

Mariana ȘLAPAC

CASTELOLOGIA ȘI SPAȚIUL COMPARATIST

Rezumat

Castelologia și spațiul comparatist

În a doua jumătate a secolului al XX-lea din seria disciplinelor umanistice se desprinde *castelologia* (știința despre castele și cetăți), care este perfect compatibilă cu ideea comparatistă. Autorul examinează o nouă disciplină istorică, CASTELOLOGIA COMPARATĂ, care utilizează sistemul științifico-categorial al arhitecturii comparate. Obiectul de studiu al acestei discipline *in statu nascendi* îl constituie evoluția arhitecturii militare, privită prin prisma surselor, influențelor și paralelismelor. În grupul categoriilor principale intră sursele (primare, secundare, interne, externe ș.a.), influențele (directe, indirecte), „emițătoarele”, „transmițătoarele” și „receptorii” influențelor, paralelismele istorice (sincrone) și anistorice (asincrone), rezistențele la influențe și replicile creatoare. Castelologia comparată modelează procese de geneză și continuitate, precum și de acțiune a influențelor. În anumite intervale de timp poate exista un „echilibru tipologic”, dar odată cu descoperiri noi în domeniul artei militare are loc înlocuirea tipului.

Castelologia comparată depășește faza unui studiu paralelogic. Ea este o disciplină autonomă, cu elemente din alte discipline comparate: arhitectură, arheologie, urbanism, artă ș.a. Însă ea are un specific propriu, o fizionomie de neconfundat. Castelologia comparată poate să existe și să se dezvolte independent, având ca model întregul patrimoniu universal al arhitecturii medievale de apărare.

Cuvinte-cheie: castelologie comparată, castelologie, comparatism, arhitectură de apărare, castel, cetate.

Summary

Castellology and Comparative Space

At the second half of the XXth century from some humanitarian disciplines was born *castellology* (a science about fortresses and castles). It is quite compatible to the idea of comparative method. The author examines the new historical discipline, COMPARATIVE CASTELLOLOGY, which uses the scientific-categorical system of comparative architecture. The subject of this discipline *in statu nascendi* is the evolution of defensive architecture, examined through a prism of sources, influences and parallels. Sources, direct and indirect influences, senders, intermediaries and addressees of influences, historical (synchronous) and extra-historical (asynchronous) parallels, resistance to influences (stability) and creative replicas are the main categories. Comparative castellology can model processes of genesis and continuity, as well as results of influences. During certain periods of time there could exist a certain „typological balance”, but with new discoveries in military art there appeared some type changes.

Comparative castellology is not a simple comparison of parallel phenomena. It can be considered as a special case of comparative architecture, with elements of comparative archaeology, town-planning, arts, etc. But it has a unique character, its own specificity. Comparative castellology can exist and develop independently, having as the main model the global heritage of the defensive architecture.

Keywords: comparative castellology, castellology, comparative method, defensive architecture, castle, fortress.

De la castelologie la castelologie comparată

În a doua jumătate a secolului al XX-lea, din seria disciplinelor umanistice se desprinde una nouă – *castelologia* (de la *castellum* – castel, din latină) – știința care studiază castelele și cetăți (mai precis, din secolul al X-lea până în secolul al XVI-lea) și prin extensie arhitectura fortificată a acestei perioade: incinte urbane, mănăstiri întărite, biserici dotate defensiv, poduri fortificate ș.a. Ea se ocupă de *poliorcetică* (arta asediului și cea a apărării), dar, în același timp, cercetează tehnicile de construcție și spațiul intramuran locuit. Apariția acestei discipline a fost cauzată de interesul sporit al societății față de monumentele arhitecturii militare – focare ale rezistenței eroice, care au materializat puterea voinței, demnitatea națională și geniul militar al timpului. Castelologia oferă un vocabular precis pentru desemnarea diferitor obiective de apărare și a elementelor componente ale acestora, arhitecturale sau decorative, având un rol bine definit și un specific aparte. La dezvoltarea disciplinei în cauză aflate la confluența mai multor discipline umanistice și tehnice au contribuit arhitectia, istoricia, arheologia, critica de arte, ingineria, urbanistica ș.a.

Meritul constituirii primei asociații de castelologie în Europa („Deutschen Burgenvereinigung”) îi aparține arhitectului și istoricului de arhitectură german Ehardt Bodo (1865–1945)¹. Studii de castelologie, inițiate de această reuniune a specialiștilor în domeniul arhitecturii fortificate, au fost publicate în revista „Der Burgwart”, redenumită din 1960 în „Burgen und Schlösser”. Ulterior au apărut și alte asociații, unele cu publicații științifice proprii, dedicate castelurilor și cetăților: în Austria – „Arx”, Italia – „Castellum”, Cehia – „Castellogica Bohemica”, Spania – „Castillos de España”, Ungaria – „Várak” ș.a.

Castelologia își face debutul în Franța în anii 1950 și se datorează lucrărilor lui R. Ritter [13; 14], P. Héliot [12], A. Châtelain [5], J. Gardelles [9; 10] ș.a. Este meritul arheologului și istoricului Michel de Boüard și al elevilor săi de la Centrul de cercetări arheologice și istorice medievale al Universității din Caen de a întemeia în anul 1962 asociația „Château Gaillard”. Aname în subtitlul revistei acestei organizații apare pentru prima dată termenul „castelologia” [4]. La dezvoltarea științei castelologice franceze contribuie și Societatea Internațională a Castelologilor „Aix-la-Chapelle”, care se ocupă de studierea castelurilor medievale din epoca carolingiană până la sfârșitul Evului Mediu, și Centrul de Castelologie din Bourgogne, ce întreprinde eforturi sistematice în domeniul cercetării habitatului medieval fortificat și cel al salvagărdării patrimoniului arheologic al obiectivelor militare.

La sfârșitul secolului al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea, lucrările din domeniul castelologiei se multiplică. O serie de investigații de proporții sunt întreprinse de Centrul Național de Cercetări Științifice (CNRS – *Centre National de la Recherche Scientifique*) din Franța, care a reușit să adune echipe pluridisciplinare de specialiști. O contribuție importantă în domeniul castelologiei europene au adus-o revistele științifice de specialitate, unele având comitete științifice permanente cu reprezentanți din diferite state. „Castella Maris Baltici” vine cu lucrări de arheologie, arhitectură și istorie ce abordează diverse aspecte ale castelurilor și cetăților din regiunea Mării Baltice. Principalele scopuri reies din posibilitățile interdisciplinare și pluridisciplinare ale cercetării castelurilor nordice construite în Finlanda, Danemarca, Norvegia, Lituania, Letonia, Estonia ș.a., fiind legate și de valorificarea și restaurarea monumentelor de arhitectură defensivă. „Castrum Bene” realizează o radiografiere a castelurilor și fortificațiilor din spațiul Europei Central-Estice, inclusiv a celor din Ungaria, Cehia, Slovacia, Austria ș.a. „IBI Bulletin” („Internationales Burgen-Institut Bulletin”), redenumit ulterior în „EN Bulletin” („Europa Nostra Bulletin”), propune mai multe lucrări valoroase de nuanță castelologică semnate de cercetătorii din Franța, Germania, Belgia, Grecia, Spania, Anglia ș.a. Din anul 2005, în cadrul ICOMOS („International Council on Monuments and Sites”) activează ICOFORT („ICOMOS International Scientific Committee on Fortifications and Military Heritage”), constituit din reprezentanți ai diferitor țări din Europa, America și Asia, care inițiază studii specializate și încurajează implementări în practică ale experienței profesionale în raport cu problemele de salvagărdare și conservare a patrimoniului arhitectural militar.

În ultimul timp, castelologia face o notă aparte și în cercetările specialiștilor din România și Republica Moldova. Lucrări de sinteză referitoare la arhitectura medievală de apărare din spațiul Țării Românești, Transilvaniei sau Moldovei au fost elaborate de Gh. Anghel [8; 9], L. Chițescu [10], Gh. I. Cantacuzino [3], T. O. Gheorghiu [11], Mariana Șlapac [17], A. A. Rusu [15], D. Floareș [8], V. Sălăgeanu [16], I. M. Țiplic [18] ș.a.

Astăzi s-a adunat o colecție temeinică de materiale referitoare la arhitectura militară a mai multor țări, inclusiv monografiile serioase care permit elaborarea unor sinteze la scară europeană. Însă ele nu depășesc, în cele mai multe cazuri, limitele factologice și cronologice, fiind centrate pe anumite componente ale fenomenului, precum și pe cele mai importante, în plan istoric, evenimente. În aceste condiții iese

în prim-plan ideea metodei istorico-comparatiste, care permite de a compara particularitățile mai multor școli și curente, a observa diferențele și asemănările între diferite obiective defensive și a surprinde specificul local.

Castelologia este perfect compatibilă cu ideea comparatistă.

Vom numi această nouă ramură a comparatismului, aplicată la știința despre construcții medievale de apărare, CASTELOLOGIA COMPARATĂ, în care vom utiliza sistemul științifico-categorial al arhitecturii comparate².

Obiectul de studiu al acestei discipline în statu nascendi îl constituie evoluția arhitecturii militare, privită prin prisma surselor, influențelor și paralelismelor.

În grupul categoriilor principale vor intra sursele (primare, secundare, interne, externe ș.a.), influențele (directe, indirecte), „emițătoarele”, „transmițătoarele” și „receptorii” influențelor, paralelismele istorice (sincrone) și anistorice (asincrone), rezistențele la influențe și replicile creatoare. Examinarea acestora contribuie la evidențierea unor constante – aspecte ale unificării și regularității, existente în castelologia universală, precum și a trăsăturilor originale, specifice unor școli și curente în arta de fortificare.

Sursa arhitecturii de apărare poate fi arhitectura de apărare precedentă, căreia prima îi datorează apariția și caracteristicile de bază. Între sursă și „rezultat” există o relație de cauză-efect, care continuă pe parcursul întregului proces de evoluție. „Rezultatul” capătă, datorită sursei, anumite trăsături înăscute, numite „genetice” [7, p. 30]. Sursele se împart în cele primare și asociate, interioare și exterioare.

Influențele sunt acțiunile care se aplică din exterior arhitecturilor fortificate deja constituite. Anume aici pot fi surprinse legăturile genetice de cele de contact. Se știe că identitatea fenomenului se caracterizează prin legături genetice, iar legăturile de contact îmbogățesc fenomenul, atribuindu-i însușiri noi. Deosebirea dintre surse și influențe constă în faptul că surselor li se datorează trăsăturile înăscute ale arhitecturilor, iar influențelor cele obținute cu timpul [7, p. 31].

Influențe directe apar în cazul meșterilor invitați sau al specialiștilor locali care imită un model extern. Influențe indirecte se datorează arhitecturilor intermediare, fără vreun contact. În multe cazuri este greu de determinat limita între sursă și influență, între relații genetice și cele de contact.

Paralelismele, altfel spus, analogiile istorice (sincrone) și anistorice (asincrone), pot fi explicate prin condiții asemănătoare de apariție, fiind excluse

orice legături genetice și de contact între „emițător” și „recipient”.

Specificul arhitecturii de apărare nu presupune rezistențe evidente unor modele. Cele din urmă doar pot fi supuse transformărilor creative. Menționăm că unele țări, în virtutea circumstanțelor, pot să nu accepte (sau să nu aibă) anumite modele constructive defensive. Replicile creatoare sunt destul de rare – ele se referă doar la obiecte singulare sau la elemente constitutive ale structurilor defensive.

Castelologia comparată examinează sursele, influențele directe și indirecte, paralelismele istorice (sincrone) și anistorice (asincrone), rezistențe la influențe și replicile creatoare.

Este de semnalat că orice operă de arhitectură militară poate fi examinată prin prisma izvoarelor și influențelor, reprezentate de școli, curente, modele exemplare și meșteri reputați, sub aspectul unor constante și creații arhitecturale de unicat. Toate legăturile externe și interne sunt indispensabile de procesul evolutiv unic.

Comparatismul în castelologie este de neconceput în afara investigării istorice a fenomenului, dat fiind că unul din cei mai importanți parametri devine timpul, iar determinanta principală și forța motrice – evoluția tehnicii de război. Aici mult mai des decât în arhitectura obișnuită sunt „impuse” din exterior modele, tipuri și procedee, care rezultă din ultimele descoperiri ale artei militare. Pe anumite segmente temporale predomină procesul spontan de recepționare și transmitere a experienței, iar pe altele poate fi observată „invazia” anumitor modele, cel mai bine adaptate la ultimul tip de arme.

Comparatismul contribuie la conștientizarea procesului evolutiv în arhitectura fortificată. Ca și în toată arhitectura, aici forma se prezintă ca o unitate a trei componente: funcționalitatea, rezolvarea constructivă și expresivitatea plastică. Cea mai mare pondere o are funcționalitatea, dar este importantă și baza constructivă. Partea artistică, expresivă, cedează mult acestei componente în comparație cu arhitectura obișnuită. Apariția amenajărilor bastionare constituie un salt enorm în domeniul arhitecturii defensive, al cărei început este legat de șanțuri și palisade rudimentare. Are loc evoluția calitativă a fenomenului care își perfecționează permanent propria structură constructivă. Dintr-un domeniu intuitiv, spontan, arhitectura militară trece într-un domeniu controlat, acumulând anumite experiențe, bazate pe reguli proprii și descoperiri strălucite. Evoluția ei prezintă un număr imens de descoperiri, performanțe ingineresti și căutări estetice.

Arhitectura militară se prezintă ca o succesivitate a formelor, ca o stare a unei geneze permanente.

Ea nu are o dezvoltare uniformă: pe anumite segmente temporale pot fi înregistrate „pulsaii”, „ridicări” și „căderi”, iar în anumite cazuri se observă „salturi” mari. Amenajările defensive din perioada armelor albe sunt înlocuite cu piese de apărare capabile să opună rezistență artileriei ușoare, iar acestea, la rândul lor, sunt substituie cu construcții bastionare puternice, rezistente la atacurile de artilerie și mine.

În castelologia comparată se operează cu noțiuni de „tip”, „tipologie” și „tipogeneză”. Tipul exemplar se caracterizează prin calități deosebite, care îl prefac într-un model bun de imitat. În plan de modelare, tipul devine model pentru un grup de obiecte asemănătoare, având aceeași structură. Din multitudinea monumentelor se evidențiază clase și grupuri cu aceeași structură, care le definește tipul. În arhitectura militară, în anumite perioade de timp, poate exista un anumit „echilibru tipologic”, dar odată cu anumite descoperiri în domeniul artei militare se produce înlocuirea tipului.

Arhitectura defensivă „se organizează” în cel mai strălucit mod după tipuri, iar evoluția ei poate fi prezentată ca un proces al tipogenezei. Evoluția tipului se realizează prin perfecționarea acestuia și lichidarea unor neajunsuri anterioare. Astfel, cetățile medievale tind să lichideze „spațiul mort”, trecând de la turnuri interioare la turnuri decroșate în exterior, de la turnuri simple la turnuri de artilerie, bastei și bastioane. Prezintă interes dezvoltarea amenajărilor bastionare – forma bastioanelor se perfecționează în funcție de puterea tehnicii de artilerie.

În arhitectura de apărare, tipurile se împart în cele funcționale și structurale. Ultimele pot să se dezvolte pe orizontală (întărituri ale așezărilor) sau pe verticală (castele construite pe înălțimi, turnurile-locuință). Uneori un anumit prototip se multiplică (turnurile de pază „burgi”, cetățile de tip „quadriburgium” ș.a.).

Evoluția tipului poate fi urmărită cu ajutorul și-rurilor genetice (cronologice). Un tablou clar despre tipuri oferă grupurile vizuale și tipologice. În castelologia comparată pot fi modelate unitățile structurale, soluțiile funcționale, sistemele constructive, aspectele morfologice, principiile compoziționale, rezolvările plastice ș.a. Este important de a evidenția unele constante, care caracterizează arhitectura defensivă în anumite limite temporale și geografice, la diferite popoare și școli de fortificare. Castelologia comparată apropie fenomenul național de cel internațional, iar evoluția arhitecturii medievale militare universale apare ca un proces unic.

Castelologia comparată poate fi considerată un caz particular al arhitecturii comparate, cu elemente

din arheologia comparată, urbanismul comparat ș.a. Însă ea are o personalitate proprie. Castelologia comparată poate să existe și să se dezvolte independent, având ca model principal întregul patrimoniu universal al arhitecturii medievale de apărare.

Problema surselor în castelologia comparată

Sursele castelologiei comparate se divizează în primare, secundare etc., apropiate în timp, asociative, interne și externe. Astfel, sursele primare ale fortificațiilor medievale de pământ și lemn sunt valorile și palisadele din epoca neolitică. Prototipul centurilor medievale de zid sunt zidurile de piatră care au apărut așezările urbane încă în perioada preistorică. Se știe că zidurile Ierihonului au fost reconstruite de 17 ori în perioada mileniilor VIII – I î.Hr. Arhitectura de apărare a epocii bronzului utilizează și perfecționează descoperirile arhitecturii militare a neolitului. Astfel, orașele cicladice (Poliohni de pe insula Lemnos, Troia) ilustrează în mod strălucit trecerea de la „barbarism” la „civilizație”, fiind împrejmuite cu ziduri puternice din blocuri mari de piatră. În plan, ele înscriu un poligon neregulat, apropiat de cerc. Poarta de intrare este bine întărită, iar zidurile sunt apărate de elemente de flancare orizontală.

Sursa internă a renumitului turn-donjon este locuința plurietajată de plan compact, răspândită din cele mai vechi timpuri în Europa.

În epoca armelor de foc sursele externe joacă un rol decisiv. Ele determină capacitatea de rezistență militară a statelor medievale.

Este important de menționat că în arhitectura militară componenta utilitară este mult mai importantă decât cea estetică, iar evoluția formelor depinde preponderant de perfecționarea tehnicii de război.

Astfel, izvoarele turnului *nurage* din Sardinia trebuie căutate în arhitectura neolitică a Ciprului și a Greciei continentale, unde sunt răspândite construcțiile de tip central – *tholosuri*. Prototipul cetății medievale regulate de tip *castellum* este castrumul roman, iar izvorul cel mai apropiat în timp – *castellum*-ul romano-bizantin. Ultimul, prelucrat creativ de cruciați, cu noi trăsături obținute de la cetățile din Siria, Palestina și Asia Mică, a fost „importat” în Europa. Arhitectura militară a Levantului, care s-a dezvoltat până în secolul al XI-lea foarte lent, operează cu elemente ale lagărului întărit roman: incinte de plan pătrat sau dreptunghiular flancate la colțuri de turnuri prismatice ieșite puțin în înălțime deasupra zidurilor. Cruciații adoptă această schemă „de lungă durată”, utilizând-o și perfecționând-o în castelele de la Arima, Gibelet, Marash, Saon, Chastel Rouge, Belvoir ș.a. O noutate de origine occidentală este donjonul. Activitatea constructivă a cruciaților

crează premise pentru dezvoltarea rapidă a arhitecturii de apărare în Europa. În secolele XIII–XIV „focare de difuzare” a cetăților-castele de plan rectangular se găsesc în Italia, în teritoriile Europei de Nord și în spațiul sud-dunărean.

Epoca construcțiilor italiene de tip *castellum* se începe în prima jumătate a secolului al XIII-lea, când regele Friedrich al II-lea vine în locul demnitarilor din Sicilia și Italia de sud. El zidește o serie de castele originale de contur pătrat și dreptunghiular, care repetă trăsăturile *fortinelor* arabe din Sicilia, fortificațiilor regulate ale cruciaților și avanposturilor periferice bizantine. Printre cele mai aspectuoase construcții se numără castelele Bari, Trani, Lagopesole, Catania, Siracusa, Prato ș.a. Ele înscriu un plan rectangular și dispun de turnuri de flancare. Încăperile auxiliare sunt plasate perimetral. Arealul de răspândire a unor asemenea exemple este impunător: țărmul Mării Mediterane, precum și o parte a Europei Centrale și a celei de Vest. La acest fapt contribuie cavalerii ordinilor militare, la fel și genevezii, care multiplică castelele-cetăți italiene pe o arie destul de mare, acolo unde există factoriile lor comerciale. Pe teritoriul Crimeii poate fi menționată reședința consulului genevez de la Sudak, iar la gura Dunării – citadela genezeză Chilia.

Următorul „focar de difuzare” al amenajărilor de apărare de tip *castellum* este nordul Europei, unde cavalerii ordinilor militare (ioniții, teutonii, tamplierii ș.a.) aduc moda la castele-cetăți de plan rectangular. În secolul al XIII-lea această experiență a cruciaților se răspândește în Anglia, Germania și alte țări nordice. În grupul castelelor-cetăți pot fi incluse piesele defensive de la Kaunas, Trakai, Medininkai (Lituania), Krevo, Lida, Mir (Belarus), Riga (Letonia), Marienburg (Germania) ș.a. Acest tip ajunge în interiorul continentului european prin intermediul meșterilor nordici, care au acumulat experiență la construcția castelelor cruciaților. În acest sens sunt exemplare castelele Diósgyőr și Tata (Ungaria), Lubin, Cimbark, Bytow (Polonia), cetatea Ivangorod (Rusia) ș.a. Pe teritoriul Moldovei istorice, trei cetăți domnești de plan regulat își datorează aspectul meșterilor polono-baltici – Cetatea de Scaun de la Suceava, cetatea Șcheia și cetatea Neamț. Din secolul al XIII-lea apare un nou tip de castel – *convent*, edificat ca un bloc închis din patru construcții liniare situate sub un unghi de 90°, toate plasate în interiorul vechiului castel.

Cel de-al treilea „emițător” de castele-cetăți rectangulare se află spre sud de Dunăre. Însă aici, pe posesiunile bizantino-bulgare, obiectivul defensiv cu patru cortine nu trece prin „filtrul” cruciaților. Se acumulează practica de apărare locală, având la

bază întăriturile romane târzii de tip *quadriburgium*, utilizate pentru apărarea frontierelor, podurilor, vădurilor, garnizoanelor militare ș.a. În grupul castelelor-cetăți sudice intră fortificațiile Baba Vida (Bulgaria), Sabac și Zemun (Serbia), citadela interioară de la Brăila (România), citadela de la Cetatea Albă ș.a. Toate aceste construcții sunt opere ale meșterilor de școală bizantină și provin direct de la *castellum*-ul romano-bizantin.

Este interesant de urmărit sursele și căile de răspândire a donjoanelor în Europa. Amintim că donjonul – turnul principal al castelului seniorial – se definește ca un obiectiv arhitectural care se înalță deasupra celorlaltor construcții, destinat locuirii. În jurul lui se grupează toate celelalte componente ale ansamblului. Se pare că sursa primară a donjonului medieval este *burgi* roman – un turn de lemn locuit, construit în cel mai înalt loc al unei înălțimi naturale sau artificiale, înconjurat de șanțuri și palisade. Acest tip de întăritură în centrul căruia se găsește un turn – ultima reduită a piesei defensive – este răspândit în zona dunăreană și pe teritoriul Boemiei. Nu este exclus că normanii, contactând cu Bizanțul și împrumutând tehnicile și procedeele de construcție, perfecționează turnul de pământ și lemn, denumit *ring*. Cel mai vechi donjon din Franța este donjonul Langeais, zidit de normani în secolul al X-lea, iar în secolul al XI-lea apare turnul fortificat la Loches, care prezintă următoarea etapă de evoluție a donjonului monumental. Normanii construiesc o serie de donjoane pe malul de nord al strâmtorii La Manche: primul donjon-coajă („shell-keep”) la Windsor și Tour de Londre, care impresionează prin dimensiuni – simbolul puterii normanilor în posesiunile ocupate. Trebuie de menționat că Franța de Nord și Anglia devin la acea vreme „emițătoare” ale donjoanelor în întreaga Europă, care în secolele XII–XIII ajung până în Silezia și Ungaria (Estergon), precum și în Transilvania (Rodna, poate Deva). Însă în Germania ele nu capătă aceeași însemnătate pe care o au în Europa Occidentală.

Perioada de înflorire a donjonului, numit de englezi *keep*, de germani *Hauptturm*, de italieni *torrione*, iar de ruși *kostior*, este perioada secolelor XII–XIII. Unii cercetători consideră că donjonul este adus în arhitectura de apărare a Europei de cruciați, care au văzut în timpul campaniilor militare turnul oriental *kemka*. Un astfel de element defensiv intră în componența cetății din Damascus (Siria) și fortificației Toprakkale (Cilicia). Totuși, turnurile locuite cu un înalt potențial de apărare sunt cunoscute de diferite popoare din cele mai vechi timpuri, cu toate că ele nu pot concura cu donjoane care în anumite cazuri ating în înălțime 40 m. În secolele XIII–XIV

donjonul este prezent și în spațiul bizantino-slav, ajungând în Balcani după cea de-a patra cruciadă din statele greco-latine.

În afară de planuri rectangulare, donjoanele pot căpăta și alte tipuri de planuri regulate: circulare, poligonale, „în trepte” ș.a. Treptat, turnul plasat izolat părăsește locul central din interiorul castelului și se integrează în centura exterioară de zid (Aigues-Mortes și Dourdan în Franța), iar uneori chiar se deplasează în direcția câmpului de luptă (Flint Castle în Anglia). În Moldova medievală este cunoscut doar un singur caz de donjon interior plasat izolat – în cetatea Țețina, iar donjoane alăturate incintelor de zid există în Cetatea de Scaun de la Suceava, în citadela Cetății Albe și în cea de la Chilia. În Moldova, Țara Românească, Transilvania, Serbia și Bulgaria ele primesc denumirea „Ne bojsea” („Nu te teme”), ca fiind cele mai bine fortificate elemente ale cetății.

În continuare vom examina sursa cetății „de tip constantinopolitan”, care a apărut în Evul Mediu în spațiul bizantin și în zonele învecinate. „Emitătorul” este reprezentat prin fortificația urbană medievală a capitalei Imperiului Bizantin. Fondată de împăratul Constantin cel Mare, ea este multiplicată acolo unde cadrul natural favorizează crearea unei planimetrii triunghiulare: pe o peninsulă, într-o buclă a râului sau la confluența a două râuri. Cetatea Constantinopolului, perfecționată în prima jumătate a secolului al V-lea de împăratul Theodosius al II-lea, se caracterizează prin ziduri transversale puternice, care întretaie promontoriul, la fel prin „turnuri fără spate”, deschise către spațiul apărat. Cea mai protejată parte a orașului se găsește pe capul promontoriului. Fortificația în cauză a servit drept prototip pentru multe întărituri construite în arealul cultural bizantin. În calitate de exemple pot fi numite cetățile Smederevo din Serbia, Kaliakra din Bulgaria, Pskov și Moscova din Rusia ș.a. Un asemenea tip de amenajare defensivă a existat în Siria (cetatea Tortosa) și Crimeea (cetatea Alușta).

În Țara Moldovei sunt cunoscute două piese defensive ce imită liniile de apărare ale Constantinopolului. Este vorba de Cetatea Albă și Chilia, care apără un teritoriu destul de mare (9 ha și 7 ha) și includ, în afară de construcții destinate pentru garnizoană și comandantul cetății, case de locuit pentru adăpost vremelnice al orașenilor pe timp de pericol. Ambele complexuri defensive sunt flancate de turnuri deschise, împodopite cu asize de cărămidă roșie – procedeu artistic caracteristic școlii arhitecturale bizantine.

O altă amenajare de apărare – rezultat al contactului cu sursa constantinopolitană – este cetatea Coron din Morea, construită în sudul Greciei. Prezintă interes asemănarea neobișnuită a acesteia cu

Cetatea Albă de pe Nistru: aceleași proporții în raport cu punctele cardinale, deși Cetatea Albă ocupă partea terminală a promontoriului, iar fortul Coron apără întregul complex întărit dinspre uscat. Asemănarea izbitoare a complexurilor de apărare situate destul de departe poate fi explicată doar prin sursa comună utilizată de meșterii de lucrări. Și în arhitectura militară este atestat fenomenul „Bizanț după Bizanț”, care demonstrează vitalitatea mai multor caracteristici bizantine chiar atunci când Imperiul Bizantin deja nu mai există. La o anumită etapă cetatea Constantinopolului devine un simbol al puterii imperiale și obiect de imitare în țările arealului cultural bizantin.

În arhitectura militară, spre deosebire de arhitectura obișnuită, sursele interne sunt foarte rar hotărâtoare, cu toate că arhitectura oricărui popor conține elemente de apărare. Însă și aici creația populară nu influențează practic crearea formelor. Să ne amintim că arhitectura fortificată a apărut din necesitatea de a proteja comunitatea de dușmanii din afară, dar primele construcții reprezentau baraje artificiale care împiedicau avansarea inamicului. Ele aveau un caracter utilitar, improvizat, și a trecut destul de mult timp până când piesele defensive nu s-au transformat în sisteme spațiale bine organizate în mod conștient.

Sursă internă a turnului roman *burgi* este locuința multietajată fortificată de plan compact care circulă demult în Europa: turnuri locuite sunt caracteristice pentru celți, daci, popoarele regiunii caucaziene ș.a. Așezări din turnuri rotunde sunt cunoscute în Sardinia. Sursă internă a turnului oriental *kemka* poate fi minaretul, gândit de musulmani ca o componentă verticală fortificată a moscheii.

Uneori sursele interne ale tipului lipsesc, iar apariția lui este funcția unei formațiuni sociale concrete și a cerințelor strategice ale timpului, care depind de mijloacele constructive noi și de tehnica militară. Este cazul castelului de munte *château-fort*, a cărui datare precisă nu este posibilă după criteriile morfologice.

În epoca artileriei, în prim plan iese sursele externe. Sursa externă a mașicuilor europene – elementele orizontale ieșite de la suprafața zidului cu orificii speciale în podea pentru turnarea lichidelor fierbinți, aruncarea pietrelor ș.a. – sunt mașicurile orientale, pe care le-au „importat” în Europa cruciații. Sursa externă a barbacanelor europene – întărituri ale porților de acces dotate cu turnuri – sunt barbacanele Palestinei și Siriei, aduse de asemenea pe continentul European de participanții la cruciade.

Castelele regulate din Prusia de Est (Königsberg ș.a.) și din Boemia (Huska ș.a.) își datorează planimetria amenajărilor de apărare ale cruciaților,

edificate în Țara Sfântă. Aceleași surse interne le au și castelele-cetăți regulate din Lituania (Ventspils ș.a.), ridicate de cavalerii teutoni pe malul Mării Baltice. Teutonii exercită o mare influență asupra arhitecturii fortificate a Finlandei – castelul Hämeenlinna (sau Tavastehus) are drept sursă externă construcție de tip *castellum* edificate în Livonia.

Vom încerca să identificăm sursele externe ale turnurilor medievale „deschise” care flancau zidurile cetăților în secolele XIII–XV. Un „emițător” sigur este fortificația Constantinopolului, iar celălalt – lumea genoveză, unde asemenea turnuri erau destul de răspândite.

Identificarea sursei externe la o cetate de plan neregulat este mult mai dificilă. Aici ar fi binevenită o abordare contextuală, când sunt luați în considerare mai mulți factori suplimentari, cum ar fi cei militari, istorici, politici, geografici ș.a. Este important de a lua în calcul gradul de dezvoltare a artei militare. Astfel, în cetatea Ohrid din Macedonia, apărută pe timpul Primului Țarat Bulgar, este utilizat un principiu tipic bizantin – „așezarea fortificată + citadela interioară”. Castelul Markov Grad lângă orașul Prilep din Macedonia prezintă un șir de spații fortificate, plasate consecutiv, unde fiecare spațiu următor este apărat mai bine decât cel precedent, iar ultima reduită se află în cel mai înalt loc al ansamblului. Acest principiu se întâlnește în Evul Mediu atât în Europa Occidentală, cât și în Bizanț, dar aici relația „castelul puternic plasat izolat – orașul deschis” este caracteristică pentru arealul bizantin.

Problema influențelor și paralelismelor în castelologia comparată. Modele și serii evolutive

Amenajările de apărare sunt supuse, în anumite intervale de timp, diferitor influențe arhitecturale, obținând noi parametri constructivi și estetici. Aici intră influențele directe, realizate cu ajutorul arhitecților invitați sau a constructorilor locali, care se conduc după un model extern. În ceea ce privește influențele indirecte, ele nu presupun nici un contact cu modelul exterior, dar se manifestă prin „medierea” arhitecturală. Totuși, uneori este greu de a trasa granița între surse și influențe, între relații genetice și cele de contact.

Astfel, cetățile regulate ale cruciaților au fost influențate de *fortinele* arabe. Contactele între arhitecturile gotice au dus la apariția castelelor gotice în Europa. Arhitectura militară medievală a Indiei a influențat direct obiectivele fortificate ale țărilor învecinate. Contactele între arhitecturile gotice au dus la apariția castelelor gotice din Europa Occidentală. Unele elemente ale cetăților europene,

precum și decorul original al acestora au fost supuse influențelor arhitecturale directe.

Influențe indirecte pot fi urmărite în decorul arhitectural al castelelor medievale din Transilvania, care au „emițătorul” undeva în Germania sau Italia, iar „mediatorul” – mai aproape, în Ungaria sau Polonia.

Castelologia comparată operează cu asemenea categorii ca paralelisme și analogii. Ele pot fi istorice (sincrone) și anistorice (asincrone), dar aici se exclude orice legătură genetică sau de contact între „expeditor” și „destinatar”.

În calitate de paralelism sincron poate figura metoda de înfrumusețare a cetăților medievale cu ghiulele de piatră – în asemenea mod diferite popoare își demonstrau puterea și disprețul față de inamic.

Un paralelism asincron este zidăria ciclopică a întăriturilor incașilor și zidăria ciclopică a fortificațiilor miceniene. În calitate de următorul exemplu al paralelismului asincron poate fi numit procedeul de înfrumusețare a pieselor defensive cu statui protectoare – gargui în castelele Europei Occidentale și sculpturi ritualice ale animalelor, păsărilor, figurilor fantastice în China, India și alte țări orientale.

Arhitectura de apărare nu opune în cele mai dese cazuri rezistență evidentă exemplarelor mai progresive. Însă ele pot avea o tratare arhitecturală diferită în diferite areale geografice.

Astfel, în Evul Mediu, în spațiul cultural bizantin, unul dintre modelele-etalon unanim acceptate devine cetatea Constantinopolului. Interesant este faptul că acest model devine cunoscut relativ târziu – doar în epoca cruciadelor. Între Imperiul Roman și cel Bizantin, două părți reale ale lumii romane, nu existau relații de contact-schimb în domeniul construcției de apărare, astfel arhitectura militară se dezvoltă aici practic paralel.

Totuși există cazuri când unele state nu primesc sau nu au posibilitatea de a primi anumite modele fortificate. Replicile creatoare se referă doar la obiectivele singulare și la părțile componente ale pieselor defensive. Astfel, în calitate de replici creatoare pot figura turnurile-*kula* cu mai multe niveluri, construite în Peninsula Balcanică – toate au apărut ca manifestări autohtone ale arhitecturii de apărare. O altă replică creatoare este Marele Zid Chinezesc, care a eclipsat toate cetățile lumii cu lungimea sa.

