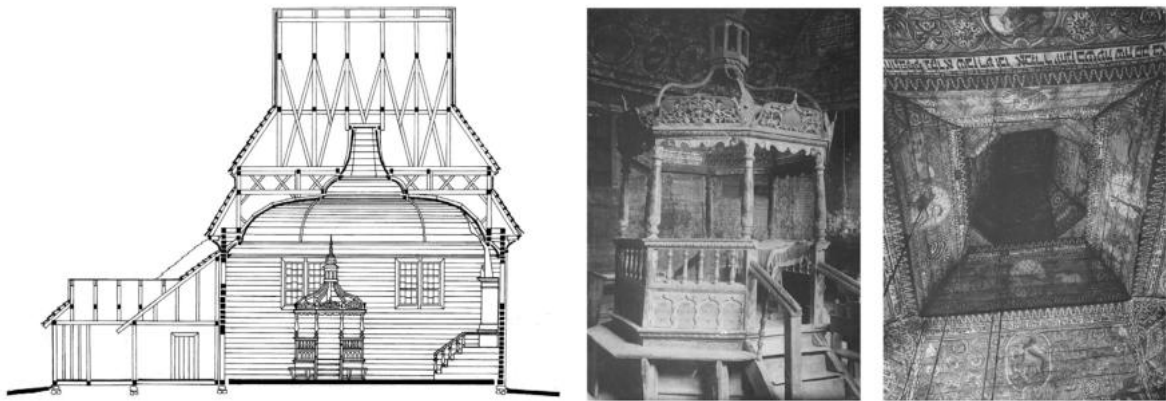


Fig. 1. Gwoździec (Galicia). Wooden synagogue. Mid- 17th -18th centuries: a) cross section; b) carved Bimah; c) vault painting (Piechotka, M. & K. Heaven's Gates. Wooden Synagogues in the Territories of the Former Polish-Lithuanian Commonwealth. Warsaw; Krupski I S-ka, 2004).

ry” in its religious and cultural-daily dimensions, bringing together the wealth of form, decorative-ness, symbolism, and illusion with folk culture, being ensconced in the bosom of nature, and the powerful impact of mysticism [4, p. 13-21; 25, p. 88-91; 27, p. 58-74].

Thus, the architecture of wooden synagogues with their false inner domes, which first made their appearance by the middle of the 18<sup>th</sup> century, is an illuminating instantiation of the idea of the “longing for wholeness” with its embodiment of the principle of illusoriness and transformation of inner space [4, p. 23-36]. Octagonal domed *bimot*<sup>5</sup> reiterate this model, which serves as an allusion to the Jerusalem Temple [26]. The general idea of a total universe is completed by carpet wall paintings combining a symbolic worldview with the Baroque tradition of illusory decorations, or *trompe l'oeil*<sup>6</sup>. In late decoration, this principle reaches an especially pathetic pitch, becoming self-sufficient and absolute.

Alexandr Anikst (1910-1988) stresses that not the form of religion, but the general mindset was the maker of the Baroque age [11, p. 73]. In confirmation of this point of view, we find similar features shared by Jewish art with its Ukrainian neighbor. These include the picturesqueness of architectural silhouettes and the broken lines of the rooftops and domes, the six-pointed portals of the wooden churches and synagogues, the very principle of carpet decoration, combining picturesque, symbolic and ornamental motifs... It is important to note the typological and stylistic similarity in the carving of the holy doors of the iconostases and the doors of the *Aronot Kodesh* [20, p. 31]. Both cultures embody the motif of the

grapevine as a symbol of eternal life and God: the sacrificial image of Jesus in the Christian tradition and the divine blessing in the Jewish. The cluster of grapes also becomes a metaphor for the genealogical tree uniting the Tribes of Israel into one.

The system of the Baroque absolved objects from the surrounding world of their daily associations, turning them into elements of language, through which a different, loftier world came to be recreated – the world of meanings. The rich repertoire of Jewish symbolism – the bestiary, for instance, lifted out of the Middle Ages – retained its didacticism and allegorical language [5, p. 131-132]. The same was true of the motifs of the crowns and the four beasts symbolizing the virtues in *Pirke Avot* [Ethics of the Fathers]<sup>7</sup> [25, p. 114-116]. In the form that this assumed and which was familiar to the Baroque, the medieval emblems combined with true-to-life images taken from the surrounding reality. Thus the horse-drawn cart laden with bags would be headed not for the town fair, but for the Holy Land<sup>8</sup>. The fenced in village grapevine would appear a Garden of Eden; in the Christian Baroque tradition this connected with the garden and Heavenly paradise. Both cultures assigned an important symbolic role to the image of the garden as an enclosed spiritual world of virtue, correlated with Heaven. The impact of folk art came through in the styles and interpretation of the images and their anthropomorphic elements [6, p. 88-93]<sup>9</sup>.

The ornateness and excessiveness of the means of decoration brings out yet another element shared by both branches of the Baroque: the ornamental and the pathetic. The drapery motif develops in Jewish art – one of the foremost elements of the Baroque concept of the *Theatrum*



Fig. 2. Architecture of wooden synagogues and orthodox churches: a) Novomirgorod (Kyiv Province). Synagogue, 19th century (The Institute of Theory and History of Urban Planning and Architecture, Kyiv); b) Drohobych (Lviv oblastj). St. Yur Church, 16th century (Photo by E. Kotlyar, 2006).

*mundi*<sup>10</sup>. This comes to stand for the stage curtains separating the real from the imaginary world, introducing theatricality and pathos. In both wall paintings and carvings on *matzevot* a similar function is assumed by the motif of the portal taken from title pages of Jewish books [25, p. 99-107].

Beginning in the 1700s, synagogue wall paintings begin to feature the elegiac composition of the Psalm “On the rivers of Babylon,” expressive of mourning the exile. The musical instruments hung on trees are reminiscent of the makeup of a Klezmer ensemble, thus underscoring yet another feature of the Baroque: the striving for a synthesis of the arts. Literature, painting, and music here fuse into a single whole, expressive of one of the most important themes of Jewish history [22, p. 162].

Baroque esthetics embraced more than traditional art; it took in the world of religious-philosophical poetics and Hasidism, as well. Hasidic ideas proved close to the “philosophy of the heart” propounded by the Ukrainian thinker Grigoriy Skovoroda (1722-1794). In both cases we see instances of the symbolic-sensory motion of humanity and God toward each other. The very genre of the *Aggadah*<sup>11</sup> and Hasidic legends along the lines of the tales of Rabbi Nachman of Breslov (1772-1810), dominated by allegory and rich in images of fairytale kings, are easily inscribed into the structure of the language of the Baroque. The phenomenon of *Tzadikism*<sup>12</sup> is worth invoking here, especially the so called “royal model” of presiding over a court. Luxury in all aspects of the daily round had a double explanation: both as the must of royal-type living in order to make divine plenitude generally available, and as the “screen of might” concealing the true sufferings of the Hasidic leader [15, p. 122-

124; 133-134]. In folk consciousness, the halo of holiness surrounding the *tzadik* and his residence found its expression in the popular genealogical engravings with portraits of the Hasidic leaders, as well as the suggestive juxtaposing of Jerusalem and the Holy Land with the Hasidic residential palaces in synagogue wall paintings [8, p. 147].

Today these moments can be read in the context of Baroque-type culture, seen as a mechanism in the formation of the Eastern European Jewish tradition, which was later to go through some rather uncommon stages of development. Historical time no longer had any meaning here, insofar as everything was determined by the longevity of the cultural tradition itself.

All this underscores the fact that the notion of the “Jewish Baroque,” similar to the case of Ukrainian culture, should be more generally understood: not simply as a formal-plastic language, but as a cultural paradigm of Eastern European Jewry. A key to the understanding of this paradigm lies in the very worldview of *Galut*<sup>13</sup> or exile, on which the spiritual and social life of the Jews was founded, delimited from the within and from the without. The conservatism and traditionalism of Jewish culture were an outgrowth of this; Jewish culture up to the Holocaust continued to exude a medieval aura, preserving established medieval molds.

Let us shift to the 20<sup>th</sup> century and our own times. As noted, the theme of the “Ukrainian Baroque” remained alive in the heart of the nation, always manifested in new ways, sustaining the striving for statehood and “independence.” It seemed that the “Jewish Baroque” could also manifest itself in the new *Yiddishist*<sup>14</sup> culture, especial-

ly at a time when Jewish autonomy projects were being carried out. These were the times when a return to the culture of the *shtetl* and involvement with folklore and traditional art were part of the emergence of Jewish national culture. Suffice it to mention – as a reminder – the “Kultur-Lige” and the transfer of old cultural images into modern life [9].

Yet, even taken alone, Jewish inner processes of modernization and religious disintegration, which were the undoing of the world structure and ethos of traditional Jewry, would have been enough to prevent this from happening. It was, in particular, the religious worldview that provided the soil for cultivating the Baroque. In addition, the unraveling world of Jewish towns, which had performed the same function of “keeper of old traditions” as the world of the village town had done in the Ukrainian culture, was losing this “guardian” role through which it might have given cultural sustenance to urban Jews absorbed into the proletarian milieu. Centuries-thick strata of Jewish culture could have weathered the toughest years, including Sovietization, if it had not been for the Holocaust, which destroyed Eastern European Jewry throughout the expanse of its former geographic dispersion.

There was nobody able – and there was no reason – to attempt a restoration of Eastern European Jewish culture in postwar Europe. Eastern European immigration overseas had begun the process of active modernization by this time, breaking away from the cultural models of the past, which had helped Jewish communities survive the first decades of immigration. Jewish *aliyah*<sup>15</sup> to Eretz Israel had been transferred onto a new soil and into other settings, where the “topos of the *shtetl*” was by definition incapable of striking root.

Thus, unlike the legitimated “Ukrainian Baroque,” which had grown into the national Ukrainian idea, the “Jewish Baroque” remained only a marker of cultural identity and patriarchal nature of Eastern European Jewry in the period of its flourishing and subsequent stagnation. Its images stayed petrified in transcendentalist forms, coming to life in the reflections of modern artists and the retrospection of contemporary Jewry today; but they remained a part of their own time.

All this justifies conventionalizing “Jewish Baroque” as a term, using it to denote the totality and diversity of the historical-cultural and



Fig. 3. Architecture of wooden synagogues and orthodox churches: a) Novomirgorod (Kyiv Province). Synagogue, 19th century (The Institute of Theory and History of Urban Planning and Architecture, Kyiv); b) Drohobych (Lviv oblastj). St. Yur Church, 16th century (Photo by E. Kotlyar, 2006).

spiritual-esthetic heritage of Eastern European Jewry in the past. The question, however, remains open, in regard to what extent modern reflections of Eastern European Jewish culture, gone from reality today, may be reliably associated with the Baroque. And what should now be done about Marc Chagall, Issachar Ber Ryback, Max Weber, and the others? For, we are now no longer talking about style, but about the mythopoetics of the beyond... And can we, echoing the example of the “myth of the Ukrainian Baroque,” construct a similar myth of the Baroque of the Jews?

#### Notes

<sup>1</sup>*Shtetl* (Yiddish: “town”) – a small town in Eastern Europe with a largely Jewish population; it is now used mainly to describe the Jewish townlets and the culture of East European Jews before the Holocaust.

<sup>2</sup>Pl. *Matzevah* (Hebrew: “tombstone”) – a stone stele installed at the grave of the deceased Jew; customarily, decorated with a carved epitaph, symbolic imagery, and ornamental motifs.

<sup>3</sup>Pl. *Aron Kodesh* (Hebrew: “the Holy ark,” Torah ark) – a closet in which the Torah scrolls are kept in a synagogue. In Eastern Europe, the Torah ark is usually freestanding, located in the middle of the eastern wall of the prayer hall, oriented towards Jerusalem.

<sup>4</sup>*Eretz Israel* (Hebrew: “The Land of Israel”) – according to the Bible, the land God promised to Abraham and his descendants; synonym to the Promised Land. Prior to the establishment of the State of Israel, the Hebrew name for the Great Britain’s Palenstinian Mandate.

<sup>5</sup>Pl. *Bimah* (Hebrew: “platform”) – a platform in the synagogue for reading the Torah scrolls.

<sup>6</sup>*Trompe-l’œil* (French: “deceive the eye”) – an art technique that uses realistic imagery to create the optical illusion that the depicted objects exist in three dimensions.

<sup>7</sup>*Trompe-l’œil* (French: “deceive the eye”) – an art technique that uses realistic imagery to create the



Fig. 4. The wall-paintings of wooden synagogues and orthodox churches: a) Horb (Bayern). Synagogue, 1735 (Galician tradition) (The Israel Museum, Jerusalem); b) Drohobych (Lviv oblastj). St. Yur Church, 16th century (Photo by E. Kotlyar, 2012).

optical illusion that the depicted objects exist in three dimensions.

<sup>8</sup>Vault Painting of wooden synagogue in Michalpol (now in Khmelnytskyi oblast, Ukraine), mid-18<sup>th</sup> century.

<sup>9</sup>*Pirke Avot* (Hebrew: “Ethics of the Fathers”) – a tractate of the Mishnah composed of homiletic aphorisms and moral sayings by revered rabbis, dating from the fourth century B.C.E to the second century C.E., that were given special place in the holiday services; a source of many motifs and symbols in Jewish art.

<sup>10</sup>*Theatrum Mundi* (Latin: “the Great Theater of the World”) – a metaphorical concept developed throughout Western literature and thought and a popular idea in the Baroque Period. This metaphysical explanation of the world portrays the world as a theater wherein people are characters and their actions form a drama, with God as the author.

<sup>11</sup>*Aggadah* (Jewish Babylonian Aramaic: “tales, lore”) – non-legalistic exegetical texts in the classical rabbinic literature of Judaism, particularly as recorded in the Talmud and Midrash; a compendium of rabbinic texts that incorporates folklore, historical anecdotes, moral exhortations, and practical advice in various spheres.

<sup>12</sup>*Tzadik* (Hebrew: “righteous one”) – a spiritual leader of a Hasidic community; to whom the worshippers tended to ascribe outstanding qualities and a mystic power. With Hasidim of Central and Eastern Europe tzadiks usually enjoyed an unlimited authority and influence, which often resulted in a tzadik cult.

<sup>13</sup>*Galut* (Hebrew: “exile”) – dispersion of the Jewish people outside their homeland. It denotes both the country of exile and the idea of returning to Eretz Israel that became central to Jewish identity over the ages.

<sup>14</sup>From *Yiddishism* (Yiddish) – a cultural and linguistic movement which began among Jews in Eastern Europe during the latter part of the 19<sup>th</sup> century. In the Soviet Union during the 1920s, Yiddish was promoted as the language of the Jewish proletariat. It became one of the official languages in the Ukrainian People’s Republic and in some of the Soviet republics. A public educational system entirely based on the Yiddish language was established and comprised in kindergartens,

schools, and higher educational institutions. Yiddish became the language in which the new Jewish culture developed and around which the ideology of the upbringing of the “new Jew” was built.

<sup>15</sup>*Aliyah* (Hebrew: “ascend”) – repatriation of Jews from the Diaspora to Israel.

#### **Bibliography**

1. D’Ors E. Lo Barroco. Madrid: Tecnos, 1993.
2. Deleuze G. The Fold: Leibniz and the Baroque. University of Minnesota Press, 1992.
3. Gurlitt C. Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus in Belgien, Holland, Frankreich, England, Bd. I – III. Stuttgart: Ebner & Seubert (P. Neff), 1887-1889.
4. Hubka Th. C. Resplendent Synagogue: Architecture and Worship in an Eighteenth-century Polish Community. Hanover – London: Brandeis University Press; University Press of New England, 2003.
5. Khaimovich B. The Jewish Bestiary of the 18-th Century in the Dome Mural of the Khodorov Synagogue. In: Jews and Slavs. Jerusalem – Kyiv, 2000, vol. 7, p. 130-187.
6. Kotlyar E. The Jewish Folk Style in the Wooden Synagogue Wall Paintings of Eastern Europe. In: Art in Contemporary Cultural Systems. Central and Eastern Europe. Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje, 2014, p. 83-95.
7. Kotlyar E. “If I Forget Thee, Jerusalem.” Eastern European Synagogue Decoration in the Zionist Paradigm. In: Art in Jewish Society, vol. XV. Warsaw – Toruń: Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, 2016, p. 60-72.
8. Kotlyar E. From Tradition to Interpretation: Visualization of Biblical Stories. In: «How Goodly Are Thy Tents, O Jacob...» Wall Paintings in Bukovinian Synagogues. Catalogue of the Exhibition. Chernivtsi-Kyiv: The Chernivtsi Museum of the History and Culture of Bukovinian Jews, Dukh i Litera, 2016.
9. Kultur-Lige. Artistic Avant-Garde of the 1910s and the 1920s. Kyiv: Spirit and Letter, 2007.
10. Metzger M. Style in Jewish Art of the 17th and 18th Centuries in Relation to the Baroque and the Ro-

coco. In: *Gazette des Beaux-Arts*, 1976 (November), p. 181-193.

10. Mith "Ukrainian Barocco". Exhibition Catalogue 27.04 – 26.08.2012, curators: G. Skliarenko, O. Barshynova. Kyiv: National Art Museum of Ukraine, 2012.

11. Shadur J. and Ye. Traditional Jewish Papercuts. *An Inner World of Art and Symbol*. Hanover & London: University press of New England, 2002.

12. Skliarenko G. Baroque in Ukraine: Epoch, Style, Worldview, Tradition, Historical Fate? In: Mith "Ukrainian Barocco". Exhibition Catalogue 27.04 – 26.08.2012. Kyiv: National Art Museum of Ukraine, 2012, p. 174-178.

13. Wischnitzer R. Judaism and Art. In: *The Jews, Their History, Culture and Religion*. 3<sup>rd</sup> edition. Philadelphia, 1960, vol. II, p. 1322-1348.

14. Асаф Д., Сагив Г. Хасидизм в царской России: исторические и социальные аспекты. *История еврейского народа в России. От разделов Польши до падения Российской империи. Т.2.* Москва: Мосты культуры-Гешарим, 2012, с. 101-146 / Asaf D., Sagiv G. Hasidizm v tsarskoi Rossii: istoricheskie i sotsialnye aspekty. *История еврейского народа в России. От разделов Польши до падения Росийской империи. Т.2.* Moskva: Mosty kultury-Gesharim, 2012, s. 101-146.

15. Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. Москва: Аграф, 2002 / Benyamin V. Proishozhdenie nemetskoj barochnoi dramy. Moskva: Agraf, 2002.

16. Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии. Москва: Азбука-классика, 2004 / Wölfflin G. Renaissance i barokko. Issledovanie suschnosti i stanovlenia stilia barokko v Italii. Moskva: Azbuka-klassika, 2004.

17. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. XVI столетие. Москва: Рипол Классик – СПб.: Пальмира, 2019 / Dvorzhak M. Istoria italianskogo iskusstva v epohu Vozrozhdenia. XVI stoletie. Moskva: Ripol Klassik – SPb.: Palmira, 2019.

18. Дубнов С. Внутренний быт евреев Польши и Литве в XVI в. *История евреев в России.* Москва: Мир, 1914, т. XI (История еврейского народа), т.1, с. 320-351 / Dubnov S. Vnutrennii byt evreev Polshi i Litve v XVI v. *История евреев в России.* Moskva: Mir, 1914, t. XI (Istoria evreyskogo naroda), t. 1, s. 320-351.

19. Жолтовский П. Н. Памятники еврейского искусства. *История еврейского искусства СССР, 1966, № 9, с. 28-33 / Zholtovskii P. N. Pamiatniki evreyskogo iskusstva. *История еврейского искусства СССР, 1966, № 9, с. 28-33.**

20. Жолтовський П.М. Монументальний живопис на Україні XVII – XVIII ст. Київ: Науко-

ва думка, 1988 / Zholtovskiy P.M. Monumentalniy zhuyopis na Ukraini XVII – XVIII st. Kyiv: Naukova dumka, 1988.

21. Котляр Е. Мотивы музыкальных инструментов в росписях синагог восточноевропейской традиции. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* Харків: ХДАДМ, 2011, № 6, с. 156-166 / Kotlyar E. Motivy muzykalnykh instrumentov v rospisyakh sinagog vostochnoevropeiskoi traditsii. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* Kharkiv: HDADM, 2011, № 6, s. 156-166.

22. Лотман Ю.М. Замечания к проблеме «Барокко в русской литературе». *Чехословацкая русистика, 1968, № 1 (13), с. 21-22 / Lotman Yu. M. Zamechania k probleme «Barokko v russkoi literature». *Чехословацкая русистика. 1968, № 1 (13), с. 21-22.**

23. Ушкалов Л. Світ українського бароко: філологічні етюди. Харків: Око, 1994 / Ushkalov L. Svit ukrainskogo baroko: filologichni etyudy. Kharkiv: Oko, 1994.

24. Хаймович Б. Еврейское народное искусство южной Подолии. *Исторический путеводитель Украины: Подолия: Исторический путеводитель.* СПб., 2000, вып. 2, с. 87-116 / Haymovich B. Evreiskoe narodnoe iskusstvo iuzhnoi Podolii. *Исторический путеводитель Украины: Подолия: Исторический путеводитель.* SPb., 2000, Vyp. 2, s. 87-116.

25. Хаймович Б. О символике Храма в синагогах Восточной Европы. *Канон и свобода. Проблемы еврейского пластического искусства.* Москва: Дом еврейской книги, 2003, с. 65-71 / Haymovich B. O simvolike Hrama v sinagogah Vostochnoi Evropy. *Канон и свобода. Проблемы еврейского пластического искусства.* Moskva: Dom evreiskoi knigi, 2003, s. 65-71.

26. Хаймович Б. Подольское местечко: пространство и формы. *Исторический путеводитель Украины: Подолия: Исторический путеводитель.* Иерусалим – СПб., 1998, изд. 2. вып. 1, с. 43-76 / Haymovich B. Podol'skoe mestechko: prostranstvo i formu. *Исторический путеводитель Украины: Подолия: Исторический путеводитель.* Ierusalim – SPb., 1998, Izd. 2, vyp. 1, s. 43-76.

27. Чечот И. Д. Барокко как культурологическое понятие. Опыт исследования К. Гурлита. *История еврейского искусства в славянских культурах.* Москва: Наука, 1982, с. 326-349 / Chechot I. D. Barokko kak kul'turologicheskoe poniatie. Opyt issledovania K. Gurlita. *История еврейского искусства в славянских культурах.* Moskva: Nauka, 1982, s. 326-349.