Teoria comparatismului utilizează noțiunile de „model” și „modelare”. „În funcție de domeniul care constituie obiectul studiului, de țelurile și caracterul cercetării, modelul poate să fie ideal sau substanțial, poate fi un simbol, o formulă, o schemă, o reprezentare grafică sau o machetă” [7, p. 104]. Această clasificare ia în considerare modelul iconic,

cel analogic și cel matematic. Pentru procesul de modelare se cere un anumit izomorfism între model și original (definiția generală a izomorfismului presupune existența asemănării la diferite obiecte, deci în cazul nostru se subînțelege echivalența, egalitatea, identitatea). De asemenea, este necesară o anumită simetrie între model și obiectul modelat. Este important că castelologia, ca și arhitectura, nu construiește modelul teoretic în baza unui original, dar îl alege din șirul obiectelor reale. În continuare, monumentul examinat se compară cu modelul ales. Se evidențiază momentul factologic (descriptiv – „fotografic”) și se stabilește ierarhia.

Castelologia comparată poate modela procese de geneză și continuitate, precum și de acțiune a influențelor. Castelologia comparată, ca o disciplină istorică, poate modela procese de geneză și continuitate, la fel și de acțiune a influențelor. Modelarea aspectelor evolutive ale arhitecturii militare se efectuează pe categorii de fortificații: așezări întărite, puncte de sprijin militar, obiective religioase și civile fortificate ș.a. În castelologia comparată pot fi modelate unitățile structurale, soluțiile funcționale, sistemele constructive, aspectele morfologice, rezolvările plastice ș.a. Un rol important are depistarea *constantelor* care au trăsături generale ale arhitecturilor de apărare. Ele caracterizează arhitecturile militare în spații geografice și culturale diferite, la diferite popoare în anumite intervale temporale, la diferite școli arhitecturale.

În arhitectura militară, înainte de apariția bastioanelor, este dificil de a vorbi despre utilizarea stilurilor internaționale, cu excepția unor tipuri singulare. Astfel, există castelele gotice și castelele renaștentiste. Pe teritoriul Transilvaniei, castelele epocii Renașterii capătă de la sursele lor, reședințele feudale întărite, o compoziție simetrică și încăperi grupate în jurul curții interioare pătrate sau dreptunghiulare, precum și turnuri de colț.

Polisurile grecești se dezvoltă după legitățile proprii, dependente de o serie de factori: condiții topografice, tradiții locale (când sunt fondate în colonii), realizări în domeniul artei militare ș.a. Castrul roman are specificitatea lui, fiind structurat pe două axe reciproc perpendiculare oferite de arterele *cardo* și *decumanus*, la intersecția cărora se află piața de paradă. Aici spațiul intramuran, de plan rectangular sau trapezoidal, este divizat în cartiere rectangulare. Castrul este protejat de ziduri puternice și turnuri masive plasate ritmic. Fortificațiile bizantine sunt subordonate reliefului, zidurile lor se dublează, se triplează; turnurile obțin o mare varietate a formelor, iar întregul complex defensiv este dominat de o „cetate în cetate” – citadela.

Cetatea Constantinopolului s-a afirmat ca un model exemplar pentru un grup tipologic numeros. În grupul fortificațiilor „de tip constantinopolitan” pot fi incluse fortificațiile moldovenești Chilia și Cetatea Albă, care reprezintă aceeași treaptă de evoluție a arhitecturii militare.

Castelologia comparată utilizează asemenea categorii cum ar fi: șirurile genetice (cronologice) și tipologice, precum și grupurile vizuale și tipologice.

Evoluția unui tip poate fi urmărită cu ajutorul șirurilor genetice (cronologice). În continuare propunem două șiruri tipologice ale cetăților moldovene de piatră de plan compact, cu patru curține. Primul include forturile cetăților Neamț și Chilia, cetatea Șcheia și fortul Cetății de Scaun de la Suceava. În șirul al doilea intră citadela Cetății Albe, cetatea Tatarbunar și fortul Cetății Noi de lângă Roman. Primul șir tipologic include cetățile de tip nordic și de tip occidental, iar al doilea întăriturile de tip bizantino-oriental. În primul caz, în calitate de model de bază avem cetatea occidentală de tip „castellum”, iar în cazul al doilea „fortul-careu” din repertoriul arhitecturii fortificate a spațiului bizantino-oriental.

Drept model de bază pentru cetatea moldovenească Soroca sunt luate castelele „de tip central” ale epocii Renașterii și predecesorii lor. Se pare că acest tip a ajuns în Țara Moldovei prin intermediul meșterilor italieni, buni cunoscători ai arhitecturii fortificate renaștentiste. Aici sunt „rotunjite” nu numai patru turnuri, dat și incinta de zid, care înscrie în plan un cerc. Cetatea Soroca demonstrează o bună adaptare la artilerie în epoca care precede utilizării masive a „turnurilor de artilerie”, basteilor și bastioanelor.

Castelologia comparată depășește faza unui studiu paralelogic. Ea se afirmă ca o disciplină autonomă, cu elemente din alte discipline comparate: arhitectură, arheologie, urbanism ș.a. Însă ea are un specific propriu, o fizionomie de neconfundat.

Note

1. Arhitectul Ehardt Bodo a condus Comitetul asociației „Deutschen Burgenvereinigung” în anii 1920–1945.
2. Fondatorul arhitecturii comparate este considerat istoricul de arhitectură Gheorghe Curinschi Vorona. A se vedea: Curinschi Vorona Gh. Introducere în arhitectura comparată. București: Editura Tehnica, 1991.

Referințe bibliografice

1. Anghel Gh. Cetăți medievale din Transilvania. București: Meridiane, 1972.
2. Anghel Gh. Fortificații medievale de piatră din secolele XIII–XVI. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1986.
3. Cantacuzino Gh. I. Cetăți medievale din Țara Românească (sec. XIII–XVI). București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.

4. Château-Gaillard. Études de castellologie medieval. Caen, 1962.
5. Châtelain A. Donjons romans des pays d'ouest: étude comparative sur les donjons romans quadrangulaires de la France de l'Ouest. În: Revue belge de philology et d'histoire. Vol. 53. Paris, 1975, num. 4.
6. Chițescu L. Fortificațiile Moldovei în secolele XIV–XVI. Cetăți voievodale și fortificații orașenești. Teză de doctorat. București, 1972.
7. Curinschi Vorona Gh. Introducere în arhitectura comparată. București: Editura Tehnica, 1991, p. 30.
8. Floareș D. Fortificațiile Țării Moldovei din secolele XIV–XVII. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2005.
9. Gardelles J. Les châteaux du moyen âge dans la France du Sud-Ouest: la Gascogne anglaise de 1216. Paris-Genève, 1972.
10. Gardelles J. Les châteaux, expression du monde féodal. Stassbourg, 1980.
11. Gheorghiu T. O. Arhitectura medievală de apărare din România. București: Editura Tehnica, 1985.
12. Hélot P. L'Abbaye de Corbie, ses églises et ses bâtiments. Université de Louvain, 1957.
13. Ritter R. Châteaux, donjons et places fortes: l'architecture militaire française. Paris: Larousse, 1953.
14. Ritter R. L'architecture militaire du moyen âge. In: Cahiers de civilisation medieval. Vol. 17. Paris: Fayard, 1974, num. 68.
15. Rusu A. A. Castelarea Carpatică. Fortificații și cetăți din Transilvania și teritoriile învecinate (sec. XIII–XIV). Cluj-Napoca: Editura Mega, 2005.
16. Sălăgeanu V. Arhitectura militară pe teritoriul Țării Românești și al Dobrogei în secolele XIII–XVI. Influențe și iradierii. București, Cluj-Napoca, 2006.
17. Șlapac M. Cetăți medievale din Moldova (mijlocul secolului al XIV-lea–mijlocul secolului al XVI-lea. Chișinău: Editura ARC, 2004.
18. Țiplic I. M. Fortificațiile medievale timpurii din Transilvania (927/934–1257) între mit, naționalism și arheologie. Institutul European, 2007.



Fig. 1. Cetatea orașului Constantinopol (http://ic.pics.livejournal.com/tui_work/77959934/1135539/1135539_original.jpg).



Fig. 2. Cetatea Albă concepută după model constantinopolitan (Foto M. Șlapac).

ОБОРОНИТЕЛЬНЫЙ КВАДРИФОЛИЙ В СУТКОВЦАХ НА ПОДОЛИИ

Rezumat

Cuadrifoliul defensiv din Sutkivtsi, regiunea istorică Podolia

Articolul de față este dedicat unui monument unic de arhitectură – biserica fortificată din satul Sutkivtsi, regiunea istorică Podolia, care aparține tipului cuadrilobat. În baza cercetărilor arhitectural-arheologice au fost introduse corective serioase în biografia constructivă a obiectivului, în care este evidențiată prima etapă, anterior necunoscută, de existență a unui turn de apărare de la sfârșitul secolului al XIII-lea – secolul al XIV-lea. Etapa de reconstrucție din secolul al XV-lea este legată de reconstrucția acestuia ca o parte a complexului de apărare din Sutkivtsi, cu potențial defensiv serios, alcătuit din două componente: cuadrifoliul și castelul protobastionar. În grupul de analogii al obiectivului poate fi inclus donjonul din Étampes, Ile de France. Se pune întrebarea examinării fenomenului opus incastelării – reconstrucția turnurilor de apărare cu includerea lor în construcții sacre.

Cuvinte-cheie: Podolia, Sutkivtsi, cuadrifoliu, incastelare.

Summary

Defensive Quatrefoil at Sutkivtsi, Podillia Historic Region, Ukraine

The article discusses the fortified church in the village of Sutkivtsi, Poddillia historic region, a unique monument of architecture that belongs to the quatrefoil-shaped buildings. Based on the data of architectural and archaeological research, the author offers some considerable corrections in the constructional history of the building discussed; in particular, the initial, previously unknown period of the building's existence in the XIIIth–XIVth century is being specified. As to the reconstruction as of the XVth century, it relates to redevelopment of the building for making it a part of a mighty, two-component military fortification in the village of Sutkivtsi to consist of a quatrefoil and a proto-bastion castle. The list of similar buildings, offered in the paper, includes the donjon in Étampes, Ile de France. The author also raises the issue of how the idea of a reverse incastellation can be considered, i.e. the one of reconstruction of towers in a way that they become included in the sacral buildings.

Keywords: Podillia, Sutkivtsi, quatrefoil, incastellation.

Историческая судьба Подолии в период Средневековья, учитывая специфику расположения на рубежах с кочевой степью, в значительной степени зависела от степени развития обороны края. Еще с домонгольских времен Подолия (до XIV в. называвшаяся Понизьем) выполняла функцию «буферной зоны» на границе с Золотой Ордой. В таком качестве она была необходима Галицко-Волынскому княжеству, которое неформально признало за Понизьем статус особой независимой территории [28, с. 62-67]. В XIV в. Понизье переходит во владение литовских князей Кориатовичей

и выходит на историческую арену под названием Подолия. Характер внешнеполитических отношений Подолии с новым сюзереном Литвой, не менее мощной и заинтересованной в расширении государственных границ Польшей и соседней влиятельной в Европе Венгрией остался дипломатически и политически независимым. Эта независимость, по нашему мнению, была гарантирована мощной по тем временам оборонительной системой края [28, с. 64-67].

Укрепляя свои рубежи, Литва, а затем Польша расширяли сеть частных владений на украинских

землях. На «суровом корне» возникали поселения и укрепленные города, предоставленные во владение литовским, польским, венгерским феодалам, а также местным боярам, которые признавали вассальную зависимость от Литвы и Королевства Польского. Новые магнаты модернизировали старые и возводили новые укрепления, обеспечивая оборону края от нападений кочевников – сначала монголов, а затем татар, в XV–XVII вв. совершавших набеги на Подольскую землю. Так постепенно выросла сеть оборонительных сооружений Подолии с замками и инкастеллированными храмами в Язловце, Бучаче, Монастырьке, Старом Збараже, Кременце, Тернополе, Теребовле, Червоногороде, Скале-Подольской, Золотом Потоке, Черткове, Кудринцах, Сатанове, Токах, Гусятине, Рихте, Зинькове, Жванце, Панивцах, Пиляве, Чернокозинцах, Смотриче, Каменце, Шаровке, Ярмолинцах, Сутковцах, Шаргороде, Баре.

Село Сутковцы расположено в центральной части Подолии, в Ярмолинецком районе Хмельницкой области, в 70 км к северу от Каменца-Подольского. По историческим источникам оно известно с начала XV в. как возникшее вблизи пересекавшего Подолию с востока на запад исторического Кучманского пути, по которому в XV–XVII вв. военные татарские отряды совершали разбойничьи набеги. На севере Подолии, почти параллельно Кучманскому пути, проходил Черный путь. С юга Подолию ограничивал Волошский (Золотой) путь, проходивший по правому берегу Днестра в направлении на Галич и дальше, на Львов [36, с. 26]. Фортификационные сооружения на этих путях возникали, исходя из двух принципов: стратегической и тактической. Стратегический принцип определял формирование сети укрепленных поселений края, исходя из его топографии и гидрографии. Тактический принцип обуславливал организацию обороны конкретных поселений, исходя из их микрогеографии.

Первое письменное упоминание, имеющее отношение к Сутковцам, датируется 1407 годом. Польский король Владислав Ягелло дал своему вассалу Хотько Кроату местечко Ярмолинцы с окружающими селами, в числе которых были Сутковцы. Сын Кроата Олехно (Александр) построил в Ярмолинцах регулярный в плане замок, который в местечке, получившем в 1455 г. Магдебургское право, считался уже вторым. При разделе в 1488 г. наследства между двумя сыновьями Олехно один из них, Дахно, получил Ярмолинцы, второй, Федор – Сутковцы. После смерти в 1534 г. Дахно, сына Федора, село перешло к Ивану Сутковецкому, похороненному в церкви (сохранилась надгробная плита). Дочь Ивана Сутковецкого Варвара в начале XVII в. принесла село в приданое

своему мужу – Александру Балабану, старосте Винницкому, Рогатинскому и Теребовлянскому, плененному в битве под Цекорой в 1620 и по возвращении выполнившего реконструкцию замка [24, с. 148, 154].

Название села – Сутковцы – уже само по себе содержит топографическую характеристику древнего поселения. Диалектическое слово «сутки» означает узкий проход, промежуток между двумя постройками или заборами, узкий коридор или переулочек [6, с. 232]. Например, в актах XVI в. Каменец-Подольского армянского суда этим словом обозначали проход между соседними городскими усадьбами [34]. В Сутковцах топографическая ситуация вполне соответствует этимологии названия местности. В пределах южной, древней части села речка Ушица подковой охватывает два мыса, разделенных узкой долиной ручья. На оконечностях обоих мысов находятся два оборонительных объекта – Покровская церковь и протобастионный замок, фланкирующие долину, в которой размещалось древнее поселение. Взаимное расположение церкви и замка и относительно малое (около 400 м) расстояние между ними свидетельствует о том, что они составляли единый оборонный комплекс, предназначенный для защиты села, укрытого от врага в «сутках».

Наличие в небольшом поселении двух каменных оборонительных сооружений позволяет рассматривать его как важный стратегический пункт в системе обороны края. В связи с этим представляет интерес время возникновения и история формирования этого комплекса. И если регулярный протобастионный замок, построенный на месте мысового городища, относится к достаточно распространенному типу укреплений [24, с. 148], то приспособленная к обороне архаичная Покровская церковь является уникальным памятником, не имеющим аналогов в Украине.

Церковь построена на плане квадрифолия (тетраконха). Ее лапидарный объем завершает парапет с бойницами-машикули, опоясывающий храм по периметру (рис. 1). Система сводов первого яруса конструктивно опирается на центральный столб и демонстрирует единственный пример подобного архитектурно-пространственного решения среди украинских храмов. В кругу памятников сакрального зодчества Украины церковь рассматривают как уникальный по типологии инкастеллированный храм. Она вошла во многие научные издания по истории архитектуры, а благодаря своей оборонной функции получила название церкви-крепости. Литература, посвященная этой маленькой церкви, обширна [1–3, 5, 7–10, 12–15, 17–19, 21–23, 25–27, 29–33, 38], но большинство авторов повторяют одни и те же

скуные исторические сведения и приводят общую искусствоведческую характеристику храма. В частности, историк архитектуры Г. Н. Логвин рассматривает Покровскую церковь как «высокохудожественный образец храма оборонного типа» и считает, что «в украинской архитектуре трудно найти другое сооружение, где бы художественными средствами достиглось такое впечатление монументальности и неприступности в небольшой постройке» [13, с. 278-279].

Фундаментальные архитектурно-археологические исследования Покровской церкви впервые провела в 1970–1980-е гг. архитектор-реставратор Е. М. Пламеницкая (1927–1994), которая начинала разработку проекта восстановления значительно перестроенного в XIX в. храма. Она передатиrowала первый строительный этап сооружения сначала XIV веком [23], а затем концом XIII в., установив основные этапы его строительной биографии. К сожалению, Е. М. Пламеницкая не успела опубликовать материалы исследований; их основные выводы были опубликованы автором этих строк в 2000 году [25].

Нужно заметить, что по вопросу генезиса и датировки квадрифолия в Сутковцах мнения историков архитектуры расходятся почти на три столетия. И. Р. Могытыч связывает появление храма с необходимостью обороны поселения от татарских набегов [15, с. 34-35]. Й. Стржиговский и М. Драган объясняют архитектурную типологию храма армянскими влияниями [38, с. 2]. А. Чоловский относит сооружение храма к XVI в. [35, с. 135], а И. Э. Грабарь к XVI – началу XVII в. [5, с. 386-388]. С. Боньковска, разделяя мнение В. Сичинского, который полагал, что непосредственно в Украину тип квадрифолия проник с запада [33], также ищет параллели сутковецкого храма с венгерскими и польскими часовнями-ротондами XI–XIII вв. Вместе с тем, она делает ошибочный, как покажем далее, вывод о том, что «в национальном храмостроительстве утверждается начатое сутковецкой церковью-крепостью знаменитое украинское «пятиглавие» (пятивершие)». Она также обращает внимание на сходство типологических черт Сутковецкой церкви с древнерусским Борисоглебским квадрифолием в Побережье близ Галича [2, с. 192]. Ю. Дыба относит церковь к типу храмов-ротонд, но не развивает этого тезиса [9, с. 63]. В. В. Вечерский, анализируя тип тетраконховых церквей, распространившийся во второй половине XVIII в. на Левобережье Украины, считает, что он, не имея прямых прототипов в украинской архитектуре, был занесен в уже сформированном виде из других земель. В то же время, ссылаясь на исследования, проведенные Е. М. Пламеницкой, он высказывает сомнение, что сутковецкий храм

можно считать прототипом тетраконхов Левобережной Украины XVIII века, поскольку даже при определенном сходстве формы плана, объемно-пространственная структура сооружения с центральным столбом, на который опираются своды, не вписывается в позднейшую типологию церквей-тетраконхов [3, с. 92] (рис. 2).

В связи с проведением в 2007–2009 годах реставрации церкви в Сутковцах автору этих строк представилась возможность продолжить исследования и разработку проекта реставрации, начатые Е. М. Пламеницкой. Важность результатов историко-архивных и натурных исследований церкви для истории украинской архитектуры требуют их детальной публикации. Пока же предметом статьи является один из основных выводов, касающийся первоначального функционального назначения и типологии сооружения.

Покровская церковь построена из местного камня-известняка на известковом растворе. План церкви центрический: к центральному квадратному двухъярусному объему примыкают четыре экседры (перекрытые в уровне первого яруса конхами), архитектурно выявленные во внешнем объеме. В уровне второго яруса в экседрях расположено 19 бойниц; третий ярус представляет собой боевой парапет с 56 бойницами-машикули. В уровне парапета выступающие углы квадратного объема венчают небольшие консольно выступающие круглые башенки-бартизаны, в которых также устроены машикули. Над входом в храм в западной экседре размещена одиночная бойница-машикули. Первый ярус храма имеет сводчатые перекрытия, второй и третий представляют собой двусветное пространство, в котором доступ к бойницам второго яруса осуществлялся непосредственно с уровня сводов, к машикульному третьему ярусу – с уровня деревянных перекрытий.

Устройство перекрытий сооружения представляет особый интерес. Нервюрные своды первого яруса, выполненные из лекального кирпича, в квадратном объеме опираются на центральный кирпичный столб, поставленный на пересечении диагоналей квадратного объема. Такая система перекрытия является уникальной среди украинских храмов уже по той причине, что столб оказывается расположенным прямо перед иконостасом.

В истории архитектуры известно много центрических в плане храмов. Такие храмы, начиная с раннехристианских баптистериев, в основном перекрыты либо центральным куполом либо сомкнутым сводом. В ряде церквей столбы используются в качестве подкупольных опор. Но, вместе с тем, история архитектуры не дает ни одного примера, где единственный в интерьере

столб располагался бы в центре храма перед алтарем. Это противоречит концепции движения в храме во время литургии. Так, в частности, в архивных документах 1856 г. говорится о необходимости заменить систему перекрытия церкви и разобрать столб, мешающий богослужению [4]. Таким образом, характерная особенность объемно-пространственной структуры Покровской церкви является абсолютно нехарактерной для сакральных сооружений.

Другой особенностью храма является то, что центральный круглый в плане столб, на который опираются своды первого яруса, частично сохранился и на втором, оборонительном ярусе, не имевшем сводчатых перекрытий (рис. 3). Если бы потребность в столбе в уровне второго яруса отсутствовала, его кладка не поднималась бы выше пазухи сводов (рис. 4). Однако остатки кладки столба, обнаруженные в уровне выше поверхности сводов, служащих полом второго яруса, свидетельствуют о том, что во втором ярусе столб возвышался над сводами. Поскольку же второй ярус, снабженный 19-ю бойницами, имел небольшую высоту (2,3–2,5 м) и был исключительно оборонительным, устройство над ним сплошного перекрытия не имело смысла по причине невозможности отвода пороховых газов. Поэтому центральный объем сооружения, в котором располагался столб, должен был быть двусветным и включать пространство под крышей. Исходя из конструктивной логики, столб предназначался именно для опирания конструкций крыши.

Как уже говорилось выше, церковь претерпела изменения внешнего вида. В XVIII в. они были вызваны превращением храма из православного в униатский с устройством над центральным квадратным объемом высокой двускатной крыши с сигнатуркой и уступчатыми щипцов над восточной и западной его стенами (этот вид известен по рисунку Наполеона Орды 1870-х гг. и фотографиям третьей четверти XIX в. (рис. 5). Во второй половине XIX в., с переосвящением униатского храма в православный, его вид снова изменился, на этот раз с учетом распространенных в Российской империи архитектурных канонов епархиальных церквей. Над тремя экседрами и по центру квадратного объема были устроены конические крыши, увенчанные луковичными главками, а над западной экседрой была поставлена двухъярусная деревянная колокольня, располагавшаяся прежде отдельно от храма (рис. 1). Ряд исследователей, исходя из визуального сходства щипцовой крыши предыдущего этапа с готическими архитектурными формами, считали архитектурное решение со щипцами первоначальным. Таким образом, в литературе надолго утвердилось ошибочное мнение

о «готическом» облике храма, зафиксированном в известной реконструкции В. Сичинского [33].

Исследованиями, проведенными Е. М. Пламеницкой и автором, установлено, что уступчатые щипцы были поставлены над восточной и западной стенами центрального квадратного объема, являющимися позднейшей надстройкой над ним в уровне второго яруса храма. На это обстоятельство указывает отсутствие перевязи кладки восточной и западной стен центрального объема в уровне второго яруса с кладкой наружного объема храма. О позднем происхождении щипцов свидетельствуют также архивный документ 1856 года, в котором прямо говорится, что верхняя часть щипцов была надстроена из кирпича над каменными стенами [4].

Совершенно очевидно, что двускатная форма крыши с коньком в направлении запад-восток, зафиксированная на гравюре Н. Орды 1870-х гг. и на фотографиях конца XIX в., несовместима со столбом как конструктивной основой крыши над центральным объемом. Когда появились щипцы, столб уже был разрушен; его разрушение, вероятно, произошло одновременно с утратой верхней части боевого парапета, в котором были устроены машикули.

Чрезвычайно важным является также установление факта разновременности некоторых частей симметричного четырехконхового объема церкви. Исследованиями в шурфах было зафиксировано наличие фундаментов под квадратным центральным объемом храма. Выяснилось также, что фундаменты северной, западной и южной стен центрального объема были позднее прорублены и частично выбраны посередине, о чем свидетельствуют отчетливые следы срубленных торцов (рис. 6). Причиной стало то, что при возведении северной и южной экседр под ними были устроены сводчатые крипты, доступ в которые осуществлялся из центрального объема.

Наиболее характерной особенностью церкви является конструкция верхнего оборонительного яруса по периметру квадрифолия, представленная угловыми консольными круглыми башенками-бартизанами и боевым парапетом с 56 бойницами-машикули и таким же количеством маленьких бойничек горизонтального боя. Парапет машикули над экседрами до настоящего времени сохранился частично на высоту около 1 м, в то время как бартизаны по углам центрального объема, перекрытые миниатюрными кирпичными сводиками – на полную высоту 2,25 м. Бартизаны, как и боевой парапет, имеют как машикули, так и бойнички для горизонтального боя и наблюдения. Однако, несовпадение уровней, на которых поставлены опорные кронштейны машикули

в бартизанах и экседрах, отсутствие регулярной перевязи между бартизанами и боевым парапетом над экседрами, а также различие их архитектурного решения (в бартизанах опорные белокаменные кронштейны выступают за стены башенок, а в экседрах расположены в плоскости парапетной стены) свидетельствует о одновременности их возведения. Этот вывод подтверждается и тем, что типоразмеры желобчатого кирпича в бартизанах и парапете экседр различны: в бартизанах они составляют 26 x 14 x 7 см, в парапете – 26 x 12,5 x 6 см.

Принципиальная особенность выявлена при детальных натурных исследованиях бартизан. В каждой бартизанах имелось по четыре бойнички для горизонтального боя, которые обеспечивали обстрел соответствующих секторов. Вместе с тем, две из четырех бойничек в каждой из бартизан сейчас заложены, поскольку направлены в толщу примыкающих к бартизанам парапетов над экседрами (рис. 7). Это объясняется тем, что центральный квадратный объем с угловыми бартизанами существовал до появления экседр.

Таким образом, вывод Е. М. Пламеницкой относительно возведения на различных строительных этапах центрального объема с апсидой (свод которой сложен из камня) и северной, южной и западной экседр (своды которых сложены из желобчатого кирпича), дополняется данными о принадлежности четырех угловых башенок-бартизан к этапу, предшествовавшему формированию квадрифолия. Таким образом, центральный объем представлял собой оборонительную башню на квадратном плане с четырьмя угловыми бартизанами и одной экседрой с восточной стороны. Примеры подобных оборонительных башен известны в истории архитектуры.

Территориально близким аналогом башни с угловыми бартизанами является квадратная в плане, с экседрой в толще восточной стены, башня-колокольня армянской церкви св. Никола в Каменце-Подольском, частично перестроенная в верхней части в XVIII в. [26, с. 205-208].

Анализ состава кладочных растворов сутковецкой церкви подтверждает сделанные выводы. Среди растворов сооружения выделено две группы: на растворах одной группы возведен центральный объем с перекрытой каменным сводом восточной экседрой (апсидой?), на растворах другой группы – западная, северная и южная экседры, перекрытые сводами из желобчатого кирпича. Раствор первой группы относится к типу известково-карбонатных, с большим количеством заполнителя (карбонатного песка), равномерно распределенного в поле известкового вяжущего. Следует заметить, что на идентичном растворе сложена древнейшая часть юго-восточной стены

сутковецкого замка, принадлежащая более раннему оборонительному укреплению городища на замковом мысе [24, с. 152]. Западная, северная и южная экседры сутковецкого храма сложены на отличном от предыдущего известково-карбонатном растворе комковатой структуры, в котором наряду с карбонатным песком в заполнителе присутствуют обломки кирпича, фракции угля, древесины, глинисто-землистых агрегатов, а вяжущее встречается в виде непогашенные комочков. Этот раствор оказался аналогичным основному типу растворов, на которых сложены стены и башни протобастийного сутковецкого замка, датированного второй половиной XV века [24, с. 153].

Как следует из идентичности строительных растворов, центральный кирпичный столб сутковецкого храма появился в период возведения западной, северной и южной экседр и связан с устройством системы сводов над ними. Однако, даже на этом этапе сакральная функция сооружения как доминирующая представляется весьма проблематичной ввиду неканоничности постановки центрального столба в интерьере храмового сооружения. Столб выполнял, прежде всего, функцию элемента конструкции перекрытия сооружения, в котором ведущую роль играла система обороны, представленная 131-й бойницей: 19-ю бойницами в стенах экседр второго яруса, а также 56 бойницами-машикули и 56 бойничками горизонтального боя в оборонительном парапете третьего яруса.

Система сводчатых перекрытий с опиранием на центральный столб характерна, прежде всего, для оборонительных сооружений; примеры таких решений сохранились как в версии сводчатых, так и балочных перекрытий. Ближайшими аналогами оборонительных башен с центральными столбами для опирания балочных перекрытий являются башни в Каменце-Подольском (башня Стефана Батория, башня Новая Западная в Старом замке) и замках Меджибожа и Бережан. Церковь в Сутковцах демонстрирует более архаичный прием сводчатого перекрытия – с опиранием на центральный столб, прямым аналогом которого можно считать башню-донжон в Этампе (Иль де Франс), датированную XII в. (рис. 8).

Таким образом, первый вывод, установленный исследованиями, состоит в наличии в строительной истории сутковецкого храма раннего этапа, на котором существовала квадратная в плане башня с восточной экседрой и угловыми бартизанами (рис. 9). Второй вывод заключается в доминировании оборонной функции и на втором этапе – в период преобразования башни в квадрифолий, увенчанный боевым парапетом. Вопрос о том, почему в Сутковцах появилось сооружение

типа квадрифолия, не имеющее ближайших аналогов на землях Подолии, остается открытым. По нашему мнению, нельзя исключать участия в его создании армянских мастеров, учитывая существование в Каменце-Подольском с XIV века большой армянской колонии, характеризующейся масштабным каменным строительством. Маловероятно, чтобы круг армянских построек, в которых тип квадрифолия был ведущим [11, с. 104-117] замыкался лишь одним городом.

Таким образом, можно с уверенностью говорить, что появление каменной оборонительной башни с восточной экседрой (или башни-колокольни при несохранившемся древнем храме) первого строительного этапа следует отодвинуть в глубь – ранее строительства оборонительного квадрифолия. Впрочем, нельзя сбрасывать со счетов информацию историко-литературных источников о существовании в XIX веке в Покровской церкви колокола с датой «1476», а потому нельзя исключать, что на этапе формирования квадрифолия появилась вторая, сакральная функция сооружения, но как сопутствующая. Появление квадрифолия как результата реконструкции первоначального оборонительного сооружения было связано с формированием в укрепленном поселении Сутковцах в XV в. мощного оборонительного комплекса. Начальная его фаза связана, очевидно, с расположенными на соседних мысах оборонительной башней XIII в. и городищем XIV в. [24, с. 155]. Впрочем, следует признать, что в этом своеобразном симбиозе оборонной и сакральной функции фортификационный компонент определенно доминировал.

Возвращаясь к утверждению С. Боньковской о том, что именно Сутковецкая церковь положила начало «украинскому пятиглавию», заметим, что исследовательница допустила методологическую ошибку, рассматривая Покровскую церковь исключительно как сакральное сооружение и оставив без внимания его доминирующую оборонительную функцию.

Оборонительный квадрифолий просуществовал, вероятно, до 1672 года, когда Подолия на 27 лет попала под власть турок. На этом этапе, возможно, и произошло разрушение верхней части боевого парапета и центрального опорного столба. Лишь после 1699 года, в период возвращения Подолии в состав Польши, сооружение окончательно приобрело функцию храма с надстройкой псевдоготических щипцов и изменением формы крыши, имитирующей костел (рис. 5). В середине XIX в., во времена утверждения на Подолии православия под патронатом Российской империи, завершение храма было вновь изменено – на этот раз в духе русской традиции (рис. 1).

В проекте реставрации Покровской церкви, разработанном автором статьи совместно с Е. М. Пламеницкой, реализована концепция возвращения памятнику его первоначальной и главной функции – оборонительного сооружения. В процес ее реализации проекта был восстановлен наполовину разрушенный боевой парапет с бойницами, а также центральный столб, ставший основанием для утраченной шатровой крыши (рис. 10).

В XIV–XVI вв. на землях Великого княжества Литовского и Королевства Польского получило распространение явление инкастеляции – приспособление храмов к оборонительной функции. Вместе с тем, не меньшего внимания заслуживает малоисследованное обратное явление, которое условно может быть названо «сакрализацией» – реконструкция древних оборонительных сооружений с приспособлением их под храмы [27, с. 165]. Наряду с сутковецкой Покровской церковью ближайшим аналогом такой трансформации является Покровская церковь в соседнем селе Шаровка, где первоначальная оборонительная башня после пристройки к ней трехконхового храма стала его колокольней (исследования Е. М. Пламеницкой). Изучая процесс распространения на территории Украины оборонительных башен, следует также присмотреться к массивному каменному квадрифолию в Побережье вблизи Галича – с нетипичными габаритами (размер в плане более 20 м) и стенами толщиной около 3 м с точки зрения его оборонительной функции.

В контексте сделанных выводов приобретает особое значение исследование И. Р. Могытычем распространения в Галицкой и Волынской землях в XI–XVI в. каменных оборонительных башен [24]. На наш взгляд, географию этого явления можно расширить, включив в этот ареал и Подолию, где в послемонгольский период сформировалась мощная система фортификаций, которую можно назвать «Подольским щитом Европы».

Библиография

1. Атлас Подольской губернии. В: Журнал Министерства внутренних дел. 1843, кн. VI / Atlas Podolskoy Gubernii. In: Jurnal Ministerstva vnutrennih del, 1843, kn. VI.
2. Боньковска С. Хрещаті храми України. (Питання походження і розвитку), Записки Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка, Том CCCXLI. Праці комісії архітектури та містобудування, Львів, 2001, с. 179-224 / Bon'kovska S. Hreshchati hramy Ukrainy. (Pytannia pohodjennia i rozvytku). Zapysky Naukovoho tovarystva im. T. H. Shevchenka, Tom CCCXLI, Pratsi komisii arhitektury ta mistobuduvannia, L'viv, 2001, s. 179-224.
3. Вечерський В. Тетраконхи України в контексті світової архітектури. В: Архітектурна спадщина України. Вип. 2, Київ, 1995 / Vechers'kiy V. Tetrakonhy v konteksti

svitovoi arhitektury. V: Arhitekturna spadshchyna Ukrainy. Vyp. 2, Kyiv, 1995.

4. Государственный архив Хмельницкой области, ф. 315, оп. 1, од. зб. 2855, л. 19. / Gosudarstvienniy arhiv Hmel'nyts'koi oblasti, f. 315, op. 1, od. zb. 2855, l. 19.

5. Грабарь И. Допетровская эпоха. В: История русского искусства. Т. II. М.: И. Кнебель, б/г / Grabar' I. Dopetrovskaia epoha.: Istoriiia russkogo iskusstva. T. II. Moskva: I.Knebel'.

6. Грінченко Б. Словарь української мови. Т. IV. У Києві, 1909 / Hrinchenko B. Slovar' ukrains'koi movy. T. IV. Kyiv, 1909.