## **Desenul în creația lui Dimitrie Sevastianov**

doi.org/10.5281/zenodo.3938673

### **Rezumat**

#### **Desenul în creația lui Dimitrie Sevastianov**

În acest articol este analizată creația artistului Dimitrie Sevastianov din perspectiva desenului, în special lucrările realizate în variate materiale grafice, care aparțin diferitor genuri: peisaje, scene de gen, portrete, scene istorice. O parte dintre lucrările descrise constituie documente veritabile ale epocii, care nu au fost publicate anterior și reflectă diverse contexte istorice în care a activat artistul. Realizând analiza desenelor moștenite, am ajuns la concluzia că, deși interesul major al artistului reprezenta pictura, plasticianul stăpâna cu măiestrie o varietate de tehnici grafice, prin intermediul cărora putea sugestiv și convingător să cerceteze realitatea înconjurătoare. Interesul pentru proprietățile luminii în peisaj se manifestă în lucrările „Îmbarcarea mărfii pe vapor” și „Chei”. Situații surprinse în realitatea cotidiană le putem urmări în seriile de crochiuri realizate pe parcursul vieții. Seria de nuduri, realizată în tuș cu penița și pensula manifestă tendința de poetizare a frumuseții corpului feminin. Portretele contemporanilor, reprezentați în serii de schițe, dau dovadă de măiestria tehnicii de desen în creion și redau complexitatea trăirilor psihologice. Autoportretele grafice ne prezintă felul în care artistul își percepea propria personalitate în diferite etape ale vieții.

**Cuvinte-cheie:** desen, peisaj, portret, Dimitrie Sevastianov, materiale grafice.

### **Summary**

#### **Drawing in the creation of Dimitrie Sevastianov**

In this article, we analyze the drawings of the artist Dimitrie Sevastianov, which constitute an intriguing and significant component of his oeuvre. The basis of the research consists of artworks made in various graphic materials, examined in the context of different genres: landscapes, genre scenes, portraits, and historical scenes. Some of the works have not been previously published; they represent true documents of his time and reflect various historical moments the artist was inspired by.

Based on the analysis of the available drawings, we can conclude that D. Sevastianov skillfully mastered a variety of graphic techniques, through which he could expressively and convincingly explore the surrounding reality. The features of light and aerial perspective in the landscape are conveyed in the works “Loading of goods onto a steamboat” and “Moorage”. We observe situations of everyday life captured in a series of sketches made throughout the artist's life. A series of nudes, created in Indian ink with pen and brush, reveals his tendency to poetize the beauty of the female body. The portraits of contemporaries, represented in a series of sketches, show the mastery of the pencil drawing technique and render the complexity of psychological feelings. The graphic self-portraits show us the way in which the artist perceived his personality in different stages of his life.

**Keywords:** drawing, landscape, portrait, Dimitrie Sevastianov, graphic materials.

Artistul plastic Dimitrie Sevastianov (1908 – 1956), deși a trăit o viață scurtă, într-un context istoric plin de tulburări, a urmat calea creației cu deplin devotament și fidelitate. Valoarea creației sale rezidă nu atât în numărul impunător de lucrări, cât în profunzimea viziunii artistice. Astfel, datorită calităților artistice, dar și a faptului că opera sa reprezintă un „document” prin care putem cunoaște și percepe spiritul veacului trecut, creația plasticianului continuă să prezinte interes

și în prezent. Studiile științifice care au valorificat creația artistului s-au referit, mai ales, la picturile sale, pe când desenele au fost mai puțin abordate. Prin urmare, studiul de față își propune să analizeze desenele în care a fost transpus caracterul complex și contradictoriu al timpului în care a activat Dimitrie Sevastianov.

D. Sevastianov s-a născut la Tulcea în anul 1908, în anii 1925 – 1933 face studii la Academia de Arte Frumoase din București, în clasa maes-

trului Camil Ressu, iar din anul 1940 se stabilește la Chișinău, unde va activa până la trecerea sa în eternitate [1, p. 12, 104].

O amplă publicație despre creația plasticianului este monografia semnată de criticul și istoricul de artă Ludmila Toma [1], în care este multilateral analizată activitatea sa artistică, urmărindu-se parcursul plasticianului prin diferite ambianțe culturale precum și tulburările istorice în contextul cărora D. Sevastianov aspira să-și formuleze percepția realității înconjurătoare prin intermediul picturii și graficii. Autorul ia în vizor și segmentul creației ce vizează desenele lui D. Sevastianov. Deși lucrările grafice ale artistului s-au învrednicit de un studiu sintetic dezvoltat, tindem în demersul științific actual să le privim dintr-un unghi de vedere diferit, precum și să analizăm unele lucrări care nu au fost incluse în monografia menționată. Toate materialele care nu au intrat în monografie și în baza cărora a fost făcută prezentă cercetare au fost oferite autorului de Ludmila Toma, pentru analiza, în special, a desenului, în contextul creației artistului.

Încă fiind student, D. Sevastianov își expunea lucrările grafice la saloanele de artă. Incluziunea lucrării „Peisaj muncitoresc” în catalog constituie dovada calității lucrărilor prezentate publicului și aprecierea lor în contextul vieții expoziționale de epocă [1, p. 20]. Alte lucrări grafice au fost reproduse în revista „Arta și omul”, nr. 3, din anul 1933 [1, p. 22]. Lucrările menționate au fost analizate detaliat în monografia semnată de Ludmila Toma. După ce revine din Italia, unde artistul a făcut un stagiu de doi ani [1, p. 36], desenele lui au figurat atât în expoziții colective, cât și în cele personale, despre care găsim consemnări ale criticului reprezentativ al epocii, Ionel Jianu [1, p. 44].

În continuare ne propunem să analizăm desenele realizate de artist în contextul genurilor din care fac parte: peisaje, schițe de figuri umane făcute din natură, care, de fapt, reprezintă niște scene de gen, portrete, separând într-o categorie specială autoportretele și schițele de structuri compoziționale pentru tablouri care ilustrează scene istorice.

Desenele lui D. Sevastianov sunt dovada unei viziuni originale a pictorului care percepe forma în spațiu și pune accent anume pe redarea perspectivei aeriene și a volumului. În peisajele sale, precum și în compoziții ale căror acțiuni se desfășoară într-un cadru natural, realizate în tehnica picturii în ulei, care au fost executate atât în

perioada timpurie [1, pp. 45, 49,], cât și, în mare parte, în cea târzie [1, pp. 68, 75-77, 81, 83-89, 92-96], cu toate metamorfozele limbajului său plastic, artistul cu o mare măiestrie redă starea naturii, atmosfera și proprietățile luminii în diferite perioade ale zilei. Astfel de preocupări caracteristice viziunii unui pictor rămân valabile și pentru schițele sale de peisaj, unde mijloacele reduse, care presupun tratare liniară și acromatică, nu știrbesc din caracterul sugestiv și convingător al discursului său plastic. Acestui principiu de creație artistul îi rămâne fidel și în cazul folosirii materialelor grafice. În desenele „Îmbarcarea mărfii pe vapor” [1, p. 62] și „Chei” [1, p. 65], amândouă dateate cu anul 1945, putem vedea cât de convingător autorul suprapune linia cu pata transparentă acromatică. Organizarea compozițională sugerează foarte convingător iluzia spațiului și luminii care se reflectă pe suprafața apei, de fapt această lumină constituie hârtia care are o tonalitate caldă și este neatinsă cu penița, doar cu tușe foarte transparente aplicate cu pensula.

Structura grafică, ritmicitatea compoziției și caracterul impulsiv al liniei din schița de peisaj nedatată, care reprezintă un spațiu rural [1, p. 54] ne amintește de expresivitatea desenelor lui Vincent Van Gogh, creația căruia, conform părerii Ludmillei Toma, o admira D. Sevastianov [1, p. 44].

Schițele realizate din natură sau de pe figuri umane solitare, grupuri de figuri amintesc de cunoscuta expresie a lui Liviu Rebreanu: „Arta e o formă a vieții sau chiar viața”. Crochiurile sale în mare parte redau cadre din viața de epocă, niște scene de gen, instantaneu surprinse de plastician. Evidențiem un șir de schițe din carnetul artistului, dateate cu anul 1944, care reprezintă motive din viața cotidiană pe timp de război. Două desene din acest carnet, realizate la Piatra-Olt, sunt publicate în monografia menționată mai sus: „Gara Piatra-Olt” [1, p. 56] și „Țăranul român” [1, p. 57]. Motivul așteptării, dominant în aceste lucrări, sugerează starea de anxietate, cu o sonoritate tragică deosebită, ținând cont de anul cu care este semnată lucrarea și de faptul că aceste chipuri umane și situații sunt surprinse direct din viață.

În același carnet găsim și chipuri de militari, de asemenea dateate cu anul 1944, realizate în Subotica, și un desen al soldatului român, realizat la Orșova, toate fiind crochiuri rapide care surprind personajele în contextul cotidian.

Desenul „Muncitorii la gară din București” (1944) ne prezintă grupuri de personaje care pășesc



Fig. 1. Soldatul român. Orșova. 1944. Creion pe hârtie. 17x12 cm. ANRM.

Fig. 2. Muncitorii la gară din București. 1944. Creion pe hârtie. 17x12 cm. ANRM.

Fig. 3. Nud. 1956.

de-a lungul căii ferate, pasul ferm al muncitorilor, reprezentarea planurilor și soluția compozițională oferă lucrării un caracter dinamic, iar hașurile nervoase și rapide, cu care este tratată scena cotidiană, dau dovadă de un limbaj expresionist.

Schița realizată în tuș și datată cu anul 1945 [1, p. 66], de asemenea, înfățișează starea de tulburare și anxietate: imaginea unei vieți neprotejate într-o lume amenințătoare. Hașuri rapide de tuș prezintă foarte sumar fața personajului cu capul aplecat în racursiu și aproape acoperit de umbră. Fără a vedea expresia feței, se percepe starea de spirit a personajului portretizat. Analiza atentă a vestimentației și examinarea ținutei siluetei feminine relevă faptul că personajul înfruntă frigul. Tot aici, fondalul luminos, care-i reprezintă prin zidul clădit din piatră, accentuează starea de singurătate și tragism.

Schițele de figuri umane realizate în perioada postbelică degajă o stare de calm, aici figurile sunt surprinse în repaus, iar autorul acordă mai mult timp studierii detaliilor și generalizării chipului. În locul stărilor de tulburare silențioasă putem vedea personaje cu o ținută meditativă. În desenul realizat în 1946 [1, p. 64] artistul modelează forma prin intermediul hașurilor impulsive, care sunt aplicate rapid, pentru a înscrie personajul în spațiu, prin intermediul eclerajului. Impulsivitatea hașurii nu mai constituie un mijloc de reprezentare a stării caracteristice personajului, ci prezintă doar o tehnică de realizare a schiței.

În lucrarea „Nud”, datată din 1955 [1, p. 97], linia trasată cu tuș se suprapune peste pata acromatică, transparentă, aplicată cu pensula. Proba-

bil pentru a obține mai multă expresivitate, plasticianul distorsionează ușor proporțiile corpului modelului. În ansamblu, prin tușe transparente artistul reușește convingător și cu veridicitate anatomică să modeleze corpul uman, precum și prin mijloace restrânse, care presupun tehnica în cauză, să reprezinte luminozitatea carnației modelului. Pe lângă această lucrare mai există și o serie de nuduri, date din 1956, care nu a fost publicată în monografie.

Schița realizată cu pensula, în culoarea sepie, prezintă modelul într-o poziție care evidențiază caracterul moale feminin, iar prin tușele transparente plasticianul creează impresia corpului ce luminează din interior, ce permite redarea unui chip gingaș. Transparența și nuanța culorii exprimă căldura corpului uman. Umbrele organizează ritmul și structura compozițională: iluminarea și atmosfera intimă în care se află modelul. Dacă în schița descrisă anterior este accentuată încordarea și îngândurarea modelului, în cazul nudului, realizat în culoarea sepie, artistul alege o poziție care accentuează anume natura caracterului feminin. Prin posedarea anatomiei plastice pictorul știe să exprime caracterul personajului reprezentat.

Compoziția crochiului, realizat în tuș, care ne prezintă nudul feminin în poziția întoarsă cu spatele, este axată pe contrastul dintre corpul luminos și negrul profund al părului, lăsat în urmă, care constituie centrul compozițional, pe când picioarele modelului sunt tratate schematic. Forma ondulantă a spatelui, poziția picioarelor, mișcarea mâinilor și fața peste care cade umbra, creează



Fig. 4. *Nud.* 1956. Tuș pe hârtie.



Fig. 5. *Nud.* 1956. Tuș pe hârtie.



Fig. 6. *Nud.* 1956.

impresia că modelul este surprins într-o clipă instantanee și că imediat își va schimba poziția. Umbrele din dreapta și din stânga conturează corpul zvelt al tinerei.

În nudurile lui D. Sevastianov predomină starea de liniște și relaxare. Un exemplu elocvent este crochiul unde modelul este lăsat pe spatele fotoliului și se creează impresia că femeia se odihnește după ședința de pozat, în mod lejer duce o discuție, încrucișând mâinile pe piept. Prin caracterul hașurii și a conturilor vedem că desenul era realizat rapid, ce dovedește tenacitatea și spiritul perceptiv al artistului.

Interesul pentru plastica spatelui și repartizarea umbrelor și a luminilor pe corpul feminin se manifestă și în crochiul făcut cu pix albastru. Seria de schițe în cauză ține de perioada în care proprietățile cromatice ale contrastelor dintre lumină și umbră constituiau interesul major al creației artiștilor moldoveni. Pe D. Sevastianov îl preocupă pata deschisă de lumină în raport cu părțile corpului care se duc în umbră. Artistul atrage atenția nu doar asupra luminii ce cade pe model, dar și asupra luminii ce cade pe draperie, evidențiind plastica cutelor. Aceste particularități reflectă tendințele estetice caracteristice pentru acea etapă. În schița de față lipsește oricare tendință de generalizare grafică ori tendința de a exprima o structură constructivă, compoziția constituind doar o contrapunere a zonei de lumină la zona integră dusă în umbră.

În majoritatea schițelor artistul parcă surprinde personajele sale într-o continuă mișcare, fiind atent, în procesul realizării lucrării, nu atât la trăsăturile care se manifestă întâmplător, cât la cizelarea doar a ceea ce este tipic pentru acțiunea, starea ori situația urmărită.

Ludmila Toma, în articolul „Dmitri Sevastianov, un maestru redescoperit” («Вновь открытый мастер Дмитрий Севастьянов») descrie contextul și circumstanțele în care artistul își schimbă limbajul plastic [2, p. 34]. În schița datată din 1953 vedem chipul unei tărănci tratat într-un limbaj caracteristic pentru tendințele generale ale epocii. În contextul lucrării în cauză hașura devine doar un mijloc de redare a clarobscurului și de modelare a formei conform unei viziuni pur picturale. Plasticianul acordă mai multă atenție veridicității anatomice și plasării racursiului în spațiu, precum și redării materialității vestimentației. Artistul atinge obiectivele propuse anume prin redarea minuțioasă și atentă a gradațiilor tonale.

Genul portretului este reprezentativ pentru tot parcursul creației lui D. Sevastianov. În monografie sunt publicate și analitic descrise cele mai reușite portrete grafice, datate cu anul 1944 [1, p. 55, 58, 59], care prezintă chipurile specifice ale epocii. Lucrările, prin linii viguroase și convingătoare, redau caracterul individual al modelelor. Atât în lucrările menționate, cât și în cele nepublicate, artistul, cu măiestria de mână a materialului grafic și tenacitatea de psiholog, surprinde complexitatea stărilor psihologice, reprezentându-le prin dinamica structurii grafice ori nervozitatea vibrantă a petei tonale. Racursiurile surprinse sugestiv dezvăluie starea de spirit a personajului portretizat.

În crochiurile care reprezintă militari germani, plasticianul apelează la o ușoară hiperbolizare și distorsionare a proporțiilor ca un mijloc de accentuare a expresivității. Desenele în cauză constituie documente veritabile ale epocii, sub portrete fiind scrise numele și rangurile militare ale persoanelor reprezentate (General-maior, Son-



Fig. 7. Schiță. 1953.

Fig. 8. Portret. Creion pe hârtie. 20x14 cm.

Fig. 9. Portret în racursiu. Creion pe hârtie. 20x14 cm.

derführer). În portretul general-maiorului S. von Dewitz-Krebs (prenumele nu este scris lizibil) este prezentat chipul persoanei în perioada de încercare grea. Proveniența aristocratică a ofițerului este evidentă nu doar din formularea numelui, dar și din trăsăturile individuale și ținută. Expresia feței și gestul mâinii exprimă apăsarea de circumstanțe a persoanei, cărora îi este greu să facă fața și care au generat starea de totală deusolare, nesiguranță, tulburare lăuntrică și incertitudine, și au provocat dorința de a se închide în sine.

Crochiurile unde sunt reprezentați colegii plasticianului: „Artiștii plastici L. Grigorașenco, F. Nutovici” [1, p. 98], precum și schița de portret a lui Rostislav Ocușco [1, p. 99], surprind veridic trăsăturile specifice și caracterul persoanelor portretizate, care nu pozează, dar sunt surprinse în stări din viața cotidiană. Chipurile lui F. Nutovici și Rostislav Ocușco sunt redade ușor și aerian, prin câteva trăsături sumare, dar precise, de linie.

În galeria de portrete a lui D. Sevastianov o categorie aparte o constituie autoportretele, în care vedem parcursul destinului artistului. Este interesant de a urmări cum este reprezentat, în limbaj plastic, chipul autorului în diferite etape ale vieții. Dacă în „Autoportretul” realizat în culori de ulei, din colecția Muzeului Național al României din București [1, p. 40, 42, 44], vedem imaginea unui tânăr de treizeci de ani, care se reprezintă, fiind inspirat de formulele estetice postimpresioniste și foviste [1, p. 44], atunci în schița de autoportret grafic, realizat în anul 1944 [1, p. 60], caracterul expresiv și energic al hașurii devine un mijloc de

redare a tensiunii lăuntrice, a stării psihologice a artistului, care conștientizează că fiecare zi poate fi ultima, și se apropie de o tratare expresionistă. În autoportretul datat 1946 [1, p. 63] se percepe o contemplare de sine, care este sugerată de racursul de jos în sus. Autoportretul pictural, realizat în anul 1955 [1, p. 102], are și o variantă grafică, ce se deosebește printr-o ținută mai viguroasă a artistului, accentuată atât de expresia feței iluminate cât și de ochii mijiți, care, cu putere și optimism, privesc țintiți înainte, într-un spațiu paralel celui al privitorului. Autoportretul în cauză este semnat în anul trecerii lui D. Sevastianov în neființă.

Schițele compoziționale realizate în creion [1, p. 51] sau în tuș țin de perioada în care artistul se stabilește la Chișinău și constituie o bază pregătitoare pentru scene istorice, cu multe personaje, repartizate conform legilor perspectivei. Caracterul schiței, pentru tablou, realizate în anul 1940, dă dovadă de patos excesiv și reprezentativitate. Condiția nefavorabilă a țăranilor, care luptă contra cavaleriei, reprezentată în schița compozițională intitulată „Anul 1905. Lupta țăranilor cu cazacii”, accentuează vitejia omului care este gata să-și apere demnitatea cu prețul vieții. Schița, realizată în tuș, pentru tabloul „Ștefan cel Mare înainte de bătălia de la Bârlad”, probabil, reprezintă una dintre primele variante ale subiectului propus, în care, din punctul nostru de vedere, mesajul compoziției este exprimat într-o schemă mai concisă în raport cu varianta finală [1, p. 73], care într-o măsură mai mare tinde spre o tratare romantică a chipului lui Ștefan cel Mare. Limbajul plastic presupune sche-

ma liniară suprapusă peste laviuri transparente monocrome, care creează efectul de radieră a luminii. Schițele mâinilor, realizate pentru scena istorică în cauză, confirmă cunoașterea profundă a anatomiei și tehnicii tușului [1, p. 70] și a sanguinei.

Preocuparea majoră a lui D. Sevastianov, pe parcursul drumului artistic, era pictura, desenul constituind doar o bază pregătitoare pentru pânzele sale. În raport cu obiectivele propuse, plasticianul nu tindea să elaboreze un limbaj inconfundabil în domeniul graficii, însă desenele sale demonstrează posedarea iscusită a materialelor cu care lucra, tenacitate în cunoașterea firii diverse-

lor caractere umane, prin intermediul schițelor de portret, spirit căutător și valoare intelectuală, care este percepută în cultura discursului său artistic.

**Referințe bibliografice**

1. Toma L. „Dimitrie Sevastianov”, Chișinău: Muzeul Național de Arte al Moldovei; Academia de Științe a Moldovei; Institutul Patrimoniului Cultural, 2012, 111 p.

2. Тома, Л. Вновь открытый мастер Дмитрий Севастьянов: Антиквариат – ноябрь 2013. Москва. с. 30-43. / Toma, L. Vnov' otkrytyi master Dmitrii Sevast'ianov.: Antikvariat – nojabr' 2013. Moskva. s. 30-43.



Fig. 10. Portret. Creion pe hârtie. 20 x 14 cm. ANRM.

Fig. 11. General-maior S. von Dewitz-Krebs. Creion pe hârtie. 20 x 14 cm. ANRM.

Fig. 12. Autoportret. 1956.



Fig. 12. Anul 1905. Lupta țăranilor cu cazacii. Tuș pe hârtie. 15x20,5 cm.



Fig. 13. Schiță pentru tabloul Ștefan cel Mare înainte de bătălia de la Bârlad (17 ianuarie 1475). Tuș pe hârtie.

Олена ФЕДОРЧУК

**Этническая художественная традиция  
бисерного декора народного костюма украинцев:  
реконструкция первого этапа**

doi.org/10.5281/zenodo.3938689

*Rezumat*

**Tradiția etno-artistică de decorare cu mărgelile a costumului popular ucrainean:  
reconstrucția primei etape**

Tradiția etno-artistică de decorare cu mărgelile a costumului popular, care a parcurs deja două etape ale dezvoltării sale și se află la cea de-a treia etapă, face parte din realizările de valoare ale moștenirii culturale ucrainene. Această tradiție a apărut în Ucraina la hotarul secolelor XVIII–XIX ca un transfer cultural al epocii romantice. În articolul de față, autorul propune propria opinie despre prima etapă, care a durat de-a lungul secolului al XIX-lea. Pentru reconstrucție, autorul utilizează demersul comparativ, cercetarea surselor literare, precum și analiza tehnologică, tipologică și stilistico-artistică a artefactelor muzeale. S-a stabilit că, în cadrul primei etape, meșterii ucraineni au asimilat următoarele tehnici: filetarea, cusutul „în atașament” și șnurul, iar la sfârșitul secolului al XIX-lea – și tehnica țesutului. Din mărgelile se confecționau diferite bijuterii, cu mărgelile erau decorate pălăriile. În ornamentare au dominat motivele geometrice. Gama cromatică era constituită, în general, din cinci-șapte tonuri de culoare. Deja în stadiul inițial al dezvoltării, tradiția a obținut caracteristici autentice, general ucrainene și locale. Realizările acestei etape vor prezenta interes pentru criticii de artă și etnologi, dar și pentru meșterii populari, specializați în arta decorării cu mărgelile.