7. Гульдман В. Памятники старины в Подолии. (Материалы для составления археологической карты Подольской губернии). Каменец-Подольский, 1901 / Guldman V. Pamiatniki stariny v Podolii. (Materialy dla sosnavleniia arheologicheskoy karty Podol'skoy gubernii). Kamyaniets' Podolskiy, 1901.

8. Гульдман В. Поместное землевладение в Подольской губернии. Каменец-Подольский, 1905 / Guldman V. Pomiestnoie zemlievladieniie v Podol'skoy gubernii. Kamienets Podolskiy, 1905.

9. Диба Ю. Архитектура українських храмів-ротонд другої половини Х – першої половини ХІV століть. Дисертація кандидата архітектури. Львів, 2000 / Dyba Y. Arhitektura ukrains'kih hramiv-rotond druhoi polovyny X – pershoi polovyny ХІV stolit'. Dysertatsia kandydata arhitektury. L'viv, 2000.

10. Драган М. Українські дерев'яні церкви, ч. 2, Львів, 1937 / Drahan M. Ukrains'ki derevliani tserkvy, ch. 2. L'viv, 1937.

11. Кузнецов А. В. Тектоника и конструкция центральных зданий. Москва, 1951 / Kuzniethov A.V. Tektonika i konstruktsiya tsentricheskikh zdaniy. Moskva, 1951.

12. Логвин Г. Оборонні споруди в Сутківцях, Київ, 1959 / Lohvyn H. Oboronni sporudy v Sutkivtsyah, Kyiv, 1959.

13. Логвин Г. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. Київ, 1968 / Lohvyn H. Po Ukraini. Starodavni mystets'ki pamiatky. Kyiv, 1968.

14. Логвин Г. Н. Украина и Молдавия. Справочник-путеводитель. Москва, 1982 / Lohvyn H. Ukraina i Moldaviya. Spravochnik-putievoditel'. Moskva, 1982.

15. Могитич І. Р. Нариси архітектури українських церков. Львів, 1995 / Mohytych I. Narysy arhitektury ukrains'kih tserkov. L'viv, 1995.

16. Могитич І. Оборонні вежі Галицької і Волинської землі ХІ – початку ХІV ст. В: Вісник інституту Укрзахідпроектреставрація. Львів, 2000. с. 3-14. / Mohytych I. Oboronni vezhi Halyts'koyi i Volyn'skoi zemli pochatku ХІV st. V: Visnyk instytutu Ukrzakhidproektrestavratsiya. L'viv, 2000. s. 3-14.

17. Молчановский Н. Очерк известий о Подольской земле до 1434 года. (Преимущественно по летописям). В: Сборник сочинений студентов Университета св. Владимира. Вып. VIII, Киев, 1886 / Molchanovskiy N. Ocherk izvestiy o Podol'skoy zemle do 1434 goda. (Preimushchestvienno po lietopisiam). V: Sbornik sochinieniy universiteta sv. Vladimira. Vyp. VIII, Kiev, 1886.

18. Нариси з історії архітектури Української РСР, Т. II. Київ, 1957 / Narysy z istorii arhitektury Ukrains'koyi РСР, Т. II. Kyiv, 1957.

19. Некрасов А. Очерки по истории древнерусского зодчества XI–XVIII века. Москва, 1935 / Nekrasov A. Ocherki po istorii drevnierusskogo zodchestva XI–XVIII veka. Moskva, 1935.

20. Описание Сутковецкой церкви... – Государственный архив Хмельницкой области, ф. 315, оп. 1, ед. хр. 2855, л. 11, 12 / Opisanie Sutkovietskoy tserkvi... Gosudarstvienniy arhiv Hmiel'nitskoy oblasti, f. 315, op. 1, ed. hr. 2855, l. 11, 12.

21. Павлуцкий Г. Деревянные и каменные храмы. В: Древности Украины. Вып. II, Москва, 1905 / Pavlutskiy G. Dereviannyye i kamiennyye hramy. V: Drievnosti Ukrainy. Vyp. II, Moskva, 1905.

22. Петров Н. И. Подолия. Историческое описание. Изд. П. Батюшкова, СПб, 1891 / Petrov N. I. Podoliia. Istoricheskoye opisaniie. Izd. P. Batiushkova, SPb, 1891.

23. [Пламеницкая Е. М.]. Покровская церковь-замок. В: Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. (Иллюстрированный справочник-каталог). Киев, 1986, с. 233-234 / [Plamienitskaia E. M.]. Pokrovskaia tserkov'-zamoek. V: Pamiatniki gradostroitel'stva i arhitektury Ukrainskoy SSR. (Illustrirovannyi spravochnik-katalog). Kiev, 1986, s. 233-234.

24. Пламеницкая О. А. Замок в Сутковцах. В: Архитектурное наследство, № 39. М., 1992, с. 148-155 / Plamienitskaya O. A. Zamok v Sutkovtsah. V: Arhitekturnoie nasledstvo, № 39. Moskva, 1992, s. 148-155.

25. Пламеницька О. А. Церква-замок Покрова Богородиці. В: Пам'ятки архітектури та містобудування України. Довідник Державного реєстру національного культурного надбання. Київ, 2000, с. 271-272 / Plamenyts'ka O. A. Tserkva-zamoek Pokrova Bogorodytsi. V: Pamyatky arhitektury ta mistobuduvannia Ukrainy. Dovidnyk Derjavnoho reiestru natsional'noho kulturnoho nadbannia. Kyiv, 2000, s. 271-272.

26. Пламеницька О. Сакральна архітектура Кам'янець на Поділлі. Кам'янець-Подільський, 2005 / Plamenyts'ka O. A. Sakral'na arhitektura Kamyantsia na Podilli. Kamyanets'-Podil'skiy, 2005.

27. Пламеницька О. Церква-донжон у Сутківцях. В: Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2008, с. 155-169 / Plamenyts'ka O. Tserkva-donzhon u Sutkivtsyah. In: Ukrains'ka akademiia mistetsva. Doslidnitski ta naukovo-metodychni pratsi. Kiiv, 2008, s. 155-169.

28. Пламеницька О. Castrum Camenecensis. Фортеця Кам'янець: (пізноантичний – ранньомодерний час). Кам'янець-Подільський, 2012 / Plamenyts'ka O. A. Castrum Camenecensis. Fortetsia Kamyanec': (piznioantychnyi – ranniomodernyi chas). Kamyanets'-Podil'skiy, 2012.

29. Сецинский Е. Древнейшие православные церкви в Подолии. Церковь-замок в Сутковцах Летичевского уезда. Подольские епархиальные ведомости. Каменец-Подольск, 1889 / Setsinskiy E. Drevnieyshyie pravoslavnyie tserkvi v Podolii. Tserkov'-zamoek v Sutkovtsach Letichevskogo uiezda. Podol'skiye eparhial'nyie viedomosti. Kamieniets Podol'sk, 1889.

30. Сецинский Е. Исторические местности Подолии и их достопримечательности. Каменец-Подольский, 1911 / Setsinskiy E. Istoricheskoye miestnosti Podolii i ih dostoprimiechatiel'nosti. Kamieniets Podol'skiy, 1911.

31. Сецинский Е. Характерные черты древнейших церквей Подолии. В: Православная Подолия, № 36, 1912 / Sethinskiy E. Haraktiurnye cherty drevnieyshykh tserkviev Podolii. V: Pravoslavnaya Podoliya, № 36, 1912.

32. Січинський Є. Оборонні замки Західного Поділля XIV–XVII ст. (Історично-археологічні нариси). В: Записки історично-філологічного відділу ВУАН, Київ, 1928. / Sitsins'ky J. Oboronni zamky Zachidniogo Podillya. (Istorychno-arheologichni narisy). V: Zapysky istorychno-filologichnoho viddilu VUAN, Kyiv, 1928.

33. Січинський В. Сутківецька твердиня. Львів, 1929 / Sichyn'sky V. Sutkivets'ka tverdynia. L'viv, 1929.

34. Центральный государственный архив Украины, Киев, ф. 39, оп. 1, ед. хр. 8, 11 / Tsentralnyi gosudarstviennyi arhiv Ukrainy, Kiev, f. 39, op. 1, ed. hr. 8, 11.

35. Czołowski A. Sprawozdania Komisji do badania historyi sztuki w Polsce. Kraków, 1915. T. IX.

36. Guerquin B. Zamek Jazłowiecki. В: Studia i materiały do teorii i historii architektury i urbanistyki. T. II. Warszawa: PWN, 1960.

37. Sprawozdania Komisji do badania historyi sztuki w Polsce. Kraków, 1915, t. IX, s. 135.

38. Strzygowski J. Die Baukunst der Armenier und Europa. Wien, 1918.

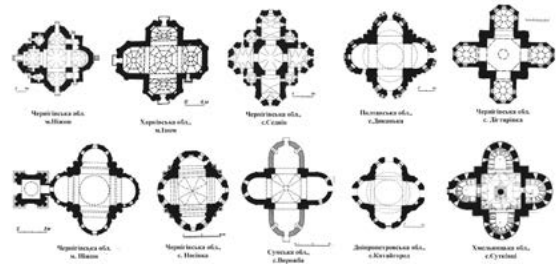
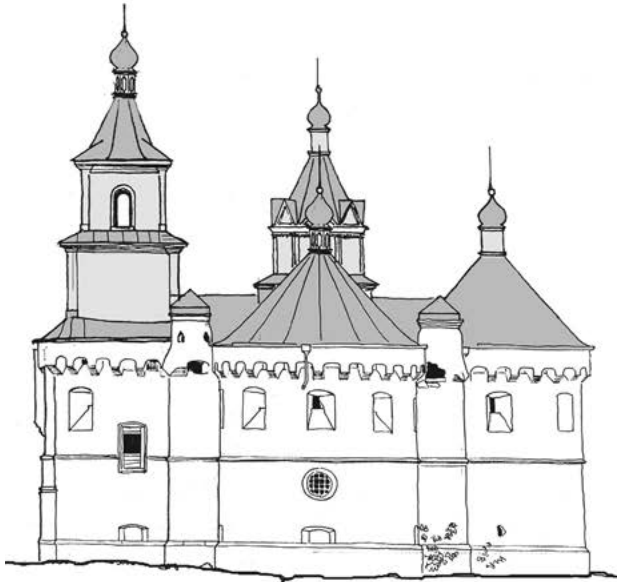


Рис. 2. Церковь в Сутковцах (нижний ряд справа) в типологическом ряду тетраконхов Украины XVIII в.

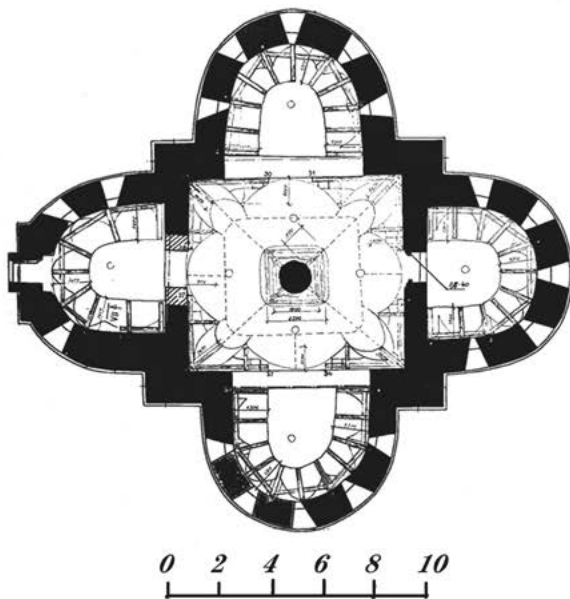


Рис. 1. Село Сутковцы. Покровская церковь по состоянию на 2006 г. (чертеж О. Пламеницкой).

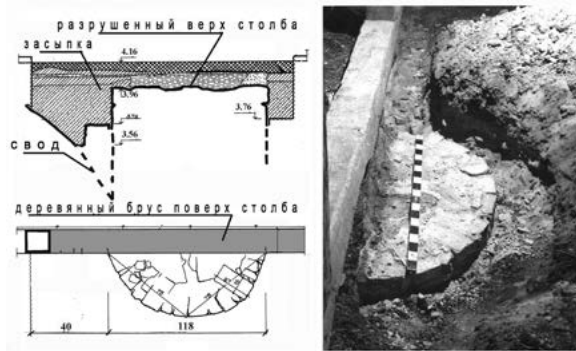


Рис. 3. Покровская церковь. Остатки столба на 2 ярусе. Фото и обмер О. Пламеницкой.

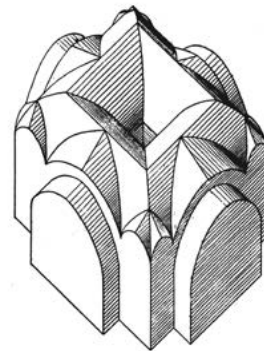


Рис. 4. Конструктивное решение пазухи сводов без столба, поднимающегося на 2-й ярус.



Рис. 5. Вид Сутковецкой церкви в 1860–1894 гг. Фото Г. Павлуцкого.

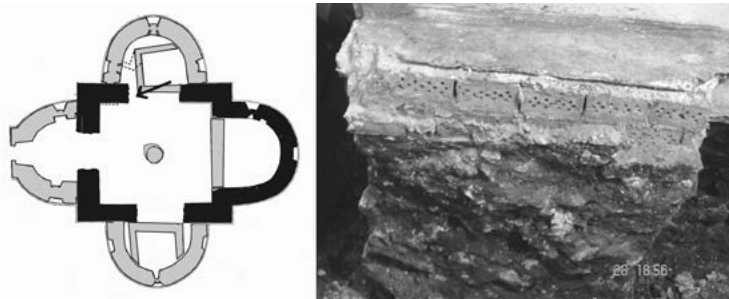


Рис. 6. Срубленные торцы фундаментов квадратного центрального объема. Фото и чертеж О. Пламеницкой.

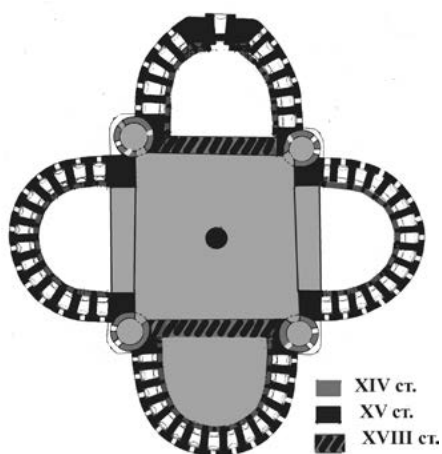


Рис. 7. Характер примыкания бартизан к парапетах экседр Сутковецкой церкви в уровне 2-го яруса. Чертеж О. Пламеницкой.

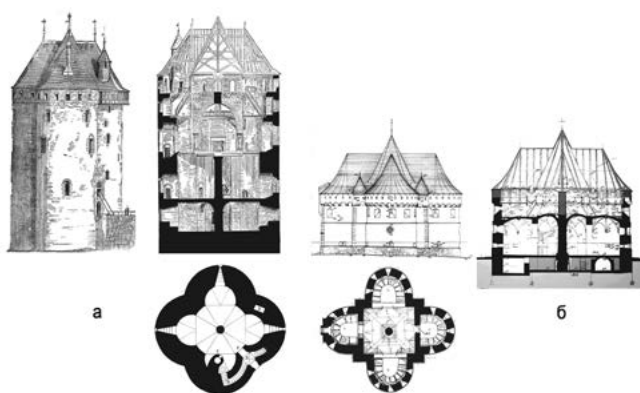


Рис. 8. Донжон в Этампе и церковь в Сутковцах (по проекту реставрации Е. Пламеницкой и О. Пламеницкой).

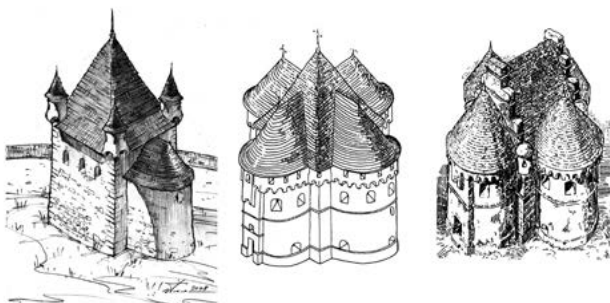


Рис. 9. Эволюция оборонного храма в Сутковцах: XIV в., XVI в., XVIII в. (по Е. Пламеницкой и О. Пламеницкой).



Рис. 10. Церковь в Сутковцах после реставрации. Фото 2015 года (авторы реставрации Е. Пламеницкая, О. Пламеницкая).

Nicoleta VORNICU

CONSIDERAȚII PRIVIND STAREA DE CONSERVARE A ARTEFACTELOR DIN METAL ȘI PIELE DE LA MĂNĂSTIREA CĂPRIANA

Rezumat

Considerații privind starea de conservare a artefactelor din metal și piele de la Mănăstirea Căpriană

Lucrarea prezintă rezultatele analizei stării de conservare *in situ* a artefactelor din metal și piele descoperite la mănăstirea Căpriană. La 25 august 2016, ÎPS Vladimir, dimpreună cu membrii Sinodului BOM, în prezența unei delegații de experți din România și Republica Moldova, au săvârșit deshumarea trupului Mitropolitului Gavriil Bănulescu-Bodoni din cripta bisericii Adormirea Maicii Domnului. La inițiativa Ministerului Culturii și prin grija viceministrului Gheorghe Postică, o atenție deosebită s-a acordat artefactelor care au făcut parte din vestimentația mitropolitului.

În momentul descoperirii criptei, artefactele au fost extrase conform normelor metodologice împreună cu o parte din solul aferent. Acesta asigură păstrarea unui microclimat apropiat de celui în care au stat pentru o perioadă scurtă, premergătoare tratamentelor de conservare. Se prezintă influența factorilor: temperatură, aer, lumină, umiditate asupra artefactelor la trecerea din mediul anaerob în mediul aerob.

Pielea ca material organic perisabil a necesitat un tratament biologic de conservare *in situ*, după îndepărtarea pământului. Artefactele din piele sunt formate din talpă cizmă, fragmente piele – căpută, fragmente piele – gleznă, fragmente piele. Artefactele metalice sunt: cruce pectorală, cruce de mână, accesoriile vestimentației textile, accesoriile sicriu, accesoriile mitră.

Artefactele metalice și colagenice sunt în prezent supuse unor cercetări complexe, interdisciplinare, urmând ca să se realizeze valorificarea științifică integrală a rezultatelor obținute.

Cuvinte-cheie: conservare, metal, artefacte, piele, degradare, metode.

Summary

Considerations on the state of preservation of metal and leather artifacts from Capriana Monastery

The paper presents the results of the *in situ* conservation of the metal and leather artifacts discovered at Capriana monastery. On August 25, 2016, metropolitan Vladimir, together with members of the BOM Synod, in the presence of a delegation of experts from Romania and Moldova, carried out the exhumation of the body of Metropolitan Gavriil Bănulescu-Bodoni from the crypt of the Church of the "Assumption". At the initiative of the Ministry of Culture and with the care of Deputy Minister Gheorghe Postica, particular attention was paid to the artifacts that were part of the Metropolitan's clothing.

At the time of discovering the crypt, the artifacts were extracted according to the methodological norms together with part of the corresponding soil. It ensures the keeping of a microclimate close to that in which they stay for a short period of time before pre-treatment treatments. The influence of the factors: temperature, air, light, humidity on the artifacts when passing from the anaerobic environment into the aerobic environment is presented.

The leather as a perishable organic material required biological conservation treatment *in situ* after land removal. The leather artifacts consist of a boot sole, skin fragments - upper, skin and ankle fragments, skin fragments. The metallic artifacts are: pectoral cross, hand cross, textile accessories, coffin accessories, miter accessories.

Metallic and collagen artefacts are currently undergoing complex, interdisciplinary research, to achieve the full scientific exploitation of the results obtained.

Keywords: conservation, metal, artifacts, leather, degradation, methods.

Mănăstirea Căpriană, unul dintre cele mai vechi așezăminte monastice din Moldova, este un monument de valoare culturală și istorică excepțională pentru neamul românesc. Primele date referitoare la atestarea documentară a acestui așezământ monastic parvin din anul 1429. Alexandru cel Bun donează mănăstirea de pe valea râului Vâșnovăț soției sale, prințesa Marena. Fiind o mănăstire domnească, mai mulți domnitori au contribuit la dezvoltarea mănăstirii, Căpriană devenind un centru al spiritualității ortodoxe. Lui Ștefan cel Mare îi datorăm construcția în piatră a bisericii Adormirea Maicii Domnului în perioada 1491–1496. Grație lucrărilor importante efectuate la mănăstire din porunca lui Ștefan cel Mare, voievodul este considerat ca unul dintre fondatorii acestui nucleu sfânt al ortodoxiei românești.

Spre sfârșitul secolului al XVII-lea, mănăstirea Căpriană cunoaște o perioadă de declin. În 1698 a fost trecută în subordinea mănăstirii Zografu de pe Muntele Athos, abia în anul 1812 mănăstirea își recapătă patronajul românesc. Biserica din piatră Adormirea Maicii Domnului fusese restaurată doar spre începutul secolului al XIX-lea, când mitropolitul Gavriil Bănulescu-Bodoni a găsit-o într-o stare deplorabilă.

Gavriil Bănulescu-Bodoni a stat în fruntea Eparhiei basarabene, cu reședința în Chișinău, din timpul cuceririi Basarabiei, începând cu 21 august 1813, până la alipirea la Imperiul Rus în 1821. La demersul mitropolitului Gavriil, în anul 1814 în Basarabia a fost deschisă o tipografie la care s-au tipărit cărți importante pentru cult, pentru toți oamenii ortodocși. Ocupându-se de amenajarea bisericilor, mitropolitul Gavriil se implică în activități civice. Nici o latură a existenței și activității Bisericii din Basarabia nu a fost lipsită de atenție. Toate planurile de educare a enoriașilor, înfruntând grele obstacole, au fost realizate. Mitropolitul Gavriil a păstorit până la moarte în Arhiepiscopia Basarabiei, unde a înființat și un Seminar Teologic. După moarte, ilustrul mitropolit și-a odihnit rămășițele lângă pereții acestui locaș sfânt.

Aproape trei decenii Mănăstirea Căpriană a fost închisă și batjocorită (1962–1989), în chilii a fost deschis sanatoriul pentru copiii bolnavi de tuberculoză, în biserica Sfântul Nicolae – clubul sătesc, unde erau organizate petreceri comuniste, iar biserica Sfântul Gheorghe a servit drept depozit.

În dimineața zilei de 25 august 2016, Întâistătorul Bisericii Ortodoxe din Moldova, Înalt-preasfințitul Mitropolit Vladimir, dimpreună cu membrii Sinodului Bisericii Ortodoxe din Moldova, în prezența unei delegații de experți din România și Republica Moldova, au săvârșit deshumarea

trupului, vrednicului de pomenire mitropolit Gavriil Bănulescu-Bodoni din cripta bisericii voievodale Adormirea Maicii Domnului a mănăstirii Căpriană.

Odată cu trupul mitropolitului au fost scoase din sit artefactele de metal (cruce de mână, decorație, precum și ornamentele sicriului), piele (cizmele) și textile, care au făcut parte din vestimentația mitropolitului, lucruri care după 195 de ani au fost găsite în sicriul acestui ierarh, care a fost canonizat în data de 3 septembrie 2016.

Starea de conservare a artefactelor arheologice din piele

În momentul descoperirii criptei artefactele au fost ridicate cu atenție din sit, împreună cu solul aferent, limitrof, care asigură microclimatul și condițiile în care s-au conservat o perioadă îndelungată. Pielea este un material organic perisabil și a necesitat un tratament de conservare *post situ*, după îndepărtarea pământului. Surplusul de pământ s-a îndepărtat cu pensule moi, sub jet de apă plată paralel cu perierea depunerilor de pământ. Artefactele din piele sunt formate din talpă cizmă, fragmente piele-căpută, fragmente piele-gleznă, fragmente piele. Fragmentele mari, rămase întregi, indică faptul că cizmele au fost de format lung.

Degradarea obiectelor din piele depinde de calitatea materiei prime din care au fost executate, de tehnica de tăbăcire a pielii, de condițiile de mediu în timpul utilizării și calitatea solului în timpul perioadei anaerobe. Când artefactele ajung din mediul anaerob al solului, care are o anumită compoziție chimică, unde s-au păstrat 195 de ani, într-un mediu aerob, temperatura, umiditatea, lumina etc. accelerează procesele de degradare și deteriorare iminentă a acestora. Compoziția minerală a solului, pH-ul acestuia, gradul de umiditate, concentrația de oxigen, prezența și acțiunea microorganismelor fac parte din elementele ce au determinat degradarea. La partea de jos a criptei a fost prezentă o umiditate de infiltrație care a distrus în proporție de 90% sicriul de lemn și vestimentația.

Valoarea umidității pielii scoase din sit de $U=35\%$ a fost măsurată cu un aparat portabil Humytester 993B. Cantitatea de apă din sol poate avea o influență pozitivă sau negativă asupra artefactelor; pierderea parțială sau totală a apei duce la transformări fizice, în urma cărora fibrele se contractă și devin casante, iar cantitatea excesivă de apă poate determina dizolvarea tanașilor de tăbăcire, slăbind și fragilizând structura materialului. Conținutul de apă al fibrelor din piele în cantitate de 12–20% garantează menținerea unei stări de conservare specifică. În mediu alcalin, cu un $pH \geq 8$, pielea

devine rigidă, pierzând flexibilitatea, iar în mediu acid cu pH <5 pielea se distruge.

Pielea, fiind material organic, este foarte expusă deteriorării biologice; condițiile favorabile de temperatură, umiditate și lipsa ventilației pot duce la dezvoltarea microorganismelor. La analiza vizuală a artefactelor am constatat existența unor eflorescențe saline, dar și suspiciunea existenței unor colonii fungice, de aceea am realizat in situ două tratamente prin pulverizare cu soluție 10% Tymol.

Prođușii de metabolism al fungilor sunt acizi organici responsabili de apariția petelor colorate pe piele. Astfel pregătite, fragmentele de piele au fost așezate pe hârtie de filtru în containere pentru a putea fi transportate la laboratorul de restaurare, unde vor fi stocate până la intrarea în proces de restaurare.

Ca metodă de stocare aplicată în vederea menținerii umidității pielii am recomandat o soluție apoasă, formată din glicerină, apă distilată și alcool etilic, unde se pot conserva timp de doi ani. Artefactele de piele, foarte sensibile și deteriorate, se pot păstra utilizând o soluție de PEG 400, polietilenglicol.

După conservare, depozitarea artefactelor din piele se face la temperatură constantă de 18–20°C și umiditate relativă de 45–50%, ambalate în materiale cu pH neutru, ferite de praf și lumină, cu posibilitate de control periodic în vederea menținerii greutateii stabilite.

Starea de conservare a artefactelor arheologice din metal

În mediul anaerob, de zăcere, artefactele din metal sunt supuse unor procese de coroziune chimică, electrochimică sau microbiologică, astfel metalul are la suprafața exterioară o crustă, care poate fi subțire, netedă și cu structură omogenă (groasă și rugoasă) ori cu structură neomogenă. Crusta de coroziune conține alături de microstructurile din sol și compuși chimici (primari și secundari), care sunt dispuși neuniform. Coroziunea în sol se poate dezvolta și în funcție de anumite caracteristici ale obiectului legate de structură și de tratamente mecanice sau termice la care a fost supus metalul la punerea în operă. Un factor important în degradarea metalelor este și acțiunea microorganismelor din sol, care conține milioane de microorganisme: viruși, bacterii, ciuperci, alge etc.

În momentul decopertării, ruperea echilibrului cu mediul în care obiectele s-au păstrat și modificarea umidității produc un fenomen fizic de recri-stalizare a sărurilor din porii și fisurile obiectului, factor de degradare care poate duce în intervale de timp foarte scurte la degradarea completă a respectivului obiect.

Intervenția rapidă asupra obiectelor aflate în stare de precară conservare este o prioritate atât în timpul derulării șantierului arheologic, prin măsurile de prelevare, conservare preventivă și transport, cât și ulterior, în cadrul laboratoarelor de profil.

La prima examinare, în sit, s-a constatat că piesele din metal (ornamente sicriu, cuie, mânere, cruce, decorație) prezentau degradări mecanice (fragilizare, fisurare), mineralizare și depuneri de produși de coroziune, depuneri organice și sol. Se știe că oxigenul din aer este principalul responsabil pentru corodarea obiectelor metalice. Acesta are o mare capacitate de a se combina cu metalele; aproape toate metalele se oxidează în aer, cu viteze mai mari sau mai mici, formându-se o peliculă de oxid. Factorii care determină accelerarea procesului de oxidare în aer sunt umiditatea, temperatura și presiunea.

Ca primă măsură de protecție împotriva accentuării degradărilor din sol a fost așezarea obiectelor pe suport cu pH neutru într-un mediu anaerob (pungi ermetice) în prezența silicagelului care să mențină umiditatea scăzută. Piesele pregătite astfel au fost puse în container pentru transport la laboratorul de restaurare.

Concluzii

Artefactele metalice și colagenice sunt încă supuse unor cercetări complexe, interdisciplinare și comparative, urmând ca să se realizeze valorificarea științifică integrală a rezultatelor științifice pentru estimarea pieselor prezentate. Este necesară o depozitare corectă, conform normelor și legislației în vigoare, pentru ca aceste piese de patrimoniu, cu valoare științifică, să își mențină specificitatea autenticității.

Referințe bibliografice

1. Anghel D. Restaurarea și reconstituirea unei tolbe de săgeți. În: *Apulum*, 1999, XXXVI, p. 599-604.
2. Franceschi E., L. Macciò, D. Palazii, L. Rosa. The Corrosion of Metallic Artifacts within Different Environments. Archaeological Objects and Laboratory Simulations. În: *Proceeding from the ICOM Metal-98. Conference, Drauguignan-Figanières, France, 1998, London, p. 92-93.*
3. Mourey W. Conservarea antichităților metalice. București, 1998.
4. Vornicu N., Bibire C. Tehnici moderne în cercetarea obiectelor de metal din patrimoniu eclezial. Iași: *Doxologia*, 2012.



Fig. 1. Cruce de mână și decorație după extragerea din mediul anaerob.



Fig. 2. Primele măsuri de conservare a pieselor metalice *in situ*.



Fig. 3. Accesorii metalice de la sicriu după scoaterea din criptă.



Fig. 4. Cruce, metal, mitra arhierescă.



Fig. 5. Fragmente cizme recuperate din criptă înainte de curățare.

Fotografii N. Vornicu.



Fig. 6. Gazde și oaspeți la mormântul Mitropolitului Gavriil Bănulescu-Bodoni înainte de deshumare.

AUGUSTE BAILLAYRE ET SES ÉLÈVES EUROPÉENS

Rezumat

Auguste Baillayre și studenții săi europeni

Cunoscut în ambianța artei românești din perioada interbelică drept unul dintre cei mai talentați pictori, Auguste Baillayre s-a afirmat și în calitate de profesor excelent. Activitatea sa pedagogică cunoaște, încă de la începuturi, realizări strălucite. Cei peste 30 de studenți din atelierul său, cu studii europene, despre care își mai aduce aminte Auguste Baillayre în anul 1961, nu s-au mai întors în Basarabia. La Paris au studiat Olesi Hrșanovschi-Beassley (Olga Olby), Lydia Luzanovsky, Gregoire Michonze, Antoine Irisse și Joseph Bronstein, Felix Roitman, Helen Barlo și Natalia Bragalia, la Bruxelles și Amsterdam – Elisabeth Ivanovsky, Nina Jascinsky și Nicolae Coleadici. În România, la Iași și mai apoi la București a activat Theodor Kiriakoff, unde se întorc după studii din Franța Helen Barlo și Natalia Brăgalia, din Dresda – Gheorghe Ceglocoff, iar la Praga se constituie opera Galinei Ceășenco, remarcabili artiști plastici care s-au afirmat în afara granițelor basarabene. Studiile lor la academiile de artă în „La Grand Chaumiere”, „École Nationale Supérieure des Arts Decoratifs”, „Académie Julian”, „Académie Ranson” din Paris, „Académie Royale de Beaux-Arts” din Bruxelles și la „Académie de Beaux Arts” din Dresda au demonstrat nivelul profesional al elevilor lui Auguste Baillayre.

Cuvinte-cheie: Auguste Baillayre, Ecole de Belle Arte din Chișinău, profesor, studenți, academii europene de artă.

Summary

Auguste Baillayre and his European students

Known in the ambiance of the Romanian art of the interwar period as one of the most talented painters, Auguste Baillayre also asserted himself as an excellent professor. His pedagogical activity has known, from the very start, brilliant achievements. Having received European studies, those over 30 students in his studio, whom Auguste Baillayre remembers in 1961, did not return to Bessarabia. Olesi Hrșanovschi-Beassley (Olga Olby), Lydia Luzanovsky, Gregoire Michonze, Antoine Irisse and Joseph Bronstein studied in Paris, Felix Roitman, Helen Barlo and Natalia Bragalia – in Brussels, Elisabeth Ivanovsky, Nina Jascinsky and Nicolae Coleadici in Amsterdam. Theodor Kiriakoff worked in Romania, in Iasi and then in Bucharest, where Helen Barlo and Natalia Bragalia return after studying in France, Gheorghe Ceglocoff comes from Dresden and Galina Ceășenco creates her works in Prague. These are all remarkable plastic artists who affirmed themselves outside the Bessarabian borders. Their studies at the art academies „La Grand Chaumière”, „École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs”, „Académie Julian”, „Académie Ranson” in Paris, „Académie Royale de Beaux-Arts” in Brussels, and „Académie de Beaux-Arts” in Dresden have demonstrated the professional level of Auguste Baillayre’s disciples.

Keywords: Auguste Baillayre, Ecole de Belle Arte of Chisinau, professor, students, European Art Academies.

L'art et la création artistique qui se sont développés à l'extérieur des frontières de la Bessarabie constituent un sujet important pour la culture nationale et européenne. Cette sphère culturelle s'est poursuivie, mais ne rassemblait, que des créateurs-fantômes, qui ont travaillé à l'extérieur des frontières.

Les artistes bessarabiens qui ont étudié en Europe, n'avaient pas l'opportunité d'exercer librement l'art dans leur pays natal. Ils ont dû soit émigrer, soit respecter les exigences rigides du *réalisme socialiste* en exécutant les commandes de l'état. La plupart d'entre eux ont voulu rester en Europe où ils ont fait leurs études et sont complètement absents de la création bessarabienne. Les artistes bessarabiens qui ne sont jamais revenus dans leur pays natal, ont choisi de développer leur art dans les pays où ils ont fait des études. On cite seulement leurs noms sans préciser la façon dont ils ont développé leur activité, mais on ne connaît pas quel était le destin dans le nouveau pays.

Heureusement, le temps a finalement jeté de la lumière sur ces personnalités qui, en fonction du pays où elles avaient travaillé, sont considérées des peintres français, allemands, belges, américains ou brésiliens. Beaucoup d'entre eux sont devenus des noms de référence dans l'art de l'Europe d'après-guerre.

Jusqu'il n'y a pas longtemps, on connaissait très peu de choses sur les artistes qui ne sont pas revenus dans leur patrie après avoir fini leurs études à l'étranger. Dans les meilleurs cas, on découvrait leurs noms dans la presse de cette époque, – mais rien sur leur œuvre et leurs destins.

Plusieurs peintres originaires de la Bessarabie ont créé dans la période entre-deux-guerres leurs œuvres hors la patrie, et ce sujet constitue un aspect à part, mais peu étudié quand on parle du développement de notre culture nationale. Les études sur cette diaspora spectaculaire sont assez récentes et sont surtout axées sur les plasticiens bessarabiens qui se sont manifestés dans les milieux artistiques de Bucarest d'après-guerre. En même temps, plusieurs artistes qui se sont épanouis au-delà de l'espace roumain restent toujours dans l'ombre.

Faisant partie de la culture européenne, les arts plastiques de la Bessarabie, à travers leurs représentants, ont servi de pont pour le rapprochement culturel avec d'autres pays. L'intérêt pour le vrai parcours historique des arts plastiques de la Bessarabie dans la période entre-deux-guerres est, entre autres, déterminé par les interdictions imposées par le pouvoir soviétique qui les étiquetait comme „art bourgeois”, „formalistes”, „étrangers à la méthode du réalisme socialiste”.

Les noms de référence sont ceux d'Auguste Baillayre et de ses élèves. Le fond d'archives d'Auguste Baillayre dans les Archives Nationales de la Moldavie contient les noms (en français) d'environ trente étudiants qui, après avoir fait des études, les continuent à l'étranger et ne reviennent jamais dans leur pays natal [1]. Parmi eux, on pourrait citer Olesia Hrschanovskaia-Beasley (Olga Olby, 1919–1924), Joseph Bronstein, Felix Roitman (1919–1921), Natalia Bragalia (1921–1926), Elena Barlo (1920–1924), Antoine Irisse (1920–1923), Grégoire Michonze (1923), Tanea Baillayre (1930–1932), Lydia Luzanovskaia (1923–1927), qui étudient après Chisinau, à Paris. Pendant la même période certains bessarabiens font leurs études en Belgique – Elisabeth Ivanovskaia (1922–1928), Nina Jascinsky (1920–1925), Moisei Gamburd (1920–1924), d'autres – étudient à Bucarest (Irina Filatiev, 1926–1932; Vladimir Evers, 1924–1930; Alexandra Mihailov, 1924–1930) et Prague (Galina Ceasenco, 1923–1928), les autres – ayant étudié à Yassi (Theodor Kiriakoff, 1920–1923; Maria Starcevschi, 1925–1933; Victor Rusu-Ciobanu, 1931–1935) et les autres ayant étudié seulement à Chisinau [2].

De 1962 jusqu'à 2006 la famille de l'artiste (Tanya et Marina) ont donné au Musée National d'Art de Chişinău environ 360 œuvres de peintres bessarabiens de la période d'interguerre et des œuvres d'Auguste et Tanya Baillayre, ce qui permet de connaître plus profondément les arts en Bessarabie.

Les artistes plasticiens de la Bessarabie qui avaient fait des études européennes jouissaient de peu d'opportunités de se manifester dans leur patrie. Dans ces conditions, ils n'avaient que deux options – émigrer ou bien se conformer aux exigences rigides du „réalisme socialiste” et exécuter des commandes de l'Etat. La plupart d'entre eux ont, quand même, préféré s'installer dans les pays européens où ils ont fait leurs études et s'y manifester pleinement dans les arts.

Beaucoup de peintres, originaires de la Bessarabie, ont été des participants actifs au processus artistique appelé l'*École de Paris*, un des plus importants phénomènes culturels du XX^e siècle, qui a marqué une révolution dans les arts plastiques du point de vue des expériences artistiques et de la création de nouvelles formes du langage plastique.

Numa Patlajean et Pertz Vaxman furent les premiers représentants bessarabiens de l'École de Paris (les années 1910), suivis par Isaac Antcher (1920), Zelman Otciakovskaia, Lidia Luzanovskaia et Olga Hrschanovskaia (1923), Grégoire Michonze et Joseph Bronstein (1924), Felix Roitman (1925),

Antoine Irise et Samson Flexor (1926), Tania Baillayre (1932), Alexandre Hinkis (1933), Elena Barlo (1932–1934), Natalia Brăgalia (1928–1931) et Tatiana Senchevici (1929–1932) [3].

Certains artistes bessarabiens ont préféré l'Académie Royale de Beaux-Arts d'Amsterdam, tels qu'Auguste Baillayre (1889–1902) et Nicolae Coliadici (1934–1936). Idel Ianchelevici (1928–1933) et Tatiana Nicolaidi (1932–1934) ont étudié à Liège, en Belgique. Samson Flexor a étudié à Bruxelles (1922–1924) et à Paris (1924–1926). Bruxelles a été la ville d'accueil des peintres bessarabiens Elisabeth Ivanovsky (1932–1935), Afanasie Modval (1929–1933), Claudia Cobizev (1932–1935), Moisei Gamburd (1925–1929) et Nina Jascinsky (1934–1936), en Amsterdam – Nicolae Coleadici (1934–1936) [4].

Au carrefour des XIX-XX siècles, Șneer Cogan (1897–1903) et Moisey Kogan ont fait leurs études à l'Académie d'Arts de Bavière et Gheorghe Ceglocoff a étudié à l'Académie de Peinture de Dresde (1926–1928) en Allemagne.

Parmi les écoles artistiques parisiennes où ont étudié nos compatriotes, notons l'Académie Julian, l'Académie La Grande Chaumière, l'Académie Ranson et l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs.

Isaac Antcher, Olga Hrschanovskaia (Olby), Lidia Luzanowsky, Antoine Irise, Alexandre Hinkis ont choisi La Grande Chaumière, après quoi ils ont poursuivi leurs études à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs. Zelman Otciacovsky et Samson Flexor ont étudié à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs (1926) et à l'Académie Ranson (1935), le dernier ayant aussi étudié à La Grande Chaumière. En 1925, Sașa Moldovan commence ses études à l'Académie Julian, après quoi il s'inscrit à La Grande Chaumière.

Certains peintres bessarabiens ont eu la remarquable chance d'avoir comme professeurs des personnalités notoires de l'art européen de la première moitié du XX-ième siècle, telles que Antoine Bourdelle et Ossip Zadkine (Lidia Luzanowsky), Aristide Maioll (Numa Patlajean), Andre Lhote (Olga Olby), Fernand Léger (Alexandre Hinkis), E. Baga et Jules Louis Chadel (Tatiana Senkevici-Bulavițchi), Eduard Mac Avoy (Elena Barlo), Constand Mantold (Nina Jascinsky et Moisei Gamburd), Herman Teirlinck (Elisabeth Ivanovsky), Johan Caspar

Herterich (Șneer Cogan), Wilhelm von Rumann (Moisey Kogan).

Selon les informations des archives des organisations socio-politiques de Chișinău, collectées dans la période 1940–1941, les époux Ana (1895) et Ivan Minocichin (1888) ont fait leurs études à l'Académie Julian de Paris. Selon la même source, Vladimir Doncev, le collègue de Lidia et d'Auguste Baillayre a, lui-aussi, fait ses études à Paris. Irina Barovskaia (1906) a fait des études à Bruxelles après avoir terminé l'Académie d'Arts de Bucarest et Elisabeta Aivaz (1893) – après avoir fait des études dans un atelier privé de Paris.

A cause de l'exploration insuffisante de l'œuvre des peintres bessarabiens, leurs réalisations au sein de l'École de Paris peuvent sembler modestes, comparées à celles des représentants des autres écoles nationales de l'Europe de l'Est. Mais, d'autre part, le fait qu'en France, en Belgique, aux Pays Bas ont été fondés des musées qui portent les noms de nos compatriotes constitue un indice évident de leur contribution au développement de l'art européen. Lorsque l'ancienne Chapelle des Minimes est rénovée et ouverte au public, elle reçoit en 1988 le nom d'*Olga Olby*. En reconnaissance de son talent, les musées *Idel Ianchelevici* sont inaugurés à Maisons-Laffitte, France (1985), Goudriaan, Pays-Bas (1987) et La Louvière, Belgique (1996).

Nous ne savons pas des informations sur d'autres étudiants de l'enseignant d'Auguste Baillayre, noms tels que d'Irina Barovskaia (Bruxelles), Elisabeth Aivaz (Paris), Galina Ceachcenko (Prague), Irina Filatieff, Vladimir Evers, Alexandra Mihailov et Maria Starcevski, qui a continué leur activité en Roumanie, chez l'après-guerre.

References bibliographique

1. Archive Nationale de la République de Moldova. Auguste Baillayre. F. 2989, inv. 1, d. 10, f. 26.
2. Stavilă T. Pictorii basarabeni și Școala de la Paris. In: Conferința științifică anuală. Culegere de comunicări, edițiile 2013-2014. Muzeul Național de Artă al Republicii Moldova, Chișinău, Bons Offices, 2014, p. 43.
3. Stavilă T. Pictorii basarabeni și Școala de la Paris. In: Conferința științifică anuală. Culegere de comunicări, edițiile 2013-2014. Muzeul Național de Artă al Republicii Moldova, Chișinău, Bons Offices, 2014, p. 44.
4. Stavilă T. Pictorii basarabeni și Școala de la Paris. Notițe preliminare. In: Akademos, nr. 1 (32), martie, 2014, p. 149.

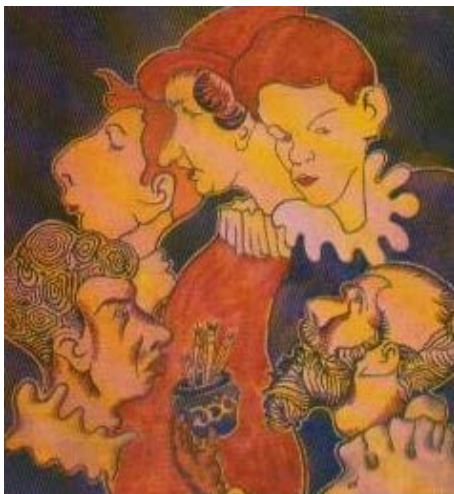


Fig. 1. Joseph Bronstein. „L' atelier du professeur Auguste Baillayre”, 1920, Musée National d'Art de Moldova.

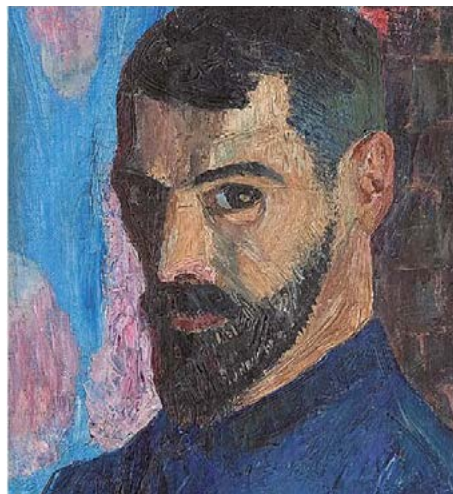


Fig. 2. Auguste Baillayre. „Autoportrait”, 1912, Collection de famille du peintre.



Fig. 3. Elisabeth Ivanovsky. Illustration du roman de Panait Istrati „Chardons du Baragan”, Paris, 1934.



Fig. 4. Antoine Irtse. „Portrait au corsage vert”, 1937, Musée National d'Art de Moldova.

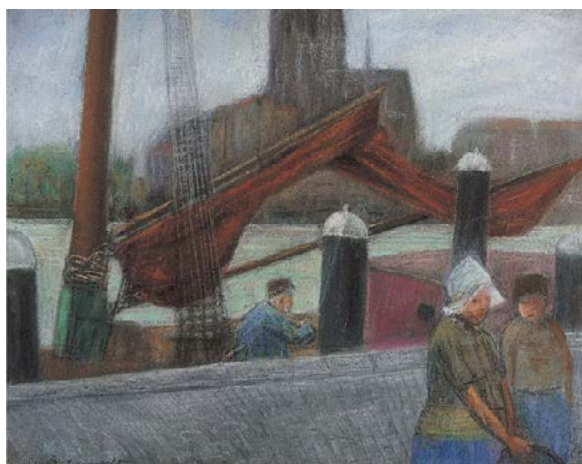


Fig. 5. Auguste Baillayre. „Vue à Dordrecht”, 1908, Musée National d'Art de Moldova.



Fig. 6. Olga Olby. „Nature statique avec poupée”. Années 1930, Musée National d'Art de Moldova.



Fig. 7. Antoine Irsse. „Le tailleur”, 1924, Moscou. Collection privée.



Fig. 8. Étudiants de l'atelier du professeur de l'Académie Impériale des Arts, Dmitriev-Kavkazskii, Musée Russe, Sankt Peterburg.



Fig. 9. Lydia Lusanovsky. „Sleeping Beauty”, 1934, Salle Olga Olby en Decise.



Fig. 10. Theodor Kiriacoff. „L'ange noir”, 1936, Musée National d'Art de Moldova.



Fig. 11. Gregoire Michonze. „Les danseurs en cercle”, 1944, Musée d'Art Moderne de Troyes.



Fig. 12. Gregoire Michonze. „Figures dans le paysage”, 1931, Musée d'Art Moderne de Troyes.

ARCHITECTURAL CREATIVITY OF ALEXANDER BERNARDAZZI AND HENRY LONSKY IN CHISINAU DURING THE SECOND HALF OF THE NINETEENTH CENTURY

Rezumat

Creația arhitecților Alexander Bernardazzi și Henry Lonsky la Chișinău în a doua jumătate a secolului al XIX-lea

După 1873, când Basarabia a devenit o provincie a Imperiului Rus, în arhitectura acestei perioade domină un amestec de mai multe stiluri istorice, așa-numita perioadă a „eclectismului”. Pentru această perioadă se manifestă cel mai pregnant creația arhitecților Aleksandr Bernardazzi și Henrich Lonsky. Înfățișarea orașului Chișinău a devenit mai eclectică, fapt reflectat în asemenea edificii precum Gara de pasageri, Clubul orășenesc, clădirea Judecătoriei, clădirea Adunării Nobilimii, școală de vinificație, ridicate după proiectele acestor arhitecți în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

La acea vreme, problema necesității construcției teatrului din Chișinău avea un deosebit interes. În anul 1889, Primarul orașului Karl Schmidt a propus construirea unui teatru provizoriu, și anume o clădire cu o frumoasă fațadă și alt decor, care după dimensiunile sale să corespundă cerințelor orașului timp de vreo 10-15 ani. Și s-a adresat arhitecților urbani, inclusiv A. Bernardazzi și H. Lonsky, cu scopul de a prezenta viziunile sale cu referire la construcția teatrului nou la Chișinău.

Articolul este fundamentat pe documentele de arhivă care au contribuit la prezentarea istoriei edificării clădirilor nominalizate și a creației artistice a arhitecților, prin prisma cărora transpare spiritul timpului, cu un nivel mai înalt de dezvoltare și metode ale tehnicii de construcție, dar și cu principiile sale artistice.

Cuvinte-cheie: arhitecți, Bernardazzi, Lonsky, club, teatru provizoriu, construcții, proiectare, școală de vinificație.

Summary

Architectural creativity of Alexander Bernardazzi and Henry Lonsky in Kishinev during the second half of the XIXth century

During the period following 1873, when Bessarabia was a province of the Russian Empire, the architecture of this period was dominated by a mixture of several historical styles and directions, the so-called “eclectic” stage. The creativity of leading architects such as Alexander Bernardazzi and Henry Lonsky was the most evident at that time. The image of the city of Kishinev became more eclectic and it was reflected in the buildings of the railway station and the passenger hall, the city club, the county court, the Noble Assembly, the winemaking school, all of which were built according to the designs of these architects in the second half of the XIX century.

At that time, a question relative to the necessity of new theatre building in Kishinev was of a particular interest. In 1889 the Kishinev City Head Karl Schmidt proposed to construct a temporary theatre with beautiful facade, together with the fact that in size it could satisfy the needs of city for the next 15-20 years. And he appealed to the city architects, including A. Bernardazzi and H. Lonsky to present their views at this important problem

The author writes this article on the basis of the archival documents which present the history of the construction of various buildings and the creative activity of the architects. This is reflected through the prism of that era with a high level of development and methods of construction equipment, as well as with the artistic principles characteristic of that period.

Keywords: architects, Bernardazzi, Lonsky, clubhouse, temporary theatre, building, project, Noble collection, drawings, school of winemaking.

The year of 2017 marks the 110th anniversary since the death of the talented architect Alexander Iosifovich Bernardazzi, whose architectural buildings are well known in the Northern Caucasus, Ukraine and Moldova. The creativity of A. I. Bernardazzi is extensive and various. It is known that he came from the dynasty of professional architects, born in 1831 in Pyatigorsk, the son of Giuseppe (Joseph) Bernardazzi, who came with his brother Giovanni from the Tessinian canton of Switzerland to Petersburg, where their other brother Vincenzo Bernardazzi, who, together with Italian architects, had been building a magnificent Petersburg Palace during the reign of the Russian Emperor Alexander the First.

Having received his primary education at home, Alexander Iosifovich Bernardazzi entered the Saint Petersburg Construction School in 1843. Here he was educated at the expense of the establishment and, having completed the course in 1850, was appointed as an assistant architect in the Bessarabian Regional Construction and Road Commission.

In 1856, he became a city architect in Kishinev. As a person and public figure the architect managed to win recognition for himself, which was expressed in the unanimous selection of A. I. Bernardazzi as an honorary citizen of the City of Kishinev on the 1st of December 1875, when his architectural activity reached 25 years.

It is known that the architect built a series of buildings and monuments in Kishinev, including the temporary theatre; the school of Lutheran Parish; the Passenger Hall building for the South-Western Railway according to the project of architect Henry Lonsky; the Greek church; a number of houses: for Ryshkan-Derozhinsky, Donich, Casso, Theodosiu; the gravestone monument of Markov, the church of the girls' school and reconstructed the gymnasium building; as well as the clubhouse; triumphal arches with gates before the arrival and state reception of the Russian Emperor Alexander the Second and Empress Maria Fedorovna [6, p. 98-101].

Another famous architect was Henry Filippovich Lonsky (circa 1850–1911) [8, p. 203], an Austrian citizen, originally from Poland. He started his professional career in Bessarabia and worked in Kishinev. In 1878, together with the architect A. I. Bernardazzi, he headed the construction of Odessa Railway station. Later, architect Lonsky continued to collaborate with Bernardazzi, as well as with such architects as S. A. Landesman, P. W. Klein and V. I. Prokhaska. Lonsky moved from Kishinev to Odessa and from 1894 to 1914 had fulfilled a number of private orders, while still continuing to design for Kishinev. From 1908 to 1911 he was Chairman of

the Architectural Department of Odessa Division of the Imperial Russian Technical Society.

In the 1870s, A. I. Bernardazzi participated in the construction of the building of the Railway station (according to the project of H. Lonsky) in Kishinev. The architects used the Gothic style in this work. However, during the Great Patriotic War this building was destroyed.

On January 6, 1874, for the first time, the ballrooms of the renovated Noble Assembly Club in the city garden were opened to the public. Most people had appeared there to inspect the new premises [5, p. 1-1 inv.]. Joint efforts of the honorary member of this club A. I. Kokushkin and the city architect A. I. Bernardazzi had almost produced miracles. In such a short period of time, from the beginning of September 7, 1873, the clubhouse had again been completely redone and became twice as large. The rooms, especially the ladies room and the main sitting room were decorated with special taste. They had the ventilation arranged perfectly, so that there was no longer danger of stuffiness and heat, which had previously intensely irritated the visitors of the club.

In order to fully appreciate the efforts of Kokushkin and Bernardazzi incurred by them in the restructuring of the club, one should bear in mind the insignificant means that they had at their disposal. The relaying of the parquet floor in the ballroom and the purchase of a significant amount of furniture and a new billiard cost more than 25,000 rubles. This was a modest sum bearing in mind how much was done and taking into consideration the high cost of building materials and of the workforce, as well as the fact that many items had to be delivered from abroad. At the beginning, many people doubted its successful outcome, predicted, that the club would not be ready for the start of the winter season and that no one would give a loan for the construction of the club. And, indeed, those fears were for the most part very serious, which was why the whole society should be more grateful for the activity of the club's foremen, and in particular, Mr. Kokushkin, who managed to bring his endeavor and energy to the happy end.

In connection with the history of the building of the Noble Assembly, it should be said that in the National Archives of the Republic of Moldova, in the archival fund of the Kishinev City Council, there is correspondence maintained with the heads of Khereson, Sevastopol and other cities on the construction of theaters and incomes gained from them as well as correspondence with the Bessarabian governor about the resolution of the city Kishinev to charge a special fee for tickets for theatre performances, concerts, literary evenings, etc. for the construction of

a drama theater in Kishinev. The documents were prepared in February of 1888 and the works were completed in August of 1890 [4]. The report of the Kishinev City Head Karl Alexandrovich Schmidt: "On the construction of the theatre" tells that before 1889 there were three theatrical buildings in the city of Kishinev, in which it was possible to arrange drama performances, although with some inconveniences. However, the Grossman Theatre was closed down, the Theatre of the Noble Assembly in the city garden was burnt down and its reconstruction had not resumed. Thus, there was only Führer theatre-circus left, albeit with a lot of shortcomings. But even this object had its contract with the city coming to an end in October of 1889, and so it had to be demolished. Consequently, for the period by 1889 the city of Kishinev had not had a convenient location for drama performances [4, p. 1]. Since the expected costs were quite significant, the only hope remained for the entrepreneurs who would agree to build a suitable theater. The city head concluded: "The construction of the theatre requires enormous resources, because the funds for a proper building of the theater which usually decorates the city with its architectural beauty, never pays off" [4, p. 12-12 inv.]. K. Schmidt proposed to build a temporary theater with a proper beautiful facade and other decorations, together with the requirement that in size it would satisfy the needs of Kishinev for the next 15-20 years. This building could be built in a profitable place, so that eventually it would pay off and could be demolished, and, if necessary, it would serve as a venue for circus performances. As an example, K. A. Schmidt mentioned the building of Alexandrinsky Theatre in Odessa.

Summarizing the entire report, on May 25, 1888, Karl Schmidt proposed the following:

A) to call on entrepreneurs for building a temporary theatre or a circus theatre at their own expense, which in its appearance might well resemble a tall apartment house;

B) from inside, the building should have been adapted for drama and possibly circus performances with all the necessary fire precautions;

C) the building was supposed to house at least 900 convenient spectator seats;

J) for the construction of this temporary building, the City Council intended to allocate the area formed at the intersection of Kupecheskaya Street and Kolodezny alley in the second district of the city.

Then, K. A. Schmidt asked for help with the proposed construction the leading architects, such as Vladislav Dombrovsky, who on the 8th of November of 1889, based on the nine-year practice of

Odessa branch of the Imperial Russian Technical Society, suggested that the building be classified as a large theater. He asked to build it on the Police Square as a palace of fine arts of opera and drama with the necessary artistic decoration of exterior facades and with interior decoration, different from ordinary town houses, as well as with the auditorium, foyer, lobby, staircase and other rooms of artistic significance, where the audience will gather, both as a whole and in every smallest detail, thereby presenting a harmonious ensemble. At the same time, Dombrovsky did not forget about the importance and complexity of the engine part and the difficulties associated with heating and ventilation, thereby determining the approximate cost of building such a theatre edifice [4, p. 1-1 inv.].

On the 1st of December 1889, Kishinev city mayor wrote to the following famous architects: Karl Gasket, Grigory Lozinsky, Konstantin Kurkovsky, Leopold Sheidevandt, Vladimir Tsyganko, Henry Lonsky and Alexander Bernardazzi. The letter was as follows: "Dear Sirs! While working on the development of the question of building a theater in Kishinev, I ask you to help me with your enlightened assistance. I would like to build the theatre in the middle of the Police Square with the main facade on Alexander Street. Being a building open on all sides, it must have all four facades appropriately decorated and be a decoration of our city. The number of visual paces into this theatre must be at least 1000. The stage should be adapted in a proper and quite convenient manner for large drama, opera and ballet performances. All rooms should be best heated and ventilated, spacious, comfortable and with all the necessary devices to prevent fire and its consequences. Internal decoration of the auditorium, lodges, foyer, corridors, and exits should be only decent, not allowing any jewelry. The lighting, of course, everywhere, should be an electric one. I do not have any idea to determine the possible cost of such a building. As specialists, you know, of course, the plans of different theaters, which fit in size and finish to the building. That's why I'm asking you to express your opinions about the approximate minimum amount for building such a theater in Kishinev, not counting the cost of furniture and the wings. I understand very well that without plans it is difficult to determine the exact value of the building, but I think that your experience and knowledge will give you the opportunity to express at least a fortuitous, but still true figure in the sense that you can't count on a lower cost. In addition, I humbly ask you to indicate to me which drawings are needed in order for them to make a true estimate of the cost of such theatre: are

there enough sketches for this, or do you need more detailed plans with facades and profiles in different directions and drawings of parts, such as the design of the roof and ceiling, heating and ventilation, particular window drawings, doors, boxes, etc. If all these details are required, in this case, you would be kind to compile a list of all the necessary drawings, specifying the scale" [4, p. 29-30].

On the 24th of December, 1889 Karl Schmidt received a response to his letter from architect Alexander Bernardazzi from Odessa, where he lived and worked at that time. The architect stressed that it is difficult to make an assessment of such a building as a theater without a ready project and added that "even with the project, the initial cost considerations are usually surpassed by reality," comparing it with Europe and Odessa. He has estimated his views with an approximate accuracy. And before presenting the digital data, A. I. Bernardazzi expressed his personal views while discussing the program of the forthcoming construction. He fully agreed with the proposed sketch of the building, concerning space, heating, ventilation and fire safety. Also he immediately allowed himself a reservation, regarding the external and interior finish, which should have been only decent things, without absolutely any decorations. The architect considered that such a categorical elimination of the decorative side was incompatible with the direct designation of the building, "serving not utilitarian goals of day-to-day, but satisfying the aesthetic needs of the public". Bernardazzi wrote about the modern visitor of the theatre, which rightly demanded decorativeness and graceful brilliance in accordance with the purpose of the premises. In support of this axiom, he recalled the last trip to visit some of the old-style foreign theaters with barracks simplicity in the corridors and staircases, the so-called modest decoration of the hall, which, even with masterful architectural and classical performance, bored, were bare, cold and nothing spoke to the imagination. A talented master wrote about how to reward all this sacrifice brought to the audience, all these disappointments needed an extraordinarily talented performed stage action with connoisseurs and connoisseurs of dramatic art. He also suggested counting on the majority who goes to the theater for entertainment, and finds satisfaction only in a harmonious combination and all the combined impressions. Bernardazzi recalled Shakespeare's good old days when the stage action was listened to and watched in a dirty showcase with tallow candles, concluding that when building a theatre, "interior decorativeness is an indispensable condition that could not be ignored there."

At the same time, while cautioning that the assumption of the finish afterwards was always an illusion, wishing to warn about such complications and pay special attention to the estimate article that determines the cost of interior decoration. The architect suggested not allowing any mixture of expensive art or adornment, replacing it with sculptural and pictorial ornamentation, skillful in placement, cute in shapes and colors and, of course, immediately when building a theater. Touching on the theme of tastes and needs, he advised paying special attention to the dimensions and decoration of such accessories of the auditorium as an interesting decoration in the corridors and foyer, as for many "the theatre is more attractive and more pleasant than it is to spend interludes". Further, the architect expressed his thoughts on the cost. According to his assumption, the building of future theatre for 1000 spectators with the necessary facilities for decoration must get a volume of about 4,000 cubes and the initial figure of value as a minimum of 275-300 thousand rubles.

On the 12th of May, 1890, the commission for the construction of the theatre was held, in which, the city architect L. I. Scheidevandt took part among other members. The Chairman K. A. Schmidt reported the Duma Resolution on the appropriation for the implementation in Kishinev of the theater subsidy of 5,000 rubles and on the establishment of the commission. They read out the letters of architects such as Gasket, Lozinsky, Kurkovsky, Scheidevandt and Bernardazzi about their views on the theater and the amount necessary for this. Then it was suggested that the architects Dombrovsky and Tsyganko demonstrate the projects they submitted. Dombrowski explained that according to the local Kishinev conditions and in accordance with the dimensions indicated to him, the building of the theatre was supposed to be on the Police Square. The construction of this will cost about 175,000 rubles, but without artificial ventilation, electric lighting and no moldings, except for the auditorium, and if these would be taken into account this, the cost would be more than 250,000 rubles. Then architect Tsyganko, demonstrating his project for the construction of a circus theatre at the corner of Fontanniy alley and Mikhailovskaya street announced that the project he designed was compiled according to the thought and direction of the City Head Karl Schmidt. It was about a building that would represent the theatre for drama and opera performances and at the same time remove chairs from the theater, it would be easy to arrange an arena for circus performances and that such a building would cost about 80,000 rubles. After a long debate on these issues, the Commission

decided: "The question of building a theater in the middle of the Police Square, according to Dombrowski project or another project, but of the proper size, in view of the meager means of the city and the impossibility in the near future to buy the necessary funds for this, to build a theater that would cost no more than 80,000 rubles at the corner of Mikhailovskaya street and Fontanniy alley" [4, 70-71 inv.]. Thus, according to the minutes of the meetings of the Commission for the Construction of the theatre of 19 of May, 1890: Chairman Karl Alexandrovich Schmidt suggested to consider the question in what form the building must be built. As a result, it was decided: the construction of a circus theater at the corner of Mikhailovskaya street and Fontanniy alley in accordance with the project of V. N. Tsyganko, or another project must be rejected, and call on various entrepreneurs to build a convenient circus in the above-mentioned urbane place, a stage and dramatic ideas could be given there [4, p. 78].

Unfortunately, in 1890, the good intentions of Kishinev City Head Karl Alexandrovich Schmidt to build a new drama theatre on the Police Square were not realized.

What happened was the following. There had been a plan for constructing the Noble Assembly building, which was designed by H. F. Lonsky in 1888, but did not survive to our days. According to archival documents, a special commission for the purpose on the construction of the city club met on the 24th of February 1889 [3]. The following people attended: the chairman-mayor K. A. Schmidt, architects L. I. Scheidevandt, V. N. Tsyganko and "contractor-builder, foreign architect H. F. Lonsky" [3, p. 1].

The proposal of the chairman of the commission about the necessity to conclude a contract with architect H. F. Lonsky for the construction of a building for the Kishinev club, for which purpose to preliminarily approve the plans and estimates, drawn up by this architect. According to reference prices, Henry Lonsky undertook to build the building by the 19th of December, 1889 with less than 60 thousand rubles, but it was without exterior decoration. Later, when the architect checked the prices and presented all the estimates, Henry Lonsky was given 62 788 rubles 78 kopecks for the construction of the club building [3, p. 1].

The original plan of the building [3, p. 46] and its description [3, p. 46 inv.-47 inv.], compiled on the 11th of June, 1889, were preserved. On the 3rd of August, 1889, a contract [3, p. 149] was concluded with the foreign architect Henry F. Lonsky, according to which he promised to build a building with a

stage and choirs for the clubhouse in the Alexander city Garden, and also to attach the cloakroom, make all internal alterations and adaptations for it.

In accordance with the estimates, drawn up by him and the plans, approved by the Construction Department of the Bessarabian Provincial Government, the architect must undertake all the works under the direct supervision of the members of the Construction Commission, obeying all the rules of the building charter. By the 1st of April, 1889 Henry Phillippovich Lonskii was going to prepare the masonry of the third floor, built into the ground. A month later, he promised to do the masonry of the 2nd floor; by the 20th of May – the masonry of the 1st floor in the ground, by the 4th of June, he undertook to build the first floor of the masonry above the ground, by the 25th of June – the 2nd floor of the masonry above the ground, and by the 1st of June; by the beginning of August it should have been put a roof construction with rafters and formwork under the iron on the entire roof. By the 20th of August, the architect planned to cover the roof with roofing iron, and he planned to decorate the dome roof in 1890. By the 10th of September, 1889, he was planning to plaster the ceiling in the hall and by the 5th of October – to finish the plastering of the second floor; by the 1st of November to finish the 2nd floor and install the parquet flooring, as well as a device for heating. By the 15th of December, 1889, all the works must be completed, so, this building could be used from this time. And then the plastering of the building from the outside, the installation of a balcony and stairs from the garden and pavilion for the entrance and all the other unfinished works in 1889, the architect undertook to complete by the 15th of June, 1890, when "the work must be absolutely ready and handed down without fail" [3, p. 149 inv.].

All materials, as well as some iron, windows, door glass, stove, parquet, balustrade, stair railing, etc. which should be used in the construction of the building were previously inspected by the members of the Construction Commission for the recognition of their suitability. If, on examination, it turns out that unsuitable materials were used, or the work was not completed, the architect Lonsky or his attorney had to change everything, which was also recorded in the contract. And later, on the 15th of December, 1889, a new plan [3, p. 209] and the description of the clubhouse [3, p. 209 inv.-210 inv.] was prepared by him. The structure of the Noble Assembly, according to which: the building marked A: is the house made of stone, with two-stories, the roof was covered with iron, 15 ½ sazhen in length, width – 10 sazhen and ½ arshin. Architect Lonsky reported

that painting of the building would be completed in a week. In the middle of the building there were three floors built in the ground for the central heating (15 sazhen, width 4 sazhen), all walls under the arches were made of brick and stone, the heating radiators were made of cast iron.

The first floor was made of brick and stone walls of different thicknesses from 1 ½ arshin to 3 vershoks; the ceilings in the corridor and the women's dining room are plastered and decorated with stucco work, the ceiling above the stage has a domed brick arch, and besides the crustacean wooden ceiling with flutes, the ceilings behind the stage are plastered smoothly. All the walls were plastered and covered with stucco work. Above the doors were plastered sandric, supported by caryatids, also the ceiling in the women's dining room is supported by caryatids, and in general all the walls are architecturally very elegantly decorated and decorated with paintings. The floors in the circular entrance and in the hall itself were parquet, in the ladies' dining room, on the stage and indoors behind the colored stage with oil paint, 15 windows with Belgian glass, two bivalve doors, and 4 single ones.

The stairs leading to the second floor with 66 steps, made of oak, like the parquet. There are two English water closets behind the stage, and the latter is held up to the heating devices (heaters) and communicated with an iron water tank there.

The second floor was made of brick and stone walls, different thicknesses from 1 arshin to 10 ½ vershoks, one wall stands on iron beams and rails, and the other – on brick poles, rolled with arches were made of bricks. Outside, the facade was decorated with stucco work and plastered with 6 alabaster figures. The ceiling construction above the hall, the so-called “in two lights”, was very difficult. In the middle of the dome, with a large metal rosette in the diameter of 3 ½ arches for ventilation, and the remaining parts of this ceiling have some caissons, with 200 linear arshins 4 inches wide with metal grilles for ventilation, the whole ceiling is plastered with different cornices, gilding, stucco and picturesque works. Ceilings above the choruses and staircases were with the covings, and painted with glue paint of different tones, some caissons and 3 metal rosettes for ventilation there. The dining room was a non-smoking one, domed, and in the middle of it the ceiling was made of glass and decorated with a lantern, while the entire ceiling is covered with paintings. The floors in the choir and in the dining room for non-smokers were colored with oil paint, 30 of pine wood, painted windows with large Belgian glass. One double door was made of pine wood, painted with large Belgian

glass. The attic has external stone walls and holes for the passage of spoiled air with valves for opening and closing, in addition a large fan with different adaptations, the roof construction is very complex and there are zinc ornaments above the roof.

The building “a” is adjacent to liter “A” has an open stone terrace.