**Cuvinte-cheie:** tradiție etno-artistică, decor de mărgelile, bijuterii din mărgelile, costum popular.

*Summary*

**Ethnic artistic tradition of Ukrainian folk costume bead decor:  
reconstruction of the first stage**

Valuable achievements of the Ukrainians cultural heritage include the ethnic artistic tradition of folk costume beaded decor, which has already undergone two stages of its development and is currently in the third one. This tradition appeared in Ukraine at the turn of the XVIII–XIX centuries as a cultural transfer of the Romantic Epoch. In the given article, the author presents her vision of the first stage of this tradition, which lasted from the beginning to the end of the XIX century. For this reconstruction, the author uses methods of comparison, review of the literature as well as technological, typological and artistic-stylistic analysis of museum artifacts. It was determined that in the first stage of the tradition, Ukrainian craftsmen used the following techniques in most in their artworks: threading, sewing «v prykrip» (in-sewing) and stringing; at the end of the XIX century, beaded weaving technique also became popular. The beaded decoration was applied in jewelry; different head-wears were also adorned using beads. Geometric shapes motifs dominated in artworks ornamentation. The color range consisted mainly of five to seven colors. The ethnic artistic tradition has already obtained authentic (Ukrainian and local) traits at the initial stage of its development. Knowledge about the achievements of this stage could be of interest to art historians and ethnologists, as well as to modern beaded artworks craftsmen specialized in the art of bead decoration.

**Keywords:** ethnic artistic tradition, beaded decoration, beaded adornments, folk costume.

Приоритетным направлением культурной политики в Украине является имплементация Конвенции ЮНЕСКО об охране нематериального культурного наследия, в понятие которого входят «обычаи, формы представления и выражения, знания и навыки, а также связанные с ними инструменты, предметы, артефак-

ты и культурные пространства, признанные сообществами, группами и в некоторых случаях отдельным лицами как часть их культурного наследия» [9]. Охрана нематериального культурного наследия предусматривает «его идентификацию, документирование, исследование, сохранение, защиту, популяризацию,

повышение его роли, его передачу, в частности путём формального и неформального образования, а также возрождение различных аспектов такого наследия» [9].

Среди своеобразных культурных феноменов украинской культуры, заслуживающих идентификации, документирования и исследования с целью дальнейшего сохранения и развития – этническая художественная традиция бисерного декора народного костюма. Это одна из жанровых отраслей более глубокой традиции бисерных изделий. Отметим, что традиция бисерных изделий украинцев явилась культурным трансфером Византийского (христианского) мира, его духовных и материальных ценностей. С конца X в. и до конца XVIII в. эта традиция развивалась исключительно в элитарной среде. Благодаря своей сакральной символике мелкий жемчуг, а вместе с ним и бисер («штучный жемчуг») изначально стали использовать для изготовления изделий церковного предназначения, а также компонентов княжеской одежды, одной из функций которой (по византийской традиции) было прославление власти басилевса, как представителя Бога на земле [8, с. 19].

Во второй половине XVIII в. в Англии, Франции и Германии появляются вышитые и вязаные предметы быта и аксессуары одежды. Мода на обтянутые бисером шкатулки, оправы для зеркал, книжные переплётки, бисерные сумочки, кошельки и т. п. быстро распространилась во многих странах Европы [19, с. 5; 10, ил. 1–116].

На рубеже XVIII–XIX вв. творчество с бисером проникло в народную среду. Словаки [5, ил. 51], румыны [1, ил. 216, XIX, XIV; 6, с. 467–469], молдаване [2, с. 147; 4, с. 102–103], россияне [11, с. 104, 105, 108, 157, 164, 165] и многие другие европейские этносы начали использовать бисер, как декоративный материал, для украшения народного праздничного и свадебного костюма.

В среде многонациональных империй актуализация народного творчества и рождение новых художественных традиций были вызваны потребностью этнической самоидентификации. Осознание и позиционирование себя как представителя своего народа многими реализовалось через приобщение к народному творчеству. Отчасти благодаря этому традиция бисерного декора народного костюма стала успешным культурным трансфером эпохи

романтизма. Развиваясь в разных этнических контекстах, традиция бисерного декора народного костюма обретала свои общенациональные и локальные особенности.

В украинцев народное творчество с бисером распространялось не везде одинаково быстро и успешно. Раннее развитие оно получило в Восточной Галиции и Северной Буковине – исторических областях западной части Украины, входивших в состав Австрийской (1804–1867 гг.) и позже Австро-Венгерской (1867–1918 гг.) империй [16, с. 570]. Учитывая расположение древнейших очагов, вероятнее всего новая этническая художественная традиция была занесена в Украину через венгерские и румынские земли [16, с. 573]. Стимулирующим фактором появления и эволюционирования новой этнохудожественной традиции стала доступность бисера. Его основными производителями в XIX в. были Венеция и Богемия, которые длительное время принадлежали к тем же империям, что и Восточная Галиция и Северная Буковина.

Во второй половине XIX в. украшения из бисера стали известными практически по всей территории Украины. Но наибольшая активность народного творчества с бисером, как и изначально, наблюдалась в прикарпатских и карпатских районах Восточной Галиции и Северной Буковины. Согласно современному административному делению это территории, находящиеся в пределах Тернопольской, Ивано-Франковской, Закарпатской и Черновицкой обл. Украины.

Традиция бисерного декора народного костюма украинцев уже прошла два и сейчас находится на третьем этапе своего развития. К зримым маркерам художественных парадигм разных этапов этнической художественной традиции относятся технологические, типологические и художественно-стилистические особенности бисерного декора украинского народного костюма. На основании сравнительного анализа таких маркеров первый этап традиции датируем концом XVIII – концом XIX вв.; второй этап – концом XIX – первой половиной XX века; третий этап начался во второй половине XX века и длится также сегодня [16, с. 573–574].

Первый этап традиции характеризовался восходящим развитием. Новая этническая традиция переживала последовательные фазы: зарождения, первичного развития и в

последней четверти XIX ст. вошла в фазу креативного подъёма. В фазе зарождения участники творчества копировали достижения иноэтнической традиции. В фазе первичного развития они проводили эксперименты с переосмыслением инородной и созданием местной традиции. В фазе креативного подъёма мастера народного творчества, используя накопленный в предыдущее время опыт, стали активно предлагать и внедрять собственные технические, типологические и художественно-стилистические идеи. В фазе креативного подъёма началось заметное увеличение численности очагов и мастеров [17, с. 69–70]. Главным результатом первого этапа традиции явилось формирование и утверждение аутентичных общенациональных и локальных черт народного творчества.

Современные мастера стремятся развивать национальную традицию, но делают это не всегда успешно. Основной причиной является недостаток знаний. В 1950–1970-х гг. (в начале третьего этапа традиции) в большинстве очагов народного искусства творческие практики с бисером прекратились; не обошлось без потери значительного пласта аутентичного наследия. Таким образом, предлагаемая реконструкция первого этапа ныне вновь популярной традиции бисерного декора украинского народного костюма актуальна и с точки зрения её охраны, и с точки зрения её дальнейшего успешного развития (как культурного наследия украинцев).

Научная реконструкция первого этапа традиции бисерного декора украинского народного костюма является частично гипотетической, поскольку нам не удалось обнаружить вещественные или письменные источники первой половины XIX в., убедительно подтверждающие бытование бисерного декора народного костюма украинцев в это время.

Видение народного творчества первой половины XIX в. конструировалось с применением *метода сравнительных аналогий*. Было замечено, что к наиболее давним (по состоянию сохранности) народным произведениям относятся изделия из очень мелкого бисера. Известно, что большинство из них были сделаны мастерами Северной Буковины, Западного Подолья и Покутья. Это орнаментальные бисерные ленты, которые можно найти во многих украинских музеях и некоторых част-

ных коллекциях [16, с. 573]. Большинство из них не имеют документально подтверждённой атрибуции. Например, в Музее этнографии и художественного промысла НАН Украины (г. Львов) в Книге поступлений чаще всего они записаны как «народные изделия. XIX в.».

Зато предметы, исполненные точно из такого же бисера в дворянских имениях (панно, картины, сумочки, кошельки, чехлы на мелкие бытовые предметы) и монастырях (покрова, оклады на иконы) доказательно датируются 1820–1830-ми гг., поскольку некоторые из них (особенно вышитые картины и покрова) имеют надписи с указанием года исполнения [10, с. 37, ил. 105]. Датированные произведения второй половины XIX в. уже сделаны из более крупного бисера [16, с. 573]. Напрашивается вывод о том, что в первой половине XIX в. сверхмелкий бисер был одинаково модным материалом для творчества в светской, монашеской и народной среде.

Использование в народном творчестве второй половины XIX в. сверхмелкого бисера непрямо указывает на то, что традиция бисерного декора народного костюма существовала уже в первой половине XIX века. Ведь даже если допустить, что все дошедшие до нас народные изделия из сверхмелкого бисера были исполнены во второй половине XIX в., то бисер для них мастера могли приобрести только одним способом – распарывая поношенные украшения 1820–1830-х годов.

Мы предполагаем, что этническая художественная традиция бисерного декора народного костюма украинцев существовала уже в первой половине XIX в., опираясь также на *метод художественно-стилистического анализа*. Имеем в виду тот факт, что датированные второй половиной XIX в. народные изделия характеризуются самобытными художественно-выразительными композициями, исполнение которых предполагает длительные творческие практики и опыт, накопленный не одним поколением мастеров. Кроме этого, методом *историографического анализа* было выявлено, что во второй половине XIX в. бисерные украшения уже стали отличительной чертой украинского народного костюма, о чём упоминается в работах Павла Чубинського [13, с. 426], Якова Головацкого [7, с. 60, 73], Оскара Кольберга [3, с. 35–49], Владимира Шухевича [18, с. 150, 156] и др. Аутентичную ори-



Рис. 1. Фотография празднично одетых детей. Конец XIX в., Покутье. Институт народоведения НАН Украины. Библиотека. Иллюстративный фонд.



Рис. 2. Герданы для свадебного венка. Фрагмент. Конец XIX в., Северная Буковина. Частная коллекция Ивана Снигура.



Рис. 3. Герданы для свадебного венка. Фрагмент. Конец XIX в., Покутье. Институт народоведения НАН Украины. Музей этнографии и художественного промысла.

гинальность новой этнической художественной традиции украинцев подтверждают также уникальные фотографии конца XIX века.

Изучение артефактов, литературных сведений и фотоснимков второй половины XIX в. с использованием выше перечисленных методов позволило с высокой степенью достоверности реконструировать главные особенности технологии, типологии и композиционных решений произведений народного искусства, созданных на первом этапе этнической художественной традиции бисерного декора народного костюма украинцев.

В частности, артефакты указывают на то, что украинские народные мастера XIX в. предпочитали творить из сверхмелкого и мелкого бисера прозрачных и непрозрачных сортов венецианского, а с 1880-х гг. также богемского производства. Первоначальными техниками стали набирание на нити, шитье «в прикреп» и нанизывание. В 1890-х гг. появилась техника бисерного ткачества. Приблизительно тогда же бисер начали использовать (пока только вкрапывая в тканые и вышитые нитями композиции) как материал для вышивания [14, с. 41].

Наибольшее распространение в народном творчестве украинцев приобрела техника нанизывания («сыляння»). Сверхмелкий и мелкий бисер нанизывали на конский волос, реже – на нити (без иглы). Самым популярным приёмом нанизывания стала «сеточка». Структура «сеточки» имеет ромбовидные секции, размеры которых могут быть разными. Чаще всего украинские мастера нанизывали свои украшения сеточкой, сторона ромбовидной секции кото-

рой составляла три, четыре, значительно реже – пять бисерин. Чем больше секции – тем ажурнее получается сеточка, но крупнее становятся орнаментальные мотивы, исполненные на такой основе. Мастера Северной Буковины и Покутья предпочитали работать со сверхмелким и мелким бисером, используя «сеточку» со стороны ромбовидной секции три бисерины. Такие произведения отличались ювелирностью композиций, составленных из многоэлементных орнаментальных мотивов [14, ил. 76–79, 82].

Первыми народными бисерными творениями стали накладные украшения [7, с. 72–73]. Всего в конце XIX ст. в ансамблях народной одежды украинцев бытовало 15 типов накладных украшений: мониста (несколько нитей бисера), ленточный гердан (орнаментальная лента), ленточный гердан с подвесками (орнаментальная лента с подвесками), одночастная сылянка (ажурный полукруглый воротник, имеющий один орнаментальный ярус), двухчастная сылянка (воротник, имеющий два орнаментальных яруса), крыза (воротник, имеющий три–пять орнаментальных ярусов), оплетённое монисто (набранные на нить бусины, покрытые орнаментальной сеточкой из бисера), объёмная плетёнка (ажурный пустотелый шнур), розеточный гердан (гердан, концы которого соединяются на груди, образуя розетку), крестообразный гердан (гердан, концы которого соединяются на груди перекрещиваясь), угловидный гердан (гердан, концы которого соединяются на груди, образуя угол), квитка (ромбовидное украшение), пояс, трясунки (пучок конских волос с набранным на них разноцветным бисером).

Большинство украшений дополнило женский костюм. Универсальным украшением стал ленточный гердан. Девушки носили его на голове, шее и груди. Парни украшали одним или несколькими герданами туюлю праздничной шляпы. Исключительно мужскими компонентами костюма были «квитка», которая украшала свадебный головной убор буковинского Подолянина, и декорированный бисером кожаный пояс «черес», который носили гуцулы [15, с. 457-458].

Среди бисерных украшений были очень распространённые (мониста, ленточный гердан, одночастная сылянка) и совсем редкостные (оплетённое монисто, квитка) типы. В частности, оплетённое монисто носили, возможно, только покутянки, а квитку – буковинские подоляне [15, с. 453-459].

В середине XIX в. украинцы также стали использовать бисер при изготовлении девичьих головных уборов – очелья («чильця») и свадебного венка («вэсильного винка»). Эти два типа декорированных бисером головных уборов бытовали в некоторых сёлах Буковинского Подоля и Покутья [15, с. 459-460]. В конце XIX в. в подольских и прикарпатских сёлах Северной Буковины вкрапления из цветного бисера (исполняемые швом «вперёд иголка») дополнили тканые композиции платообразных женских головных уборов, известных под названием «ручнык». В 1890-х гг. в сёлах Северной Буковины, Западного Подоля и Покутья бисер начали вкрапливать в вышитые цветными нитями композиции праздничных сорочек.

Для каждого этнографического района типичными были разные типы бисерных компонентов костюма, бытовавшие в различных комбинациях. Богатое типологическое разнообразие стало примечательной особенностью этнической художественной традиции бисерного декора народного костюма украинцев.

Почти что все бисерные украшения имели орнаментальную структуру. Исключение составляли мониста и трясуны. Бисерный декор народного костюма украинцев унаследовал архетипы национальной орнаментики, которые прошли длительное развитие в более архаичных традициях. В частности, основой для создания аутентичных композиций из бисера стала орнаментика тканых и вышитых компонентов народной одежды. Графические решения орнаментальных мотивов зависели от техники

работы с бисером. Для нанизывания «сеточкой» характерной стала орнаментика геометрических форм с мотивами ромба, полромба (треугольника), креста (прямого и косого), свастики, зигзага, «рожек», шеврона, «гребешкового» мотива, S-видного знака и др., которые часто сочетались между собой в одной композиции [14, ил. 90–100]. Техника ткачества и вышивания открыла возможности создавать композиции с мотивами геометризованных форм. Но мастера XIX в. продолжали творить орнаменты из геометрических мотивов.

Самым распространённым народным бисерным изделием стало украшение в виде орнаментальной ленты, широко известное среди украинцев под названием «гердан». Примечательно, что однокоренное слово («zhiordane», «zgärdane», «zgärde», «zgärdan») в значении украшения было известно также у юго-западных соседей украинцев [1, ил. 216, XIX, XIV; 4, с. 103]. В то же время, у россиян и белорусов похожих названий не встречалось. Этот факт также указывает на юго-западный путь проникновения в Украину традиции бисерного декора народного костюма.

Предполагаем, украинское слово «гердан» имеет румынское происхождение («gard» – ограждение). Украинцы обозначали этим словом «украшения-обереги». Ученым хорошо известна изначальная функция украшения – предотвращать (не пускать) беду. Весомой частью берегового кодирования бисерного украшения стал орнамент, как универсальный язык символов. Авторитетный исследователь украинской орнаментики Михаил Селивачёв убеждён, что все мотивы национальной орнаментики имели полисемантическое содержание, которое сводилось к защите от злых сил, магической стимуляции фертильности, охране жизни и продолжении рода [12, с. 270].

Наибольшей вариативностью графических и возможно также символических решений отличались композиции, построенные на сочетании ромбовидных и крестообразных мотивов. Например, на свадебных головных уборах буковинцев широко использовался объединяющий символику женского и мужского начала знак плодородия – ромб, увенчанный рожками. Середину такого ромба заполняли особенно изысканно: нередко внутри ромба размещали крест, который делил ромб на четыре части. В свою очередь каждая



Рис. 4. Соломенная шляпа, украшенная герданами. Конец XIX в., Западное Подолье. Институт народоведения НАН Украины. Музей этнографии и художественного промысла.



Рис. 5. Свадебный венок с герданами. Конец XIX в., Северная Буковина. Институт народоведения НАН Украины. Музей этнографии и художественного промысла.

из таких частей могла заполняться ещё меньшими орнаментальными элементами. А вот на западнopoдoльских герданах чаще всего встречались ажурные композиции из несложных ромбов, крестов и рожек, имеющих линейно-точечные очертания [14, ил. 62-65].

Неотъемлемой частью региональных и локальных особенностей бисерных украшений был их колорит. Западнopoдoльские мастера XIX ст. творили свои композиции на чёрном фоне, размещая на нём мотивы, выполненные белыми, тёмно-вишнёвыми, тёмно-синими, тёмно-зелёными, терракотовыми красками. А вот покутяне предпочитали белый фон и мотивы тёмно-вишнёвого, тёмно-зелёного и терракотового цвета [14, ил. 10-12, 58-60]. К традиционному колориту бисерных украшений на Западном Подолье и Покутье иногда добавляли розовый, светло-зелёный, жёлтый цвета. Широкой цветовой палитрой выделялись буковинские композиции, мотивы которых настолько плотно переплетались между собой, что трудно было разглядеть цвет фона [14, ил. 62, 64-65, 76]. В таких композициях равноценно сочетались белый, различные оттенки зелёного, красного, синего, терракотового и розового цветов. Нередко использовалась чёрная краска. Наибольшей вариативностью цветовых сочетаний выделялись бисерные изделия Гуцульщины, где в каждом селе народный костюм и его бисерные украшения имели свою оригинальную палитру цветов [14, ил. 36, 88].

Таким образом, анализируя артефакты, литературные сообщения и фотоснимки второй половины XIX в., которые касаются в основном Северной Буковины, Западного Подолья и Покутья, мы можем назвать уста-

новленные нами технологические, типологические и художественно-стилистические маркеры первого этапа традиции. В частности, к технологическим особенностям украинского народного творчества следует отнести предпочтительное использование качественного венецианского и богемского бисера сверхмелкого и мелкого размеров. В XIX в. народные мастера освоили техники набирания на нити, шитья «в прикреп» и нанизывания. В конце столетия в некоторых очагах традиции началось освоение техник ткачества и вышивания.

В общей сложности на протяжении XIX ст. в комплексах народной одежды украинцев появилось не менее 15 типов накладных украшений: мониста, ленточный гердан, ленточный гердан с подвесками, одночастная сылянка, двухчастная сылянка, крыза, оплетённое монисто, объёмная плетёнка, розеточный гердан, крестообразный гердан, угловидный гердан, квитка, пояс, трясунки. Бисерный декор стал основой композиционных решений двух типов девичьих головных уборов: очелья и свадебного венка. Также бисер пока только в виде вкраплений начали использовать в декоративных структурах тканого женского головного убора «ручника» и вышитой нитками сорочки.

На протяжении XIX в. бисерные компоненты стали органичной частью цельной художественной структуры многих ансамблей народной одежды украинцев, особенно в этнографических зонах, расположенных в Восточной Галиции и Северной Буковине. В каждой из зон и очагов народного творчества общепринятыми стали свои любимые типы украшений и оригинальная орнаментика. Широко популярными стали мотивы геометрических

форм: ромб, крест, свастика, зигзаг, «рожки», шеврон, «гребешковый» и S-видный мотивы. Богатой вариативностью отличался также колорит бисерных произведений.

На первом этапе своего развития, который длился целое XIX ст., этническая художественная традиция бисерного декора народной одежды украинцев прошла фазы зарождения, первичного развития и вошла в фазу креативного подъема. На первом этапе были заложены основы самобытного развития этнической художественной традиции бисерного декора народного костюма украинцев.

#### **Библиография**

1. Banateanu T., Fosca G., Lonesco E. *L'art populaire dans la république populaire Roumaine: costumes, textiles, broderies*. Bucuresti: Éditions d'état pour la littérature et l'art. 1956. 422 p.
2. Condraticova L., Cercașin M. *Locul și rolul accesoriilor în sistemul vestimentar nupțial*. In: *Arta, Chișinău*, 2019. p. 146–150.
3. Kolberg O. *Pokucie. Obraz etnograficzny: w 4 cz.* Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellonskiego, 1882. Cz. 1. 358 s.
4. Republica Moldova, *Patrimonial / I. Mânăscuță și alții*. Chișinău: Princept A.O., 2012. 296 p.
5. Šperk. *L'udové umenie na Slovensku / H. Johnová*. Bratislava: Tatran, 1986. 344 s.
6. Vulcănescu R. *Podoabe și bijuterii populare*. In: *Arta populară Românească*. București: Informația, 1969. p. 463–471.
7. Головацкий Я. *О народной одеждѣ и убранствѣ Русиновъ или Русскихъ въ Галичинѣ и сѣверо-восточной Венгрии*. С. Петербургъ: № 32. Типографія В. Киршбаума. 1877. 85 s. / Golovatskii Ya. *O narodnoi odezhde i ubranstv'e Rusinov ili Russkih v Galichin'e i s'evero-vostochnoi Vengrii*. S. Peterburg: № 32. Tipografiya V. Kirshbauma. 1877. 85 s.
8. Кара-Васильева Т. *Літургійне шитво України XVII–XVIII ст.: Іконографія, типологія, стилістика*. Львів: Свічадо, 1996. 231 с. / Kara-Vasyl'eva T. *Liturhiine shytvo Ukrainy XVII–XVIII st.: Ikonografia, typologiya, stylistyka*. L'viv: Svichado, 1996. 231 s.
9. Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини. Стаття 2: Визначення / *Konventsia pro okhoronu nematerial'noi kul'turnoi spadschyny*. *Stattia 2: Vyznachennia*. Режим доступу: <https://законодавство.com/obednanih-natsiy-organizatsiya/stattya-237105.html> [доступ 19.03.2020].
10. Моисеенко Е. Ю. *Бисерные изделия в России XVIII – начало XX века: Каталог выставки из собрания Эрмитажа*. Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж, 1997. 40 с., 116 ил. / Moiseenko E. Ju. *Bisernye izdelia v Rossii XVIII – nachalo XX veka: Katalog vystavki iz sobrania Ermitazha*. Sankt-Peterburg: Gosudarstvennyi Ermitazh, 1997. 40 s., 116 il.
11. Моисеенко Е. Ю., Фалеева В. А. *Бисер и стеклярус в России XVIII – начала XX века*. Ленинград: Художник РСФСР, 1990. 254 с. / Moiseenko E. Ju., Faleeva V. A. *Biser i stekliarus v Rossii XVIII – nachala XX veka*. Leningrad: Hudozhnik RSFSR, 1990. 254 s.
12. Селівачов М. Р. *Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія)*. Київ: АНТ, 2005. 400 с. / Selivachov M. R. *Leksykon ukrains'koi ornamentyky (ikonografia, nominatsiia, stylistyka, typologia)*. Kyiv: ANT, 2005. 400 s.
13. Труды этнографическо-статистической экспедиции въ Западно-Русский Край, собранныя д. чл. П. П. Чубинскимъ. Петербург: *Этнографическія изданія императорскаго русскаго географическаго общества*, 1877. Т. 7. Ч. 3. Малоруссы Юго-Западнаго края. с. 342–608 / *Trudy etnograficheskoi statisticheskoi ekspeditsii v Zapadno-Russkii Krai, sobrannyya d. chl. P. P. Chubinskim*. Peterburg: *Etnograficheska izdania imperatorskago russkago geograficheskago obshchestva*, 1877. T. 7. Ch. 3. Malorussy Yugo-Zapadnago kraia. s. 342–608.
14. Федорчук О. *Українські народні прикраси з бісеру*. Львів: Свічадо, 2007. 120 с. / Fedorchuk O. *Ukrains'ki narodni prykrasy z biseru*. L'viv: Svichado, 2007. 120 s.
15. Федорчук О. *Бисер у декорі традиційного одягу українців (питання типології)*. In: *Народознавчі зошити*. 2012. № 3. с. 452–468 / Fedorchuk O. *Biser u dekorі tradytsijnoho odiahu ukraintsiv (pytannia typolohii)*. In: *Narodoznavchi zoshyty*. 2012. № 3. s. 452–468.
16. Федорчук О. *Концепція етнічної мистецької традиції бисерного оздоблення народної ноші українців (Частина 1)*. In: *Народознавчі зошити*. 2017. № 3. с. 566–578 / Fedorchuk O. *Kontseptsia etnichnoi mystets'koi tradytsii bisernogo ozdoblennia narodnoi noshi ukraintsiv (Chastyna 1)*. In: *Narodoznavchi zoshyty*, 2017. № 3. S. 566–578. <https://doi.org/10.15407/nz2017.03.566>.
17. Федорчук О. *Два подхода к периодизации этнической художественной традиции*. In: *Revista de Etnologie și Culturologie, Chișinău*, 2017, Vol. XXI. p. 66–73 / Fedorchuk O. *Dva podhoda k periodizatsii etnicheskoj khudozhestvennoj traditsii*. In: *Revista de Etnologie și Culturologie, Chișinău*, 2017, Vol. XXI. p. 66–73.
18. Шухевич В. *Гуцульщина (перша і друга частина). Репринтне відтворення тексту 1899 року / вступ. статті Д. Ватаманюк, П. Арсенич*. Снятин: «ПрутПринт», 1997. 350 с. / Shukhevych V. *Hutsul'schyna (persha i druha chastyna)*. Repryntne vidtvorennia tekstu 1899 roku / vstup. statii D. Vatamaniuk, P. Arsenych. Sniatyn: «PrutPrynt», 1997. 350 s.
19. Юрова Е. *Эпоха бисера в России*. Москва: *Интербук-бизнес*, 2003. 167 с. / Iurova E. *Epocha bisera v Rossii*. Moskva: Interbuk-biznes, 2003. 167 s.

Min WANG

## **The Problem of the Donor Rank Portraits Individualization in the Murals of Dunhuang Monastery**

doi.org/10.5281/zenodo.3938713

### *Summary*

#### **The Problem of the Donor Rank Portraits Individualization in the Murals of Dunhuang Monastery**

The article is devoted to the issue of the donor portraits individualization in the murals of the Dunhuang temple complex, one of the greatest monuments of Buddhist art in China. The comparison of portrait images of different times suggests that donor images had a great evolutionary path and had run through specific developments from a simple plate indicating the name of the person and his virtues to big compositions such as large-scale personal portraits and family scenes. The individualization of the donor portraits in the temple paintings was manifested through historically truthful transfer of facial features, national features and depictions of typical manners, poses, facial expressions and gestures of the character. To create personalized images, artists used the traditional linear drawing technique which allowed them to show maximum similarity of the portrait to the person being portrayed. The comparison of the fresco painting of the Dunhuang temple complex from different eras gives grounds to designate that implementation of individualized national features to the portraits of the patrons was a reflection of socio-political, cultural and artistic processes taking place in the country. These processes are reflected in the increase in the size of the donors' figures, the level of their individualization and details of the accompanying elements of the portrait such as costumes, jewelry, hairstyles and attributes that reflect a person's social status.

**Keywords:** Dunhuang, mural, donor portrait, individualization, composition, linearity, stylistics.

### *Rezumat*

#### **Problema individualizării portretelor cu rang de donator în picturile mănăstirii Dunhuang**

Articolul este dedicat problemei individualizării portretelor donatorilor de pe frescele complexului monastic Dunhuang, unul dintre cele mai importante monumente de artă buddhistă din China.

Compararea imaginilor portretistice din diferite perioade permite a afirma că reprezentările ctitorilor au parcurs o cale evolutivă lungă de la simple inscripții care indicau numele donatorului și meritele sale până la compoziții de proporții – portrete personale și scene de familie. Individualizarea portretelor donatorilor în picturile murale ale mănăstirii s-a manifestat prin redarea veridică a trăsăturilor fețelor, specificului național, manierelor tipice, pozelor, mimicii și gesturilor personajelor. Pentru crearea unor imagini personalizate, pictorii au folosit tehnica tradițională a picturii liniare, ce a permis să obțină similitudinea maximă a portretului cu persoana reprezentată.

Compararea frescelor complexului monastic Dunhuang, pictate în diferite epoci, permite a constata că introducerea unor trăsături naționale, individualizate în portretele donatorilor, a fost o reflexie a proceselor socio-politice, culturale și artistice ce se desfășurau în țară. Procesele menționate s-au manifestat prin mărirea dimensiunilor siluetelor donatorilor, prin gradul de individualizare, precum și prin detalierea unor elemente însoțitoare ale portretului: costume, bijuterii, coafuri și accesorii, care reflectă statutul social al persoanei.

**Cuvinte-cheie:** Dunhuang, pictura murală, portretul ctitorului, individualizare, compoziție, linearitate, stilistică.

The donor rank is a common cycle in the temple painting system that is found in traditions of different denominations. It is an image of patrons, donors (from the Latin "Donator" – giver), which provided financial support for building and

interior decoration of churches and monasteries. Providing funds for the construction of temples is considered to be one of the charities which led to the spread of worldwide philanthropy [11]. During the Middle Ages period, particularly in China,

the image of donors became widespread and were found not only in fresco painting but also in sculpture, arts and crafts. In the system of wall paintings of the Dunhuang Buddhist Temple Complex, the donor rank is one of the most prevalent among secular subjects. The patrons' portraits are found in each period of development of this monastery and they change according to certain socio-political and cultural-artistic transformations. With the growing influence of the donor, the issue of personalization and individualization of historical figures of the patron acquires high value and becomes one of the main challenges faced by the artist.

The study of the individualization of donor portraits in Dunhuang's murals system is based on an analysis of Chinese artistic traditions during the Middle Ages. At the same time, comparison of patrons' portraits of different periods allows us to follow changes both in detail and individualization of images and in the scale of images of this program cycle of murals which reflects the transformation of socio-cultural processes in society.

Remoteness of the region, language barrier and desire to preserve national identity forms difficult conditions for research by Western European Sinologists on the cultural heritage of the country. The ability to study the object directly provides the basis for an art analysis of the murals of the Dunhuang Cave Temple Complex. The question posed in the study of the problem of donor portraits individualization in the mural ensemble of the complex was not highlighted separately, but some fragments can be found in scientific works and materials of a journalistic nature, which determines the relevance of this work.

The objectives of this study are to analyze the issue of individualization of portraits of the donor rank in the system of temple paintings of the Dunhuang Buddhist monastery which was built during the IV to XIV centuries.

Since this work examines a donor portrait in Chinese fresco painting of the Middle Ages, retrospective analysis has become one of the leading methods of scientific cognition which is a consideration of objects in a temporal dimension of past eras. Formal-stylistic analysis was used to study differences in male and female images and to determine their plastic nature. Also it gives an opportunity to identify the composition and stylistics of the donor portrait of Dunhuang Caves in the focus of the stylistic features of painting.

The specified monastery is a treasure trove of works of national culture and a bearer of the nation's historical heritage and its study is an important task for Chinese scholars and sinologists from around the world. Fang Jinshi and Zhao Shengliang [8], Fang Jinshi and Liu Yongzhen [7], Jin Mei, Wang Xun, Zhen Lan Xin, Zhao Xinxin [6], Zhang Yangmei [10] and others have been involved in the subject's art analysis. The works of these authors contain a large amount of illustrative material, describe the history of the Dunhuang Cave Temple Complex foundation and provide descriptions of individual fresco paintings of this monument.

Dunhuang Buddhist Monastery, also known as Mogao Caves (Thousand Buddha Grottoes or Caves of the Thousand Buddhas) is listed by the UN as a World Heritage Site. It is located at the foot of Mount Minipashan, located 25km south-east of Dunhuang, Gansu Province, in the east of the Takla-Makan Desert [3, p. 575]. The temple includes 492 caves formed by Western Thousand Buddha Caves, Eastern Thousand Buddha Grottoes, Yulin Caves and Five Temple Grottoes.

The occurrence of such a conglomerate of Buddhist temples is connected with the emergence of the Silk Road, when intensification of trade relations between different countries led to the penetration of such religious and philosophical teachings as Buddhism assimilated with local traditions and culture from India to China.

Mogao Monastery is one of the earliest Buddhist temples in China. Active use of fresco painting and sculpture in decoration of interior space is its typical feature. The caves of the Dunhuang Temple Complex range in size from small grottoes to large (multistory) caves with megalithic Buddha statues.

The refinement of murals, their richness and variability of story motifs on religious and secular themes, exquisite colours and detailing of images differ in the skill of completion and distinguish Dunhuang Grottoes among similar temples of China during the Middle Ages.

The fresco painting of the indicated monastery has both historical and cultural values and it is the most numerous of all of Dunhuang's artworks. Murals created during the reign of the Tang Dynasty especially stand out by their high level of artistic skill. The fresco paintings of the temple complex of Mogao Caves, which com-

pletely fill the space of walls and ceilings impress with splendor and variety of colors. Their active use doesn't create a sense of excessive brightness or overloading, but forms a harmonious space with clear structure of storytelling and representation of sacred and secular characters [6, p. 12-27]. The paintings of the temple complex of Dunhuang Caves are depicted in the manner of friezes linearly dividing the plane of the walls. The marked murals are distinguished by dynamism of compositions and the variety of created images.

Mogao's wall painting represents China's millennial layer of fine art. Many of the frescoes reflect Buddhist motives for sermons of the Buddha, as well as *bodhisattvas*, *apsaras*, monks and believers. Except the variety of sacred motifs, there are various secular stories in the frescoes of Dunhuang Caves. This cycle of images includes scenes dedicated to daily life events such as the emperor's solemn visit, portraits of foreign ambassadors at a banquet, a meeting of Chinese and Western merchants, warrior tournaments, musicians' performances, wedding ceremonies, hunting and fishing scenes. The frescoes also depict people from different social strata, different nationalities, their customs and reproduced clothes [6, p. 12-27].

In the cycles of secular subjects, the question of individualization and personification of portrait comes to the fore, as the word "portrait" (from the French "portrait", which is an abbreviation of "porter les traits" – "to transfer features") aims to convey as accurately as possible characteristic features of the person being portrayed. At the same time, in the visual art practice, depiction of a real historical figure appearance is embodied in the reproduction of plastic forms through the work of linear drawing, color gamut and light-shaded modeling, which aims to convey the inner world of a person at ideological and artistic interpretation of the image [2].

Chinese masters of the Middle Ages solved the question of individualized image representation due to the dominance of linear drawing role in painting. In the national tradition of Chinese painting, the line expresses a length in all spatial directions (length, width, depth and height) and may be thin and wide, transparent or saturated, dry or wet [12]. The indicated variability of lines is present in different genres of traditional Chinese painting of *gohua*. The national artistic traditions were fully reflected in Dunhuang's murals, where in the process of individualized portraiture image



Fig. 1. Portrait of a woman donor. North wall of the cave 285. The West Wei dynasty.

making, painters used the line as the main means of artistic expression. In virtue of active use of linear drawing it became possible to represent facial characters, their expressions, modeling of elegant gestures of hands and poses, detailing of costumes, hats, jewelry and attributes of social belonging.

Apart from linearity, the silhouette of characters plays an important role in the creation of individualized images. It is formed by the use of wide paint spots and certain flatness, depicting the decorative manner of figures. The frescoes show a clear contour in the image of figures that have a rich, mostly dark, silhouette.

While creating large-scale separately located portraits, the silhouette of the figure is aimed at reflecting the typical plastic image of a person. Sophistication of the silhouette of such an image is achieved through detailed modeling of all the elements of the portrait, where not only linearity is important, but also the overall color of the painting, It is formed on the basis of a combination of terracotta shades, white and black with the accent of red, turquoise, blue and green. The elegance and delicacy of such images are enhanced by the artist's attention to transfer complicated ornamentation on clothing, modeling of jewelry and specific attributes.

The silhouette has quite a different character in multi-figured portraits, where the sense of movement and dynamic composition are created. The rhythm of such images is achieved by the fact that the characters of the murals are not only

placed along a horizontal line, but also placed at the same distance from each other, presented in identical scale and depicted in same poses and costumes.

The tasks of portrait individualization in Dunhuang's paintings concerned various secular subjects, but they were best reflected in the donor cycle, which takes a special place in the cave mural system. The donors' portraits in the Mogao Monastery differ in character. The comparison of different patron images suggests that donors were portrayed singly or in groups (from double pairs to multi-figure compositions). The degree of images individualization in secular subjects, especially in donor portraits, varied throughout the monastery construction. Transformations were conditioned not only by the growth of artistry, but also by general socio-cultural processes, in particular by the increase and influence of the donors' role. These changes were embodied in the enlargement of the patrons' portraits and more careful modeling of costume details and corresponding attributes.

In the style of images, Dunhuang wall paintings are divided into several periods, where the individualization of portraits of the secular cycle, especially of donors, grew progressively.

In the period of the Northern Dynasty and the Sui Dynasty (397-618) in the stylistics of Mogao frescoes there was a certain primitivism embodied in the dominance of broad decorative style of painting [1, p. 62]. The aforementioned picturesque technique is expressed in local painting of large planes of compositional field of the figure without significant detailing of costumes, jewelry, hairstyles or certain attributes. In the donor image, there is a transition from the name of the patron saint on vertical plate to the appearance of small portraits of the person. The donor images are made in a general manner of laconic painting, where the level of individualization is embodied through identification of the name of historical person on the plate accompanying the portrait. The style of depicted clothing of the person provides an opportunity to establish his status and social identity.

The next period of the murals development and the growth of individualization of portraits is the reign of the Tang Dynasty (618-905), which is defined by researchers as primeval period of fine art, especially wall paintings. Stylistics in portraiture takes on a sophisticated and elegant shape, which is expressed through active use of linear drawing, both when drawing faces, their expressions, individual facial features and in modeling

of figures, hand gestures, folds of clothing, detailing of jewelry and related attributes [1, p. 63], [5, p. 97-103].

During the designated period, the issue of individualization of donor portraits is realized through provision of appropriate ethnic features to their images, which was caused by representation of various people in power who brought their artistic traditions into the culture of China. The portraits of donors are dominated by group compositions ranging from a few dozen characters to over a thousand. A striking example of a group composition with masterful techniques of individualization and personification is the portrait of the emperor and the ministers, whose image can be seen on the western wall of the cave 220. This painting is a representative work of a group portrait of the Tang Dynasty.

These characters are depicted at the time of the sermon and the emperor's figure is the compositional center of the fresco. This is embodied not only by the location of his portrait in the center of the composition, but also by the use of vibrant colors, including red, which emphasized the status of a monk. To maximize the identification of the image and to give it personalized features artists tried to convey as accurately as possible all the features of the emperor's costume. His clothing is multilayered, consisting of a bluish-green cropped collar dress and a drawn outfit, namely a white shirt. The Sun, the Moon, mountains and rivers which were symbols of imperial power, are carefully painted on the top of the garment. The grand image and ribbons to which the seal with the dragon image is attached accentuate the highest status of the person and complete the grand image. However, in the context of this work, the analysis of Ministers' portraits, figures which overlap one another is of great interest. Their image is different in appearance, facial expressions, gestures and the different nature of hats enhance the differences in portraits. The accent on linearity also heightens specific qualities of the images and their individual portrait characteristics.

Until the middle period of the Tang Dynasty (712-805), masters adhered to conventions of depicting the faces of donors and other persons to create an artistic unity of figurative compositions. This convention was manifested by the lack of volume of figures and light, aerial or linear perspective in multi-figure compositions. Despite the individualization of portraits in the Early Tang pe-



Fig. 2. Portrait of women donors. Syi Period.



Fig. 3. Portrait of male donors. X century. Period of Five dynasties.

riod, flatness and contour remain unchanged and become the basis of artistic language of Chinese medieval painting. This is evidenced by the fact that virtually there is no deformation of the fabric pattern when depicting ornaments on the donor clothes. That forms a certain decorative composition and emphasizes the flatness of the image.

In female portraits and multi-figure scenes depicting the daily life of donors, the character of persons and their individualization are diminished. Later, during the Late Tang period (805-905), the image of hairstyles, specific national ornaments and appropriate clothing styles took an important place in the creation of female portraits. In women images in the designated era, the artists tried to embody ideas of the perfect beauty of a woman of that time which sharpen the question of woman's portrait individualization and its authenticity. Apart from artistic value, the images of donors have historical, ideological and genealogical significance, as well as marking daily life [5, p. 97-104].

In the depiction of male portraits of donor rank, careful attention was paid to detailed modeling of clothing styles, specific hats and attributes that reflected the social status of the historical figure.

The era of the Five Dynasties and the Ten Kingdoms (907-960) has seen an increase in the influence of donors on the character of the Dunhuang Temple Complex caves interiors. During this period, the Mogao Monastery received donations from the ruling Zhang and Cao families, which was reflected in a large number of donor portraits of dynasty representatives. Such images of the patrons were accompanied by detailed signatures and became one of the most popular subjects in fresco painting. High level of detail in mural painting provides valuable insights into various aspects of everyday life in this remote

part of China in the ninth century. The artists identified images of donors and their distinctive personality traits, facial expressions and plastic figures, not only through expressive outline, but also through depiction of ornamental motifs on clothing, representation of their costumes, hats, jewelry and attributes. Such attention to detail gives an opportunity to follow the fashion of that time, which is a reflection of national traditions and individual tastes of the customer. In general, the given time period observed total renovation of numerous caves due to significant influence of the ruling dynasties and donor's increasing role in the internal design of temple buildings.

From the era of the Five Dynasties and the Ten Kingdoms, a lot of interesting examples of donor portraits have been preserved, showing a high level of individualization and detailed depiction of the characters' costumes, hairstyles, jewelry, hats, ornamental costumes and attributes that demonstrate the social status of a person. These portraits include Princess Khotan (cave 61), King Khotan's portrait (cave 98), King Yu Yang's portrait (cave 98), Lian Guo's female portrait (cave 19) and others. So, they deserve special attention.

The portrait image of Princess Khotan is inscribed in a multi-figure horizontal composition, where all the persons are placed next to each other. The monarch persona is surrounded by retinue. A clear identification of the image was possible because of an elaborate inscription above the portrait image: "This painting is commissioned by Lady Li, born third daughter of His Imperial Highness Li Shengtian, King of the Great Kingdom of Khotan, and now consort of the Great Instructor, the Honorable Cao Yanlu" [9, p. 235]. The figure of the princess is in the center of the fresco and thanks to the large size of the headdress with a crown and hanging ornaments and a dark color of dress, her

portrait becomes a compositional center. In contrast to the dark color of the suit, a bright spot stands out for the princess's face, where her forehead, eyebrows and lips are painted in white and special "beauty spots" are painted on her face. This style of makeup which was common among women of noble origin during the Tang and Song dynasties is also depicted on the faces of women from the retinue of the princess, who are dressed in the same bright red costumes with uniform ornamental motifs on fabrics [9, p. 235]. In this painting there is an evident contrast between individualized donator portrait with the drawing of personalized features and the typified images of the retinue.

The artists of the Song Dynasty (10<sup>th</sup> century) opposed the statuary image of the person and sought to reflect his state of mind through physiognomy and movement for a more complete representation of the character in the portrait. Marked desire was manifested in the creation of individualized unique images by means of specific features, proportions and typical manners of the character [4].

During this period, China's culture and fine arts had a significant influence on traditions of other peoples which was related to the country's foreign policy. The implementation of artistic and cultural traditions significantly influenced on the character of imaginative motifs in secular subjects of the fresco painting of Mogao Monastery. The donor portraits in the tenth century were mostly influenced, they became larger and they were full of grandeur and sublimity. In the aspect of these transformations, the individualization of portraits became a compulsory element of painting, as it not only identified a historical figure, but it was aimed at demonstrating a person's national origin, visualizing his typical features and peculiarities. In creating individualized donor portraits, the iconography played a major role. It included clothing, representation of national headgears and distinctive poses and manners. The aforementioned detailing and scrupulous display of national features are aimed at highlighting these portraits among other cycles of frescoes in the Mogao Monastery.

During the Xi Xia and the Yuan Dynasty (1036-1300), the frescoes trace significant influence of Tibetan traditions and iconography. The paintings are dominated by Tangut, Uyghur and Mongolian altar figures, whose images are accompanied by Chinese and Tibetan signatures, where the Tibetan inscriptions are located above and probably indicate the predominance of Tibetans

as the last inhabitants of the monastery [1].

An interesting example of an individualized donor portrait is the painting of cave 409, dating from the period of Western Xia [9, p. 236]. The marked fresco represents the image of the male donor, along with typified images of servants waving at him with fans and shielding him from the bright sun with a special canopy. This rather pompous entourage allows assuming that the person is a representative of the ruling dynasty. This is also evidenced by the donor's clothing, which is depicted in a national costume with a dragon ornament. In addition to detailed elaboration of the donor's clothing, jewelry and headdress, the artist paid attention to the modeling of facial features.