Note: the neighboring building “b” was only one-storied and there were stone walls between buildings “A” and “B”.

“B” was a one-storied building, length 5 sazhen, width was 3 2/3, and the other parts were the following: the length was 11 1/3 sazhen and the width was 8 ½ sazhen, the roof was covered by iron, all walls were made of brick and stone and plastered. The thickness of the walls was from 14 to 3 vershoks. Outside, the facade was plastered and decorated with stucco work, and the ceilings in the middle of the foyer and in the front are domed, painted with cool paint and decorated with paintings, glass ceilings and lanterns. The walls are also painted with glue paint and they are decorated with paintings. The floors in the lobby of the main entrance were mosaic ones, in the vestibule, the overcoat, the ladies' lavatory and the drawing room was colored with oil paint, the floors in the men's lavatory were concrete and parquet was in the foyer. 5 double doors were made of pine wood, painted in various colours, with large glass and copper appliances and 14 single doors; 24 windows, made of pine wood, colored with oil paint with large Belgian glass. There were 4 tiles and metal ovens and five English water closets with water supply in the building. There were three sandricks above the door, with supporting figures or consoles. All buildings were estimated at 70,000 rubles [3, p. 211], namely:

The building “A” consisting of the foundation and stone walls cost 10,000 rubles;

All roofs cost 10,000 rubles, interior finish cost 30,000 rubles;

Assessment of the structure and the insured amount cost 50,000 rubles;

The building “B”, consisting of the foundation and stone walls cost 3000 rubles;

All roofs cost 3,000 rubles, interior decoration cost 14,000 rubles;

Assessment of the structure and the insured amount was estimated at 20,000 rubles. This document was drafted by architect H. F. Lonsky. The inventory was read by the city head K. Schmidt who was satisfied by the estimate, much as the other members of the commission including the city architect L. Scheidevandt, V. Tsyganko and other members [3, p. 211] of the commission were pleased it with the careful assessment.

With regard to the building of the former Kishinev District Court, located today on Vlaicu Pirkalab street, today it is the Administration of the Moldovan Railway (Vlaicu Pirkalab street, 48). It is an architectural monument, dated to the end of the 19th century. The three-story building, the main facade, is oriented to Vlaicu Pirkalab street. "Techniques and elements of Russian classical architecture were used in the planning and decoration of facades. The entrance to the building is decided in the form of a portico of the Ionic order. The planes of the walls are riddled with pilasters of the Corinthian order. Sculptures are installed in the niches of the walls of the second floor. In the center of the building, there is a marble staircase illuminated by an anti-aircraft flashlight. "In 1912, in this building of the former District Court, the legendary hero of the Civil War, G. I. Kotovsky was condemned" [7, p. 499]. In the National Archive of Moldova there are some documents, which confirm that the building of the District Court was built according to the design of Henry Filippovich Lonsky [1, p. 81]. At the request of the chairman of Kishinev District Court on the 30th of November, 1892, Bessarabsky Governor appointed a commission of technicians, who after examining the buildings of Kishinev district court on October 28, 1892, found that: "1) the cracks of the wall of the building at the corner of Galbinskaya and Fontannaya streets were currently of no threatening character, and 2) these cracks were not formed due to the ditches, which were dug for the laying of water pipes, but existed earlier. According to 11, 12 and 13 conditions of the agreement concluded on the 5th of June, 1885 between the temporary Construction Committee for the construction of the building of Kishinev District Court and the foreign architect Lonsky [1], the latter, at the end of each year of the first decade, since the construction of the building he built, should receive 1,104 rubles from the amount of retained in security of obligations for 10 years and 12,983 rubles after the expiration of the last year on the certification of the chairman of the court on the condition that the buildings is in good repair and the conscientious fulfillment of their obligations.

On 30th of January, 1893, the commission, to avoid the stagnation near the building of the district court, came to the main conclusions: 1) the need to make a more rational leveling of Galbinskaya street from the building of the district court to Aleksandrovsky street and to move this part so that spring, autumn and rain water could not stagnate at the base of the building and penetrate the masonry walls and the basement of the basement; 2) the entire sidewalk

on the continuation of two streets to raise to the greatest possible height from the canvas of streets [1, 107-107 inv.].

And, finally, the construction of another Kishinev building, the Bessarabian school of wine-making, is associated with the name of architect H. F. Lonsky. This was an example of a new functional building with the use of a local rubble stone of irregular shape, dictated by time, when the modern type of construction come into a conflict with the stylistic decor. The development of winemaking in Bessarabia, which was manifested in the 1980s of the XIX century, the usage by local winemakers of their own experience of more advanced techniques throughout the operation, and on the other hand the perfect shortage of scientifically trained specialists in this area in the province prompted the Minister of State Property to attend to the establishment of a special school of winemaking. Already in 1885, Mr. Ostrovsky instructed the preparation of this question to a member of the Council of the Ministry of State Property Arkhipov. A local school for gardening in Kishinev was chosen as the place for the school. To develop and carefully consider the proposed project in 1890, a special commission of winemakers was created with the participation of the Bessarabian governor, architect Lonsky and under the chairmanship of the secret adviser Arkhipov. Based on the comments of this commission, the Ministry recognized the need to amend the original draft and entrust the creation of an entirely new building to the Austrian Architect Heinrich Lonsky. This project, approved by the Ministry, was carried out by the author without any change. That year, on June, the set of buildings was inspected in all details by the Minister of Agriculture and State Property, the privy councilor A. S. Ermolov, and "both the layout of the buildings and their appearance deserved the approval by His Excellency" [9, p. 8].

According to an explanatory note, all the erected buildings of the Bessarabian winemaking school were represented in the attached drawings.

The general layout depicts the following buildings:

- 1) The school itself with a boarding house for 30 people;
- 2) The building of a laboratory or an experimental station with 4 apartments for teachers: chemistry, two laboratory assistants and a supervisor;
- 3) The wine cellar with winemaking;
- 4) The house with a director's apartment and a chancellery;
- 5) The house of the winemaker;
- 6) The bathhouse, laundry room with dryer;

7) The hospital with two apartments (from a former gardening school);

8) The house with three apartments for employees (from the former apartment of the head of the school of horticulture).

All buildings are supplied with water from two abundant wells with pumps that perfectly provide the entire establishment and were sufficient for watering the plantations.

All privies were arranged according to the newest systems of water closets, and the cesspool was made according to a special author's design with the separation of thick and liquid impurities, ventilation through pipes heated by the neighborhood of kitchen fumes, and in the school itself with the help of a special edge heater.

The ventilation of all rooms in general was constrained by the placement of exhaust ducts, which were heated by chimneys during winter.

There was a special triple exhaust hood, heated by a kitchen smoke pipe used for schools, dormitories and kitchen.

The advantages of distributions are generally seen in the plans; we can only mention the orientation of buildings with SW – NO, and all buildings have sun from all 4 sides, and classes – morning lighting.

In the design of the main building and the cellar was meant the possibility of spreading premises with the help of simple buildings. In view of the fact that the institution is new, and will undoubtedly expand – this circumstance is very important. In order to preserve this chance completely, the distances between the buildings were made greater than in the general layout, by as much as 40 sazhen.

In the cellar, spans with arches have been left in the outer walls, in case of the penetration of commonly used mines in the province, for wine aging.

All buildings were built from local rubble limestone of irregular shape. Only a cut piece stone was used for corners and window slopes. From inside and outside the buildings were plastered, and the roofs were covered with Marseilles tiles.

Large roofs, which well protected and shaded the buildings, and typically used for agricultural buildings, were free from all kinds of stucco moldings. Therefore, they looked light and welcoming.

Chimneys were all made of a selective iron ore without plaster and instead of iron were covered with concrete Coașe.

The entire construction, including the drafting, cost the treasury 146 thousand rubles.

These documents and drawings were subscribed by the architect H. F. Lonsky [9, p. 8].

In the NARM there are some documents, connected with the preparation of the plan, drawings and estimates for the construction of buildings for students' bedrooms in the school of viticulture and winemaking in Kishinev for 1912 [2]. According to the protocol of the construction department of the Bessarabian Provincial Board from June of 1912, the draft and estimates were compiled by the Provincial Architect Mikhail Serotsinsky [2, p. 3]. The same architect was engaged in designing and drawing up estimates for the construction of a two-story stone building for four apartments of experts from experienced wineries, which is confirmed in the protocol of the construction department of the Bessarabian Provincial Board of September 10, 1912 [2, p. 4].

Thus, the creativity of the famous architects Alexander Bernardazzi and Henry Lonsky in Kishinev during the second half of XIX century was considered on the basis of archival documents and some published sources. That was a period, when in the Bessarabian province the previously dominant classical style was replaced by a new, eclectic one, manifested in the stylistic blending the Renaissance facades, baroque splendor of mansions and palaces, Gothic for the Catholic, Lutheran churches and the so-called Russian-Byzantine style that was used for the Orthodox churches and chapels.

Bibliographical references

1. National Archive of the Republic of Moldova, F. 6, inv. 4, d. 251.
2. NARM, F. 6, inv. 4, d. 2292.
3. NARM, F. 78, inv. 1, d. 180.
4. NARM, F. 78, inv. 1, d. 182.
5. NARM, F. 444, inv. 1, d. 1.
6. А. И. Бернардацци (Биографический очерк). In: Зодчий. Журнал архитектурный и художественно-технический. Санкт-Петербург, 1900, выпуск 8, с. 98-101. /A. I. Bernardazzi (Biograficheski ocherk). In: Zodchii. Jurnal arhitecturnyi i hudojestvenno-tehnicheskii. Sanct-Peterburg, 1900, vupusc VIII, s. 98-101.
7. Кишинев. Энциклопедия, Кишинев, Главная редакция Молдавской Советской энциклопедии, 1984, с. 499 / Kishinev, Glavnaia redaktsia Moldavskoi Sovetskoi entsiclopedii, 1984, s. 499.
8. Пилявский В. Здания, сооружения, памятники Одессы и их зодчие. Справочник. Одесса, 2010, с. 203. / Pilavski V. Zdania, soorujenia, pamiatniki Odessy i ih zodchie. Odessa, Optimum, 2010, 274 s.
9. Пояснительная записка к чертежам вновь построенного Бессарабского училища виноделия. In: Зодчий. Журнал архитектурный и художественно-технический. Санкт-Петербург, 1895, выпуск 1, с. 8. / Poiasnitelinaia zapiska k chertejam vnovi postroennogo uchilisha vinodelia. In: Zodchii. Jurnal arhitecturnyi i hudojestvenno-tehnicheskii. Sanct-Peterburg, 1895, vupusc I, s. 8.



Fig. 1. Kishinev District Court at the corner of Galbinsky street and Fontanny alley (<http://oldchisinau.md>).



Fig. 2. Noble Assembly building in Kishinev.



Fig. 3. Passenger's building of the South-Western Railway in Kishinev (<http://oldchisinau.md>).

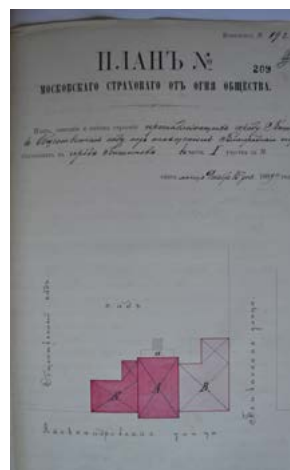


Fig. 4. The plan of a few parts of Kishinev Noble Assembly building [3, p. 209].



Fig. 6. The windows with Belgian glass in the Kishinev Noble Assembly building [3, p. 222].

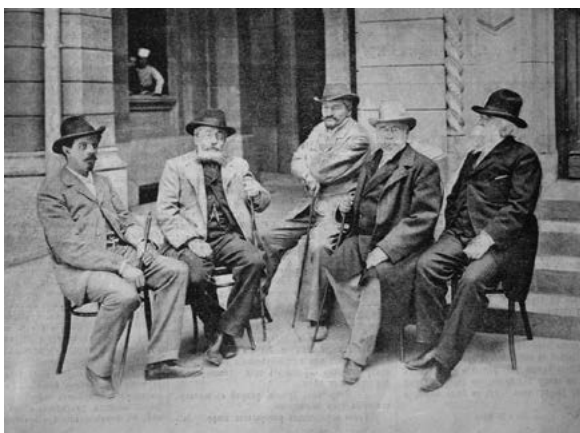


Fig. 5. A. Bernardazzi and H. Lonsky among other members of the Construction Commission in Odessa. „Odessa News” newspaper, 1898.

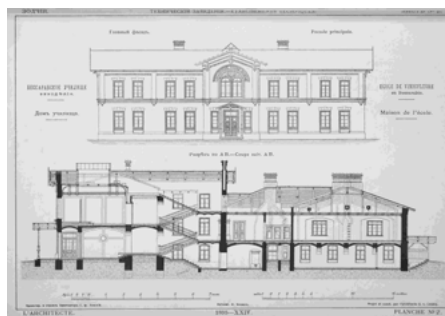


Fig. 7. Plans of the Bessarabian school of winemaking, projected by the architect H. F. Lonsky [9].

ARHITECTURA OBIECTIVELOR DE CULT ALE ORAȘULUI SOROCA

Rezumat

Arhitectura obiectivelor de cult ale orașului Soroca

Prezența diferitor religii la Soroca a cauzat apariția diferitor obiective de cult, o bună parte din acestea dispărând în urma unor cataclisme naturale sau istorico-politice. Astfel s-a întâmplat cu mănăstirea Sfântului Nicolae în 1828, biserica Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil în 1830, Sinagoga Mare în 1932 și biserica nefinisată Sfânta Cuvioasă Parascheva în 1962.

Utilizând mai multe categorii de surse am reușit să identificăm cu precizie locul pe care cândva se afla mănăstirea Sf. Nicolae și vestita „Fântână a Mănăstirii”. În urma suprapunerii planurilor topografice din secolele XVIII și XX, am putut localiza biserica Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil și Sinagoga Mare, construită în 1775. În perioada interbelică s-a început edificarea unei noi catedrale orășenești – Sf. Cuvioasă Parascheva, proiectată, probabil, de arhitectul Valentin Voițehovschi. Reconstrucția planului și volumetriei bisericii Sf. Cuvioasă Parascheva a fost făcută de noi pe baza fotografiilor și a ridicării topografice din 1953.

Însă au existat și clădiri care au rămas doar în proiecte nerealizate, de exemplu clopotnița bisericii Adormirea Maicii Domnului și două proiecte ale capelei romano-catolice. Studiarea documentelor din arhive și a materialelor ilustrativ-cartografice, împreună cu folosirea aplicațiilor computerizate, au dat posibilitatea de a reconstrui în volumetrie aceste obiective arhitectural-istorice, precum și de a realiza amplasarea lor exactă.

Cuvinte-cheie: orașul Soroca, mănăstirea Sfântul Nicolae, biserica Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil, biserica Adormirea Maicii Domnului, Sinagoga Mare, capela romano-catolică, Vladislav Scovronschi, Edmund Kohn, Carl Negruș, biserica Sfânta Cuvioasă Parascheva, Valentin Voițehovschi.

Summary

Architecture of religious buildings in Soroca

The presence of different religions in Soroca town caused the emergence of many places of worship, many of which disappeared because of natural or political cataclysms. This was the case with St. Nicholas Monastery in 1828, the Church of the St. Archangels Michael and Gabriel in 1830, the Great Synagogue in 1932 and the unfinished church St. Paraskeva Pious in 1962.

Using several categories of sources, we identified accurately the placement where were St. Nicholas Monastery and the famous “Fountain of the Monastery”. We were able to locate placement of the Church of the Archangels Michael and Gavril, and the Great Synagogue, built in 1775, using the overlapping of topographical plans of the 18th and 20th centuries. The new city cathedral – St. Paraskeva Pious begin to build in the 1936. Probably the author of the design was architect Valentin Voițehovschi, originally from Soroca. We made the reconstruction of the plan and volumetric model of St. Paraskeva church using old photographs and topographic map made at 1953.

However, there were buildings that remained only as unrealized projects, for example the bell tower for the Assumption of the Virgin Mary church and two Roman Catholic Chapels. The possibility to reconstruct these historical architectural monuments in volumetric models and their exact locations was based on studying of the documents from archives with the illustrative cartographic materials, and using of computerized applications.

Keywords: Soroca town, St. Nicholas Monastery, Church of St. Archangels Michael and Gabriel, the Assumption of the Virgin Mary Church, the Great Synagogue, the Roman Catholic Chapel of Soroca, Vladislav Scovronschi, Edmund Kohn, Carl Negruș, St. Paraskeva Pious Church, Valentin Voitsehovsky.

Astăzi sunt cunoscute mai multe documente scrise din secolele XV–XVIII despre existența edificiilor religioase în orașul Soroca. O descriere detaliată a unor lăcașuri vechi de cult ortodox din această localitate a fost realizată recent de arhitectul Sergius Ciocanu [1, p. 155-162].

Unul dintre cele mai vechi obiective de cult dispărute în Soroca a fost un așezământ monastic cu hramul Sf. Nicolae. Într-un document din 25 noiembrie 1606 domnul Țării Moldovei, Simion Movilă, întărea stăpânirea *mănăstirii Sfântul Nicolae din Soroca* asupra unei poverne [9, p. 101]. S. Ciocanu consemnează: „Totodată, nu dispunem de niciun fel de date care ar permite identificarea amplasamentului acesteia. Cel mai probabil, ea a fost situată în extravilanul localității, pe moșia de care dispunea orașul. Nu excludem că *schitul Soroca*, care purta și el hramul Sf. Nicolae, întemeiat pe la mijlocul secolului al XVIII-lea într-o *poiană* situată *la jumătatea dealului Sorocii*, a fost un „urmaș” al deja menționatei mănăstiri „Sfântul Nicolae din Soroca” de la începutul secolului al XVII-lea...” [1, p. 162].

În monografia sa „Basarabia în secolul al XIX-lea”, editată în 1898, Zamfir C. Arbore face referință la descrierea mănăstirilor, întocmită de către arhiepiscopul Dmitri Sulima în 1821 [8, p. 351]. Aici se vorbește despre amplasarea pe malul Nistrului a mănăstirii Sf. Nicolae, construită în 1762 de către boierul Emanache Ruset. Putem presupune că în perioada anilor 1606–1762 așezământul monastic a suferit în urma unor acțiuni militare, fapt ce a dus la necesitatea reconstrucției sau a înălțării unor noi clădiri ale mănăstirii.

Vom cita lista de inventariere privind serviciul călugărilor din eparhia Chișinăului din anul 1821: „Schitul din Soroca al bisericii Sf. Nicolae – biserica e o construcție din lemn acoperită și consolidată... Are patru chilii sub același acoperiș și încă două fiind separate, sub alt acoperiș. Sunt acoperite cu șindrilă, are refectoriu (sala de mese), hambar, șură și beci” [5].

În anii 1795–1821, starețul mănăstirii a fost ieromonahul Antonii, originar din gubernia Podolsk. În subordinea lui se aflau șase călugări: Olimp, Misail, Kiril, Anastasii, Ananii și Gavriil. Schitul avea opt boi, un taur, opt vaci, patru viței de doi ani, șapte cai, șase vițeluși de un an. În următoarea listă, cea din anul 1824, în total figurează doar cinci călugări rămași în mănăstire [6].

În monografia sa dedicată orașului Soroca, editată în 1932, Melete Răuțu descrie locul unde s-a aflat odinioară acest așezământ monastic: „...au mai rămas numai temeliiile copleșite de pământ și buruieni, precum și câteva pietre mormântale dintre care una are data 1848... Alte 3-4 pietre mormântale se mai

văd peste drum în via domnului Sârbu (actualul șef de birou la actuala Prefectură română). Temelia bisericii s-ar părea a fi în via domnului Cazacu. Tot pe aici se află o fântână cu apă bună și îmbelșugată, numită până astăzi „Fântâna Mănăstirii” [17, p.11-12].

În revista lunară „Viața Basarabiei”, editată de Pan. Halippa, în volumul nr. 6 din 1932, Dimitrie Iov (D. Iov) a publicat articolul „Un oraș de graniță: Soroca” [12]. Aici a fost descrisă viața cotidiană a orașului, fiind menționată și mănăstirea: „Pe la mijlocul muntelui Soroca, a existat, pe vremuri, o mănăstire care s-a ruinat pe la începutul veacului al XIX-lea. Locul unde a fost mănăstirea, este însemnat printr-o măreața cruce ridicată prin strădania preotului Alexandru Proțencu”.

Știri despre localizarea schitului le găsim și la Constantin Tomescu, în cartea „10 ani de la reînființarea Episcopiei Hușilor” din anul 1933: „Era înconjurat din trei părți de pădure, cea de-a patra latură fiind deschisă spre Nistru. Schitul a fost desființat în anul 1828” [18, p. 127]. Însă vedem că, după datele indicate pe o piatră funerară, descoperită în 1932 de Melete Răuțu, înmormântări pe teritoriul mănăstirii se făceau și în 1848, adică peste 20 de ani după închiderea mănăstirii.

În „Enciclopedia României” din 1938, în compartimentul dedicat monumentelor istorice ale orașului Soroca, este menționată așa-numita „Fântână a Mănăstirii” [13]. De fapt, este vorba de izvorul situat pe locul mănăstirii Sf. Nicolae. Deci, dacă în 1932 se mai vedeau rămășițele fundațiilor și ale mormintelor, atunci în documentele topografice mai vechi ar trebui să fie indicată însăși mănăstirea.

Studiind atent imaginea primului plan general color din 1841, am atras atenția asupra unui grup de clădiri situat într-o râpă de la marginea pădurii, în apropierea unui râuleț cu direcția de scurgere spre Nistru. Pe celălalt plan, din 1845, în același loc sunt indicate două clădiri, una situată pe direcția nord-sud, iar cealaltă cu deviere de 45°. În relatările locuitorilor din Soroca, de la sfârșitul secolului al XIX-lea, sunt menționate rămășițele de fundații, de la biserici și lăcașuri de lemn, pe care localnicii le-au folosit pentru construcții. Având în vedere cele menționate mai sus, am presupus că acele câteva clădiri indicate în planurile lui Vladislav Scovronschi și sunt construcțiile mănăstirii Sf. Nicolae din Soroca, menționată de S. Ciocanu, care a fost desființată în 1828 și a dispărut complet la mijlocul secolului al XIX-lea (Fig. 1).

Pe planul topografic al orașului din anul 1953, aproximativ în acest loc, sunt indicate o fântână și un izvor, în apropierea drumului care lega partea de jos a urbei din vecinătatea stadionului cu satul

Zastânca. Pe hartă, de-a lungul drumului sunt marcate plantații de vii.

Căutarea locului unde se afla cândva mănăstirea Sf. Nicolae și fântâna mănăstirii, în cele din urmă, s-a încununat de succes. Unul dintre localnici, domnul Iurii Șehovțov, care locuiește încă din copilărie pe stradă Mitrofan Cornet, nr. 17, a arătat locul unde pe vremuri se aflau fântâna și mormintele cu plăci de piatră. Locul pe care cândva erau plantațiile de vii a suferit alunecări de teren și mai apoi acolo a crescut o pădurice. Fântâna veche acum este umplută cu pământ, pe locul acesteia se pot vedea doar resturi de zidărie din piatră. De la această fântână și izvorul situat în apropiere, în anul 1950 a fost construită o conductă de apă, în aval spre abatorul combinatului de carne, ale cărui țevi se mai pot încă vedea în unele locuri și astăzi. Din cauza spargerilor frecvente de țevă și a scurgerilor de apă, în anii 1970 au început să se producă alunecări de teren. Din acest motiv, apeductul ieșea des din funcțiune și combinatul de carne a renunțat la utilizarea acestuia. În prezent, apa din izvor curge de sinestătător din conducta veche pe pantă în jos. În locul pe care se aflau mormintele vechi nu am găsit nicio placă de piatră. În schimb, am descoperit urme proaspete lăsate de așa numiții *săpători la negru*, pe care Iu. Șehovțov i-a văzut personal în mod repetat cu instrumente speciale de căutare. Drumul care ducea de la strada Mitrofan Cornet și stadionul sportiv până în satul Zastânca în prezent nu mai există, din cauza alunecărilor de teren, pe care le-am menționat mai sus. Doar niște cărări înguste trec printre tufișurile dese de copaci tineri. Cu toate acestea, au fost găsite urme ale temeliiilor caselor, despre care a scris în 1932 în cartea sa M. Răuțu. Celebra cruce de lemn pe locul mănăstirii menționată în această lucrare Iu. Șehovțov nu a văzut-o, dar își amintește că tatăl său i-a povestit despre acea cruce și i-a arătat locul de amplasament. Deci, am reușit să identificăm cu precizie locul pe care cândva se afla mănăstirea Sf. Nicolae și am găsit vestita „Fântână a Mănăstirii” (Fig. 2).

Un alt edificiu de cult este biserica Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil, care era plasată nu departe de cetate, spre sud-vest. Acest lăcaș de cult era grav afectat de cutremurele din 1802 și 1829, fiind demolat în 1830. Prima mențiune se conține în descrierea sumară a localității Soroca a călătorului otoman Evliya Celebi în anul 1657 [10]. Biserica Sfinții Arhangheli deținea în primul rând calitatea de biserică parohială, deservind necesitățile spirituale ale cetățenilor din Soroca, terenul de aproximativ 34 x 48 m din jurul edificiului fiind utilizat ca cimitir [16].

Folosind calculatorul și având în vedere specificul diferitor sisteme de coordonate topografice, am

realizat suprapunerea planului din 1789, întocmit de inginerul-topograf militar rus Kirilo Neverov, pe planurile din 1930 și 1953, pentru a indica locul exact al bisericii Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil (Fig. 3). Deci se poate spune cu certitudine că am găsit locul exact de amplasare a bisericii, la distanța de 50 m de la cetate. Și mai mult, știind de precizia înaltă a planului lui K. Neverov, putem discuta despre dimensiunile aproximative ale bisericii.

S. Ciocanu, în baza studierii bisericilor din secolele XVIII–XIX din regiunea Sorociei pe ambele maluri ale Nistrului, a încercat să facă o reconstrucție comparativă a planului bisericii Sfinților Arhangheli, găsind pe teritoriul Ucrainei, în localitatea Gusyatin, biserica Sf. Onufrie cu plan analogic. Am încercat să aduc acest plan la dimensiunile și proporțiile mai apropiate de planul lui K. Neverov (Fig. 4).

Cealaltă biserică, sfințită în numele Adormirii Maicii Domnului, apare în documente din 1774 [15]. Cutremurul din 1802 a afectat grav acest edificiu, încă în anul 1821 Dicasteria Duhovnicească din Chișinău decide să-l demoleze. Abia în 1839 s-a început construcția edificiului nou conform proiectului arhitectului austriac Antuan Weysman (18?? – octombrie 1844). Altarul noii biserici a fost plasat la o distanță de 21,34 m la vest de altarul bisericii vechi [19]. După prezentarea primei variante de proiect, erau făcute niște schimbări în plan și pe fațadă. Pe fațadă au apărut detalii cu suprafețe curbe care au îmbogățit arhitectura bisericii, apropiindu-i stilistica de baroc. Cupola era simplificată, fiind eliminat lanternoul. Construcția bisericii a fost terminată pe data de 31 martie 1843 (dar nu în 1842, cum este indicat în literatura de specialitate – n. a.), iar pe data de 22 mai și 17 septembrie a anului 1843 arhitectul Lukașevici din Comisia de Construcții a întocmit actele de primire în exploatare [1]. Peste șapte ani apare un proiect nou de construire a unui zid de piatră și a clopotniței, datat cu 24 iulie 1850. Planul de sistematizare a cartierului și teritoriului catedralei cu amplasarea clopotniței a fost executat de inginerul-topograf județean Vladislav Scovronschi. Proiectul turnului cu poarta de intrare și clopotnița în stilul bisericilor rusești a fost elaborat de arhitectul regional Nikolai Golikov. Curând, la data de 28 ianuarie 1853, guvernatorul Basarabiei a semnat proiectul cu costul estimat de 4059 ruble de argint. În cadrul acestui proiect turnul cu clopotniță a fost plasat pe axa intrării principale a catedralei la o depărtare de 17 m, dar a fost orientat sub un unghi de 7° față de acea axă, întrucât clopotnița era amplasată paralel cu linia străzii, care nu era perpendiculară pe axa principală a catedralei [19]. Însă această propunere nu a fost realizată. Doar peste 23 de ani, în

1876, clădirii bisericii i-a fost anexată o altă clopotniță înaltă din piatră [7], construită, probabil, după proiectul arhitectului eparhial Mihail S. Seroținski (1848–02.05.1916). În același timp, a fost modificată și cupola lăcașului de cult. De atunci aspectul bisericii nu s-a mai schimbat și astăzi funcționează în calitate de Catedrala orașenească.

Din secolul al XVII-lea, în afară de ortodocși creștini, în Soroca mai trăiau și evrei iudaști. Pe malul Nistrului, în aval la o distanță de 140 m de la cetate, în anul 1775 a fost construită Sinagoga Mare – o clădire solidă cu pereți groși de un metru, în două niveluri [14]. Parterul cu intrarea centrală era rezervat bărbaților. Femeile aveau o intrare separată printr-o scară exterioară ce ducea direct la nivelul doi. Spațiul rezervat femeilor avea un balcon deasupra parterului. Fațada clădirii dispunea de mai multe detalii arhitecturale decorative din arsenalul stilului baroc. Pe fațadă erau scrise data construirii și citate din *Tanakh* – scriptura evreiască sfântă:

1. „Ce frumoase sunt corturile tale, Iacove! (*Locuințele tale, Israele!*)”

2. „Cât de înfricoșat este locul acesta! Aici este casa lui Dumnezeu, aici este poarta cerurilor!”

Inundația mare din 5-6 aprilie 1932 a schimbat peisajul riveran al orașului Soroca. Barajul de gheață de pe lângă satul Vărăncău a ridicat nivelul apei în zona Sorocii cu 8-9 m. Apa a stat două zile până când barajul a fost aruncat în aer cu ajutorul bombardierelor sovietice și al artileriei române. Însă mai periculoase decât apele erau lepezile groase de gheață, care au distrus clădirile din piatră și din cărămidă situate pe malul Nistrului. A fost distrusă și una dintre cele mai vechi clădiri din oraș – Sinagoga Mare. În baza fotografiilor vechi de la începutul secolului al XX-lea și a documentelor cu desene, descoperite în Arhiva Națională a Republicii Moldova [3], am propus o variantă de reconstrucție volumetrică computerizată a acestui edificiu dispărut (Fig. 5).

Un alt grup de locuitori din județul Soroca era format din enoriași ai bisericii romano-catolice. Conform recensământului din 1897, un număr de 2493 de persoane din locuitorii județului și 393 de persoane din locuitorii orașului Soroca erau de confesie catolică. Petiția reprezentanților acestei religii cu rugămintea de a deschide o capelă romano-catolică în oraș a fost acceptată și, ca rezultat, pe 9 mai 1905 inginerul zemstvei Alekseev a elaborat proiectul capelei. Pe desenele tehnice este semnătura autorului și data executării (Fig. 6). Proiectul a fost transmis în Departamentul de Construcții al guberniei Basarabia și aprobat la 12 octombrie 1905. Unii cercetători în mod eronat i-au atribuit titlul de autor al acestui proiect tehnicianului din departamentul

de construcții A.H. Hacikianț, care de fapt a efectuat doar verificarea proiectului și devizului de cheltuieli. După nouă ani, acest proiect a fost înlocuit cu un alt proiect într-o versiune volumetrică îmbunătățită, care a fost avizat pe 28 iunie 1914 (Fig. 7). Coautorii noului proiect au fost Edmund C. Kohn și viitorul arhitect al orașului Soroca – Carl I. Negruș (în literatura de specialitate, a figurat un nume eronat – Negruzzi). Pentru realizarea acestui proiect a fost alocat un teren pe malul râului Nistru, între străzile Bulevardului și Podolskaia (actualmente str. M. Eminescu și I. Creangă). Din păcate, acest proiect original, de arhitectură neogotică, nu a fost realizat din cauza Primului Război Mondial, iar mai târziu – și a evenimentelor din octombrie 1917.

La începutul secolului al XX-lea a fost atestată o participare activă a cetățenilor orașului Soroca la construcția clădirilor publice pe cont propriu. Cetățeanul de onoare, președintele Adunării Dumei Orașenești Fiodor Aleinikov a explicat în „scrisoarea oficială adresată primarului din Soroca, primită pe 7 iunie 1916, precum că pe data de 21 iunie 1910 el a primit binecuvântarea episcopului eparhial să construiască o biserică lângă cimitirul creștin, și el, F. A. Aleinikov, a terminat construcția clădirii bisericii, iar pe lângă biserică s-au mai construit:

- casa pentru paznic, cu un hambar și morgă,
- școala bisericii, cu un apartament pentru învățător și dotările necesare,
- o casă pentru preot, pe o parcelă atribuită din terenul orașenesc, cu dotările necesare,
- vizavi de fațada bisericii, de-a lungul zonei cimitirului și a casei preotului, s-a construit un zid de piatră, în unele locuri cu plase din fier” [2, p. 60].

În același an, acest lăcaș de cult a fost sfințit ca biserica Sf. Teodor Stratilat, proiectată și construită sub conducerea inginerului arhitect Edmund Carlovici Kohn [4, p. 5] (în literatura de specialitate este indicat greșit Bolșakov Ivan – n. a.). Această biserică, cu stilul specific și rar printre clădirile arhitecturii religioase ale Imperiului Rus din secolul al XX-lea, este construită în așa-numitul stil „neorus” sau „modern” – versiunea rusă a stilului Art Nouveau.

În perioada interbelică, când Soroca făcea parte din Regatul Român, s-au început schimbări în amenajarea centrului orașului. La 10 octombrie 1921, în centrul pieței comerciale, între orașul „vechi” și cel „nou”, a fost ridicat monumentul generalului Stan Poetaș, care a căzut în bătălia din ianuarie 1919. Piața nouă a fost redenumită în Piața Unirii, fiind amenajată ca un parc și plantată cu copaci. În acest parc, în 1936 s-a început edificarea unei noi catedrale orașenești – Sf. Cuvioasă Parascheva, proiectată, probabil, de arhitectul Valentin Voițehovschi în stil

neoromânesc (Fig. 8). Construcția ei a fost întreruptă de cel de-al Doilea Război Mondial, când zidurile au fost ridicat până la nivelul cupolelor.

În asemenea stare nefinalizată, fără cupolă, catedrala a existat timp de 20 de ani, iar în 1962 ea a fost aruncată în aer. Astăzi doar documentele de arhivă atestă existența acestui minunat obiectiv de cult al Sorociei interbelice.

Reconstrucția planului și volumetriei bisericii Sf. Cuvioasă Parascheva a fost făcută de noi pe baza fotografiilor și a ridicării topografice din anul 1953 (Fig. 9).

Ideea construcției unei noi catedrale a apărut încă în anul 1923, când a fost restabilită Episcopia Hotinului. De atunci episcopul Visarion Puiu ducea tratative permanente cu autoritățile orașului despre alocarea unui teren pentru edificarea acestui obiectiv de cult. Episcopul de Hotin considera că noua catedrală trebuia să ocupe partea centrală a terasei inferioare a urbei, anume pe Piața Unirii. După 12 ani de tratative, autoritățile orașului au atribuit pentru construcția noii catedrale un teren din centrul parcului, chiar vizavi de monumentul lui Stan Poetaș. Serviciul divin de sfințire a fundației catedralei Sf. Cuvioasă Parascheva s-a oficiat la 19 iulie 1936. Lucrările de construcție s-au realizat pe contul mijloacelor financiare ale Consiliului Eparhial, Ministerului Cultelor, Prefecturii și Primăriei orașului Soroca, la fel și din ajutoarele venite din partea Mitropoliei Bucovinei condusă de mitropolitul Visarion Puiu.