The individualization of the donors' portraits, attention to details of their costumes, hats, hairstyles, jewelry and characteristic attributes have become a reflection on significant increase in the influence of patrons on caves decoration. Undoubtedly, the freedom of artists' creativity who painted Dunhuang's Grottoes was also significantly influenced by canons of Buddhist art, which applies not only to Buddha images but also to the entire compositional scheme of the paintings [4].

The color scheme of these murals is based on a combination of turquoise, burgundy, white and terracotta colors. Such calm color balances the density of filling the interior space of caves and allows safe viewing of all the elements of the painting.

A distinctive feature of the frescoes of Mogao Monastery is the presence of a large number of ornamental motifs, which cover the entire ceiling area on walls and the characters are often overlapped creating a dense filling of the compositional field. However, donor portraits contrast with general painting system because they occupy a separate place on the wall, which increases in line with the growing influence of patrons. Donator's portraits don't intersect with other storylines which testifies to the uniqueness of this cycle and its special place in Dunhuang's mural system.

The results of this research support the idea that stylistics of donor images in the temple complex of the Mogao Monastery are characterized by a desire for realism and a special plasticity of figures. Beginning from the heyday of fresco painting (the Tang Dynasty), artists paid much attention to facial expressions and gestures of the characters. The use of linearity characteristic of Chinese painting contributed to the creation of individualized portraiture, where rich variability

of lines facilitated the formation of vivid facial expressions, the representation of not only specific national traits, but also the emotional state of the person and created a general painting of artistic works. Thanks to the dominant role of the linear drawing it is possible to outline all the features of the historical figure appearance.

Providing national features and the personalization of portrait images in cycles of secular subjects contrasts with sacred motifs, which clearly show the influence of Indian tradition because of sacred postures and gestures, character faces, which have Hindu features, proportions and colors (there are examples of shapes of blue). In images of secular motifs there is a desire to convey personal national features of a person, characteristic features of the face, where the addition of an individualized portrait was a careful representation of characteristic clothing with ornaments, the image of various hairstyles and jewelry of women, in male portraits there are appropriate outfits, main dresses and symbols of the donor's social status.

The individualization of donor portraits is not only evident because of skillful mastery of medieval Chinese artists, but also because of emphasizing their importance, social status and desire to retain their historical value in the memory of descendants. This is evidenced by mandatory signatures stating the names of the donors and their virtues, as well as the desire to maximize the portrayal of the historical figure with the image.

### **Bibliography**

1. Ван М. Світські постаті в сакральному просторі: портрети донаторів у розписах Дуньхуана. *Ін: Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті.* Харків: ХДАДМ, 2018, № 5, с. 60-77 / Wang M. Svitskipostati v sakralnomu prostori: portrety donatoriv u rozpysakh Dunkhuana. *Ін: Tradytzii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhniiiosviti.* Kharkiv: KSADA, 2018, № 5, p. 60-77.

2. Гращенко В. Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. Москва: Искусство, 1996, т. 1, с. 57 / Grashchenkov V. N. Portret v italyanskoj zhivopisi Rannego Vozrozhdeniya. Moskva: Iskusstvo, 1996, vol.1, p. 57.

3. Духовная культура Китая: энциклопедия : в 5 т. + доп. том / гл. ред. М.Л. Титаренко: Институт Дальнего Востока Российской Академии Наук. Москва: Восточная литература, 2006 / Duhovnaya kultura Kitaya: enciklopediya: v 5 t. + dop. tom / gl. red. M.L. Titarenko: Institut Dalnego Vostoka Rossijskoj Akademii Nauk. Moskva: Vostochnaya literatura.

4. Хао Сяо Хуа. Портретная живопись Китая X – первой половины XVII века: особенности развития, место портрета в иерархии жанров. *Ін:*

Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2015, № 1, с. 118-125 / Hao Xiao Hua. Portretnaya zhivopis Kitaya X – pervoj poloviny XVII veka: osobennosti razvitiya, mesto portreta v ierarhii zhanrov. *Ін: Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dizaynu i mystetstv.* Kharkiv: HDADM, 2015, № 1, p. 118-125.

5. Цзинь Мей. Стенопись пещер Дуньхуана династии Тан. Дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. Москва: Московский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова, 2003 / Jin May. Stenopis pesher Dunnuana dinastii Tan. Dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.04. Moskva: Moskovskij gosudarstvennyj hudozhestvenno-promyshlennyj universitet im. S.G. Stroganova, 2003.

6. Чжао Синьсинь. Искусство буддийских каменных пещер Северного Китая (Династия Северной Вэй– 386-534 гг. н.э. Комплекс Юньган). Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. Москва: Московский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова, 2012 / Zhao Xinxin. Iskusstvo buddijskih kamennyh pesher Severnogo Kitaya (Dinastiya Severnoj Vej – 386-534 gg. n.e. Kompleks Yungan). Dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.04. Moskva: Moskovskij gosudarstvennyj hudozhestvenno-promyshlennyj universitet im. S.G. Stroganova, 2012.

7. Fan Jinshi, Liu Yongzeng. Appreciation of Dunhuang Grottoes. A selection of 50 Caves from the Mogao Grottoes, Yulin Grottoes and Western Thousand Grottoes. Phoenix Publishing & Media Group. Jiangsu Fine Arts Publishing House, 2007.

8. Fan Jinshi, Zhao Shengliang. The Art of Mogao Grottoes in Dunhuang. A Journey into China's Buddhist Shrine. Homa & Sekey Books. Paramus, New Jersey, 2009.

9. The Art Treasures of Dunhuang. The centuries of Chinese Art from the Mogao Grottoes. Dunhuang Institute of Cultural Relics. Joint Publishing Co., Hong Kong Lee Publishers Group, Int., New York. 1981. 254 p.

10. Zhang Yanmei. Travel through the Middle Kingdom: Dunhuang Mogao Grottoes. Better Link Press. New York, 2008.

11. Донатор. Популярная художественная энциклопедия. Под ред. Полевого. В.М.; Москва: Советская энциклопедия, 1986. URL: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_pictures/993/Донатор](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_pictures/993/Донатор) (дата звернення 13.08.2019) / Donator. Populyarnaya hudozhestvennaya enciklopediya. Pod red. Polevogo. V.M.; Moskva: Sovetskaya enciklopediya, 1986. URL: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_pictures/993/Донатор](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_pictures/993/Донатор) (access date: 13.08.2019).

12. Цзян (Харитошкина) А.А. Понятие линии в китайской традиционной живописи. 2012. URL: [http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/43445/1/kis\\_2012\\_015.pdf](http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/43445/1/kis_2012_015.pdf) (дата звернення 20.11.2019) / Jiang (Haritoshkina) A.A. Ponyatie linii v kitajskoj tradicijnoj zhivopisi, 2012. URL: [http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/43445/1/kis\\_2012\\_015.pdf](http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/43445/1/kis_2012_015.pdf) (the date of the beast November 20, 2019).

Оксана РОМАНОВА

## **Национальные особенности традиционной жилой архитектуры центрального Буджака**

doi.org/10.5281/zenodo.3938730

### *Summary*

#### **National features of the traditional residential architecture of central Budjak**

The article deals with the national features of the traditional residential architecture of Budzhak Ukrainians, Russians, Bulgarians, Romanians, Moldavians, Gagauzians, Germans, who were selected for research as numerous enough in the national composition of Budzhak according to the population censuses from 1822 to 2001. The national identity of the compositional features and decorative and artistic means of expressiveness of the dwelling houses of central Budzhak (Saratov, Artsiz, Tatarbunar districts of the Odessa region of Ukraine) of these national groups of population is revealed. Subjects of detailed consideration and research are: ornamental-plastic decor, artistic carving, artistic forging. Borrowing and imitating natural counterparts (prototypes), folk craftsmen have created unique works that clearly reflect interethnic and religious-everyday contacts, professional borrowings, family traditions and the achievements of modern times. The author presents photographic examples of houses, typical by nationality (second half of XIX - second half of XX century), dating from 2015-2018. The features of the dwellings of Budzhak Ukrainians, Russians, Bulgarians, Romanians, Moldavians, Gagauzes, Germans are listed, the places of decorative and color accents in the general composition of residential buildings and estates are revealed.

**Keywords:** Bujak, tradition, nation, residential architecture, decor.

### *Rezumat*

#### **Particularitățile naționale ale arhitecturii locative tradiționale din centrul Bugeacului central**

În articol sunt puse în discuție caracteristicile naționale ale arhitecturii locative tradiționale a ucrainenilor, rușilor, bulgarilor, moldovenilor, găgăuzilor și nemților, care au fost selectați pentru cercetare ca etnii destul de numeroase în componența națională a Bugeacului, conform recensămintelor din 1822-2001. A fost dezvăluită identitatea națională a trăsăturilor compoziționale și a mijloacelor decorative și artistice ce țin de expresivitatea locuințelor din centrul Bugeacului (raioanele Saratov, Arțiz, Tatarbunar din regiunea Odesa, Ucraina) a acestor grupuri naționale. Au fost examinate în mod detaliat și cercetate decorul ornamental-plastic, prelucrarea artistică a lemnului, forjarea artistică. Împrumutând și imitând analogii naturale (prototipurii), meșterii au creat lucrări de unicat care reflectă clar contactele interetnice și religioase, împrumuturile profesionale, tradițiile de familie și realizările noi. Sunt prezentate exemple fotografice proprii ale locuințelor, tipice pentru diferite etnii (a doua jumătate a secolului al XIX-lea – a doua jumătate a secolului XX), datate cu anii 2015-2018. Sunt enumerate trăsăturile specifice ale locuințelor ucrainenilor, rușilor, bulgarilor, moldovenilor, găgăuzilor, nemților, fiind evidențiate locurile cu accente decorative și coloristice în compoziția generală a locuințelor și a terenurilor aferente.

**Cuvinte-cheie:** Bugeac, tradiție, particularitățile naționale, arhitectură locativă, decor.

Большинство домов жилого назначения буджакского региона представляют собой интересные историко-архитектурные объекты и заслуживают внимания. Рассматривая их современное состояние, прослеживается проявление ряда архитектурных особенностей: устоявшиеся национальные традиции, авторское творчество народных мастеров, влияние акаде-

мического искусства и исторических архитектурных стилей (романика, готика, ренессанс, барокко, рококо, классицизм, модерн), а также черты серийного типового строительства советского времени. Именно в традиционном зодчестве происходит объединение архитектуры и искусства на фундаментальном уровне, стержнем которого является «ген» архитектурно-ху-

дожественной интеграции, заложенный в их природе [1, с. 254]. Объединяющим фактором выступают: с одной стороны – сходство идейно-творческих мыслей и стремление народных мастеров придать композиционную и стилистическую целостность всей предметно-пространственной среде усадьбы, с другой – этническая принадлежность совершенно чётко проявляет себя в распознаваемых через орнаментальные мотивы и формы элементах определённой национальной символики. По словам индийского писателя и педагога Рабиндраната Тагора, «долг каждой нации – выразить себя перед миром. Если же ей нечего сказать другим, это следует понимать как национальное преступление, это хуже смерти и не прощается человеческой историей. Нация обязана сделать всеобщим достоянием то лучшее, что есть у неё» [2].

Исторически сложилось так, что со времен поздней античности до нашего времени центральные регионы Буджака меняли свое название более чем пятнадцать раз: Огрос, Параталасси, Бессарабия, Улус Берке (Ногай), Буджак, Буджакская орда (также Аккерманская орда, Белгородская Орда), Аккерманский уезд (а также цинут, жудец), жудец Измаил, Днестровский ценут, Дунайский ценут, Белая крепость (рум. Cetatea Alba), Клетка (рум. Chilia), Килийский жудец, Измаильская и Одесская обл. Таким образом, можно отметить сложность этнических и культурных наслоений, а отсюда появление уникальных архитектурных примеров – на уровне провинциальных городов, ПГТ и сёл с раскрытием возможностей интеграции этнической семантики в более сложные градообразующие структуры. Национальный состав Буджака рассмотрен и проанализирован автором на основе материалов таблиц результатов переписи населения 1822-2001 гг. данного региона [3; 4, с. 157; 5]. В Буджаке в XIX в. проживали украинцы, русские, болгары, молдаване, немцы, гагаузы и др. Объекты, выбранные автором для исследования, расположены в центральных регионах Буджака: г. Татарбунары, с. Весёлая Балка и с. Садовое Татарбунарского р-на Одесской области, г. Арциз Арцизского р-на Одесской области, ПГТ Сарата, с. Заря и с. Кулевча Саратовского р-на Одесской области. Для изучения и анализа собраны фотоматериалы, которые датируются 2015, 2017, 2018 годами.

Далее будут рассмотрены визуально-морфологические особенности и аутентичная ком-

позиционная структура традиционных жилых домов, т.к. это может быть основанием для выявления национальной самобытности архитектуры данного многонационального региона. В целом, основными крупными объемами и формами традиционных жилых домов выступают конструкции стен и крыш. Живописные объемно-пространственные композиции приобретают здания с комбинированным типом кровли, применяющейся для покрытия пересекающихся между собой нескольких объемов здания. Своеобразный вид также имеют кровли с художественно оформленными чердачными окнами, расположенными как в плоскости кровельных скатов, так и на фронтоне главного фасада. Предметами детального рассмотрения и исследования выступают: 1) орнаментально-пластический декор в виде декоративной отделки лизен, пилястр, кантонов, акцентировка верхней их части по подобию капители, профилирование по высоте; 2) декоративная отделка простенков – разномасштабными по величине плоскими и рельефными композициями, использование пластичных и подчеркнутых цветом композиций по периметру оконных и дверных проёмов. Особую выразительность придаёт жилому дому оформление крыльца: контурная порезка кронштейна, служащего опорой для навеса, контур самого навеса над входом, массивные опорные элементы сложной формы. Необходимо отметить достаточно густое насыщение декором фронтонов главных, ориентированных на уличную сторону фасадов, фигурное оформление причелин, окаймляющих контуры скатных кровель, вычканивание даты возведения дома и инициалов владельца, фризовый орнамент, отделяющий поле фронтона от стеновой плоскости, а также периметральный фриз по верхнему контуру стен. Художественная резьба (по дереву, металлу, камню) представлена на контурах причелин, на чердачных окнах фронтонов, объёмных и плоских коньках крыш, оконных и дверных обрамлениях, в фигурной порезке кронштейнов, приставном узорчатом переплёте окон и дверей жилых домов, веранд, летних помещений и хозяйственных построек. Художественнаяковка, как правило, имеет общие композиционные особенности с архитектурой жилища и усадьбы в целом – выявлена в навесах и козырьках, въездных воротах и внутривортовых ограждениях, на отдельных конструкциях колодцев.



Рис. 1. Схематизированное изображение жилого дома бессарабских болгар, II пол. XX в. (фото Малина В.В.)

Достаточно показательно и красочно решается вход к жилому дому, в т.ч. рельефная отделка опорных элементов, создание композиций уличных ворот, разновысотных наружных и внутренних ограждений усадьбы. Заимствуя и имитируя природные аналоги (прототипы), народные мастера создавали уникальные произведения, в которых ярко отражены межкультурные и религиозно-бытовые контакты, профессиональные заимствования, семейные традиции и достижения нового времени.

Для идентификации жилых домов по национальному признаку автором были изучены литературные источники и рассмотрены фотоматериалы, характеризующие традиционную жилую архитектуру соответствующих государств: Украины, России, Болгарии, Молдавии и Германии. Благодаря этому представилась возможность различить и выделить типичные жилые дома изучаемых национальных групп среди огромного количества смешанных типов, характерных для Юга Украины, как историко-этнографического региона.

Отличительные особенности традиционного жилого дома **украинцев (хата)**: чердачные окна не крупные или мелкие по размеру, расположение которых на фронте может быть завышено, доминирует краевой, угловой и разделяющий декор, присутствует стенная роспись, как локально, так и обширно по плоскости простенков. Примеры-прототипы орнаментики и традиционного декора, в целом, находим в сплошной и обильной росписи стен *хаты* лиственными и цветочными композициями, в плоско-рельефной деревянной резьбе

на оконных наличниках, в украинской народной вышивке. Довольно распространён мотив подсолнуха – символа Украины. В Одесской области, в частности, в центральном Буджаке его вид упрощён до простой геометрии – две линии, образующие угол (рост листьев) + контуры окружностей над ними (цветы). Инициалы владельца и год постройки украинского жилого дома отмечают непосредственно на сволоке (главной балке, поддерживающей потолок), либо под чердачными окнами на фронте главного фасада. В постройках второй половины XX в. применяются декоративные элементы *стиля классицизм* (отделка массивных столбов-опор ограждений усадьбы характерной лепниной; балюстрады, расположенные перед главным/дворовым фасадом – с. Кулевча, Саратовский р-н Одесской области, г. Татарбунары, Татарбунарский р-н Одесской области). К классическому декору также можно отнести разнообразные солнечные розетки. Традиционные жилые дома и детали усадеб могут быть украшены и декором *в стиле модерн* – лиственным и цветочным орнаментом (с. Весёлая Балка, Татарбунарский р-н Одесской области), солнечными розетками плоской округлой формы, а также линейными округлыми контурами в пресечении с прямыми строчными (г. Татарбунары, Татарбунарский р-н Одесской области, ПГТ Сарата, Саратовский р-н Одесской области).

*Место декоративного акцента:* орнаментика часто тяготеет к конструктивным углам – на стыке фасадных стен, на угловых завершениях полей фронтонов, навесы крылец – с декорированными кронштейнами, тонкая ор-

наментальная роспись стен, в т.ч. фронтонов, оконных и дверных обрамлений, завершений пилястр.

*Место цветового акцента:* орнаментальная роспись, детали художественной резьбы.

Отличительные особенности традиционного жилого дома **русских (изба)**: чердачные окна различные по размеру (прямоугольные по форме могут быть ориентированы как в высоту, так и в длину), расположение которых на фронте может тяготеть к центру или быть завышено. Наличие оформленного деревянной резьбой чердачного окна по подобию так называемого «выхода» – выступающего элемента на фронте традиционной русской избы, деревянная резьба обильная (возможно, на всю стену, весь фронтон), иногда – на всех фасадах и фронте. Инициалы владельца и год постройки русского жилого дома отмечают непосредственно на сволоке (традиция славянского народа), либо над/под чердачными окнами на фронте главного фасада. Отличительным и характерным в декоре жилых домов русских является мотив стилизованного цветка ромашки – символа России. Интересно, что то, как он применён к композиции обрамлений окон на ул. Колхозной, 53 (г. Татарбунары, Татарбунарский р-н Одесской области), полностью соответствует такому же обрамлению на фасаде жилого дома в с. Рождествено Гатчинского р-на Ленинградской области.

*Место декоративного акцента:* деревянное кружево (повсеместно, либо по периметру/в центре простенков, фронтонов, по контуру проёмов, в т.ч. слуховых окон, и т.д.).

*Место цветового акцента:* как стенные плоскости, так и детали.

Отличительные особенности традиционного жилого дома **болгар (къща)**: крупные по размеру и вытянутые по высоте, как правило, арочные, чердачные окна на фронте почти не завышены, а чаще – расположены по центру, но могут быть занижены; наличие полу столбов на местах лопаток (лизен) = прототипы полукруглых выступов поверхности стен в местах расположения хлебных печей. Немалая величина слуховых окон, как традиция, в Буджак пришла неслучайно: в Болгарии традиционное жильё – двухэтажное, и размеры окон второго этажа соответствуют размерам окон для жилых помещений. Нижний, первый этаж, по традициям болгар, использовался

для проживания домашнего скота, хранения пищи и вещей. Сетчатый контурный декор пилястр и кантонов (ПГТ Сарата, с. Кулевча, Саратовский р-н Одесской области) мог быть заимствован либо из романского стиля [7, с. 95], либо иметь корни в народной деревянной резьбе; присутствуют декоративные элементы рококо на пилястрах (ул. Речная, ПГТ Сарата, Саратовский р-н Одесской области, ул. Ленина, с. Заря, Саратовский р-н Одесской области), в обрамлениях окон, на опорах ограждений усадьбы (с. Кулевча, Саратовский р-н Одесской области). Применение бесконечников и бахромы на фризах (с. Заря Саратовский р-н Одесской области) имеет визуальное сходство с подобными формами декора в стиле модерн. Село Заря основано болгарскими в 1830 г., значительная община болгар проживает в нём в настоящее время. С этим связано обильное применение орнаментального мотива из листьев и ветвей дуба (на гербе Болгарии 1997 г. присутствуют также стилизованные ветви дуба) на фронтонах жилых домов, на капителях пилястр, на опорах ограждений усадеб. Инициалы владельца и год постройки болгарского жилого дома отмечают непосредственно на сволоке (традиция славянского народа), либо слева/справа/под чердачными окнами (ПГТ Сарата, Саратовский р-н Одесской области, с. Заря, Саратовский р-н Одесской области).

*Место декоративного акцента:* строчный декор по периметру фронтона, оконных и дверных обрамлений, точечный декор на поле фронтона справа и слева от чердачного окна, декор пилястр, фриз, объёмные коники.

*Место цветового акцента:* однотонно окрашенные стенные плоскости.

Отличительные особенности традиционного жилого дома **молдаван (каса)**: галереи с декоративными опорами, мелкие и некрупные по размеру чердачные окна, расположение которых, как правило, завышено, активно применяется приставной узорчатый переплёт в оконных и дверных проёмах, лепной декор под оконными проёмами, как правило, крупнее обычного, различные по ширине вертикальных цветовых полос окрашенные ограждения, различные по цвету проступи и подступёнки лестниц крыльца/главного входа, пейзажная (картинная) роспись на въездных воротах (ПГТ Сарата, Саратовский р-н Одесской области), канатоподобный декор пилястр,



Рис. 2. Жилые дома буджакских болгар - II пол. XX в:  
а) ул. Ленина, с. Заря, Саратовский р-н Одесской обл.  
б) ул. Колхозная, г. Татарбунары, Татарбунарский р-н Одесской обл.  
в) ул. Мельничная, СМТ Сарата, Саратовский р-н Одесской обл.

кантонов, опор галерей и крылец. В лепном декоре фронтонов, на опорах ограждений усадьбы, а также в художественной ковке часто присутствует орнаментация в виде стилизованных листьев, гроздей и усиков винограда (г. Татарбунары, Татарбунарский р-н Одесской области, с. Кулевча, Саратовский р-н Одесской области). Инициалы владельца и год постройки молдавского жилого дома отмечают на козырьках крылец, выходящих на главный фасад (ПГТ Сарата, Саратовский р-н Одесской области), на кониках, справа/слева/снизу, а также между слуховыми окнами и даже в самом узорчатом переплётё чердачного окна, в композиции въездных ворот (ул. Мельничная, ПГТ Сарата, Саратовский р-н Одесской области). В переплётёх треугольных слуховых окон полу-вальмовых крыш датского типа, как правило, видим тот же декор, что и на фронтонах крылец с двускатным покрытием – солярный знак вписан в треугольный контур (солнечный диск + лучи) (ПГТ Сарата, Саратовский р-н Одесской области).

*Место декоративного акцента:* проёмы оконные и дверные, на простенках и въездных воротах – росписи пейзажного жанра.

*Место цветового акцента:* внутридворовые и наружные ограждения, въездные ворота, наружные лестницы, стенные плоскости, росписи пейзажного жанра.

Отличительные особенности традиционного жилого дома **гагаузов (ев)**: скаты крыш «с заломом» (пример дома с данной конструкцией крыши находится в этнографическом музее Одесской области – «Фрумушика Нова»), отчего некрупное или мелкое по размеру слуховое окно на поле фронтона всегда завышено.

Галереи – с декоративными опорами. Детали и декор гагаузских домов, как правило, окрашены ярко. Герань – символ Гагаузии, потому, следует отметить, в растительной орнаментике часто присутствуют мотивы цветков и листьев герани. Инициалы владельца и год постройки гагаузского жилого дома отмечают в обрамлении или в нижней части приставного узорчатого переплётё чердачного окна, а также под ним (ул. Кирова, ПГТ Сарата, Саратовский р-н Одесской области).

*Место декоративного акцента:* точечный и строчный декор стенных плоскостей, фронтонов, пилястр и кантонов, строчный декор оконных и дверных обрамлений, фриз, объёмные коники.

*Место цветового акцента:* точечный, строчный, периметральный декор, однотонно окрашенные стенные плоскости, в т.ч. фронтоны.

Отличительные особенности традиционного жилого дома **немцев (саксонский дом)**: дома крупные по общей величине и расширенные по пропорциям (изначально – расширенного типа, т.к. жилые и хозяйственные помещения располагались под одной крышей). Различные по размеру чердачные окна иногда располагаются в несколько рядов, иногда по расположению на поле фронтона – завышены. Присутствуют элементы романского стиля – подобие лизен с полуциркульными арками (ул. Осипенко, ПГТ Сарата, Саратовский р-н Одесской области), только в буджакском варианте – вдоль скатов крыши близ причелин. Декор в виде чешуек (ул. Мельничная, ПГТ Сарата, Саратовский р-н Одесской области). К элементам готического стиля можно отнести ложные

контрфорсы (ул. Вернера, 32, ул. Котовского, 17, ПГТ Сарата, Саратовский р-н Одесской области), капители, украшенные виноградными гроздьями (ПГТ Сарата, Саратовский р-н Одесской области), вдоль скатов крыши близ причелин, декор, визуально сходный с распространёнными в эпоху готики ступенчатыми фронтонами (с. Кулевча, Саратовский р-н Одесской области). За редким исключением, можно обнаружить детали в стиле ренессанс: форма ограждения усадьбы, а также контурный декор опор ограждения усадьбы подобны «чёрно-белому» полу-фахверку (ул. Котовского, 17, ПГТ Сарата, Саратовский р-н Одесской области). Декор подчёркивает особенности конструкций (изначально – фахверк), располагается вдоль них, либо полностью отсутствует. Инициалы владельца и год постройки немецкого жилого дома отмечают под слуховым окном главного фасада (г. Арциз, Арцизский р-н Одесской области), под фризом главного фасада, а также между основными окнами главного фасада (с. Кулевча, Саратовский р-н Одесской области).

*Место декоративного акцента:* оконные и дверные, проемы контуры конструкций.

*Место цветового акцента:* стенные плоскости и плоскости кровельных покрытий, мелкий декор.

В Рис. 2 даны примеры традиционных жилых домов украинцев, русских, болгар, молдаван, гагаузов, немцев центрального Буджака.

**Выводы и перспективы дальнейшего развития.** Комплексное изучение особенностей традиционной жилой архитектуры дает основание для научного обоснования реставрационных работ и раскрытия туристического потенциала не лишь центрального, но и всего Буджака. Принимая во внимание многоплановость архитектурных форм объектов жилой среды, как географической, так и социокультурной, можно выявить через визуально-морфологические особенности традиционных жилых домов различных национальных групп раскрытие семантической структуры образа традиционной жилой архитектуры Буджака.

#### **Библиография**

1. Дучев, М. В. Концепция художественной интеграции в новейшей архитектуре: Дис. доктора архитектуры: 05.23.20 / ФГБОУ ВПО Нижегородский государственный архитектурно-строитель-

ный университет. – Нижний Новгород, 2014. – 588 с. / Duczev, M. V. Konczepczija khudozhestvennoj integraczii v novejshej arkhitekture: Dis... doktora arkhitektury` : 05.23.20 / FGBOU VPO Nizhegorodskij gosudarstvenny`j arkhitekturno-stroitel`ny`j universitet. – Nizhnij Novgorod, 2014. – 588 s.

2. Гнатенко, П. И. Национальная психология [Электронный ресурс]: Монография. – Днепропетровск, «Поліграфіст». 2000 г. Раздел 4. Национальный характер в структуре национальной психологии. – Режим доступа: <https://amkob113.ru/gnt/gnt-4.html> (дата обращения 11.01.2020 г.) / Gnatenko, P. I. Nacziional`naya psikhologiya [E`lektronny`j resurs] : Monografiya. – Dnepropetrovsk, «Poli`grafi`st». 2000 g. Razdel 4. Nacziional`ny`j kharakter v strukture nacziional`noj psikhologii. – Rezhim dostupa: <https://amkob113.ru/gnt/gnt-4.html> (data obrashheniya 11.01.2020 g.).

3. Из истории Измаила. Измаильский уезд и Измаильская область 7.12.1940 – 15.02.1954 гг. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.izmailonline.com/index/0-40> (дата обращения 11.01.2020 г.) / Iz istorii Izmaila. Izmail`skij uezd i Izmail`skaya oblast` 7.12.1940 – 15.02.1954 gg. [E`lektronny`j resurs]. – Rezhim dostupa: <https://www.izmailonline.com/index/0-40> (data obrashheniya 11.01.2020 g.).

4. Брик, Е. П. Буджак: историко-этнографические очерки юго-западных районов Одессины [Текст] : коллективная монография / [Е. П. Брик и др.; редкол.: А. И. Киссе, А. А. Пригарин, В. Н. Станко] ; Одес. нац. ун-т им. И. И. Мечникова. – Одесса: PostScriptUm – СМЛ, 2014. – 744 с. / Brik, E. P. Budzhak: istoriko-e`tnograficheskie ocherki yugo-zapadny`kh rajonov Odesshhiny` [Tekst] : kollektivnaya monografiya / [E. P. Brik i dr.; redkol.: A. I. Kisse, A. A. Prigarin, V. N. Stanko] ; Odes. nacz. un-t im. I. I. Mechnikova. – Odessa: PostScriptUm – SMIL, 2014. – 744 s. /

5. Буджак [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Буджак> (дата обращения 11.01.2020 г.). Budzhak [E`lektronny`j resurs]. – Rezhim dostupa: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Budzhak> (data obrashheniya 11.01.2020 g.).

6. Малина, В.В. Народне мистецтво Півдня України, кінець XIX – початок XX ст.: на матеріалах Миколаївської, Одеської, Херсонської областей [Текст] / В.В. Малина; худож. оформ. В. Малина. – Николаев: Худож. храм, 2006. – 448 с. / Malina, V.V. Narodne mistecztvo Pi`vdnya Ukrayini, ki`necz` XIX – pochatok XX st.: na materi`alakh Mikolayivs`koyi, Odes`koyi, Khersons`koyi oblastej [Tekst] / V.V. Malina; khudozh. oform. V. Malina. – Nikolaev: Khudozh. khram, 2006. – 448 s.

7. В. Кох. Энциклопедия архитектурных стилей. Москва, 2005 г. – 528 с. / V. Kokh. Entsiklopedia arkhitekturnykh stilei. Moskva, 2005 g. – 528 s.

## Filip Nutovici – artist plastic de excepție a artelor decorative din Republica Moldova

doi.org/10.5281/zenodo.3938770

Creația plasticianului Filip Nutovici, al cărui jubileu de 100 ani de la naștere se remarcă în anul curent, a trasat o urmă importantă în artele decorative și cele monumentale din Republica Moldova, or artistul a profesat pe parcursul carierei artistice mai multe genuri de creație, printre care, arta creșterii artistice a lemnului, arta mozaicului artistic, cea a vitraliului și, în mod deosebit, a ceramicii și a sticlei, ultimei acordându-i întregul avânt creativ pe parcursul a câteva decenii.

Dacă creșterea în lemn a fost domeniul de aplicare a talentului pictorului preponderent în deceniul al șaselea, iar la genurile artelor monumentale Filip Nutovici apela în măsura în care dispunea de comenzi din partea Fondului Artistic, apoi ceramica și sticla au fost genurile în care plasticianul a experimentat cu tenacitate pe parcursul anilor, atingând un înalt grad de măiestrie, creând multiple opere de valoare.

În ceramică, Filip Nutovici a exersat în mod preferințial forma tradițională de vas, modificând-o pe aceasta în dependență de orientările stilistice spre care tindea la vremea creării operelor. În majoritatea ceramicii realizate de către plastician în cea de-a doua jumătate a anilor 1950, artistul pornea de la forma recipientelor menționate, ca mai apoi, spre hotarul dintre decenii și în mod deosebit cu începere din anul 1961, să-și înzestreze operele cu valențe stilistice generalizatoare, acestea fiind influențate inclusiv de particularități stilistice devenite actuale la acea vreme a designului utilitar internațional. Printre produsele ceramice elaborate de către plastician se atestă piese sub formă de *vază*, *ulcior*, *burlui*, *ploscă*, *castron*, *strachină*, *pahar*, *ceainic*, *zahărniță*, *ceașcă*, și totodată piese decorative de mici dimensiuni cu tematică animălieră, acestea din urmă având o menire strict decorativă. Dimensiunile acestor produse oscilează, având înălțimea minimă între 5 cm și cea maximă -36 cm. Diametrul minim și cel maxim al vaselor

realizate de către Filip Nutovici se încadrează între 3,5 cm și 22 cm.

Tipologic, corpul acestor vase corespund, în mare parte, formelor tradiționale fundamentale, precum ovoidul, cazul pieselor *Vază* (1959), *Ulcior* (1959), *Vază* (1959), *Vază* (1959), *Vază* (1959), *Burlui* (1959), *Burlui* (1959), *Burlui cu mâner* (1959), *Vas decorativ* din set din patru piese (1960), *Ulcior* (1960), *Vază* (1959), *Vază* (1959), *Ulcior* (1959); ovalul, cazul pieselor *Ulcior* (1959), *Vază* (1962), *Vază verde* (1962); sferoid, cazul produselor *Cachepot* (1959), *Vază* (1959), *Ibric* din setul pentru cafea compus din șaptesprezece piese (1962), *Zahărniță* cu capac din setul pentru cafea compus din șaptesprezece piese (1962), *Ceainic* din setul pentru cafea compus din șaptesprezece piese (1962); sfera (în care partea superioară și cea inferioară sunt retezate), cazul produselor *Vază* (1959), *Vază* de culoare sură (1960), cilindru, cazul produsului *Vază* (1959); corpul piriform, cazul lucrărilor *Burlui* (1959), *Vază* (1960), *Ulcior* (1960), *Ulcior* (1959), *Ulcior* (1959), *Ulcior* (1960), *Ulcior* (1959), *Ploscă* (1959), *Ulcior* (1962); corp în formă de pâlnie, cazul *Ulcior* din setul din nouă piese (1960), *Ulcior* (1962), elipsoidul, cazul pieselor *Ulcior* din serviciu compus din cinci piese (1961), *Ulcior* din setul compus din patru piese (1961), corpul tronconic, cazul lucrării *Vază* (1962).

Farfuriile, la rândul lor, fiind elaborate de către plastician ca piese-părți componente ale seturilor de produse, sunt valorificate diferit. O parte dintre acestea sunt de formă rotundă cu fundul plat, având marginea ridicată și rotunjită la bază, cazul farfuriei din *Setul compus din patru piese* (1960), altele sunt la fel de formă rotundă cu fundul plat și marginea relativ adâncită, ridicată, dreaptă și evazată, cazul farfuriilor din *Setul compus din nouă piese* (1960); una dintre aceste piese are formă rotundă cu fundul plat iar partea interioară a produsului, fiind tratată rotunjit,

constitue grație marginii adâncite și lent ridicate expresii plastice asemănătoare formei de cupă, cazul strachinei din *Setul compus din cinci piese* (1961). Unele piese, la fel, au formă rotundă, dar sunt modelate sub formă de talger plat și sunt nesemnificativ ridicate spre margine, cazul farfuriilor *Setului compus din șaptesprezece piese* (1962). Farfuriile seturilor în cauză au un diametru diferit și oscilează între 12 cm și 14,5 cm, iar diametrul strachinei din *Setul compus din cinci piese* (1961), este de 18 cm.

Paharele și ceștile, făcând parte și acestea din seturi de produse, sunt ajustate după formă la caracteristicile plastice ale celorlalte piese ale seturilor, constituind un tot întreg. Cele două *pahare* din setul compus din patru piese (1960), cele patru *Pahare* din setul compus din nouă piese (1960), cele trei *Pahare din serviciu compus din cinci piese* (1961), și cele trei *Pahare din serviciu compus din patru piese* (1961), se caracterizează prin corp cilindric, modificându-și configurația siluetei pe măsura evoluției acesteia spre baza produsului. Printr-o diferită configurație a siluetei pieselor se caracterizează cele cinci cești pentru cafea și cele cinci cești pentru apă din *Setul pentru cafea compus din șaptesprezece piese* (1962). Corpul acestora este apropiat de forma cupei, având o bază retezată pentru a asigura stabilitatea. În consecință, forma ceștilor se află într-o organică interdependență cu forma sferoidală a ibricului, a ceainicului și a zaharniței, asigurând prin aceasta, coeziune stilistică întregului set de produse. Diametrul ceștilor este de 9 cm, înălțimile ceștilor pentru cafea sunt de 4,5 cm, iar celor pentru apă sunt de 3 cm.

Un alt gen al creației plasticianului au fost suvenirele ceramice practicate larg de către acesta în ultimii ani ai deceniului al șaselea. Ca exemplu poate fi lucrarea Căluț (1960), în care se atestă o tratare laconică atât a formei, cât și a decorului, fapt ce reflectă cu plenitudine reorientarea artistului la vremea respectivă spre noile modalități stilistice de concepere plastică a operei ceramice.

Sunt semnificative schimbările ce s-au produs pe parcursul anilor nu numai din domeniul formei vaselor ceramice, dar și al decorului, or, acesta a evoluat treptat începând cu decorul reliefat atestat în Setul *Jubiliar* compus din nouăsprezece piese (1957), spre decorul pictat din lucrările anilor 1958-1960 și abandonarea treptată pe parcursul următorilor ani a decorului constituit din motive geometrice, vegetale, fitomorfe, în favoarea expresiilor estetice laconice asigurate de

culoare, a efectelor obținute în urma operării tehnologice cu masa cromatică și coeziunile stilistice ale acesteia cu forma. Filip Nutovici își continue activitatea creativă în domeniul ceramicii preponderent până la mijlocul deceniului al șaptelea, creând multiple Servicii pentru cafea, ceai, vin și plătouri cu funcții decorative. Printre lucrările create din perioada dată menționăm Vază decorativă (1962), Serviciu pentru vin compus din opt piese (1963), Vază decorativă (1964), Serviciu pentru cafea (1965), Vază pentru flori (1965), Set de farfurii decorative (1965). Mai apoi, cu începere din anul 1967, artistul este preocupat de crearea unor vase din sticla modelată artistic, domeniu, căruia i-a consacrat în mod prioritar o bună parte din activitatea de creație ulterioară, elaborând multiple opere de referință.

Inițial, pictorul s-a familiarizat cu domeniul sticlei artistice în anul 1965 prin colaborarea cu artistul V. Novikov în procesul de realizare a unui vitraliu sub genericul *Cosmos*, gen de creație la care F. Nutovici a revenit periodic pe parcursul anilor. Revenirile la arta vitraliului s-au soldat cu mai multe lucrări din domeniul în cauză, precum Vitraliul din incinta Combinatului de mătase din or. Bender, Vitraliul din Aeroportul or. Chișinău, Vitraliul din Restaurantul Gării din or. Chișinău, Vitraliul din incinta Restaurantului *Nistru* din or. Donețk, Ucraina.

Un loc aparte, în creația pictorului, l-a ocupat implementarea sticlei artistice în decorarea spațială a interiorului unor spații publice, or așa lucrări ca *Havuzul decorativ* din incinta Asociației Științifice de Producere *Ialoveni* (1975-1976), *Havuzul decorativ* din Pavilionul *Știință și Cultură* a Expoziției Realizărilor Economiei Naționale a RSSM (1976-1977), *Compoziția spațial-decorativă* din incinta magazinului *Nestemtate* din or. Chișinău (1978-1979), reprezintă aportul inedit adus de către Filip Nutovic și în domeniul în cauză. O parte dintre aceste opere sunt realizate de către artist în colaborare cu fiul acestuia - plasticianul Alexandru Nutovici.

Operele create de către Filip Nutovici pe parcursul întregii activități relevă faptul, că talentul artistic al pictorului, s-a reliefat inedit, așa cum am menționat mai sus, atât în opere monumentale și ceramice, cât și în multiple seturi de vase decorative și servicii constituite din mai multe piese, realizate în sticlă, ultimilor acordându-le o atenție sporită.

În sticlăria artistică, plasticianul a fost preocupat în permanență de un șir de probleme

plastice precum cele de structurare morfologică armonioasă a formei, de corelare proporțională a componentelor acesteia și de relaționare a formei de bază cu elementele auxiliare de decor. Ca regulă, în operele plasticianului, decorul fiind realizat plastic original, este stilistic strict coordonat cu particularitățile morfologice ale formei de bază a produselor. O atenție deosebită a acordat artistul racordărilor proporționale și celor morfologico-stilistice în cadrul edificării structural-compoziționale a ansamblurilor de piese.

O particularitate definitorie a mai multor piese realizate în primii ani de profesare de către Filip Nutovici a sticlei artistice, este cea de adaptare a formei acestora la posibilitățile de producere în serie, inclusiv pe cale industrială. Printre acestea menționăm *Vază pentru flori* (1967), *Vază* (1968), *Set pentru crușon* (1968), *Vază pentru flori* (1969), *Set decorativ pentru desert* (1970), *platoul decorativ Roșie* (1975). Aceste produse pot fi fabricate cu ușurință în serie. Totuși, chiar de la bun început, plasticianul a preferat să-și îndrepte atenția spre posibilitățile de expresie estetică mai sofisticată a sticlei în calitate de material plastic și estetic, în urma cărui fapt, majoritatea operelor create de către artist, întrunesc particularități morfologice care, în condițiile producerii în serie ar fi fost mai dificil de realizat. Majoritatea operelor create de către plastician, sunt opere-unicat, acestea fiind destinate în exclusivitate expozițiilor de artă și sunt realizate tehnologic prin suflare. Printre acestea menționăm vasul decorativ *Ciobănaș* (1967), serviciul *Păun* (1968), setul decorativ *Fumuriu* (1969), serviciul *Logodna* (1970), setul de vase decorative *Anotimpurile anului* (1971), serviciul decorativ *Albastru* (1975), *compoziția decorativă Roșu* (1975), *compoziția decorativă Recviem* (1976), *compoziția spațial-decorativă Dimineața* (1977), *compoziția decorativă Festivitate* (1982), *compoziția decorativă Flora* (1987), setul pentru vin *Moldovenesc* (1981), *compoziția decorativă Călărași* (1981).

Caracteristic pentru creația plasticianului din perioada anilor 1967-1980, este aplicarea pe produs a unor elemente inedite de decor. În mare parte acestea sunt constituite din reliefări liniare, adesea ondulate și ajurate, ca regulă din sticlă transparentă, repartizate pe piciorușul, corpul, umerii, gâtul, buza, dopul sau căpăcelul produsului. În unele opere se întâlnește inserarea în forma de bază a unor configurații de forme obținute în urma forțării masei incandescente a sticlei în procesul de constituire tehnologică a operei.

Adesea în operele artistului elementele de decor, purtând un caracter linear reliefat, sunt aplicate și direcționate pe corpul vasului sub formă de linii unitare sau paralele ondulate spațial, fiind orientate vertical sau sub formă de inel, iar în altele sub formă de spirală. Decorul în operele acestei perioade contribuie adesea definitoriu la germinarea expresiei originale, determinarea coordonatelor stilistice a creației artistului și atingerea unor conotații inedite. Un rol important în opera plasticianului îl joacă conexiunile cromatice și tonale obținute în urma valorificării chibzuite a translucidității și opacității sticlei. Concomitent cu expresiile sticlei transparente și a celei colorate plasticianul Filip Nutovic a utilizat frecvent și expresii ale sticlei sulfurate. În acest context sunt semnificative operele *Florile păcii* (1971), *Floarea tinereții* (1972), serviciul decorativ *Jubiliar* (1974), *compoziția decorativă Florile Moldovei* (1974), *Compoziție decorativă* (1980). Creația artistului de după anul 1980 se promovează a fi mai complexă. Concomitent cu opere în care decorul aplicațiilor din sticlă transparentă înfrumusețează forma de bază a produsului, artistul expune opere în care forma deviază de la tradiția morfologică a vasului spre forme convenționale generalizate capabile să genereze conotații asociative vaste. În acest context remarcăm *compozițiile decorative Motive antice* (1986), *Zări albastre* (1987), *Flora* (1987). Și la această etapă a creației, lucrările artistului și-au păstrat integritatea dintre formă, decorul reliefat, armonia cromatică, originalitatea conexiunilor dintre expresiile estetice ale sticlei transparente și a celei sulfurate opace și în mod deosebit diversitatea poetică optimistă a mesajelor generate de operă.

Privind la general aportul adus de Filip Nutovic în evoluția artelor decorative și apreciind originalitatea și valoarea operelor create de către plastician, menționăm diversitatea intereselor artistice promovate cu tenacitate pe parcursul etapelor creației protagonistului. Profesând cu succes diversele genuri plastice, precum arta creșterii în lemn, mozaicul artistic, arta vitraliului, arta orchestrării decorativ-spațiale a edificiilor publice, arta ceramicii și în mod deosebit, arta sticlei, domeniu în care pictorul a trasat o filieră creativă inedită, Filip Nutovic s-a promovat merituos prin însăși modul de soluționare estetică originală a unor probleme plastice de importanță ce se reliefa la vremea respectivă și deveneau actuale pe parcursul anilor în artele decorative din Republica Moldova.