Axa longitudinală principală a edificiului de cult se găsea pe aceeași linie cu axa transversală a monumentului lui Stan Poetaș, situat la o distanță de 35 m de la accesul principal în clădire. Monumentul generalului român era orientat cu fața înspre sud, deci de la intrarea în catedrală se vedea partea stângă a sculpturii. Absida altarului dădea spre râul Nistru.

Catedrala reprezenta un spațiu mononavat, alungit pe direcția est-vest. Tipologic, edificiul se înscrie în grupul bisericilor cu plan „în cruce greacă înscrisă”. El beneficia de trei abside și o cupolă centrală pe tambur. Conform documentului topografic din 1953, dimensiunile clădirii erau de circa 32,5 x 22,0 m. În interior încăpeau de la 700 până la 900 enoriași. Edificiul ecleziastic avea o componență tripartită: altar, naos și pronaos. Dinspre nord și sud, naosului i se racordau absidele semicirculare cu raza de circa 4,5 m. Nivelul planșeului catedralei era ridicat față de nivelul solului cu vreo 1,4 m, de aceea în fața intrării era prevăzut, probabil, un foișor înalt, având la intrare dimensiunile de circa 3,0 x 5,0 m.

Altarul, plasat în partea de est a catedralei, avea o suprafață de circa 36 m². În fața lui se găsea o ridicătură cu o lățime de 1,2 m. Din ambele părți ale

altarului cu raza de 5,6 m se aflau încăperi auxiliare: dinspre nord – proscomidia, iar dinspre sud – diaconiconul. Ele ocupau o suprafață de circa 10,1 m². Pronaosul reprezenta un spațiu dreptunghiular în plan, cu dimensiunile de circa 5,5 x 8,3 m. Din ambele părți ale acestuia se găseau încăperile auxiliare. Cea dinspre nord era destinată păstrării inventarului bisericesc și găzduia intrarea pe o scară ce ducea în cafasalul destinat corului bisericesc, situat la o cotă de 3,8 m. În încăperea auxiliară aflată spre sud de pronaos era prevăzută vânzarea lumânărilor. Trecerea de la pronaos spre naos era marcată de trei deschideri arcuite, sprijinite pe două coloane cu diametrul de circa 0,5 m.

Altarul și pronaosul erau alăturate la volumul principal al edificiului, de plan pătrat. Construcțiile tradiționale de piatră ale bisericilor ortodoxe au determinat o anumită distanță optimă a deschiderii arcelor și bolților – aproximativ 6-9 m. Reieșind din analiza noastră a planului topografic al orașului Soroca din 1953 și fotografia sus-menționată, s-a constatat că coloanele care susțineau bolta pe pendanțivi erau situate la o distanță de 8,9 m între axe, iar secțiunea lor avea un metru în diametru. Folosirea scheletului de beton armat a dat posibilitatea de a obține o mai mare deschidere a arcului, astfel fiind obținute mai multe oportunități de organizare a spațiului interior. Coloanele – elementele de sprijin verticale într-un edificiu de cult „în cruce greacă înscrisă” fortifică structura spațială a obiectivului ecleziastic și contribuie la evidențierea nucleului central.

La o examinare atentă a fotografiei din anul 1947, pot fi observate niște goluri în pereții exteriori, care serveau la crearea acusticii favorabile în incinta catedralei.

Deci, studierea documentelor din arhive și a materialelor ilustrativ-cartografice, împreună cu folosirea aplicațiilor computerizate, dau posibilitatea de a reconstrui în volumetrie virtuală obiective arhitectural-istorice dispărute.

Referințe bibliografice

1. Arhiva Națională a Republicii Moldova (în continuare ANRM). F. 2, inv. 1, d. 3103.
2. ANRM. F. 6, inv. 1, d. 4960, f. 60.
3. ANRM. F. 6, inv. 4, d. 75.
4. ANRM. F. 6, inv. 4, d. 2265, f. 5.
5. ANRM. F. 208, inv. 1, d. 3419.
6. ANRM. F. 208, inv. 1, d. 4422.
7. ANRM. F. 2, inv. 1, d. 3103.
8. Arbore Zamfir C. Basarabia în secolul XIX. București: Ed. Institutul de Arte Grafice Carol Gobl, 1898.
9. Catalogul documentelor moldovenești din Direcția Arhivelor Centrale. Supliment I (1403-1700). București: 1975.
10. Călători străini despre Țările Române. Vol. VI, București: Ed. Științifică și Enciclopedică, 1976.

11. Ciocanu S. Biserica Sfinții Arhangheli și alte edificii ecleziastice medievale ale orașului Soroca. În: Cetatea Soroca – istorie, memorie și tradiții seculare. Chișinău: Editura ARC, 2015.

12. Iov D. Un oraș la graniță: Soroca. În: Viața Basarabiei, Nr. 6, Ed. Cuvânt Moldovenesc, Chișinău, 1932.

13. Enciclopedia României. vol. II. Țara Românească. București: 1938.

14. Hakehillot P. Soroka. Encyclopedia of Jewish Communities in Romania. Volume II. Jerusalem: YadVashem. 1980.

http://www.jewishgen.org/Yizkor/pinkas_romania/rom2_00372.html (accesat 28.04.2016).

15. MEF vol. VII, partea I, Chișinău, 1975.

16. Plugaru Șt., Candu T. Episcopia Hușilor și Basarabia (1598–1949). Iași: Ed. PIM, 2009.

17. Răuțu M. Cetatea cu monografia orașului Soroca. Oradea: Tipografia Diecezană, 1932, p. 90.

18. Tomescu C. 10 ani de la reînființarea Episcopiei Hușilor. București: 1933.

19. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 218, оп. 4, д. 2444 / Rossijskij gosudarstvennyj istoricheskiy arhiv (RGIA). F. 218, op. 4, d. 2444.



Fig. 1. Fragment din planul orașului Soroca, executat de inginerul-topograf Scovronski în 1845 (ANRM, F. 11, inv. 1, d. 662).



Fig. 2. Fragment din planul contemporan al orașului Soroca. <https://point.md/ru/map/48.148274993463026/28.300598859786987/17> (accesat 30.03.2017).

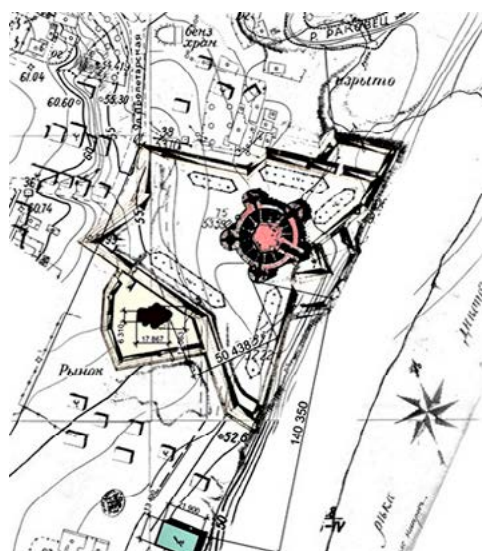


Fig. 3. Locul exact al bisericii Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil pe planul din 1953 suprapus pe planul din 1789.

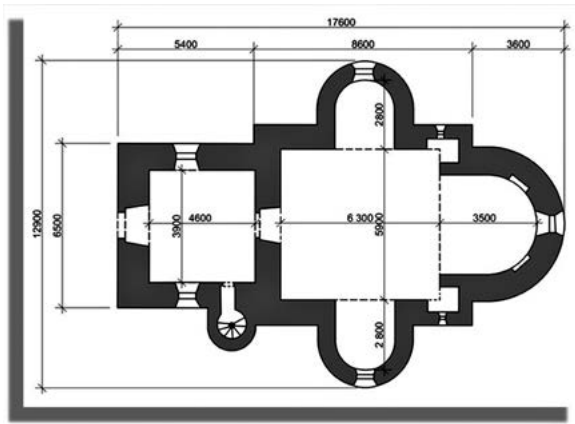


Fig.4. Planul bisericii Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil cu dimensiunile și proporțiile mai apropiate de planul din 1789 (reconstrucție a autorului).

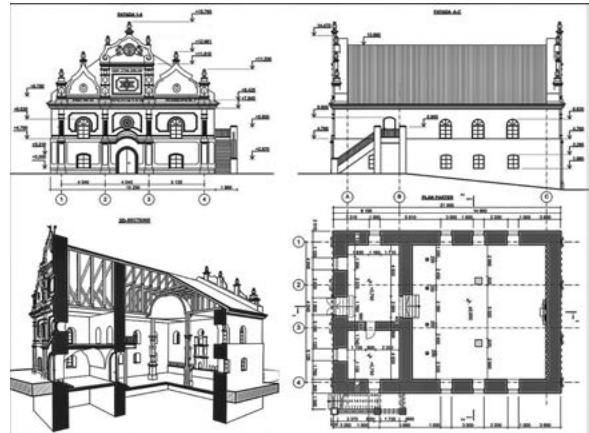


Fig. 5. Sinagoga Mare din orașul Soroca, construită în anul 1775 (reconstrucția autorului).

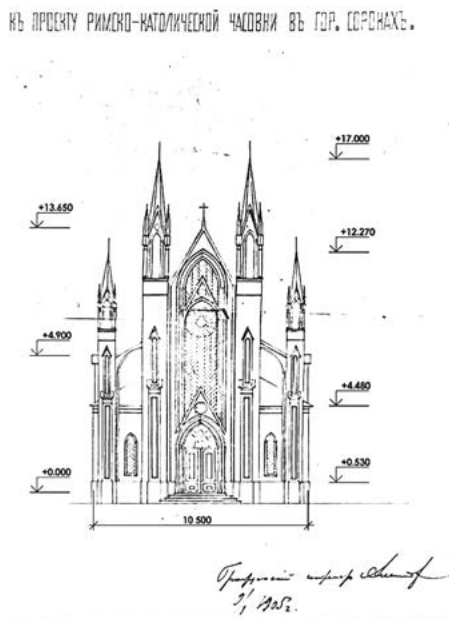


Fig. 6. Proiectul capelei romano-catolice din 1905, autor inginer Alekseev (ANRM, F. 6, inv. 4, d. 1090).

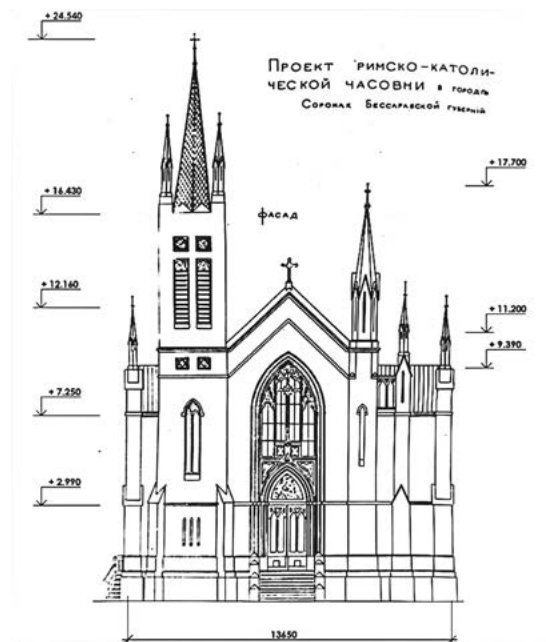


Fig. 7. Proiectul capelei romano-catolice din 1914, coautori Edmund C. Kohn și Carl I. Negruș (ANRM, F. 6, inv. 4, d. 1090).



Fig. 8. Catedrala orășenească Sf. Cuvioasă Parascheva, 1944 (?).

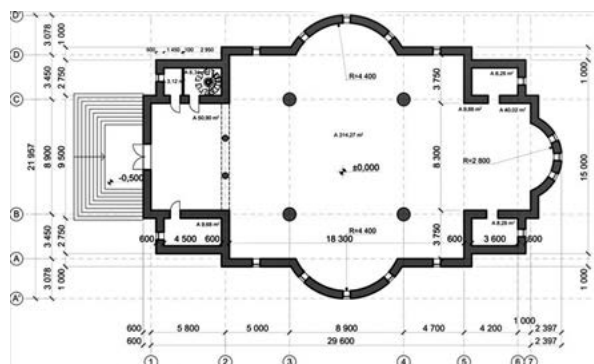


Fig. 9. Planul bisericii Sf. Cuvioasă Parascheva (reconstrucție a autorului).

ХУДОЖНИК НИКОЛАЙ БОДАРЕВСКИЙ (страницы творческой биографии)

Rezumat

Pictorul Nikolai Bodarevsky (file din biografia de creație)

Urmașul unei familii vechi de nobili, Nikolai Kornilievici Bodarevsky (1850–1921) s-a născut la Odesa. El a absolvit Academia Imperială de Arte din Sankt Petersburg. I-a avut ca profesori pe Timofey Neff, Vasily Vereshchagin și Piotr Shamshin. Bodarevsky a fost membru al Societății expozițiilor itinerante și al Societății Ruse de Sud a pictorilor. În prezent operele sale se păstrează în Ermitajul de Stat, Muzeul Rus de Stat, Galeria de Stat Tretyakov, Muzeul de Artă din Odesa și alte muzee. Portretul lui I. Tereshchenko (1891) pictat de Nikolai Bodarevsky se află în colecția Muzeului Regional de Artă din Lugansk. Sora artistului plastic, Ecaterina Petrokokino (născută Bodarevskaya) (1852–1930) a fost de asemenea pictoriță. Ca și Nikolai Kornilievici, ea a absolvit Școala de desen din Odesa. La Academia de Arte Nikolai Bodarevsky a învățat în aceeași promoție cu Vasily Surikov. Principalele opere ale lui Bodarevsky sunt: portretul maestrului Vasily Safonov, portretele compozitorilor celebri pentru Sala Mare a Conservatorului din Moscova, icoanele pentru catedrala „Învierea lui Hristos pe Sângele Vărsat”, portretul țarinei Aleksandra Fiodorovna, „În pădurea deasă”, „Fata ucraineană care paște găștele”, „Fata care citește” ș.a.

Cuvinte-cheie: Nikolai Bodarevsky, Academia Imperială de Arte, Societatea expozițiilor itinerante, Societatea Rusă de Sud a pictorilor.

Summary

Nikolai Bodarevsky (the moments of his creative biography)

Descendant of the old Moldavian nobility family, Nikolai Kornilievich Bodarevsky (1850–1921) was born in Odessa. He graduated from the St. Petersburg Emperors Academy of Arts. From 1869 to 1873 Nikolai Bodarevsky attended the Emperors Academy of Arts, where he studied with Timofey Neff, Vasily Vereshchagin and Piotr Shamshin. Bodarevsky was member of Society for Travelling Art Exhibitions and South-Russian Art Society. Currently, his works are kept in the State Hermitage, the Russian Museum (St. Petersburg), the Tretyakov Gallery (Moscow), Odessa State Literary Museum, Odessa Fine Art Museum and other museums. Portrait of I. Tereshchenko (1891) by Nikolai Bodarevsky, is in the collection of Lugansk Regional Art Museum. His sister, Catherine Petrokokino (nee Bodarevskaya) (1852–1930) was also a painter. She also graduated from the Odessa Art School. Nikolai Bodarevsky and Vasily Surikov are in the same year at Academy of Arts. Bodarevsky's major works include: Portrait of maestro Vasily Safonov; Portraits of famous composers for the Great Hall of the Moscow Conservatory; Icons for Church of Savior on Blood (St. Petersburg); Portrait of Empress Alexandra Feodorovna; "Deep in the forest"; "Ukrainian Girl tending geese"; "Girl reading a Book" and others.

Keywords: Nikolai Bodarevsky, Emperors Academy of Arts, Society for Travelling Art Exhibitions, South-Russian Art Society.

Художник Николай Корнилиевич Бодаревский родился 24 ноября (6 декабря) 1850 года в Одессе в дворянской семье. Он считал себя потомком знатного рода молдавских господарей Чегодар-Бодарескул. С 1869 по 1873 г. Н. К. Бодаревский учился в Санкт-Петербургской Императорской Академии художеств. Его преподавателями были: Тимофей Нефф, Василий Верещагин, Пётр Шамшин. С. Н. Кондаков сообщает, что в 1871 году в Академии Николай Бодаревский удостоился четырёх серебряных медалей (две малые и две большие). «В 1873 г. – 2 золот.[ые] мед[али] за картину: «Давид играет на гуслях перед Саулом» [8, с. 20]. Этот же автор пишет, что в 1875 г. Бодаревский получил звание классного художника 1 степени за программу «Апостол Павел объясняет догматы веры перед царем Агриппой». С 1880 года художник принимает участие в выставках передвижников. В 1884 году Н. К. Бодаревский официально становится полноправным членом Товарищества Передвижных художественных выставок. С 1894 г. он – член Товарищества южнорусских художников (ТЮРХ). В 1908 г. мастер удостоился звания академика Императорской Академии художеств. В четвёртом томе Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, вышедшем в 1891 году были опубликованы следующие сведения о художнике: «Бодаревский (Николай Корнилиевич) – классный художник 1-й ст. по исторической живописи, род. 1850 г., учился в Академии художеств (1869–1873) в СПб., выставил в 1881 на академ. выставке картины «Преставление Св. Николая» и «Перенесение мощей Св. Николая в Бар», а на выставках ежегодно экспонирует пейзажи и бытовые картины, всё более начинающие привлекать к себе внимание публики» [15, с. 201]. Он был многогранным художником, блестяще проявившим себя в разных жанрах: портретист, мастер жанровых картин и, конечно же, ню (на что особое внимание обратил В. В. Маяковский). Интересно отметить, что сестра Николая Бодаревского, Екатерина Корнилиевна Петрокино (урожденная Бодаревская) тоже была живописцем. Она, как и ранее её брат, окончила Одесскую рисовальную школу. Екатерина была замужем за Евстратием Михайловичем Петрокино – известным одесским предпринимателем, купцом, потомком греческого аристократического рода. С. А. Седых отмечает: «Самым известным изображением Евстратия Михайловича является портрет, написанный Н. К. Бодаревским, который выставлялся на 17-й выставке ТПХВ в 1889 г.» [12, с. 72]. Репродукция

этого портрета была воспроизведена в иллюстрированном каталоге выставки, в котором он значился под номером 18. Местонахождение этого портрета в настоящее время неизвестно. Л. Г. Белоусова пишет: «Евстратий Михайлович Петрокино на протяжении 12 лет, с 1892 и до конца своей жизни входил в попечительский совет Одесского Коммерческого училища. Его жена, Екатерина Корнилиевна (урожденная Бодаревская, родилась в Одессе в 1852 г., умерла в Париже после 1930 г.), была профессиональной художницей, выпускницей Одесской рисовальной школы по классу живописи. Специализировалась в жанре портрета, пейзажа и сентиментальной композиции. В 1894 году Е. К. Петрокино становится членом Товарищества Южнорусских художников (ТЮРХ), экспонируя свои работы на выставках в Одессе, Нижнем Новгороде, Париже...» [2, с. 24]. Дочь известного художника Кириака Костанди, Любовь Кириаковна Костанди (Хршановская) (1897–1988) в своих воспоминаниях не обошла вниманием Николая Корнилиевича Бодаревского и семью его сестры Екатерины Корнилиевны Петрокино. Л. К. Костанди пишет: «Был [в Одессе, прим. Ю. П.] такой богатый художник-любитель Петрокино [Евстратий Михайлович, прим. Ю. П.]. У него был круглый дом на Греческой площади. Так он подарил отцу квартиру с мастерской <...>. К Рождеству всем детям [Костанди, прим. Ю. П.] он преподносил богатые подарки. Когда он умер, его жена Екатерина Корнеевна жила бедно. Но она говорила, что покойный муж приказал ей и после его смерти дарить нам подарки. Папа крестил его троих детей и троих детей моего отца [Кириака Костанди, прим. Ю. П.] крестил Петрокино. И вот портреты этих троих детей папа подарил ему. <...> Моей сестре Анне Петрокино завещал 2000 рублей. У него на 16 станции тоже была дача, очень роскошная. Да, ещё надо сказать, что Екатерина Корнеевна брала уроки рисования у отца. <...> Рядом с дачей Петрокино была дача художника Бодаревского, который был родственником Екатерины Корнеевны. Бодаревский писал портреты богатых людей, любил выписывать шикарных дам» [5, с. 70-71].

В 1879 г. Василий Иванович Суриков (1848–1916), бывший одноклассник Бодаревского в Академии художеств, написал портрет Елены Корнилиевны Дерягиной, урожденной Бодаревской (1855–1906), сестры художника. «Портрет этот был написан <...> одновременно с этюдами для картины «Утро стрелецкой казни». <...>

Е. К. Дерягина послужила натурой для написания тогда же двух этюдов жены чернобородого стрельца в картине «Утро стрелецкой казни» [13, с. 330]. Приведенные сведения могут свидетельствовать о том, что В. И. Суриков и Н. К. Бодаревский были не только однокурсниками, но и друзьями. Илья Ефимович Репин (1844–1930) изобразил художника Н. К. Бодаревского на своем рисунке, который хранится в собрании Государственной Третьяковской галереи под названием «В мастерской Репина. Рисовальный вечер». «Натурными классами» Репин называет рисовальные вечера, происходившие у него на дому. Один из таких вечеров Репин запечатлел на рисунке «В мастерской Репина. Рисовальный вечер» (Б., графитный карандаш. 23,4 × 33,2 см), на котором изображены Н. Д. Кузнецов, Н. К. Бодаревский [выделено мною, Ю. П.], И. С. Остроухов, В. И. Суриков, Н. С. Матвеев. На рисунке имеется авторская дата и подпись: «1882 1-го февр. Ил. Репи (Москва)» [11, с. 31]. Этот рисунок поступил в Государственную Третьяковскую галерею в 1929 г. из Музея иконописи и живописи им. И. С. Остроухова.

Биографы Сурикова отмечают: «1875. В апреле [Суриков] приступает к программной работе на большую золотую медаль на тему: «Апостол Павел объясняет догматы веры в присутствии царя Агриппы, сестры его Береники и проконсула Феста» [13, с. 298]. Всё это относится и к биографии однокурсника В. И. Сурикова, Н. К. Бодаревского. В наши дни, дипломная (программная) картина Н. К. Бодаревского «Апостол Павел объясняет догматы веры перед царем Агриппой» хранится в собрании Закарпатского художественного музея имени Иосифа Бокшея. «Как и другие конкуренты 1875 года – Н. П. Загорский, И. И. Творожников и Н. К. Бодаревский, Суриков не был удостоен золотой медали и не получил, таким образом, права поездки за границу за счёт Академии» [13, с. 350]. Произведения Н. К. Бодаревского хранятся в собраниях целого ряда музеев. В Государственном Эрмитаже представлено одно произведение мастера – «Портрет императрицы Александры Федоровны» (1907 г. Холст, масло. 67 × 49,5 см. Инв. № ЭРЖ-647). Внизу, на лицевой стороне картины, подпись художника, год место и дата написания произведения: «Н. Бодаревский 1907 Царское Село 15го мая». Портрет императрицы поступил в Эрмитаж в 1946 году из Музея Этнографии народов СССР. В Одесском литературном музее хранится «Портрет молодой женщины» (1909 (?). Холст, масло.

66 × 44 см. Инв. № НВ-5435), работы Н. К. Бодаревского. Вверху справа, на лицевой стороне картины, расположена подпись художника и дата. Портрет был приобретен (закуплен) музеем у О. Б. Менайловой-Бамской (Одесса) в 1982 году. Сведения об этом портрете были опубликованы в статье А. Л. Яворской [16]. В каталоге собрания Одесского художественного музея значились два живописных произведения Н. К. Бодаревского: 1. Портрет Екатерины Корнильевны Петрокино (1852–1930), сестры художника. 1896 г. Холст, масло. 75 × 55 см. Справа внизу подпись и год создания произведения: Н. Бодаревский 1896. Поступил из Одесского музейного фонда в 1939 году. Ранее находился в собрании Е. М. Петрокино (Одесса). Инв. № Ж-672; 2. Дама с собакой. Холст, масло. 122 × 77,8 см. Справа внизу процарапано: Н. Бодар. Инв. № Ж-266 [9]. Обе названные картины в 1990 году были представлены на выставке «Образ женщины в произведениях дореволюционных и советских художников», которая проходила в Сочинском художественном музее. 30 ноября 2013 г. в Одесском художественном музее состоялась выставка одной картины – «Дама с собакой» Н. К. Бодаревского. Длилась выставка всего лишь один день. С лекцией «История атрибуции» перед собравшимися выступил руководитель проекта «Дом Кузнецовых» (ныне – заместитель директора по научной работе Одесского художественного музея) Сергей Александрович Седых. Как автору атрибуции этого произведения, ему в 2013 году удалось восстановить интереснейшую историю создания картины. С. А. Седых аргументированно доказал, что на картине изображена Елена Корнильевна Дерягина (урожденная Бодаревская – сестра художника) и установил время и место создания этого произведения в 1879 году.

Портрет И. Терещенко, созданный Николаем Бодаревским в 1891 году, находится в собрании Луганского областного художественного музея [3, с. 14]. Произведения художника хранятся также в следующих музеях: Государственная Третьяковская галерея («Портрет О. Ф. Бурьшкиной» (1897 г.)), Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля («Яблочный Спас в Малороссии»), Государственный художественный музей Алтайского края (г. Барнаул) («Упоительные речи» (1916 г.)), Мемориальная квартира Андрея Белого (г. Москва) («Портрет Маргариты Кирилловны Морозовой (1897 г.)») и др.

В XXI веке произведения художника Николая Бодаревского были представлены и продавались на аукционах мира. Так, например,

есть сведения о том, что в 2008 году картина «Украинская девочка, пасущая гусей» была продана за сумму, эквивалентную \$ 274, 703 (двести семьдесят четыре тысячи, семьсот три доллара США). На аукционе CHRISTIE'S (Russian Art) в Лондоне 28 ноября 2011 года, картина Н. К. Бодаревского «В лесной чаще» ("Deer in the forest") (Холст, масло. 54,5 × 38,4 см), была продана за £ 97,250 (\$ 150,543) (девятьсот семь тысяч, двести пятьдесят фунтов стерлингов, эквивалент – сто пятьдесят тысяч, пятьсот сорок три доллара США). В марте 2008 года в Стокгольме (Швеция), на «Русском» аукционе была представлена картина Н. К. Бодаревского «Девочка, читающая книгу» (Холст, масло. 162 × 76 см) (Лот 79).

В своих воспоминаниях, дочь Павла Михайловича Третьякова, Вера Павловна Третьякова (Зилоти) (1866–1940), много лет спустя после знакомства с художником, отмечала, что считает Бодаревского наиболее красивым из всех людей, которых видела в своей жизни. И утверждала, что его легко было представить в облике средневекового рыцаря в латах, словно он явился из какой-нибудь легенды.

У художника Н. К. Бодаревского были выдающиеся родственники. Например – генерал-майор Иван Максимович Бодаревский (1842–1892), кавалер орденов Св. Владимира 4-й и 3-й ст., Св. Анны 3-й и 2-й ст., Св. Станислава 2-й ст. Генерал И. М. Бодаревский был награжден также медалями: светло-бронзовой в память умирения Польского мятежа 1863–1864 гг., темно-бронзовой в память турецкой войны 1877–1878 гг. и знаком Красного Креста [10]. «...Ученик 6-го класса 2-й Одесской Гимназии Иван Бодаревский 10 апреля [1854 года], во время бомбардирования [Одессы], несмотря на сильные перекрестные выстрелы с неприятельских пароходов, носил из дома отца своего артиллеристам и их прикрытию в кувшинах воду на самые батареи. Обмывал рану одному солдату. Когда отряд войск, стоявший в овраге Сабанеевского моста, переведен был во двор отца его, то они оставили дом, но юноша возвратился назад, накормил солдат всем, что только мог отыскать в доме. В это время упало на двор несколько ядер и бомб и одну из них разорвало близ него. Великодушный, человеколюбивый юноша, по свойственной ему скромности скрыл свое прекрасное поведение в страстную субботу, но оно не укрылось от очевидных свидетелей» [4, с. 58]. Он был награжден знаком отличия военного ордена, произведен в портупей-прапорщики и определен на военную службу в 5-й пехотный корпус.

Одним из важнейших творческих свершений в жизни художника Николая Бодаревского является создание серии портретов великих композиторов для Большого зала Московской консерватории. Следует отметить, что здание Московской консерватории было построено на месте, где ранее находился дом князя Михаила Семеновича Воронцова (на Никитской улице). Участок и старый дом достался Воронцову в наследство от его тети Екатерины Романовны Дашковой в 1810 году, после её смерти. В 1812 году, во время грандиозного Московского пожара, дом сгорел. На его месте был отстроен новый дом М. С. Воронцова. В 1877 году здание было куплено Московским отделением Русского музыкального общества для размещения в нём консерватории. В дальнейшем, в связи с ростом количества учащихся, возникла необходимость в большем здании. 27 ноября 1893 г. было принято решение о возведении нового здания консерватории по проекту академика архитектуры Василия Петровича Загорского (1846–1912) на месте дома князя Воронцова. Разбирать старое здание начали в 1894 г., а 27 июня 1895 г. была осуществлена торжественная закладка нового здания. В 1898 г. в консерватории начались первые занятия в новых классах. Но работы по устройству и отделке Большого зала были завершены только к 1901 году. Торжественное открытие Большого зала Московской консерватории состоялось 7 апреля 1901 г. С ходатайством о выделении средств на завершение строительства и отделку этого зала к императору Николаю II обратился его дядя – великий князь Константин Константинович. 100 000 рублей были выделены и поступили в 4 января 1902 года. Руководителем комиссии по строительству нового здания консерватории был Василий Ильич Сафонов (1852–1918). Пятый директор (ректор) Московской консерватории – знаменитый дирижер, пианист, педагог и общественный деятель, он возглавлял консерваторию с 1889 по 1906 гг., был одним из лучших преподавателей фортепиано в Москве, и, одновременно талантливым администратором. Среди его детей, как минимум, три дочери стали художницами: Анна Васильевна Тимерёва (Книппер) (урожденная Сафонова) (1893–1975), Ольга Васильевна Сафонова (1899–1942), Елена Васильевна Сафонова (1902–1980). Портрет маэстро В. И. Сафонова, созданный Н. К. Бодаревским – одно из лучших произведений мастера. Музыкант изображен сидящим в кресле. В руке – дирижерская палочка. Прекрасным документальным подтверждением мастерства

Бодаревского-портретиста является фотография (фотопортрет) В. И. Сафонова, хранящийся в Музее им. Н. Г. Рубинштейна. Этот фотопортрет (с дарственной надписью запечатленного Е. Ф. Гнесиной), был опубликован директором музея Е. Л. Гуревич к 150-летию со дня рождения В. И. Сафонова [14]. Проявив незаурядное мастерство портретиста, мог ли Бодаревский тогда предположить, что получит впоследствии грандиозный заказ на создание галереи портретов великих композиторов для нового Большого зала Московской консерватории? Большой зал консерватории был украшен четырнадцатью портретами великих композиторов: Иоганна Себастьяна Баха, Георга Фридриха Генделя, Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта, Людвиг ван Бетховена, Франца Шуберта, Роберта Шумана, Феликса Мендельсона, Рихарда Вагнера, Кристофа Виллибальда Глюка, Михаила Ивановича Глинки, Антона Григорьевича Рубинштейна, Петра Ильича Чайковского и Александра Порфирьевича Бородина. Вопрос о последовательности в размещении портретов в зале был рассмотрен и обсужден на особом заседании Строительной комиссии (председателем которой был В. И. Сафонов) при участии компетентных лиц из музыкального мира. В 1953 году из своих мест в Большом зале были демонтированы созданные Бодаревским портреты Глюка, Генделя, Мендельсона и Гайдна. На их место поместили новые портреты композиторов Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, А. С. Драгомыжского и Ф. Шопена. По некоторым сведениям, в конце 1990-х годов в Московской консерватории нашлись портреты Мендельсона и Гайдна работы Бодаревского. Известно, куда пропали демонтированные более 60 лет назад портреты Глюка и Генделя.

В 1883–1907 гг. в Санкт-Петербурге был возведен и декорирован Собор Воскресения Христова на Крови (Храм Спаса на Крови). Этот мемориальный храм был сооружен на том месте, где, в результате террористического акта 1 (13) марта 1881 г., был смертельно ранен император Александр II. Автор проекта Собора – академик Императорской Академии художеств, архитектор Альфред Александрович Парланд (1842–1919). Архитектор окончил Академию с большой Золотой медалью, а в 1892 году стал профессором своей Alma mater. Художник Н. К. Бодаревский создал эскизы и живописные оригиналы, по которым в мозаичной мастерской В. А. Фролова были созданы 16 мозаичных картин для художественного убранства Собор

Воскресения Христова на Крови. «Христос перед Пилатом», «Предательство Иуды» (мозаики, размещенные на юго-западном пилоне), «Господь Эммануил», «Св. Николай Чудотворец», «Св. Владимир», «Св. Мария Магдалина», «Богоматерь с двумя ангелами», «Св. Царица Александра», «Св. Архидьякон Стефан», «Архидьякон Лаврентий», изображения четырех ангелов и двух серафимов (мозаики иконостасов). Другие мозаики, украсившие собор, были созданы по оригиналам выдающихся художников: Виктора Михайловича Васнецова, Андрея Петровича Рябушкина, Михаила Васильевича Нестерова, Николая Николаевича Харламова и других.

В 2007 году В. А. Абрамов опубликовал письма П. А. Нилуса Е. И. Буковецкому 1908–1917. В переписке двух художников сохранились и воспоминания о старшем коллеге – Н. К. Бодаревском. Так, например, в письме от 10 февраля 1917 г. из Петрограда, П. А. Нилус пишет Е. И. Буковецкому, поясняя отношение других художников к своим произведениям: «Впрочем, старики – ни звука, исключая Бодаревского, который очень одобряет <...> мои картины...» [1, с. 131]. В письме из Петрограда от 14 февраля 1917 года Нилус вновь пишет Буковецкому: «Бодаревский имеет здесь успех несомненный, много заказов и вот уже от 4 лиц я слышу о том, как он хорошо пишет кружева и платье. Передай товарищам, что пора увеличивать цены...» (открытое письмо, датировано по почтовому штемпелю) [1, с. 135]. Очевидно, личность и творчество старшего коллеги и земляка не давали покоя Нилусу. 16 февраля 1917 г. он пишет Буковецкому: «...Досадно, что продаются вещи совершенно ничтожные. Бодаревский продал 4 маленьких картины, даже в его репертуаре хуже среднего уровня...» [1, с. 136].