Ana MARIAN

## Criticul de artă Matus Livșiț despre creația sculptorului Lazăr Dubinovschi. La aniversarea a 100 de ani de la nașterea lui Matus Livșiț

doi.org/10.5281/zenodo.3938792

În pragul aniversării de un centenar de la nașterea criticului de artă Matus Livșiț, referindu-ne la activitatea lui profesională prodigioasă, în viziunea noastră se reactualizează monografiile lui consacrate creației sculptorului Lazăr Dubinovschi. Contemporan al lui Matus Livșiț, sculptorul Lazăr Dubinovschi s-a învrednicit să capteze atenția acestuia în repetate rânduri. Aici putem nominaliza cele trei monografii: *Lazăr Isaacovici Dubinovschi* (Chișinău, Cartea moldovenească, 1960), *Lazăr Isaacovici Dubinovschi* (Moscova, Sovetskii Hudojnik, 1961) și *Lazăr Dubinovschi. Sculptura* (Moscova, Sovetskii Hudojnik, 1987). Scrise exclusiv în limba rusă, aceste trei cărți reflectă activitatea acestui ilustru sculptor, faima căruia a depășit granițele RSS Moldovenești. Pe lângă mențiunile episodice, în cărțile ce conțineau o panoramă a activității sculptorilor moldoveni, la general, aceste trei publicații ale lui Matus Livșiț vizează personalitatea sculptorului și creația sa, oferind un model de cercetare exhaustivă, care nu se pierde în timp, alături de monografia la aceeași temă a lui Evghenii Barașkov sau, mai recent, alături de monografia lui Vlad Bulat.

Cartea lui Matus Livșiț, *Lazăr Isaacovici Dubinovschi*, din anul 1961, începe cu menționarea meritelor acestui mare sculptor (la acel moment el fiind deja membru-corespondent al Academiei de Arte a URSS și Artist Emerit al RSSM). În continuare, urmează datele biografice (locul nașterii Fălești, în 1910, studiile în România și Franța), și referirea la activitatea sa din perioada reîntoarcerii în patrie în 1940 (prima sa expoziție personală la Iași, în 1939). Vizavi de operele din acel timp, în albia concepțiilor criticii de artă sovietice, Matus Livșiț remarcă deformarea proporțiilor și stilizarea specifică modernismului, dar, tot acolo, și prezența temelor sociale în creația sculptorului și succesul indubita-

bil al acestuia în genul portretului sculptural.

Desigur, în circuitul clișeelelor criticii de artă sovietice, Matus Livșiț denotă discrepanța dintre activitatea sculptorului până la anexarea Basarabiei la URSS și după aceasta.

Importanța subiectelor celui de al Doilea Război Mondial, când sculptorul se află, fiind rănit în lupte, în spatele frontului, la Irkutsk, este semnalată de Matus Livșiț, care vine cu o descriere a ciclului *Moldova în foc*. Continuitatea acestei teme în creația sculptorului, deja în anii postbelici, este remarcată de criticul de artă Matus Livșiț prin opere ce reprezintă „nu omul suferind, ci luptătorul pentru eliberarea poporului” [1, p. 11]. Tot aici, naturalismul specific creației sculptorilor moldoveni este omis de către autorul monografiei, care relatează despre „claritatea ideii și simplitatea soluțiilor compoziționale” [1, p. 12], în special, în compoziția *Vinificatorii* și „volumul calului în raport cu volumul călărețului, gestul expresiv și energic” [1, p. 14] cu referință la statuia ecvestră a lui G.I. Kotovski. Un loc aparte în analiză revine portretului eroilor celui de-al Doilea Război Mondial.

Compoziția *Părinți și copii*, dedicată aniversării a 40 de ani ai Revoluției din Octombrie, se înscrie perfect în cerințele ideologice ale timpului și este detaliat reflectată din punct de vedere al criticii de artă care exista atunci. În încheiere, criticul Matus Livșiț remarcă aspirația sculptorului spre redarea faptelor și ideilor oamenilor muncii.

În a doua monografie, *Lazăr Isaacovici Dubinovschi* (Moscova, Editura Sovetskii Hudojnik, 1961) criticul de artă Matus Livșiț are în față sarcina de a populariza arta RSSM peste hotarele republicii, în întreg spațiul URSS. De la bun început, el remarcă familiarizarea sculptorului, la rând cu alți plasticieni, cu metoda realismului socialist. Relatarea începe cu biografia artistului, anii de

studii, primele expoziții. Analiza critică efectuată se bazează pe principii de constituire a compoziției, prin descrierea fabulei. Autorul, de regulă, remarcă latura socială, ancorată în realism.

În opoziție cu aceste caracteristici, vine limbajul literar și artistic, propriu lui Matus Livșiț într-o descriere a lucrărilor sculptorului. Această simbioză dintre limbajul relatării și apelarea la principiile compoziției plastice, la limbajul specific sculpturii, creează maniera sa proprie inconfundabilă de analiză artistică. Dar, deși în aspect al continuității relatării această monografie parțial repetă linia logică a primului studiu, în cea de-a doua monografie Matus Livșiț lărgeste considerabil aria operelor abordate și spațiul dedicat analizei lor. Astfel, ciclul de lucrări *Moldova în foc* este caracterizat ca fiind important pentru întreaga plastică sovietică, care crea opere dedicate celui de-al Doilea Război Mondial, preponderent în genul portretului de erou.

Descrierea din punct de vedere estetic a lucrării *Strâmbă-Lemne*, plastica formelor anatomice a corpului athletic al personajului lărgeste considerabil diapazonul studiului.

În ceea ce privește portretul sculptural, Matus Livșiț recurge la o analiză comparativă, elucidând evoluția și schimbările care se produc în portretele sculptate de Lazăr Dubinovschi, divizate în perioade distincte. El observă laturile pozitive, dar și scoate în vileag nereușitele sculptorului, printre care, în opinia sa, este *Relieful frontonului clădirii Teatrului de Stat de Operă și Balet din Moldova*, din anul 1953.

Spre sfârșitul acestui studiu, Matus Livșiț relatează despre călătoria sculptorului în R.P. Română și despre operele care au apărut în urma acestei călătorii, dar omite rolul edificator al sculptorului în monitorizarea și crearea Aleii Clasicilor din Chișinău.

În cea de-a treia monografie, Matus Livșiț urmează aceeași schemă în dezvoltarea subiectului: el începe cu datele biografice, urmând, în ordine cronologică, evenimentele artistice și crearea operelor de către sculptorul Lazăr Dubinovschi. Astfel,

remarcă influențele pe care le-a suferit creația lui: cea a școlii românești, influențată, la rândul ei, de sculptura franceză, cât și caracteristicile acestora, punând în relief creația sculptorului. De fapt, aceleași evenimente, la distanță de 25 de ani de la ultimul studiu din anul 1961, capătă contururi mai clare, sunt formulate mai concis și ponderabil.

O deosebită importanță comportă evenimentele și operele create după 1961, în special portretele, despre care Matus Livșiț spune că acestea „capătă dezvoltare interesul lui față de specificul individualității, caracterul și lumea interioară a omului” [3, p. 14]. În încheiere, Matus Livșiț scrie despre sculptorul Lazăr Dubinovschi: „Tot ce a fost creat de el timp de mai mult de jumătate de veac constituie o parte considerabilă a acelei contribuții, pe care o aduce arta Moldovei în cultura artistică a țării noastre (URSS – n.a.)” [3, p. 15].

În calitate de concluzii, se cere de remarcat că opera sculptorului Lazăr Dubinovschi a căpătat răsunet în spațiul URSS. Materialul studiat de Matus Livșiț a fost colectat din atelierul sculptorului, autorul monografiilor purtând discuții cu sculptorul și chiar uneori citându-l. Aceste discuții au îmbogățit materialul selectat, deși mâna criticului de artă este clar sesizabilă pe parcursul relatării. Matus Livșiț a fost acel specialist de înaltă marcă, care s-a străduit, pe fundalul epocii, să depășească rigorile cenzurii, să distingă valoarea de nonvaloare. El a deschis publicului larg și specialiștilor complicata lume a sculpturii. Aceste trei studii au apărut din conlucrarea prodigioasă a sculptorului Lazăr Dubinovschi și a criticului de artă Matus Livșiț, care au oferit un model de dăruire artei.

### Referințe bibliografice

1. Livșiț Matus. Lazăr Isaacovici Dubinovschi. Chișinău: Editura Cartea moldovenească, 1960, 19 p., il.
2. Livșiț Matus. Lazar Isaacovici Dubinovschi. Moscova: Editura Sovetskii hudojnik, 1961, 64 p., il.
3. Livșiț Matus. Lazar Dubinovschi. Sculptura. Moscova: Editura Sovetskii hudojnik, 1987, 59 p., il.

Vitalie MALCOCI

## Omagiu sculptorului Lazăr Dubinovschi la 110 ani de la naștere

doi.org/10.5281/zenodo.3938810

Se împlinesc 110 ani de la nașterea sculptorului, artistul plastic al poporului din RSSM, Lazăr Dubinovschi. Plasticianul s-a născut la 1 mai 1910 în satul Albinețul Vechi din raionul Fălești. Cu șapte ani mai târziu, când familia sa trece cu traiul în orașul Bălți, viitorul plastician face primii pași în domeniul artelor plastice, frecventând cercul de desen din Școala secundară „I.V. Savin” [2, p. 3].

În 1925 studiază la Academia de Arte Frumoase din București în atelierul renumitului sculptor Dimitrie Paciurea, ulterior sub conducerea lui Oscar Han (1925-1929). În timpul studiilor Lazăr Dubinovschi pleacă la Paris, unde frecventează atelierul lui Antoine Bourdelle, de unde revine și își susține lucrarea de diplomă. După absolvirea Academiei, se întoarce în orașul Bălți și lucrează ca profesor de desen la gimnaziu. Treptat începe să frecventeze saloanele Societății Basarabene de Arte Frumoase, datorită cărora creația artistului începe să fie recunoscută. Astfel, în 1938 universitatea din Iași achiziționează portretele profesorilor Al. Philippide și Garabet Ibrăileanu, iar cu un an mai târziu tot aici este inaugurată prima expoziție personală. Un succes deosebit cunoaște creația sculptorului din anii '30 ai secolului XX în genul portretistic. Anume în acest domeniu artistul a reușit să expună cu abnegație toate capacitățile sale profesionale.

Mai puțin creativă a fost perioada celui de al II-lea Război Mondial. Fiind rănit, Lazăr Dubinovschi este demobilizat (1943) și evacuat pentru tratament la Irkutsk, unde lucrează în calitate de sculptor până în 1944. Tot aici el realizează ciclul compozițional *Moldova în flăcări* (1943). Revine la Chișinău unde pe parcursul anilor creează o galerie întreagă de portrete, monumente și compoziții sculpturale, printre care putem nominaliza: sculptura personajului folcloric *Strâmbă-lemne* (1945); portretele: *Partizantul B. Șargorodski* (1945); *Cam-*

*pionul mondial I. Zaikin* (1946); *Doctorul L. Rozenver* (1948); *Academicianul A. Șciusev* (1949) ș. a., în care se mai resimte influența școlii pariziene.

În anii 1951–1953 plasticianul „activează în atelierul celebrului sculptor-monumentalist E. Vucetici, la Moscova” [1, p. 11]. În prima jumătate a deceniului cinci a secolului XX artistul se manifestă prin elaborarea a două sculpturi monumentale. Până în 1953 activează în echipa de sculptori care au realizat statuia monumentală a lui Stalin, pentru Canalul Volga-Don. Iar în anul 1954 sculptorul lucrează la realizarea statuii ecvestre a lui Grigore Kotovski din Chișinău, reușit amplasată în spațiul din fața hotelului „Cosmos” și inclus în topul celor mai bune monumente ecvestre din Europa secolului XX. La această statuie au colaborat mai mulți sculptori și arhitecți (K. Kitaika, I. Perșudcev și A. Posjado).

În anul 1955 artistul elaborează portretul în bronz *Florica* „... cel mai bine cunoscut portret ... în care protagonistă este surprinsă într-un moment de visare” [3, p. 47]. În același an sculptorul realizează portretul scriitorului *Academicianul Andrei Lupan* unde surprindem caracteristici psihologice ale portretizatului.

Din anul 1957 Lazăr Dubinovschi a realizat o galerie de portrete sculpturale, busturile cărora urmau a fi amplasate în grădina publică din Chișinău. Printre portretele realizate se numărau reprezentanți ai artei și culturii naționale din Moldova: *Mihai Eminescu*, *Vasile Alecsandri*, *Gheorghe Asachi*, *Costache Negruzzi*, *Dimitrie Cantemir*, *Miron Costin* ș. a. La sfârșitul deceniului cinci al secolului XX, sunt realizate compoziții monumentale, cum ar fi tripticul *Părinții și copiii* (*Deșteptarea, Răscoala și Tinerețe*) (1957) sau monumentul *Eroilor Comsomoliști*, consacrat tinerețului revoluționar (1959).

Începutul anilor '60 se manifestă în creația lui Lazăr Dubinovschi prin realizarea tripticului *În*



Fig. 1. Lazăr Dubinovschi, *Pieta* (1939, bronz).



Fig. 2. Lazăr Dubinovschi, *Tinerețea noastră* (1970, lemn).

*întâmpinarea zorilor* (1960). Această lucrare tratează elemente alegorico-simbolice a întregului ansamblu de idei. În anii următori sunt elaborate o serie de lucrări cu multiple tematici, printre care reprezentative sunt portretele: pictorul *Corneliu Baba* (1960); portretul lui *Ho Și Min* (1963); *Lenuța Buescu* (1964); *Legumicultorul Gobjilă* (1968) ș. a.

Sculptura din anii 1960–1970 redă căutările artistului în plan emoțional și filosofic al chipurilor. În acest plan de idei putem nominaliza lucrările: *Sculptorul V. Țigali* (1968); *Pictorul A. Usov* (1970); monumentul lui *A. M. Gorki* (1976); compoziția sculpturală *K. Marx și F. Engels* (1976); *Artistul A. Raikin* (1977); *Pictorița A. Zevin* (1977); *Arhitectul P. Curț* (1979); *Pictorul S. Cucuic* (1979) ș. a. Între anii 1977–1982 a lucrat la compoziția „Requiem”, ultima sa sculptură, dedicată tragediilor Holocaustului, cunoscută în două variante. Una din ele se află în colecția Muzeului comunităților evreiești din București, cealaltă, la Muzeul Național de Artă din Chișinău.

În decursul vieții artistul a fost onorat de mai multe titluri și distincții de stat. Astfel, în anul 1954 a fost ales ca membru corespondent al Academiei de Arte Plastice din Sankt Petersburg. Mai târziu este ales membru de onoare al Uniunii Artiștilor Plastici din România (1961). În anul 1963, i s-a conferit titlul de Artist Plastic al Poporului din RSSM, iar în 1970 devine laureat al Premiului de Stat al RSSM. A fost decorat cu Ordinul „Drapelul Roșu de Muncă” (1948), Ordinul „V.Lenin” (1960) și Ordinul „Revoluția din Octombrie” (1980).

Sculptorul Lazăr Dubinovschi a plecat din viață la 29 noiembrie 1982, fiind înmormântat în

Cimitirul Central din Chișinău. În anul 2014 pe fațada blocului în care a locuit a fost instalată o placă comemorativă dedicată sculptorului. Autorul basoreliefului este o fostă elevă a artistului, Stella Belinkis.

Asest remarcabil sculptor de talie internațională a lăsat o moștenire artistică enormă, care la momentul actual este greu de valorificat și care necesită studii continue pentru cercetătorii și criticii de artă din Moldova. Operele lui Lazăr Dubinovschi sunt păstrate la Muzeul Național de Arte al Republicii Moldova, în Galeria „Tretyakov”, Moscova, în Muzeul de Stat din Sankt Petersburg, și în alte muzee din fosta URSS. De asemenea artistul a realizat sculpturi monumentale cum ar fi *Monumentul lui Grigore Kotovski* din orașul Kotovsk (Ucraina), și cel al lui *Mihail Frunze*, din orașul Bișkek (Kârgâzstan).

Plasticianul a donat 13 sculpturi Muzeului de istorie și etnografie din Fălești (1979). În anul 2008, prin Hotărârea Parlamentului Republicii Moldova, *Monumentul Eroilor Comsomoliști* este inclus în „Registrul Monumentelor Republicii Moldova ocrotite de stat”, iar în 2010 Poșta Moldovei a editat un poștal (plic), cu imaginea sculpturală *Portretul lui Mihai Eminescu*, din colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei, care omagiază un secol de la nașterea artistului.

#### Bibliografie

1. Bulat V. Lazăr Dubinovschi. Maeștri basarabeni din secolul XX. Chișinău: ARC, 2005, 68 p., il.
2. Livșiț M. Lazar Dubinovschi. Sculptura. Moscova: Sovetski hudojnik, 1987, 59 p., il.
3. Marian A. Portretul în creația sculptorului Lazăr Dubinovschi. În: *Arta*, Chișinău, 2018, p. 46-52.

Vitalie MALCOCI

## 115 ani de la nașterea celebrei sculptorițe Claudia Cobizev

doi.org/10.5281/zenodo.3938828

Claudia Cobizev s-a născut la 20 martie 1905 în municipiul Chișinău. Face studii de sculptură la Școala de Arte din Chișinău, în atelierul lui Alexandru Plămădeală (1926-1931). Apoi, în calitate de bursieră își continuă studiile la Academia Regală de Arte din Bruxelles, în atelierul măștrilor Rousseau și Rimbaud (1931-1934). În anii 1934-1936 face studii la Academia de Arte din București, sub conducerea sculptorilor Corneliu Medrea și Constantin Baraschi [1, 3].

Din 1930 plasticiana participă la expozițiile Societății de Arte Frumoase din Basarabia. Activează în domeniul sculpturii de postament și celei monumentale. Chiar de la începutul activității sale este preocupată de tradițiile naționale românești fiind mai puțin interesată de inovațiile tehnice. Imediat după terminarea studiilor realizează „primul portret cunoscut executat de C. Cobizev ... Ana-Maria” (1937) [3, 150]. Iar în 1939 realizează lucrarea *Portret de femeie*, în care se mai resimte influența școlii bucureștene.

În anul 1940 se întoarce la Chișinău unde își continuă activitatea de sculptoriță, participând sistematic la expozițiile de artă. În anii '40 încep să fie realizate lucrările în spiritul realismului socialist. În această perioadă apare și „cea mai timpurie compoziție tematică a Claudiei Cobizev ... cu titlul *Belșug* (1941)” [2, 66]. Tematica relevă idealizarea muncii pașnice și vieții îndestulate, elemente specifice realismului socialist. În aceeași cheie este rezolvat și reliefurile *Dansul roadei* (1947).

Merită o atenție deosebită realizările sculptoriței în domeniul portretului din perioada descrisă. Plasticiana elaborează mai multe chipuri portretistice grafice atât de copii, cum ar fi seria *Copii de țărani*, cât și portrete de adulți. O piesă antologică a sculpturii basarabene din anii postbelici este lucrarea *Cap de moldoveancă* (1947), considerată simbol al poporului moldav prin chipul său monu-

mental și dramatic. Opera a fost înalt apreciată la Expoziția internațională de la Paris (1948).

Anii '50 din creația sculptoriței se remarcă prin continuarea căutărilor atât în plan tematic, stilistic cât și a elaborărilor compoziționale. Astfel, putem nominaliza lucrările: *Pușkin ascultând doina* (1952); *La cursuri de agricultori* (1954); *Băiat tăind un fluieraș* (1955); *Dimineața vieții noi* (1958); *Timpul secerișului* (1959) ș. a. Și în portretistică artista cade sub influența anumitor stiluri, cum ar fi cel al academismului rus, sesizat în lucrarea *Studentă* (1954). De la puternicele accente naturaliste și modelaj în stil clasic, Claudia Cobizev revine treptat la reprezentări de o „autenticitate specifică sculpturii moldovenești”. Astfel, fără idealizări romantice este realizată lucrarea *Fetiță* (1955), unde starea lăuntrică este redată datorită laconismului limbajului plastic. Calități de înnoabilare a chipurilor urmărim în creația artistei chiar din primul deceniu postbelic, cum ar fi *Portretul academicianului N. A. Dimo* (1959).

Compoziții angajate ideologic sunt realizate și în anii '60. Ca exemplu nominalizăm lucrările *Pe veci cu Rusia* (1960) sau *Fie pace întruna* (1964). Asemenea compoziții sunt puțin expresive sub aspect plastic. Lucrările reprezentative din această perioadă sunt: *Țiganca din Câmpulung* (1961); *Tutunăreasa* (1961); *Argata* (1963); *Cântec* (1963) ș. a.

O dezvoltare mai amplă a reliefului decorativ urmărim în creația plasticienei în deceniile șapte și opt ale secolului al XX-lea. Reliefurile permite o organizare mai expresivă a planului compozițional, este mai flexibil în tratarea subiectelor și mai festiv. Astfel sunt lucrările: *Horă de primăvară* (1970); *Pe câmpurile Moldovei* (1972); *Familia colhoznicului* (1975); *Viața salvată* (1978); *Moldova mea* (1981); *Eliberatorii* (1985) ș. a.

Claudia Cobizev a creat în anii grei ai totalitarismului, însă în lucrările sale surprindem pitorescul vieții sătești sau rezolvări compoziționale clasice. „Creația sculptoriței a reflectat cele mai bune tradiții ale școlii europene, ale celei românești dar și ale realismului socialist rus” [2, 123].

Pentru activitatea artistică i s-au conferit titlurile de Om Emerit al Artei din RSSM (1960) și de Artist Plastic al Poporului din RSSM (1965), fiind laureată a Premiului de Stat al RSSM (1968). A fost decorată cu Ordinul „Insigna de Onoare” (1947) și cu Ordinul „Drapelul Roșu de Muncă” (1957).

Sculptorița Claudia Cobizev a decedat în anul 1995, în municipiul Chișinău. A avut multe expoziții personale și participări la expoziții colective la Paris (Franța), Moscova (Federația Rusă), Ulan-Bator (Mongolia), Sofia (Bulgaria) și România.

### Bibliografie

1. Bobernaga S. Clavdia Cobizeva. Sculptura. Moscova: Sovetski hudojnik, 1988.
2. Marian A. Compoziții tematice în sculptura moldovenească: anii 1940 – 2010. Chișinău: Știința, 2018.
3. Marian A. Particularitățile portretului în creația Claudiei Cobizev. În: Arta, Chișinău, 2015, p. 150-156.



Fig. 1. Claudia Cobizev, *Nu bombeii neutropice!* (1875, ghips).

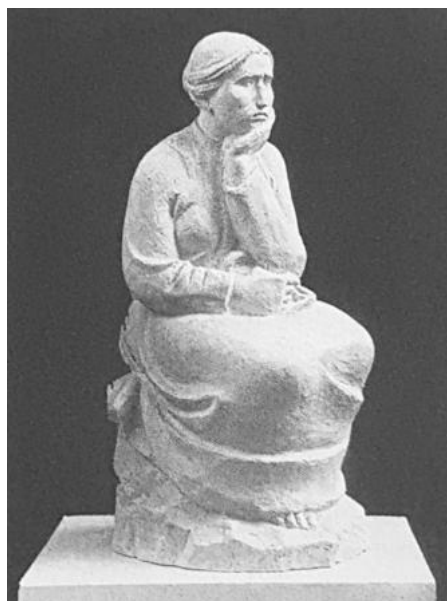


Fig. 2. Claudia Cobizev, *Așteptare* (1982, ghips).



Fig. 3. Claudia Cobizev, *Tatarbunarcele. Variantă* (1976, lemn).