В Одессе ежегодно проходили выставки Товарищества Передвижных художественных выставок и выставки Товарищества южно-русских художников. Вполне естественно, что Бодаревский, будучи членом этих творческих союзов, с удовольствием принимал участие в этих выставках в своём родном городе. У него был собственный дом-дача в Одессе, на 16-й станции Большого Фонтана. В разные годы он, в частности, участвовал в следующих выставках, проходивших в Одессе, в Городском музее Общества изящных искусств: XII периодическая выставка Товарищества южно-русских художников (ТЮРХ) 29 сентября – 28 октября 1901 г. На выставке было представлено 120 работ. Среди участников: Н. К. Бодаревский, В. В. Кандинский,

К. К. Костанди, Е. К. Петрокино [сестра Н. К. Бодаревского], Б. В. Эдуардс и многие другие; XIII периодическая выставка ТЮРХ 26 сентября – 28 октября 1902 г. На выставке было представлено 161 произведение. Среди участников: Н. К. Бодаревский, В. В. Кандинский, К. К. Костанди, Л. О. Пастернак, Е. К. Петрокино [сестра Н. К. Бодаревского], Б. В. Эдуардс и многие другие; XV периодическая выставка ТЮРХ 1 октября – 31 октября 1904 г. На выставке экспонировались 174 произведения. Среди участников: Н. К. Бодаревский, В. В. Кандинский, К. К. Костанди, Е. К. Петрокино [сестра Н. К. Бодаревского], Б. В. Эдуардс и многие другие; XXXII передвижная выставка Товарищества передвижных художественных выставок (ТПХВ) 18 ноября – 6 декабря 1904 г.; XVI периодическая выставка ТЮРХ 1 октября – 6 ноября 1905 г. На выставке экспонировались 204 работы. Среди участников (как и за год до этого) снова: Н. К. Бодаревский, Василий Кандинский, К. К. Костанди, Е. К. Петрокино, Б. В. Эдуардс и многие другие. В каталоге выставки были перечислены четыре произведения Бодаревского: «32) Портрет г-на Б. А. Мангер; 33) [Портрет] г-жи Мангер; 34) Купальщицы; 35) Утро» [15, с. 4]. В каталоге были указаны и цены двух работ мастера, представленных под номерами 34 и 35: 600 и 300 рублей соответственно. XVII периодическая выставка ТЮРХ 1 октября – 5 ноября 1906 г. На выставке были представлены 193 произведения. Среди участников: Н. К. Бодаревский, В. В. Кандинский, К. К. Костанди, Е. К. Петрокино [сестра Н. К. Бодаревского] и многие другие. XVIII периодическая выставка ТЮРХ 1 октября – 4 ноября 1907 года. На выставке было представлено 233 произведения. Среди участников: И. И. Бродский, К. К. Костанди, В. В. Кандинский, Е. Е. Лансере, Л. О. Пастернак, Е. К. Петрокино [сестра Николая Корнилиевича Бодаревского], Б. В. Эдуардс, Н. К. Бодаревский и многие другие. XX периодическая выставка ТЮРХ 1 октября – 15 ноября 1909 г. На выставке было представлено 173 произведения. Среди участников: Н. К. Бодаревский, В. В. Кандинский, К. К. Костанди, Е. К. Петрокино [сестра Н. К. Бодаревского] и многие другие. XXI периодическая выставка ТЮРХ 1 октября – 6 ноября 1910 г. На выставке было представлено 279 произведений. Среди участников: Н. К. Бодаревский, В. В. Кандинский, Е. К. Петрокино [сестра Н. К. Бодаревского] и многие другие. XXII периодическая выставка ТЮРХ 1 октября –

14 ноября 1911. На выставке было представлено 249 произведений. Среди участников: Н. К. Бодаревский, К. К. Костанди, Е. К. Петрокино [сестра Н. К. Бодаревского], Б. В. Эдуардс и многие другие. XXIII периодическая выставка ТЮРХ 1 октября – 14 ноября 1912 г. На выставке было представлено 194 произведения. Среди участников: Н. К. Бодаревский, И. И. Бродский, К. К. Костанди, Е. К. Петрокино [сестра Н. К. Бодаревского], Е. Е. Лансере и многие другие. XXVII периодическая выставка ТЮРХ 1 октября – 14 ноября 1917 г. На выставке было представлено 215 произведения. Среди участников: Н. К. Бодаревский, К. К. Костанди, Е. К. Петрокино [сестра Н. К. Бодаревского], А. А. Шовкуненко и многие другие.

С 23 августа 1919 г. по 8 февраля 1920 г. Одесса находилась под властью добровольческой армии Деникина. Именно к этому периоду относятся следующие сведения о выставочной деятельности художника. Удалось установить, что на XXIX Выставке картин Товарищества Южнорусских художников, которая проходила в Одессе с 1 октября по 11 ноября 1919 года в залах Городского музея изящных искусств (ныне – Одесский художественный музей), в числе 337 произведений участников выставки, были представлены восемь картин Н. К. Бодаревского. Об этом свидетельствует каталог выставки: «БОДАРЕВСКИЙ, Николай Корнеевич [так отчество художника указано в каталоге, прим. Ю. П.]. 27. Египтянка. 28. Портрет д-ра Громаковского. 29. Отдых после Петрограда. 30. Мавританский замок. 31. Грех. 32. Стыдливость. 33. Место, где я был ранен налетчиками. 34. Амазонка» [7, с. 4]. Из названия одной из перечисленных картин, можно сделать вывод о том, что в смутное время гражданской войны, последовавшей за революцией 1917 года, в жизни знаменитого художника произошло трагическое событие, когда он подвергся нападению преступников и был ранен. Умер он в родном городе – Одессе (в котором ещё с 8 февраля 1920 г. вновь установилась советская власть), в страшном и голодном 1921 году и был похоронен на Первом христианском кладбище.

Выводы: Художник Николай Корнилиевич Бодаревский – большой мастер, имя которого известно в мире специалистам и узкому кругу любителей искусства и коллекционеров. В то же время, его вполне можно назвать «забытым художником». Учитывая тематическую направленность творчества Н. К. Бодаревского (картины религиозного содержания, портреты

представителей аристократии, императорской семьи) и дворянское происхождение самого мастера, в советский период его художественное наследие замалчивалось. Сегодня можно сказать о том, что Н. К. Бодаревский был выдающимся художником, внесшим значительный вклад в сокровищницу мирового искусства.

Автор выражает благодарность видному деятелю европейского движения по охране культурного наследия, господину Ангусу Фаулеру (Angus Fowler), посоветовавшему осуществить данное исследование.

Библиография

1. Абрамов В. А. Письма П. А. Нилуса Е. И. Буковецкому 1908–1917. В: Дом князя Гагарина. Сборник научных статей и публикаций. Выпуск 4. Одесса: РИА «СМИЛ», 2007, с. 105-140. / Abramov V. A. Pisma P. A. Nilusa E. I. Bukovetskomu 1908–1917. V: Dom knyazu Gagarina. Sbornik nauchnykh statey i publikatsiy. Vypusk 4. Odessa: RIA "SMIL", 2007, s. 105-140.
2. Белоусова Л. Г. Греческие купцы Петрокино в Одессе: благотворительная и общественная деятельность (2-я половина XIX в.). В: Науковий вісник Одеського державного економічного університету. Одеса, № 5 (42), 2007, с. 16-27 / Belousova L. G. Grecheskiye kuptsy Petrokokino v Odesse: blagotvoritel'naya i obshchestvennaya deyatelnost (2-ya polovina XIX v.) / Naukoviy visnyk Odeskogo derzhavnogo ekonomichnogo universitetu. V: Odesa, No 5 (42), 2007, s. 16-27.
3. Борщенко Л. Острів краси і натхнення. Луганський обласний художній музей. В: Airport magazine, № 5/2001, с. 12-19. / Borshchenko L. Ostriv krasy i natkhnennya. Luganskiy oblasniy hudozhniy muzey. V: Airport magazine. No 5/2001, ss. 12-19.
4. Головань В. И. События Крымской (Восточной) войны 1853–1856 годов между Россией и коалицией государств (Великобритания, Франция, Турция и Сардинское королевство) в современном видении / Исторична пам'ять: історико-краєзнавчий щорічник. Вип. 6. Одеса: Астропринт, 2005, 340 с.: 2 арк. ил., с. 6-97. / Golovan V. I. Sobytiya Krymskoy (Vostochnoy) voyuy 1853–1856 godov mezhdz Rossiyey i kaolitsyey gosudarstv (Velikobritaniya, Frantsiya, Turtsiya i Sardinskoye krolevstvo) v sovremennom videniyi / Istorychna pamyat: istoryko-kraeznavchyy shchorichnyk. Vyp. 6. Odesa: Astroprint, 2005. 340 s.: 2 ark. il., ss. 6-97.
5. Еремина Л. А. Страницы жизни семьи К. К. Костанди / Вісник Одеського художнього музею: зб. ст. Вип. 2 / упоряд.: В. О. Абрамов, С. О. Седих; ред. О. М. Барковська, С. О. Седих; Одес. Худож. музей. – Одеса: Видавництво, 2015. 150 с.: ил., сс. 65-78. / Yeremina L. A. Stranitsy zhizni semyi K. K. Kostandi / Visnyk Odeskogo hudozhnyogo muzeyu: zb. statey. Vyp. 2 / uporyad. V. O. Abramov, S. O. Sedykh; red. O. M. Barkovska, S. O. Sedykh; Odes. Hudozh. Muzey. Odesa: Vidavnitstvo, 2015. 150 s.: il., s. 65-78.
6. Каталог XVI выставки картин Товарищества «Южно-русских художников» в г. Одессе. Одесса. 1905. / Katalog XVI Vystavki kartin Tovarishchestva Yuzhnorusskikh hudozhnikov v g. Odesse. Odessa. 1905.
7. Каталог: XXIX Выставка картин Товарищества Южно-русских художников. Одесса: Тип. Всерос. Земск. Союза. 1919, 24 с. / Katalog XXIX Vystavka kartin Tovarishchestva Yuzhno-russkikh hudozhnikov. Odessa: Tip. Vseross. Zemsk. Soyuza. 1919, 24 s.
8. Кондаков С. Н. Живописцы. Список русских художников к юбилейному справочнику Императорской Академии художеств. СПб: Товарищество Р. Голике и А. Вильберг, 1914. Т. II, 454 с. / Kondakov S. N. Zhivopistcy. Spisok russkih hudozhnikov k yubileynomu spravochniku Imperatorskoiy Akademiyi hudozhestv. SPb: Tovarishchestvo R. Golikey I Vilberg, 1914. T. II, 454 s.
9. Одесский художественный музей. Живопись XVI – начала XX веков. Каталог. / Составители: Калмановская Л. Н., Гурова Л. Н. Одесса: Город мастеров. 1997. 177 с. / Odesskiy hudozhestvenniy muzey. Zhypovis XVI – nachala XX vekov. Katalog. / Sostaviteli: Kalmanovskaya L. N., Gurova L. N. Odessa: Gorod masterov. 1997. 177 s.
10. РГВИА. Ф. 400. Оп. 12. Д. 18449. Л. 9-21 об. / RGVIA. F. 400. Op. 12. D. 18449. L. 9-21 ob.
11. И. Репин. Из собрания государственной Третьяковской галереи. Графика. / Автор-составитель М. А. Немировская. М.: Изобразительное искусство, 1987. 48 с., ил. / I. Repin. Iz sobraniya gosudarstvennoy Tretyakovskoy galereya. Grafikha. / Avtor-sostavitel M. A. Nemirovskaya. M.: Izobrazitelnoye iskusstvo, 1987. 48 s., il.
12. Седых С. А. Неизвестные портреты известного одессита / Вісник Одеського художнього музею: зб. ст. Вип. 1 / упоряд.: В. О. Абрамов, С. О. Седих; ред. О. М. Барковська, С. О. Седих; Одес. Худож. музей. Одеса: Плутон, 2014. 97 с.: ил., с. 72-76. / Sedykh S. A. Neizvestnye portrety izvestnogo odessita // Visnyk Odeskogo hudozhnyogo muzeyu: zb. st. Vyp. 1 / uporyadnyk V. O. Abramov, S. O. Sedykh; red. O. M. Barkovska, S. O. Sedykh; Odes. Hudozh. Muzey. Odesa: Pluton, 2014. 97 s.: il. s. 72-76.
13. Суриков В. И. Письма. Воспоминания о художнике. / Вступительные статьи Н. А. Радзимовской, С. Н. Гольдштейн. Составление и комментарии Н. А. и З. А. Радзимовских, С. Н. Гольдштейн. Л.: Искусство. 1977. 384 с., 52 л. ил. / Surikov V. I. Pisma. Vospominaniya o hudozhnike. / Vstupitelnye statyi N. A. i Z. A. Radzimovskikh, S. N. Goldshteyn. L.: Iskusstvo. 1977. 384 s., 52 l. il.
14. Фотография В. И. Сафонова с дарственной надписью Е. Ф. Гнесиной (Дар Мемориального музея-квартиры Е. Ф. Гнесиной Музею им. Н. Г. Рубинштейна) [публикация к. иск. Е. Л. Гуревич] / Российский музыкант. Газета Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, № 2 (1209), март 2002. / Fotografiya V. I. Safonova s darstvennoy nadpisyu E. F. Gnesinoy (Dar Memrialnogo muzeyu-kvartiry E. F. Gnesinoy Muzeyu im. N. G. Rubinshteyna) [publikatsiya k. Isk. E. L. Gurevich] / Rossiyskiy muzykant. Gazeta Moskovskoy gosudarstvennoy konservatoriyi im. P. I. Chaykovskogo, No 2 (1209), mart 2002.
15. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. IV (Битбург-Босха). СПб, 1891. 472 с. / Entsiklopedicheskiy slovar Brokgauza i Efrona. T. IV (Bitburg-Boskha). SPb, 1891. 472 s.
16. Яворская А. Л. Коллекция работ членов и экспонентов Товарищества южнорусских художников в фондах Одесского литературного музея / Вісник Одеського художнього музею: зб. статей. Вип. 2 / упоряд.: В. О. Абрамов, С. О. Седих; ред. О. М. Барковська, С. О. Седих; Одес. худож. музей. Одеса: Видавництво, 2015. 150 с.: ил., с. 43. / Yavorskaya A. L. Kolleksiya rabot chlenov i eksponentov Tovarishchestva yuzhnorusskikh hudozhnikov v fondah Odeskogo hudozhestvennogo muzeyu / Visnyk Odeskogo hudozhnyogo muzeyu: zb. statey. Vyp. 2 / uporyad. V. O. Abramov, S. O. Sedykh; red. O. M. Barkovska, S. O. Sedykh; Odes. Hudozh. Muzey. Odesa: Vidavnitstvo, 2015. 150 s.: il., s. 43.

Natalia IURCENCO

**CUM UN EDIFICIU REALIZAT CONFORM UNUI PROIECT-
MODEL A DEVENIT MONUMENT DE ARHITECTURĂ
(sau cu privire la autorul Catedralei Romano-Catolice
din Chișinău)**

Rezumat

**Cum un edificiu realizat conform unui proiect-model a devenit monument de arhitectură
(sau cu privire la autorul Catedralei Romano-Catolice din Chișinău)**

În articol este ridicată din nou întrebarea privitor la arhitectul Bisericii Romano-Catolice din Chișinău (anii 1838–1840), unde autorul argumentează punctul său de vedere privind implicarea directă a celor doi frați, Josef și Louis Charlemagne în crearea proiectului. În susținerea versiunii sale privind originea de proiect-model a Bisericii Romano-Catolice, expusă anterior, autorul compară proiectul bisericii Romano-Catolice din Chișinău cu proiectul-model de biserică, elaborat de Comisia de proiecte și devize a Comitetului de Construcții de pe lângă Departamentul Economiei de stat și clădiri publice din Sankt Petersburg și întărit tot acolo de Comisia Departamentului căilor de comunicație și clădirilor publice din Sankt Petersburg la 18 iulie 1838.

Analiza atentă a proiectului-model duce spre convingerea că arhitectura acestuia este analogică până la identitate cu cea a catedralei din Chișinău. Evidențierea identității proiectelor întărește ipoteza noastră cu privire la originea de proiect model a aspectului artistic al Catedralei Romano-Catolice din Chișinău. Dar aceasta nu micșorează și nu neagă valoarea ei arhitecturală, fiind un exemplu de arhitectură clasicistă, care în acea perioadă continua să-și mențină poziția în toată puritatea, simplitatea și severitatea ei, ce a permis atribuirea valorii de monument de valoare națională.

Cuvinte-cheie: Biserica romano-catolică din Chisinau, proiect-model, arhitecții Josef și Louis Charlemagne, monument arhitectural, clasicism tardiv.

Summary

**The model project which turned out to be a landmark building, or who is the author of
the Catholic church in Kishinev**

The paper considers the issue of authorship of Catholic church in Kishinev, which was built in 1838–1840. The author proves that brothers Josef and Louis Charlemagne contributed intimately to its building. She thinks that Catholic church in Kishinev was built by model project developed with the direct involvement of brothers Charlemagne. The hypothesis could be validated by a comparison between the model project developed by The Commission of projects and budget of Architectural Committee of The Department of State Economy and Public Buildings in Sankt-Petersburg, and the project of Catholic Church in Kishinev, which was approved by The Commission of The Department of Roads and Public Buildings in the same city on 18 of July, 1838.

The careful consideration of the model project lead us to conclude that that it is a close analogy to Kishinev's temple. The identity of these two projects confirms our suggestion about the origin of Kishinev Catholic Church's image.

However, this conclusion does not belittle the architectural value of the temple. The Catholic Church presents a bright example of pure classic architectural tradition which kept on to be a very important part of Kishinev's architectural style. That's why the Catholic Church of Kishinev is an architectural monument of the national interest of the Republic of Moldova.

Keywords: Kishinev Catholic church, model project, architectures Josef and Louis Charlemagne, architectural monument of Late Classicism.

În Chișinău nu s-au păstrat multe clădiri cu caracter monumental, care ar reflecta perioada clasicistă din istoria arhitecturii, clasate astăzi monumente de importanță națională. Printre ele, sigur, cele mai importante sunt Catedrala Nașterea Domnului din Chișinău, construită în 1836, arhitect Avraham Melnikov, și alta, care se înscrie în rândul acestora, este Catedrala Romano-Catolică, ridicată în anii 1838–1840, a cărui autor este incert.

Aceasta a fost construită deja în timpul declinului clasicismului tardiv, în timpul schimbării orientării stilistice, atunci când în arhitectură au început să se afirme tendințe noi, romantice, precursorile eclectismului arhitectural, ce n-a împiedicat ca Biserica Romano-Catolică să fie un exemplu strălucit de arhitectură clasicistă, stil ce continua să-și păstreze poziția în Chișinău la acel moment.

În jurul numelui autorului acestei clădiri până acum între cercetătorii moldoveni continuă dezbatere tensionate, fiind expuse două versiuni, fiecare dintre care atribuie proiectul la unul sau la altul din frații Charlemagne: Iosif sau Louis. Autorul acestor rânduri a înaintat încă în anul 1989 ipoteza că acest proiect al bisericii ar aparține unuia dintre acești autori [11, p. 58]. Continuarea investigațiilor științifice au condus la depistarea unor noi date, ce au permis expunerea unei versiuni actualizate privind originea proiectului Bisericii Romano-Catolice din Chișinău și, respectiv, a gradului de participare la crearea lui a ambilor frați Charlemagne.

Trebuie de remarcat că clanul artistic al familiei Charlemagne, ce-și duce originea din Franța, este destul de ramificat. Dar, din moment ce pe noi ne interesează în mod special doar doi membri ai acestei familii, are sens de indicat doar pe fondatorul ei – tatăl lor, și de a ne opri la activitatea creativă a acestora, ce ar permite, într-o anumită măsură să arunce o rază de lumină asupra elucidării misterului cu privire la creatorul concret al acestei clădiri.

Tatăl fraților Iosif și Louis Charlemagne a fost Jean-Baptiste Bode (supranumit Carol cel Mare, nume ce se va consolida oficial ulterior în forma franceză – Charlemagne), a sosit în Rusia la invitația împărătesei Ecaterina încă prin anii '70 ai secolului al XVIII-lea, unde a activat ca sculptor-ornamentist la decorarea interioarelor diverselor clădiri în Țarskoye Selo (mai întâi de toate, la Palatul Ecaterinei), precum și la Palatul de Iarnă din Sankt Petersburg. Încurând el a devenit un „desemnat” al Academiei de Arte din Sankt Petersburg [2, p. 211], primind după moarte gradul de academician. Nu este nimic surprinzător în faptul că ulterior pe toți cei patru fii ai săi, văduva i-a orientat să studieze la Academia de Arte, unde frații au demonstrat vocație spre arhitectură.

Cel mai mare dintre frați, Iosif Charlemagne (1772–1861), cunoscut sub numele de Iosif Ivanovici Charlemagne, la absolvirea Academiei de Arte în 1803 cu diploma de gradul întâi pentru realizări în proiectare a fost invitat să rămână pe lângă alma-mater, fiindu-i acordată o bursă („pensie”), iar în anul următor a fost invitat ca ajutor în proiectare de către binecunoscutul arhitect Luidji Ruska, devenit la acel timp arhitectul curții imperiale. Este important de remarcat faptul că Ruska, pe lângă multe alte obligații ale sale, era membru al Comitetului de Construcții al Departamentului Economiei de stat și a clădirilor publice, în a căror gestionare intra supervizarea proiectelor de arhitectură din Imperiul Rus.

Nu este nimic surprinzător că manifestându-și capacitățile de arhitect în atelierul lui Ruska, care la sfârșitul carierei sale în Rusia i-a încredințat finisarea obiectivelor începute, Iosif Charlemagne a fost, de asemenea, primit ca arhitect în cadrul aceluiași Departament.

În lista realizărilor lui I. I. Charlemagne sunt un număr mare de clădiri, construite după proiectele sale, în principal în Sankt Petersburg și în împrejurimile Peterhofului, unde a fost trimis „la edificarea Direcției Palatului din Peterhof”, creând acolo pentru reședința imperială clădiri cu diferite structuri [2, p. 216], ce vor determina în mare măsură aspectul lor arhitectural clasic. În ceea ce privește clădirile construite în Petersburg, este suficient de menționat pe cele construite în stil Empire – casa contelui Cernyșev (1830), Clinica Oftalmologică de pe str. Mohovaia (1837–1840) și, în special, opera sa semnificativă din capitală – complexul Azilului Orlov-Novosilțsev în Lesnoe (acum str. Engels, Sankt Petersburg), (anii '30 ai secolului al XIX-lea).

Manifestându-se ca un arhitect de succes în diferite etape ale activității sale I. Charlemagne a reușit să activeze în câteva departamente, inclusiv pe lângă Statul Major, în care s-a ocupat cu elaborarea proiectelor pentru diferite clădiri în stațiunea curativă Kavkazskie Mineral'nye Vody (Apele Minerale Caucaziene). Iosif Charlemagne a lăsat amprenta și în arhitectura clădirilor din alte orașe provinciale ale Rusiei cum ar fi, de exemplu, în Taganrog, Poltava, Kazan și Novgorod, pentru ultimul, în special, elaborând planul urbanistic.

Cât despre fratele său mai mic Louis, sau Ludwig, numit la naștere Louis-Henri (1784–1845), la absolvirea Academiei de Arte din Petersburg în 1806 cu medalie de aur de gradul 2, a fost dotat, de asemenea, cu bursă de „pensionar”, și în curând a trecut în atelierul cunoscutului arhitect L. Ruska [2, p. 219].

În formularul de muncă a lui L. Charlemagne, de asemenea, sunt înscrise un număr considerabil

de clădiri construite după proiectele sale în Sankt Petersburg. Printre acestea, sunt: clădirea în stil clasicist a Pompieriei de pe malul râului Malaya Nevka (1824), vila realizată din lemn de pe cheiul Vyborg, elegantă prin proporțiile sale (1823–1824), remodelarea în stil Empire, în anii 1831–1834 a liceului Aleksandrovsky, construit pe bulevardul Kamennostrovsky, și altele.

Dar, poate lucrarea celebră din Sankt Petersburg a lui L. Charlemagne ar trebui considerată grila din fontă a Grădinii de Vară (Letnii sad), realizată vis à vis de Castelul Mihailovsky conform schiței din 1826.

Este evident că în orașele de provincie ale fostului Imperiu Rus pot fi găsite mai multe clădiri construite, atât după proiectele fratelui mai mare Iosef, dar, de asemenea, și după proiectele fratelui mai mic – Louis Charlemagne. Este cunoscută, de exemplu, clădirea Institutului fetelor Nobile din orașul Poltava (în prezent Institutul de Inginerie Civilă), construită în conformitate cu proiectul său în anii 1829–1832 [2, p. 224]. Având în vedere că fratele mai mic Charlemagne, a fost inclus în serviciul Comitetului de construcții al Ministerului Afacerilor Interne, prezența unor astfel de clădiri este aproape inevitabilă. Să ne amintim că prin acest comitet trecea aprobarea celor mai importante clădiri, nu numai pentru edificare în cele două capitale, ci și pentru toate provinciile și regiunile din Rusia.

Ne-am apropiat de problema elucidării autorului presupus al Bisericii Romano-Catolice, din Chișinău, proiectul căreia a fost elaborat în cadrul aceleiași Comitet din capitala Imperiului Rus și trimis în Basarabia pentru executare.

Cercetătorii moldoveni, printre care V. Borovsky [3, p. 23], B. Morgun și V. Borovsky [5, p. 100-102], Ia. Taras [9, p. 247], E. Rybalco [8, p. 161], T. Nesterov [1, p. 173] au atribuit elaborarea proiectului acestei catedrale fratelui mai mare, lui Iosif Charlemagne (Charlemagne-1), iar A. Ceastina [10, p. 389] – l-a atribuit celui de al doilea dintre frați – Louis Charlemagne (Charlemagne-2).

Să încercăm să elucidăm această problemă. Biserica Romano-Catolică din Chișinău, a cărei construcție a început în 1840, atunci când deja noile tendințe arhitecturale ale Romantismului ajuns deja la Chișinău, ne trimit spre sfârșitul clasicismului, care încă deținea ferm poziția sa în arhitectura Basarabiei. Edificată mai târziu cu câțiva ani decât biserica luterană, aflată pe cartierul învecinat de pe aceeași stradă, Gostinnaia, cu care arhitectura catedralei comportă un contrast stilistic exterior izbitor, particularitate la care deja s-a atras atenția. Cu toate acestea, conceptual ambele biserici sunt apropiate, atât după etalarea artistică a aspectului arhitectural,

cât și după structura lor planimetrică, reprezentând un spațiu alungit în plan (într-un caz – cu trei nave, în altul – o navă), care se încheiau la un capăt cu o absidă semicirculară.

Sunt căutări romantice, care au permis alegerea liberă a procedurilor compoziționale, caracteristice diverselor stiluri istorice, în cazul Catedralei Romano-Catolice din Chișinău, probabil, fiind inspirat de la bisericile renaștentiste din Roma (ce s-a reflectat în denumirea sa), apropiate după spiritual confesional. Prin urmare, iată de unde a derivat compoziția neobișnuită a catedralei, în care accentul cade pe cele două turnuri-clopotnițe, ridicate simetric deasupra pridvorului, alipit volumului principal al bisericii. Cu toate acestea, în interpretarea elementelor ordinului și a detaliilor bisericii un impact semnificativ l-a avut nu atât Renașterea, cât clasicismul ca viziune și înțelegere a tectonicii și a expresiei artistice.

În acest sens, Catedrala Romano-Catolică poate fi privită ca un monument tipic pentru clasicismul tardiv sau Empire. Tipic nu atât în simpla moștenire a particularităților artistice generale a clasicismului, dar în reflectarea lor într-o puritate completă, a simplității și rigoriilor inerente stilului, propriu construcțiilor imperiale din capitale. Caracteristic pentru metropolele rusești, oarecum detașat de specificul local, caracterul arhitecturii Catedralei Romano-Catolic din Chișinău, este destul de firesc, proiectul său, așa cum s-a spus, fiind elaborat în Sankt Petersburg [6, d. 161].

Pe pagina de titlu a proiectului era scris: „Proiect pentru construcția bisericii Romano-catolice în orașul Chișinău”. În colțul din dreapta sus al paginii: „Elaborat de către Comisia proiectelor și devizelor conform registrului 14 iulie 1837”, iar în stânga „A fost examinat și confirmat în Registrul Căilor de Comunicații și Clădiri Publice 18 iulie, 1838”, sub ambele rezoluții sunt numele funcționarilor habilitați pentru proiectare și luarea deciziilor. Este important de a determina în ce măsură, deținătorii acestor nume pot fi recunoscuți drept autori ai prezentului proiect [7, d. 165].

În primul rând, releveele autorizate, ca regulă, sunt semnate de executori, așa cum este cazul, de exemplu, proiectului Bisericii Luterane-Evanghelice, ce a trecut procedura de confirmare prin același Departament, au rezoluția similară, cu semnăturile unor așa arhitecți, cum ar fi A. Melnikov, I. Charlemagne și D. Visconti. Dar ei nu sunt considerați a fi autorii proiectului respectiv, din moment ce autorul proiectului însuși l-a iscălit în colțul drept în partea de jos [7, d. 165].

În ce privește proiectul Bisericii Romano-Catolice din Chișinău, clarificarea este, și mai ușoară, și

mai grea. Dificultatea rezidă în faptul că proiectul ei nu a fost elaborat în mod individual, despre ce ne convinge publicația în Albumul proiectelor-model de biserici [4, p. 220], elaborat de Comitetul de Construcții din Sankt Petersburg pentru confesiile heterodoxe, emis în 1824 cu denumirea „Colecția de planuri, fațade și secțiuni pentru construirea bisericilor din piatră”, care conținea proiecte de lăcașuri de cult recomandate pentru edificare în provinciile Imperiului Rus. Așa cum este notificat în Introducerea lui, „Toate acestea au fost proiectate de către A. A. Mihailov, rectorul responsabil pentru arhitectură a Academiei de Arte, și de arhitectul Departamentului Gospodăriei de stat și Clădiri publice I. I. Charlemagne, litografiile executate de pictorul A. G. Ukhtomsky” [4, p. 219].

Analiză atentă a acestui proiect ne duce la concluzia că este un analog al catedralei noastre. Configurația planurilor ambelor proiecte este cvasi-identică. Numai că în proiectul-model biserica are opt stâlpi, iar la noi – 12 stâlpi interiori; absida în proiectul din album – are patru ferestre, la noi – doar două. Diferă puțin și exteriorul catedralei. În special, intrarea în catedrala din Chișinău este soluționată sub forma unui portal semicircular, iar în proiectul-model din Albumul respectiv – portic cu coloane în ante.

Analiza comparativă a proiectelor confirmă astfel punctul nostru de vedere cu privire la originea de model a conceptului artistic și a aspectului Bisericii Romano-Catolice din Chișinău. Dar acest lucru nu diminuează nici într-un caz aprecierea caracteristicilor sale arhitecturale.

După cum se știe, edificarea după proiecte-model a fost introdusă în Rusia în epoca lui Petru I. Aceasta asigură, cât mai repede posibil, și cel mai important, printr-o modalitate pe cât se poate de accesibilă, afirmarea noilor valori general-europene, inclusiv și în arhitectură.

De la începutul secolului al XVIII-lea apare un nou tip de activitate de proiectare – crearea proiectelor-model și un nou mod de activitate constructivă – edificarea clădirilor conform acestor proiecte. O asemenea practică a obținut, după cum se știe, o răspândire pe scară largă, viabilitatea ei fiind uimitoare, supraviețuind până în zilele noastre.

Cu toate acestea, până în primul sfert al secolului al XIX-lea, proiectele-model au fost folosite numai în arhitectura civilă. Arhitectura ecleziastică până în 1824 n-a cunoscut nimic ce ar fi putut fi comparabil cu reglementările din arhitectura civilă. Primul album de proiecte exemplare de biserici a apărut în Rusia cu un secol mai târziu după primele proiecte-model pentru case.

Conformarea arhitecturii ecleziastice ruse la stilurile pan-europene are loc în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, în cadrul clasicismului. În acest timp statul nu avea exigențe privitor la reglementarea tipologică, stilistică și de expresie artistică a lăcașurilor de cult. În Rusia din zona centrală și la periferiile imperiului acest proces nu a fost implementat până în prima treime a secolului al XIX-lea. Tot secolul al XVIII-lea în provincii – este o perioadă de înflorire a școlilor arhitecturale locale.

Arhitectura ecleziastică din Rusia centrală în această perioadă încă era strâns dependentă de vechea tradiție rusă. Bisericile din Basarabia se deosebeau, de asemenea, prin tradiționalitatea aspectului, moștenind particularitățile arhitecturii ecleziastice medievale moldovenești. Tripartite, cu compartimentele dispuse într-o succesiune a pritorului pătrat, deasupra căruia se ridică clopotnița, după care urmează nava dreptunghiulară cu doua abside laterale semicirculare în plan (spre nord și sud), ce se încheie cu absida altarului (spre est), similar după plan. Aceste biserici atrăgeau și continuă să atragă și astăzi atenția nu atât prin dimensiunile lor și bogăția decorativă a fatadelor, cât datorită simplității și laco-nismului uimitor al compoziției spațial-volumetric.

Perioada de domnie a împăratului Nikolai I a fost marcată de la bun început de implicarea directă a statului în edificarea lăcașurilor de cult, precum și prin eforturile orientate spre crearea seriei de proiecte-model de biserici, și ce este important, nu numai în stil rus, ci și în alte stiluri naționale, ce poartă semnele apartenenței lor la o anumită confesie: variante ale religiei creștine (ortodoxă, catolică, protestantism), precum și a islamului, budismului sau iudaismului (adică, cu semne ale afilierii religioase).

Astfel, apariția albumului cu proiectele-model din 1824 este o confirmare semnificativă a politicii de stat în domeniul arhitecturii și, inclusiv, a arhitecturii ecleziastice.

Câteva cuvinte ar trebui de spus despre structura albumului respectiv. Proiectele incluse în acest album sunt împărțite în patru grupe. Prima grupă o formează bisericile-rotonde (circulare în plan), care corespundeau popularității modelelor romane antice, în special Pantheonului. Adesea sub forma de rotondă erau construite bisericile-necropole (ce este destul de firesc, având în vedere semantica formei: cercul ca un simbol al eternității și perfecțiunii). Aș dori să menționez aici că, destul de probabil, drept prototip al Bisericii cimitirului central din Chișinău (1830) ar fi putut servi una dintre modele ale acestui grup.

Al doua și a treia grupă sunt reprezentate în acest album într-un număr mult mai mic de proiecte. Grupa a doua este formată din biserici cruciforme

în plan, la care variază forma cupolei, numărul de porticuri și de coloane în ele.

Catedrala Nașterea Domnului din Chișinău, ce tipologic pare să aparțină acestei grupe, nu face parte din acest grup, contrar primei impresii, deoarece este construită în conformitate cu proiectul original al arhitectului A. Melnikov și nu are nici o legătură cu proiectele-exemplare din acest album.

A treia grupă o formează bisericile rectangulare în plan, acoperite cu un acoperiș în două pante, sunt de o tipologie aparte, fiind destinate pentru comunitățile occidentale creștino-catolice și protestante.

A patra grupă, cea mai numeroasă, este formată din bisericile în formă de cub, cu planul pătrat.

Din grupele enumerate este evident că ne interesează mai întâi de toate, grupa a treia, unde a fost descoperit proiectul-model similar cu cel al Bisericii noastre romano-catolice.