Fig. 4. Claudia Cobizev, *Pe pământ eliberat* (1976, ghips patinat).

Vitalie MALCOCI

**Constantin SPÎNU**

***Arta Decorativă din RSS Moldovenească.  
Anii 1944-1991, studiu de referință în domeniul  
artelor decorative contemporane***

doi.org/10.5281/zenodo.3938849



Monografia *Arta Decorativă din RSS Moldovenească. Anii 1944-1991* semnată de cercetătorul Constantin Spînu, doctor în studiul artelor, a fost realizată în cadrul Secției Arte Vizuale a Centrului Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei. Lucrarea a apărut la Editura „Epigraf”, la începutul anului 2019, cu un volum de 640 de pagini, incluzând 362 de ilustrații (alb-negru și color). Lucrarea reprezintă o sinteză a studiilor ce înglobează rezultatele cercetărilor științifice efectuate de către autor timp de două decenii, privind problematica proceselor complexe de formare și dezvoltare a artelor decorative și aplicate din Republica Moldova în perioada de referință.

Monografia conține partea introductivă, cinci capitole, încheierea și un vast compartiment de documente de arhivă. Paralel cu cercetările teoretice autorul analizează un număr impunător de mostre, acestea depășind cu mult imaginile din lucrare.

În baza unui vast repertoriu de artă decorativă și aplicată, executate în perioada de referință de către plasticienii din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească, a informației documentare, a surselor bibliografice și arhivistice, autorul reușește să reconstituie situația din perioada postbelică în domeniul cercetat. Sunt prezentate multiple informații vizând problemele de ordin organizatoric, logistic și creativ cu care s-a confruntat Uniunea Artiștilor Plastici din RSSM și cei care au activat în perioada postbelică.

Concomitent, autorul lucrării menționează avântul și inspirația plasticienilor, atestate pe parcursul evoluției artelor decorative și celor aplicate subordonate însușirii bazelor creației din domeniu la acea etapă, opțiunile de studiere de către

artiști a creației populare autohtone și de implementare a tradițiilor în arta decorativă profesionistă, tendințele de optimizare a expresiei plastice a operelor din domeniul artelor decorative și celor aplicate prin inserarea în imagine a noilor forme stilistice și a noilor materiale și tehnologii.

Sunt analizate pe larg procesele de germinare, constituire și diferențiere conceptuală a paradigmelor artistice ce au stat la baza creării operelor de artă decorativă și aplicată destinate expozițiilor, dar și a celor preconizate de a fi produse în serie, efectuându-se o amplă examinare morfologică, sintactică și semantică a operelor create de către plasticienii decoratori pe parcursul etapelor de dezvoltare a domeniului.

Concluzionând, menționăm faptul că editarea monografiei *Arta Decorativă din RSS Moldovenească. Anii 1944-1991* semnată de Constantin Spînu, contribuie la suplinirea uneia dintre cele mai semnificative lacune atestate în istoriografia artelor plastice moldovenești. Monografia, la etapa actuală este cel mai amplu și detaliat studiu, bogat ilustrat, cu un important aparat analitic, documentar și bibliografic, cu trimiteri directe la sursele de arhivă, care, prin amploare și prin calitatea materialului selectat, nu are analogii în cercetările dedicate artei decorative și aplicate din Republica Moldova.

Această apariție editorială constituie o contribuție de esență și substanțială la cunoașterea și valorificarea patrimoniului național și va servi drept sursă de referință pentru cercetătorii fenomenelor culturale din domeniu și suport pentru pregătirea specialiștilor de înaltă calificare pe acest segment.

## DATE DESPRE AUTORI:

**BILIAEVA Svitlana**, doctor habilitat în istorie, cercetător științific superior, Institutul de Arheologie, Academia Națională de Științe a Ucrainei, Kiev, Ucraina, e-mail: svitbil@ukr.net

**CEASTINA Alla**, doctor în studiul artelor și culturologie, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: chastinalla@gmail.com

**CIOCANU Sergius**, doctor în arhitectură, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: sercigni@yahoo.com

**FEDORCHIUK Olena**, doctor în studiul artelor, cercetător științific principal la Departamentul de Artă Populară, Institutul de Etnologie al Academiei Naționale de Științe a Ucrainei, Lvov, Ucraina, e-mail: FOlena@i.ua

**FIALKO Olena**, doctor în istorie, cercetător științific superior, Institutul de Arheologie, Academia Națională de Științe a Ucrainei, Kiev, Ucraina, e-mail: ofialka@ukr.net

**ILVITSKAYA Svetlana**, doctor în arhitectură, profesor universitar, șef Catedră Arhitectură a Facultății de Arhitectură, Universitatea de Stat de Cadastru, Moscova, Federația Rusă, e-mail: ilvitskaya@mail.ru

**KOTLYAR Eugeny**, doctor în studiul artelor, docent, profesor, Catedra de pictură monumentală a Academiei de Stat de Design și Arte, or. Harkov, Ucraina, e-mail: eugeny.kotlyar@gmail.com

**KRASNOZHON Andrei**, doctor habilitat în istorie, Universitatea Pedagogică Națională a Ucrainei de Sud „K.D. Ușinski”, Odesa, Ucraina, e-mail: ahmar.and@gmail.com

**KRAVCHENKO Vladimir**, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: craval-demar@mail.ru

**MALCOCI Vitalie**, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, conferențiar cercetător, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: vitaliemalcoci@gmail.com

**MARIAN Ana**, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: anisoara-marian@yandex.ru

**MUSTEAȚĂ Elena**, cercetător științific, Universitatea de Stat „Dimitrie Cantemir”, Chișinău, e-mail: mustelena@mail.ru

**OSTAPOV Alina**, lector universitar, Departamentul Arhitectură, Facultatea Urbanism și Arhitectură, Universitatea Tehnică a Moldovei, Chișinău, e-mail: ostapov.alina@mail.ru

**POIAN Anna**, doctorandă, Universitatea de Stat de Cadastru, Moscova, Federația Rusă, e-mail: poyan.anna@mail.ru

**POLȘCIKOVA Nadejda**, doctor în arhitectură, docent, Academia de Stat de Construcții și Arhitectură din Odesa, Ucraina, e-mail: romanova.oksana.1@mail.ru

**PROCOP Natalia**, doctor în studiul artelor și culturologie, cercetător științific coordonator, Universitatea de Stat „Dimitrie Cantemir”, Chișinău, e-mail: natali\_procop@mail.ru

**ROCACIUC Victoria**, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, conferențiar cercetător, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: rocaciuc@gmal.com

**ROMANOVA Oksana**, asistent al catedrei Design arhitectural al mediului a Academiei de Stat de Construcții și Arhitectură din Odesa, e-mail: rubrum.lupus@ukr.net

**SPÎNU Constantin**, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, conferențiar universitar, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: spinuconstantin\_ipc@yahoo.com

**STAVILĂ Tudor**, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, profesor, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: isaasm@asm.md

**ȘIBAEV Dmitri**, doctorand, Universitatea de Stat „Dimitrie Cantemir”, Chișinău, e-mail: shibaevdmitri@europe.com

**ȘLAPAC Mariana**, membru corespondent al AȘM, doctor habilitat în studiul artelor, conferențiar cercetător, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: maslapac@mail.com

**TÛTÛNCU Mehmet**, doctor, SOTA: Centrul de cercetare a lumii turcice și arabe, Harlem, Olanda, e-mail: m.tutuncu@gmail.com

**TRIFAN Aurelia**, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: trifanaurelia@mail.ru

**TSOUMAS Johannis**, doctor, Universitatea Elenică Deschisă din Attica de Vest, Grecia, e-mail: iannis33@hotmail.com

**VASILENKO Alexandr**, doctor în arhitectură, profesor, Șef al Departamentului Bazele arhitecturii și ale designului arhitectural, Academia de Stat de Construcții și Arhitectură din Odesa, Ucraina, e-mail: romanova.oksana.1@mail.ru

**WANG Min**, profesor asociat, director adjunct al departamentului educației normale, Colegiul profesional orașenesc, Liuzhou, Republica Populară Chineză, doctorand al Catedrei de teoria și istoria artei a Academiei de Stat de Design și Arte din Harkov, e-mail: tonglingwangmin@sina.com

#### DATA ON THE AUTHORS:

**BILIAEVA Svitlana**, Doctor habilitat of history, senior researcher, Institute of Archeology, National Academy of Sciences of Ukraine, Kiev, Ukraine, e-mail: svitbil@ukr.net

**CHASTINA Alla**, Doctor of Arts and culturology, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: chastinalla@gmail.com

**CIOCANU Sergius**, Doctor of Architecture, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: sercigni@yahoo.com

**FEDORCHIUK Olena**, Doctor of Arts, senior researcher at the Department of Folk Art, Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, Lvov, Ukraine, e-mail: FOlena@i.ua

**FIALKO Olena**, Doctor of history, senior researcher, Institute of Archeology of National Academy of Sciences of Ukraine, Kiev, Ukraine, e-mail: ofialka@ukr.net

**ILVITSKAYA Svetlana**, Doctor of architecture, university professor, head of the Department of Architecture of the Faculty of Architecture, State University Cadastre, Moscow, Russian Federation, e-mail: ilvitskaya@mail.ru

**KOTLYAR Eugeny**, Doctor of Arts, docent, professor, Department of Monumental Painting of Kharkov State Academy of Design and Arts, Ukraine, e-mail: ahmar.and@gmail.com

**KRASNOZHON Andrei**, Doctor habilitat of History, Odessa National Pedagogical University of Southern Ukraine „K.D. Ushinski”, Ukraine, e-mail: ahmar.and@gmail.com

**KRAVCHENKO Vladimir**, scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: cravalde-mar@mail.ru

**MALCOCI Vitalie**, Doctor in the study of Arts, principal scientific researcher, associate professor, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: vitaliemalcoci@gmail.com

**MARIAN Ana**, Doctor of Arts, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: anisoara-marian@yandex.ru

**MUSTEATA Elena**, scientific researcher, “Dimitrie Cantemir” State University, Chisinau, e-mail: mustelena@mail.ru

**OSTAPOV Alina**, university lecturer of the Department of Architecture, Faculty of Urbanism and Architecture, Technical University of Moldova, Chisinau, e-mail: ostapov.alina@mail.ru

**POIAN Anna**, Doctoral student of Moscow State Cadastral University, Russian Federation, e-mail: poyan.anna@mail.ru

**POLSHCHIKOVA Nadejda**, Doctor in Architecture, docent, State Academy of Civil Engineering and Architecture of Odessa, Ukraine, e-mail: romanova.oksana.1@mail.ru

**PROCOP Natalia**, Doctor of Arts and culturology, principal scientific researcher, “Dimitrie Cantemir” State University, Chisinau, e-mail: natali\_procop@mail.ru

**ROCACIUC Victoria**, Doctor of Arts, senior scientific researcher, associate professor, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: rocaciuc@gmail.com

**ROMANOVA Oksana**, assistant (postgraduate), teacher, Department of Design of Architectural Environment, State Academy of Building and Architecture in Odessa, e-mail: rubrum.lupus@ukr.net

**SPINU Constantin**, Doctor of Arts, principal scientific researcher, associate professor, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: spinuconstantin\_ipc@yahoo.com

**STAVILA Tudor**, Doctor habilitat of Arts, principal scientific researcher, professor, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: isaasm@asm.md

**SHIBAEV Dmitri**, doctoral student of “Dimitrie Cantemir” State University, Chisinau, e-mail: shibaevdmitri@europa.com

**SLAPAC Mariana**, member correspondent of the ASM, Doctor habilitat of Arts, associate professor, principal scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: maslapac@mail.com

**TUTUNCU Mehmet**, Doctor, SOTA: Turkish and Arab World Research Center, Harlem, The Netherlands, e-mail: m.tutuncu@gmail.com

**TRIFAN Aurelia**, scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: trifanaurelia@mail.ru

**TSOUMAS Johannis**, Doctor, Hellenic Open University of Attica West, Greece, e-mail: iannis33@hotmail.com

**VASILENKO Alexandr**, Doctor in Architecture, professor, Department Head of Architecture and Architecture Design, State Academy of Civil Engineering and Architecture of Odessa, Ukraine, e-mail: romanova.oksana.1@mail.ru

**WANG Min**, associate professor, deputy Director of the Department of Normal Education, City Vocational College, Liuzhou, People’s Republic of China, postdoctoral researcher of the Department of Art Theory and History of the Kharkov State Academy of Design and Arts, e-mail: tonglingwangmin@sina.com

## TERMENE ȘI CONDIȚII DE PUBLICARE A MATERIALELOR ÎN REVISTA ARTA, Seria Arte vizuale

### Stimați colegi,

**Centrul Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural Vă invită să prezentați materiale pentru Revista ARTA. Seria ARTE VIZUALE.**

### Considerații generale:

Revista acceptă pentru publicare lucrări științifice: studii monografice, articole de sinteză, recenzii, materiale de informare din viața științifică internă și externă (congrese, conferințe, simpozioane, seminare, colocvii), precum și cronici, documente de arhivă, abordând subiecte inovative din domeniul artelor vizuale: artă plastică, artă aplicată și decorativă și arhitectură. Revista **ARTA, Seria ARTE VIZUALE** apare anual și este distribuită gratuit la solicitare în toate bibliotecile publice și centrele științifice de profil umanistic.

Toate genurile de lucrări științifice pot fi prezentate în limbile engleză, română, rusă.

### Structura lucrărilor este următoarea:

#### I. Adnotare:

La începutul textului principal se va face o adnotare în limba română, engleză și rusă, fiecare însoțită de traducerea titlului și cuvintelor-cheie în limba rezumatului. Adnotările vor reflecta conținutul articolului, ideile și concluziile de bază. Adnotările se vor prezenta în format Times New Roman, Font size 10, Space 1,0. Volumul fiecărei adnotări va avea între 1300-1500 caractere, inclusiv spații.

#### II. Textul lucrării:

Volumul textului va fi de 0,5 – 1,0 c.a. (20000–40000 semne, inclusiv spații și semne de punctuație), inclusiv bibliografia și materialul ilustrativ. Textul lucrărilor trebuie prezentat în manuscris și în format electronic: Times New Roman, Font size 14, Space 1,5.

#### III. Materialul ilustrativ:

Materialul ilustrativ se va prezenta în formă grafică clară în format electronic (JPG sau TIF – nu mai puțin de 300 dpi). Imaginile, tabelele, graficele ș.a. vor fi însoțite de legende corespunzătoare și de indicarea sursei de proveniență.

#### IV. Bibliografie:

Referințele bibliografice se vor conforma cerințelor CNAA din Republica Moldova. Notele bibliografice din text se prezintă în original. În cazul în care se utilizează și titluri cu caractere chirilice, se redactează o bibliografie suplimentară cu transliterarea titlurilor cu caractere latine (conform sistemului Bibliotecii Congresului SUA).

Bibliografia se amplasează după textul principal al articolului. Referințele sunt prezentate în succesiune numerică, în ordine alfabetică.

Referințele la sursele bibliografice se indică în paranteze pătrate, inserate în text, de exemplu [8]. Dacă sunt citate anumite părți ale sursei, după indicele bibliografic se indică și pagina, de exemplu [8, p. 231].

Notele se indică în fața referințelor bibliografice.

### Exemple de publicații tipărite:

**Cărți:** Buzilă V. Covoare basarabene. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013, 252 p.; Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012, 195 p.; Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. Москва: Наука, 1973, 336 с.

**Articole în reviste și culegeri:** Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. In: Limba Română. Chișinău, 2002. nr. 4-6, p. 15-24; Ле Коадик. Мультикультуризм. In: Диалоги об идентичности и мультикультуризме / Под ред. Е. Филипповой и Р. Ле Коадика. Москва: Наука, 2005.

**Documente electronice:** Gavrilean B. T. Simboluri cu valențe magice. Teza de doctorat în arte vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Napoca. Rezumat. 2011, 25 p.: <http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat.Teza.Ro.pdf> (vizitat 05.02.2015).

**Exemple de transliterare:** Semenov V. V. Filosofii: itog tysiacheletii. Filosofskaiia psikhologiiia. Moskva: Evrika, 2000, 64 pp.; Vasil'eva S. V. Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsional'nykh transformatsii XX–XXI vv. In: Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentstvo po obrazovaniuu, Buriat. gos. un-t. Ulan-Ude: Izd-vo Buriat. gos. un-ta, 2010. Vyp. 7: Istoriia, pp.25-37.

### V. Lista abrevierilor

#### VI. Date despre autor:

Numele, prenumele, gradul științifico-didactic, funcția, instituția, adresa, telefon, e-mail.

Data prezentării materialului, semnătura.

#### Recenzii, prezentări de cărți, personalii, antologii etc.

Materialele se prezintă în redacția autorului, dar trebuie să corespundă normelor stabilite (Times New Roman, Font size 14, Space 1,5). Volumul maxim – 0,5 c.a. (20000 caractere, inclusiv spații).

Termenul limită de prezentare a materialelor pentru publicare în **Revista ARTA, Seria ARTE VIZUALE**

este 1 martie 2021. Articolele sunt supuse recenzării de specialiști în domeniu cu grad științific. Colegiul de redacție își revendică dreptul de a respinge atât materialele ce nu corespund profilului revistei și normelor tehnice de publicare, cât și pe cele lipsite de valoare științifică și publicate anterior sub diferite forme în alte reviste sau cărți.

Pentru publicarea materialelor în *Revista ARTA, Seria ARTE VIZUALE* nu sunt percepute taxe și nu sunt oferite onorarii. De asemenea, nu sunt oferite onorarii pentru recenzarea materialelor propuse spre publicare.

Manuscrisele și varianta electronică a lucrărilor științifice pot fi prezentate direct la redacție sau trimise prin poștă.

**Adresa:** Colegiul de redacție – Revista *ARTA, Seria ARTE VIZUALE*, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, 1, Biroul 423, MD-2001, Chișinău, Republica Moldova.

Informații suplimentare pot fi solicitate:  
tel. (022) 27-10-30; e-mail: arta.redactor1@gmail.com, arta.redactor1@mail.ru

## TERMS AND CONDITIONS OF PUBLISHING MATERIALS IN THE ART JOURNAL, VISUAL ARTS SERIES

Dear colleagues,

The Centre of the Study of Arts of the Institute of Cultural Heritage invites you to submit materials for the *ART Journal, VISUAL ARTS Series*.

### General considerations:

The Journal accepts for publication scientific papers: monographs, synthesis articles, reviews, information materials about internal and external scientific events (congresses, conferences, symposia, seminars, colloquia) and chronicles, archival documents, covering innovative topics in the field of visual arts: fine arts, applied and decorative art and architecture. The *ART Journal, VISUAL ARTS Series* is published annually and is distributed free on request in all public libraries and scientific centres of humanistic profile.

All kinds of scientific papers can be submitted in English, Romanian, and Russian.

### The structure of papers is as follows:

#### I. Summary:

A summary in Romanian, English and Russian shall be included at the beginning of the main text, being accompanied by the translation of the title and of the key words in the language of the summary. The summaries shall reflect the contents and the basic ideas and conclusions of the article. The summaries shall be in the format: Times New Roman; Font size 10; Space 1.0. The volume of each summary shall not exceed 1500 characters, including the spaces.

#### II. The text of the paper:

The volume of the text shall be of 0.5 – 1,0 author's page (20,000–40,000 characters, including spaces and punctuation signs), including the bibliography and the illustrative material. The text of the paper shall be presented in manuscript and electronic formats: Times New Roman; Font size 14; Space 1.5.

#### III. Illustrative material:

The illustrative material shall be submitted in clear graphic form in electronic format (JPG or TIF – not less than 300 dpi). The images, tables, graphics, etc. shall be accompanied by the corresponding legends with the indication of the source of origin.

#### IV. Bibliography:

The bibliographical references shall conform to the requirements of NCAAA in the Republic of Moldova. Bibliographic notes in the text shall be shown in the original. In case of using titles with Cyrillic characters, an additional bibliography is drawn with transliterated into Latin characters titles (according to the Library of Congress of the USA system).

The bibliography is placed after the main text of the article. The references are listed in numerical sequence, in alphabetical order.

References to the bibliographical sources shall be indicated in square brackets, inserted in the text, for example [8]. If certain parts of the source are quoted, the page is also indicated after the bibliographic index, for example [8, p. 231].

The notes are indicated in front of the bibliographic references.

#### Examples of printed publications:

**Books:** Buzilă V. Covoare basarabene. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013, 252 p.; Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012, 195 p.; Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. Москва: Наука, 1973, 336 с.

**Articles in journals and collections:** Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. In: Limba Română. Chișinău, 2002. nr. 4-6, p. 15-24; Ле Коадик. Мультикультуризм. In: Диалоги об идентичности и мультикультуризме / Под ред. Е. Филипповой и Р. Ле Коадика. Москва: Наука, 2005.

**Electronic documents:** Gavrilean B. T. Simboluri cu valențe magice. Teza de doctorat în arte vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Napoca. Rezumat. 2011, 25 p.: <http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat.Teza.Ro.pdf> (vizitat 05.02.2015).

**Examples of transliteration:** Semenov V. V. Filosofii: itog tysiacheletii. Filosofskaia psikhologiiia. Moskva: Evrika, 2000, 64 pp.; Vasil'eva S. V. Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsional'nykh transformatsii XX–XXI vv. In: Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentstvo po obrazovaniuu, Buriat. gos. un-t. Ulan-Ude: Izd-vo Buriat. gos. un-ta, 2010. Vyp. 7: Istoriia, pp. 25-37.

#### V. List of abbreviations

#### VI. Data about the author:

Family name, first name, scientific-didactic degree, position, institution, address, telephone, e-mail.

Date of submission of the material, signature.

**Reviews, book presentations, personalia, anthologies etc.**

The materials are submitted in the author's editing, but must meet the set norms (Times New Roman, font size 14; Space 1.5). The maximum volume – 0.5 author's pages (20,000 characters including spaces).

The deadline for submitting materials for the *ART Journal, VISUAL ARTS Series* is March 1, 2021. The articles are subjected for reviews to specialists with doctoral degrees in the field. The editorial board claims the right to reject both the materials that do not match the profile of the Journal and the technical standards of publication, and those lacking scientific value and previously published in various forms in other journals or books.

Taxes are not collected for the publication of materials in the *Art Journal, VISUAL ARTS Series* nor honoraria are offered. Honoraria are not offered for reviewing materials submitted for publication either.

Manuscripts and the electronic version of manuscripts of the scientific works may be submitted directly or sent by post to the editor.

**Address:** Editorial Board – *ART Journal, VISUAL ARTS Series*, Institute of Cultural Patrimony, Centre for the Study of Arts, bd. Stefan cel Mare si Sfânt, 1, Office 423, MD-2001, Chisinau, Republic of Moldova.

Additional information may be requested at:

Phone (022) 27-10-30;

e-mail: [arta.redactor1@gmail.com](mailto:arta.redactor1@gmail.com), [arta.redactor1@mail.ru](mailto:arta.redactor1@mail.ru)