Planul acesteia, așa cum s-a menționat deja, este o biserică cu trei nave, nava de mijloc fiind continuată cu absida semicirculară. Volumul catedralei, ușor alungit, este suficient de echilibrat, mai ales prin raportul dintre lungimea și înălțimea corpului principal și a celor două clopotnițe elegante cu deschideri arcuite, amplasate lateral la colțurile fațadei principale. Anume ele nu numai că accentuează compoziția volumetric-spațială a clădirii, dar, de asemenea, determină percepția sa frontală, o armonie uimitoare ce distinge integritatea proporțională a corpului bisericii și „creșterii” din ea a turnurilor. O astfel de coerență este consolidată prin intermediul procedurilor artistice de decor ale fațadei. La prima vedere, elementele și detaliile decorului sunt simple și tradiționale, dar la o atentă analiză se relevă faptul că acestea sunt realizate cu un înalt grad al gustului elevat, ce sunt percepute în exclusivitate ca originale, aparținând numai acestei clădiri din Chișinău. Rolul golurilor arcuite din turnuri, ce facilitează perceperea vizuală a masivității clopotnitelor, a fost deja menționat, dar nu a fost remarcat faptul că în mărirea lor au fost repetate deschiderile ferestrelor bisericii, ce asigură integritatea compozițională a aspectului exterior. O asemenea corelare proporțională a ferestrelor și golurilor de deschidere s-a dovedit a fi decisivă în alegerea scării motivelor ornamentale, ce au asigurat succesul aspectului artistic al clădirii.

Denticulele de sub cornișă, triglifele frizei, polița, archivoltelile ferestrelor, și în cele din urmă, coloane ionice de 3/4 ce flanchează colțurile clopotnițelor – toate sunt plastic și corect modelate în corespundere cu cele mai strălucite exemple ale arhitecturii clasice. Nu înzădar atragem atenția la această particularitate de reproducere intactă a ordinului clasic, deoarece mai târziu, doar după un deceniu,

aceste atribute clasice vor deveni doar schemă pură, doar desene-simboluri plate pe fațadele clădirilor.

Astfel, stilistica artistică a Bisericii Romano-Catolice din Chișinău nu a fost încă afectată de tendințele arhitecturale eclecticice. Ele n-au apărut nici în actualizarea interiorului său, o circumstanță, de această dată, cu rol negativ. Din cauza dezvoltării insuficiente tehnice a procesului de edificare, acoperirea interioară a navelor laterale a fost realizată sub forma tavanului, ce a redus din înălțimea spațiului și s-a pierdut șansa dezvoltării dinamice pe verticală, așa cum ar fi fost concepută inițial biserica ca o structură bazilicală.

Revenind la problema determinării arhitectului Catedrali Romano-catolice din Chișinău, ar fi corect să se recunoască că ambii frați Iosif și Louis Charlemagne au participat în egală măsură la crearea acestui proiect. Iosif (Charlemagne-1), a fost implicat direct în elaborarea unui tip de proiect-model de biserică heterodoxă, reprezentat în Albumul „Colecția de planuri, fațade și secțiuni pentru construirea de biserici de piatră” din 1824, proiect ce a servit drept sursă de inspirație, așa cum am văzut, pentru proiectul creat special pentru Biserica Romano-Catolică trimis în Chișinău pentru executare, ce a fost semnat de al doilea frate – Louis Charlemagne-2, care a activat în Comitetul de construcții a Ministerului Afacerilor Interne, responsabil pentru activitatea constructivă din provincii.

Referințe bibliografice

1. Nesterov T. Arhitectura Catedralei romano-catolice Providența Divină din Chișinău. În: *Analecta catholica*, vol. I, Chișinău, 2005.
2. Антонов В. В. Братья Шарлемани. În: *Зодчие Санкт-Петербурга XIX – начало XX века*. СПб., 1998. / Antonov V. V. Bratia Sharlemani. In: *Zodchie Sankt-Peterburga XIX – nachealo XX veka*. SPb., 1998.
3. Боровский В. М. История молдавской архитектуры. Уч. пособие. Кишинев, 1987. / Borovsky V. M. Istoria moldavskoi arhitectury. Uc. posobie. Kishinev, 1987.
4. Градостроительство России середины XIX – начала XX века. Под ред. Е. И. Кириченко. М., 2001, т. 1. / *Gradostroitelstvo Rossii sere diny XIX – naceala XX veka*. Pod red. E. I. Kirichenko. Moskva, 2001, t. 1.
5. Моргун Б. Г., Боровский В. М. Некоторые особенности исследования ретроспективного стилизаторства в архитектуре городов Молдавии XIX века. În: *Вопросы строительства и архитектуры Молдавии*. Кишинев, 1985. / Morgun B. G., Borovsky V. M. Nekotorye osobennosti issledovania retrospektivnogo stilizatorstva v arhitecture gorodov Moldavii XIX veka. In: *Voprosy stroitelstva i arhitectury Moldavii*. Kishinev, 1985.
6. РГИА (Российский Государственный Исторический Архив), ф. 1488, оп. 1, д. 161. / Rossiiskiy Gosudarstvenniy Istoriceskiy Arhiv, f. 1488, o. 1, d. 161.
7. РГИА (Российский Государственный Исторический Архив), ф. 1488, оп. 1, д. 165. / Rossiiskiy Gosudarstvenniy Istoriceskiy Arhiv, f. 1488, op. 1, d. 165.

8. Рыбалко Е. В. Заметки об истории застройки вокруг Кишиневского костела. În: *Analecta catholica*. Chişinău, 2005. / Rybalko E. V. Zаметki ob istorii zaстроiki vokrug Kishinevskogo kostela. In: *Analecta catholica*. Chişinău, 2005.

9. Тарас Я. Н. Памятники архитектуры Молдавии (XIV – начало XX века). К., 1986. / Taras Ia. N. Pameatniki ahitectury Moldavii (XIV – nasealo XX veka). Kishinev, 1986.

10. Частина А. Династия Шарлемань (Боде). În: *Analecta catholica*. Chişinău, 2013. / Cheastina A. Dinastia

Sharleman (Bode). In: *Analecta catholica*. Chishinău, 2013.

11. Юрченко Н. А. Основные этапы развития архитектуры Бессарабии XIX века и некоторые аспекты их освещения в работах молдавских исследователей. În: *Актуальные вопросы изучения художественной культуры молдавского народа*. Кишинев, 1989. / Yurchenko N. A. Osnovnyye etapy razvitiya arhitectury Bessarabii XIX veka i nekotorye aspekti ih osveshchenia v rabotah moldavskih issledovatelei. In: *Aktualinye voprosy izuchenia hudojestvennoy kultury moldavskogo naroda*. Kishinev, 1989.



Fig. 1. Biserica Romano-Catolică din Chişinău. Imagine de la începutul secolului al XX-lea (<http://oldchisinau.md>).

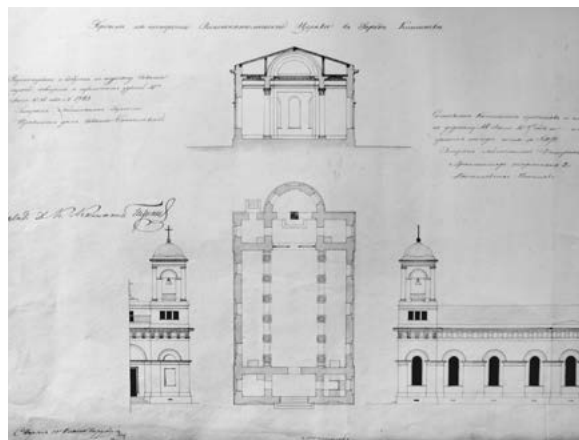


Fig. 2. Proiectul Bisericii Romano-Catolice din Chişinău, 1838. Planul, faşada, secţiune, Arhiva de Sat a Rusiei, F. 1488, reg. 1, d. 161.



Fig. 3. Imaginea actuală a Bisericii Romano-Catolice din Chişinău, fotografie din anii '80 ai secol al XX-lea. Din colecţia personală a autoarei.

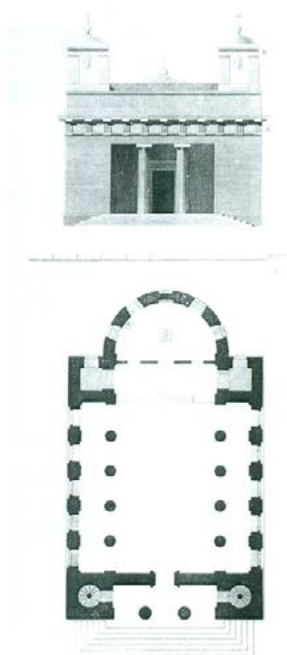


Fig. 4. Proiect-model al bisericii din albumul „Собрания планов, фасадов и профилей для строения каменных церквей 1824 г./”, din cartea „Градостроительство России середины XIX–нач. XX века”, sub redacţia E. I. Kiricenکو, Moscova, 2001, vol. 1, p. 220.

Евгений КОТЛЯР

ТЕМА БОЖЕСТВЕННОЙ МИЛОСТИ И КАРЫ В РОСПИСЯХ СИНАГОГ ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ

Rezumat

Tema milei și a pedepsei lui Dumnezeu în picturile murale ale sinagogilor din Europa de Est

În picturile murale ale sinagogilor din Europa de Est o importanță deosebită o are vizualizarea dualismului divin. Privirea asupra decorației sinagogii ca un sistem de opoziții binare demonstrează o serie întregă de subiecte, care întruchipează începutul divin. El indică ciclicitatea cosmologică, având rol de judecător al poporului ales de Dumnezeu, care dirija istoria și cuvioșia religioasă ale acestuia.

În picturile murale sunt propuse subiecte la tema timpului istoric evreiesc (durerea izgonirii din pământul făgăduinței și speranța la întoarcerea mesianică în Țara Sfântă); tema studierii Torei și plăcerii de a o stăpâni; tema raportului dintre forțele divine și demonice din faza înculturilor; tema harului Dumnezeesc pentru cei evlavioși și pedepsei pentru cei păcătoși.

Limbajul metaforic al picturilor bazat pe interzicerea reprezentărilor umane însuma didactica și simbolismul evreiesc cu emblematica medievală. Majoritatea subiectelor era tratată prin imagini bestiare sau motivul Arborului Vieții, reprezentate în calitate de instrument al voinței divine. Bazate pe textele Torei, literaturii rabinistice și culturii medievale, aceste imagini în diferite perioade de timp intrau în repertoriul artei plastice religioase evreiești, reflectând frica de Dumnezeu și duhul mistic al evreilor din Europa de Est.

Cuvinte-cheie: pictura murală a sinagogilor, Europa de Est, începutul divin, dualism, iconografie, simbolism, metaforă, alegorie.

Summary

The Theme of God's Mercy and Retribution in Eastern European Synagogue Wall Paintings

Special significance is associated with visualizing the duality of God in synagogue wall paintings in Eastern Europe. Taking a glance at synagogue decoration as a system of binary oppositions lets us come up with an entire series of compositions depicting the Divine principle which dictates cosmological cyclicity, acts as judge over God's Chosen People, and rules this People's history and religious piety.

Among these works, compositions thematizing Jewish historical time (mourning the exile from the Promised Land and expressing the hope for a Messianic return to the Holy Land of the Forefathers); the labor of delving into the secrets of Torah study and the joy of achieving this; the balance of Divine and demonic forces in creation; and Divine bounty and blessing for the righteous and retribution for evildoers.

The metaphorical language of the paintings, based on the prohibition against representing the human body, combined Jewish didactics and symbolism with medieval emblematic imagery. Most of the compositions were interpreted via images familiar from bestiaries or else via the motif of the Tree of Life, which would be shown as an instrument of God's will. Based on passages in the Torah, Rabbinic sources, and medieval culture, these images would at different times form a part of the synagogue painting repertoire, reflecting the God-fearing, mystical spirit of Eastern European Jewry.

Keywords: synagogue wall paintings, Eastern Europe, the Divine principle, duality, iconography, symbolism, metaphor, allegory.

Сложившийся в последние десятилетия на пике интереса к художественной культуре восточноевропейского еврейства взгляд на традицию росписей синагог можно свести к одной центральной идее. Это идея о том, что живописные декорации синагог отражали еврейскую символическую картину мира и особенности религиозного сознания [9, с. 6]. Поскольку программа росписей не была застывшей и развивалась на протяжении веков, эта «картина» также дополнялась и корректировалась в соответствие с духом времени, религиозными процессами и социокультурной динамикой еврейской общности. Программа росписей объединяла в себе космологические представления евреев об Универсуме, их священной и земной истории – от библейского прошлого, пребывания евреев в изгнании – *галуте* до ожидания мессианского избавления. Мир Торы, образы Иерусалимского Храма как места обители Всевышнего и святых мест Земли Израиля соединялись с написанными на стенах молитвенными текстами и предложениями. Весь комплекс декораций соотносил интерьер молельного зала с образом райского сада – преображенного пространства, где евреи ощущали себя в ином измерении, соединяя библейскую идиллию с мессианской, находясь в бесконечном молитвенном диалоге с богом. В последующие времена к этой программе добавилась тема возвращения в Святую Землю, которая на рубеже XIX – XX веков была подхвачена последователями сионистского движения. Таким образом, религиозный контекст был дополнен и светскими идеями национально-культурного возрождения [4, с. 268-278].

Однако было бы неправильно воспринимать всю систему декора в свете исключительно идиллической гармонии евреев как богоизбранного народа со своим Создателем и миром. Хотя, скорее всего, именно такое впечатление производит живописный ансамбль синагоги при первом взгляде, ведь мы не встретим здесь привычных для христианской иконографии горящих в аду грешников. Цветущий орнамент, ковровый декор, изобилие флоры и фауны, пейзажей и текстов «льющихся потоком как из рога изобилия» (Э. Лисицкий) [16, с. 233-234] и в целом мажорная гамма сразу захватит воображение и унесет в фантастические миры. Таков иносказательный язык синагогальных росписей, который соединил в себе еврейскую дидактику и символику со средневековой эмблематикой. Он возник вследствие многовекового напряжения между «желанием принарядить, согреть стены

убогой молельни» [1, с. 394] и толкованиями Второй заповеди Моисея. С одной стороны, эта заповедь вводила запрет человеческих изображений, а с другой – дала толчок к поиску иных, «компромиссных» художественных средств и приемов, где на первый план вышли метафора и аллегория [15, с. 13-27]. Понимание этого языка дает возможность увидеть в этом декоративном ковре более сложный завуалированный подтекст, где скрыт мистический смысл и настоящая драматургия.

Безусловно, сравнение церковной росписи с программой синагогальной декорации не обнаруживает явных параллелей кроме по-иному трактованных ветхозаветных сюжетов, почерпнутых из Торы. Вместе с тем, мы можем усмотреть здесь одну важную и общую идею. В христианской культуре божественная иерархия восточной стены, живописующая царствие Божие, противопоставлялась сцене наказания грешников – Страшного суда на противоположной, западной стене. Это выстраивало их смысловую оппозицию и подчеркивало антагонизм двух начал. Подобным образом, с точки зрения божественного дуализма можно рассмотреть и всю систему синагогального декора.

Выводя эту проблему как методологическую, определимся с исходным тезисом, что весь гармонизированный ансамбль росписи представлял собой многоуровневую систему бинарных оппозиций. Другими словами, авторы росписей, придерживаясь определенной традиции, визуализировали баланс тех сил, которые задавали движение мирозданию, мировой и еврейской истории, отображали две стороны еврейской богоизбранности и ипостаси Всевышнего.

Среди таких оппозиций можно выделить тему борьбы сил природы, обеспечивающих космологическую цикличность жизни¹. Наиболее известный сюжет в мировой культуре, в т. ч. и в еврейской, посвященный этой теме, представлен изображением двух связанных друг с другом соляных знаков: солнца и луны². В росписях восточноевропейских синагог данная тема символически выражалась в образах битвы льва с единорогом, мотива, ушедшего к древним ближневосточным сюжетам и архетипам. Так, еще в ахеменидском Персеполе битва льва с быком стала олицетворением весеннего равенства, единства и борьбы противоположностей [3, с. 93-94], духа и материи, божественного и земного начала. В позднеантичных синагогах Бет-Альфы, Циппори и др. этот мотив в разных

трактовах стал принятой частью программы напольных мозаик [10, с. 291-294]. В средневековой католической Европе образ быка заменился изображением единорога, символом непорочности, откуда проник в еврейскую символику как воплощение мистической силы и чистоты, противопоставленной силам зла [20, р. 152]. В этом качестве он приобрел и новое, мессианское значение [13, р. 25-26; 14, р. 147].

Большинство других тем росписей как раз и составляют суть нашего исследования, вынесенную в заглавие статьи. И представлены они в виде разнообразных, в определенной мере иерархизированных бинарных сюжетов, которые репрезентуют двуединую сущность Творца, влияющего на свое творение, дающего благодать праведникам и карающего грешников. В общем виде эта тема отвечает концепции рая и ада в иудаизме [6, к. 50-55], но в росписях не ограничивается изображением эсхатологической перспективы. Более значимое место занимают здесь сюжеты, которые «сопровожают» евреев на всем протяжении их исторического пути.

Тема праведности и греховности в росписях синагог представлена широко и разнообразно с использованием разных тропов и символических образов. Источники этих образов содержатся в библейских нарративах, ведут к обширному комплексу еврейской раввинистической литературы, средневековой культуры и пр. Язык символов и намеков был понятен евреям той эпохи, которые читали эти символы как текст. Но со временем их значение затерлось, многие уже не использовались в XIX веке, а другие к началу XX века были забыты и включались в программу «по старой памяти»³. Ключом к расшифровке подобных сюжетов, может быть общий принцип иудаизма, согласно которому Всевышний ведет свой народ, который выполняет все заповеди, обращает на него свое лицо (Числа 6:25) и отворачивает (скрывает) его, отдаляясь от евреев из-за их непослушания.

Так, визуализация еврейской истории сосредотачивалась на двух временных полюсах – времени изгнания из Земли Обетованной как наказания евреев за их грехи, и избавления – возвращения в Святую Землю, как результат искупления⁴. Соответствующие этим темам сюжеты, как правило, хотя и не без исключений подчеркивались пространственно. Так, восточная стена, ориентированная в сторону Иерусалима, куда были обращены взоры молящихся, в живописном решении открывала радужные мессианские горизонты будущего. Западная стена,

наоборот, представляла скорбную картину прошлого, переходящего в настоящее. Тема изгнания изображалась здесь в виде музыкальных инструментов, развешенных на деревьях, иллюстрируя Псалом 137 «На реках Вавилонских»⁵.

Другая магистральная для евреев тема постижения Торы находила свое художественное воплощение в метафорических образах белок, грызущих орехи, и медведей, лезущих на дерево в поисках меда или поедающих сладкий плод. Эти сюжеты, в свою очередь, также демонстрировали две стороны учения: тяжелого труда во имя постижения сущности Творения, с одной стороны, и сладости – наслаждения от вкуса Торы и обладания божественных знаний – с другой [13, р. 48, 55]. Сцены «наслаждения», соответственно, следовало прочитывать как зрительный образ поощрения Всевышним усердия и религиозного рвения.

Этот ряд можно продолжить еще одной бинарной темой, касающейся непосредственно темы баланса доминирующего божественного начала и неизменно присутствующих в мироздании сатанинских сил, которые «ловят заблудшие души», вытесненные на край божественного бытия – тех, кто нарушает заповеди бога. В таком, первоначальном контексте, видимо, следует воспринимать целый ряд сюжетов, возникших в начале XVIII века в синагогальной живописи на землях Прикарпатья⁶. Заметим, что по этому поводу существует обширная полемика, включающая более поздние смысловые напластования и трактовки [11, р. 16-38].

Рассмотрим росписи свода деревянной синагоги в Ходорове, созданные в 1714 году. Автор размещает по краям бочкообразного свода четыре сюжета, замыкающие пышную иерархически выстроенную роспись потолка. Это сцены охоты хищников, в отдельных случаях, фантастических зверей, на детенышей домашних и лесных животных. Отметим, что мастер демонстрирует завидное разнообразие фауны, как со стороны хищников, так и жертв. В одном случае хищная птица, подлетевшая к выпасающимся домашним птицам – петуху, курам и уткам похищает – держит в когтях и клюве маленького едва оперившегося цыпленка. В другом – волк уносит из стада пасущихся коз маленького козленка; в третьем – лисица держит в зубах гуся, а в четвертой сцене – зубастый фантастический дракон ловит зайчонка⁷. В других местах живописного свода также видны аналогичные парные сцены в медальонах – изображение орлов, напавших на зайцев.

Подобные сцены встречаются и на своде расписанной почти в то же время синагоги в Гвоздеце. По углам цветущего, вьющегося разноцветьем древа появляются в симметричной компоновке: цапля, держащая в клюве рыбу, и орел, схвативший ворону, между которыми размещена сцена борьбы грифона с драконом. В другом лепестке восьмиугольного свода этот сюжет видоизменен: битва льва с единорогом в центре поддержаны двумя орлами, нападшими на беззащитных зайцев. В следующем сегменте вместо нападения автор изображает прячущееся в декоративных завитках-зарослях семейство зайцев, а с другой стороны – притаившуюся куропатку с птенцами. И эти сцены охоты оказываются не одиноки. В той же синагоге на стенах, во фризах, отделяющих регистр нарисованных арок со вписанными молитвами от орнаментально-цветочного поля верхней части стен, изображены сцены блуждания диких зверей и охоты на них хищников: то волка с козленком в пасти, то лисы – с уткой и пр.

Росписи многих более поздних синагог в Галиции (Каменка-Струмиловая, Печенежин, Жидачов) и Подолии (Смотрич, Миньковцы, Михалполь, Ярышев) показывают, что в течение всего XVIII в. эти сюжеты распространялись повсеместно, утвердившись в общей программе стенописи.

Вернемся к росписи потолка ходоровской синагоги и переместим взор в центр свода, где «парит» двуглавый орел, держащий в лапах двух зайцев. Публикации целого ряда исследователей разрушили расхожий стереотип о том, что данное изображение олицетворяло верноподданический жест евреев, перекликаясь с геральдикой Российской империи. Они показали, что данный мотив был распространенным символом двуединства Всевышнего, две головы которого выражали две ипостаси еврейского бога, как бога милосердного и карающего. И хотя древнее происхождение и повсеместное распространение этого символа в христианской Европе восходило к символике Священной Римской империи, откуда перекечовало в геральдику многих европейских домов и империй, евреи заимствовали этот образ для своих нужд, красноречиво выразив через него свое понимание божественной сущности [13, p. 56-57; 18, p. 77-129; 8, c. 87-110].

Два зайца в лапах – символ еврейского народа, которого Всевышний держит в страхе и трепете [14, p. 137]. В средневековой Европе, где утвердился обширный бестиарий с его символическими и дидактическими основами, евреев

ассоциировали именно с зайцами. В представлениях христиан, эти животные – ловкие, быстрые и трусливые, а в подхваченном еврейском представлении – еще и гонимые от преследований христианских фанатиков, как нельзя точно отражали тогдашнее положение евреев в Европе [13, c. 49]. Именно трагическая доля изгнанников и привела их на благодатные земли Восточной Европы под покровительство польских королей и магнатов.

Соответственно, образ двуглавого орла, держащего в лапах зайцев и образ одноглавого орла, либо другой хищной птицы (хищника), напавшей на беззащитного животного, можно рассматривать как двойственность диалога Всевышнего с евреями, две стороны одного договора, заключенного богом с его народом. Одна из них связана с заботой, покровительством и благодатью, другая – с наказанием вероотступников и грешников и ниспосланием на них кары небесной. Заметим, что эту кару следует рассматривать в более широком контексте исторической судьбы евреев и жизни восточноевропейского еврейства, что сообщает этим сюжетам важные коннотации.

С точки зрения «большого времени» (по М. М. Бахтину) этой карой становятся последствия ключевых драматических сюжетов в еврейской истории. Прежде всего, это история грехопадения перволюдей, ставшая основой концепции первородного греха, рая и ада, искупления. К слову, образы древа познания добра и зла, змея и Евы, срывающей плод, также прочно входят в репертуар синагогальных росписей XVIII века и более позднего времени [9, p. 40]. Другой ключевой эпизод – римское завоевание Иудеи в I веке н.э., разрушение Иерусалимского Храма и последующее изгнание евреев из Земли Обетованной. Тысячелетние скитания изгнанников, преследования и погромы в европейских странах также воспринимались религиозным еврейским сознанием карой небесной. Они становились неотъемлемой смысловой частью этих бестиарных сюжетов, пришедших из средневекового словаря символов. Именно в таком контексте следует воспринимать сцены охоты хищных животных, в особенности на зайцев, что опосредовано, через гонения демонстрировало постоянную опасность для евреев на тернистом пути к их историческому освобождению и возвращению в Святую Землю.

Любопытно, что в одно и то же время мы сталкиваемся с разным художественным языком и приемами изображения этих представлений –

в одном случае геральдическая композиция с двуглавым орлом в картуше или тондо, в окружении библейского текста «Как орел стережет гнездо свое, парит над птенцами своими, простирает крылья свои, берет каждого, носит на крыле своем» (Второзаконие 32:11), в другом – почти жанровый сюжет охоты с натуралистичной трактовкой животных и включенными элементами пейзажа.

В XIX веке сцены охоты и образы драконов – зооморфных аллегорий зла, которые присутствовали в ранних росписях, покидают репертуар синагогальных декораций [19, р. 84]. Роспись теряет прежний дуалистический баланс, а вместе с ним и особый религиозно-мистический дух. Постепенно он заменяется эффектными иллюзорными декорациями в духе *trompe-l'œil*, которые вытесняют прежний дидактический язык росписей. И, казалось бы, сама тема божественного двуединства «гнева» и «милости» сходит с авансцены, но в отдельных, поздних примерах мы можем наблюдать ее возвращение в новой сюжетной форме.

Такой пример являет собой роспись деревянной синагоги в местечке Тальное на Киевщине (ныне в Черкасской области), которую относят к 1850–1860-м годам. [2]. Два сюжета, размещенные на восточной стене по обе руки от Арон Кодеша, представленные в форме двух аллегорических картин, обрамленных нарисованной портьерой, по-новому открывали две противоположные перспективы для евреев.

Композиция слева была исполнена пышности, торжественности и изящества. Это была репрезентация райского сада, уготованного праведникам. Множество разномасштабных, но сделанных под один шаблон декоративных птиц – очевидно павлинов, – демонстрировали любопытный прием решения перспективы и пространства. В нижней части композиции в непринужденном отдыхе разместились грациозные олень и лев, фланкирующие вазон с деревом жизни. Благоухание дерева подчеркивали умиротворенные животные, наслаждавшиеся его запахом, и птицы, клюющие его плоды. Двуглавый орел, паривший над всей композицией в окружении двух павлинов, поддерживал нарисованное паникадило, которое придавало сцене светоносность и праздничность. Симметричный характер композиции и плоскостность подчеркивал геральдически-орнаментальный язык исполнения.

С правой стороны был изображен антипод противоположной сцены – суровая и аскетичная

картина безжизненности длинного сухого дерева без ветвей и листьев, на котором восседает двуглавый орел. Парные фигурки львов и оленей по сторонам от ствола дерева насторожены и агрессивны. Дополнительно это сцена могла прочитываться как мотив четырех животных – символов религиозного благочестия из трактата Пиркей Авот⁸, однако главный ее смысл видится в ином.

В отличие от первого сюжета, выражающего милость Всевышнего и рай для праведников, эта сцена демонстрирует божий гнев как наказание за нарушения его заповедей. Эти композиции отсылают к двум сюжетам из Торы. Так в знак награды за исполнение заповедей евреям будут ниспосланы дожди, урожай, плодородность деревьев, спокойствие жизни и мир в стране (Левит, 26:3-5), а в противном случае, их постигнет засуха, голод, разруха, нашествие диких животных, болезни, смерть и изгнание (Левит, 26:16-39). Это предостережение и демонстрируют росписи.

В комментариях к книге Левит подчеркивается, что благословение и проклятие, которые ниспослет Всевышний на избранный им народ в случае покорности либо же неповиновения, призваны создать четкий контраст и конкретный зрительный образ между «благом, которое дает верность союзу со Всевышним и исполнению законов Торы, и тем ужасом проклятий, которые обрушатся на народ, если он изменит союзу с ним. Этот фундаментальный принцип: награда праведникам и наказание злодеям – одна из основ иудаизма» [7, с. 754]. Очевидно, что обе сцены, которые венчают двуглавые орлы, воспроизводят в метафорической форме и две контрастирующие идеи: рая и ада как противопоставления благоухающего и пустынного места, а заодно, в образе двуглавого орла, и две ипостаси Всевышнего, как судьи милосердного и карающего.

Подобные трактовки мы не встречаем в синагогах других земель, что, вероятно, было вызвано сильным влиянием хасидских учений, в частности распространившегося на этих землях во второй половине XIX века влияния династии чернобыльских цадилов – духовных вождей хасидов [5, с. 94-96]. В основе их учения, которое базировалось на их предшественниках и каббалистах, лежала идея борьбы доброго и злого начала, где победа света над тьмой достигалась непрерывным общением и растворением человека в божестве. Синагога принадлежала одному из многочисленных потомков чернобыльской

династии, рабби Давиду Тверскому (Талнер-реббе, 1808-1882), цадик в упомянутом местечке Тальное. Вполне возможно, что другие синагоги этого движения, распространенного в Приднепровье и других регионах, могли быть расписаны в таком же духе. Предположить это можно, исходя из того, что подобные архитектурно-художественные традиции сложились в других хасидских династиях⁹.

Но даже без приведенных выше допущений отметим, что этот пример не был единичным. Подобное изображение обнаруживается по другую сторону Атлантики, в США, в местах массового переселения восточноевропейских евреев на рубеже XIX–XX веков. Бежавшие от преследования евреи уезжали целыми общинами, перенося в Новый Свет старые формы быта, а с ними и свою художественную культуру, в т.ч. и традиции росписей синагог [21, р. 18-22]. В одной из сохранившихся, но не действующих синагог Breed Street Shul в восточном районе Лос-Анджелеса, которая была построена в 1922 году, до нас дошла настенная живопись, где также по обе стороны от Арон Кодеша были изображены два дерева [17]. Притом, что оба они были цветущими, лишь на одном были изображены плоды, под которыми сгибались ветви. Такая иконография придавала всему сюжету уже новое прочтение – цветущее бесплодное дерево могло соотноситься с жизнью диаспоры, а плодоносящее – с возрождением Земли Израиля и отстройкой Иерусалимского Храма. На это намекало семь ветвей и корней дерева, отсылавшие через числовую связь к храмовой меноре – символу обновленного Храма и «древа еврейской жизни». К тому же символы праздника Суккот: лулав и этрог в шкатулке, изображенные у основания этого дерева, соединяли данный мотив с былой традицией паломничества в Храм в дни празднования этого праздника и были символами национального единства [12, с. 105-107; с. 164-165].

Данные сюжеты демонстрируют символическую многоуровневость росписей, где древний мотив древа жизни используется как инструмент божественной воли, объединяющий в себе прочие смыслы и коннотации.

Таким образом, темой божественного дуализма проникнута вся еврейская духовная традиция, главные идеи которой нашли свое выражение в росписях восточноевропейских синагог. Рассмотренные сюжеты показывают, что идея следования праведному пути была обращена как ко всему народу Израиля, так и к каждому

еврею. Весь круг сюжетов на эту тему: будь-то репрезентация изгнания и избавления, образы «заблудших душ» или аллегорические древа жизни демонстрировали не просто божью благодать или гнев, но и причинно-следственную связь всей цепи еврейской истории. Наличие этих сюжетов определяло специфику восточно-европейской синагогальной декорации, которая через сложную систему метафор и аллегорий выражала богобоязненность и религиозно-мистический дух еврейского мироощущения.

Примечания

1. В более конкретном понимании эта тема борьбы сил природы, добра и зла, божественного и сатанинского. Huberman I. Living Symbols. Symbols in Jewish Art and Tradition. Israel: Modan Publishers Ltd, 2006, с. 25-26, с. 57-58.

2. Смотреть там же, с. 78.

3. Об этом свидетельствуют записи в дневнике украинского искусствоведа Д. Щербаковского (1877–1927), который в середине 1920-х гг. исследовал росписи синагог и резьбу надгробий, и помогавшие ему местные евреи уже не могли объяснить значение многих символов. Киев, Институт археологии НАН Украины. Ф. 9, д. 80а. «Экскурсія на Поділля й Волинь 24 липня – 10 вересня 1926 року». Щоденник Данила Щербаківського, л. 9, 12 / Kiev, Institut arkeologii NAN Ukrainy. F. 9, d. 80a. «Ekskursiia na Podillia i Volin' 24 lipnia – 10 veresnia 1926 roku». Shchodennik Danila Shcherbakiv's'kogo, l. 9, 12.

4. Этой ключевой темой так или иначе проникнуты многие сюжеты и символы еврейского искусства: Huberman I. Living Symbols. Symbols in Jewish Art and Tradition. Israel: Modan Publishers Ltd, 2006, р. 78-79.

5. Зачастую этот сюжет соседствовал с парным ему изображением Иерусалима (часто с образом Храма), который выражал скорбь о его разрушении и память о значимости в еврейской истории. Хаймович В. «Дело рук наших для прославления». Росписи синагоги Бейт Тфила Беньямин в Черновцах: изобразительный язык еврейского мастера. Киев: Дух и літера, 2008, с. 60-71 / Khaimovich V. «Delo ruk nashikh dlia proslavleniia». Rospisi sinagogi Beit Tfila Ben'iamin v Chernovtsakh: izobrazitel'nyi iazyk evreiskog omastera. Kiev: Dukh i litera, 2008, s. 60-71.

6. В таком свете толкуются, к примеру, наиболее интересные сюжеты на эту тему – сцены охоты хищных зверей и птиц на детенышей млекопитающих и птенцов, которые рассмотрены ниже. Источник этих толкований – каббалистическая книга «Зогар». Однако в научном мире существует дискуссия о том, персонифицируют ли хищники силы зла или актуализируют этос праведности, распространенный в общинах Восточной Европы. Hubka T. Resplendent Synagogue. Architecture and Worship in an Eighteenth-Century Polish Community. Hanover and London: Brandeis University Press, 2003, p. 101-102.

7. Эти сюжеты соотносили и с идеей о смерти и спасении праведной души, которую забирают и приводят на суд Всевышнего, уподобляя хищников ангелу смерти: Khaimovich V. The Jewish Bestiary of the 18th Century in the Dome Mural of the Khodorov Synagogue. In: Jews and Slavs. Jerusalem–Kyiv, 2000, vol. 7, p. 150-151. Однако

отсылки к аналогичным изображениям на надгробиях и в записных книгах (пинкасах) еврейских похоронных братств не делают эту гипотезу убедительной, поскольку использование одних и тех же мотивов в коллективном и индивидуальном значении, а также в объектах разного назначения имело смысловые различия.

8. Пиркей Авот («Поучение отцов») – трактат Мишны, содержащий морально-этические установления иудаизма. В данном случае имеется ввиду знаменитая сентенция: «Будь дерзок как тигр, и стремителен как орел, быстр как олень, и мочуг как лев, исполняя волю Отца твоего небесного» (Авот 5: 20).

9. Имеется ввиду ружинско-садгорская ветвь хасидизма и связанная с ней вижницкая династия, а также дворцы и синагоги цадииков в Садгоре, Чорткове, Гусятине, Вижницах, Боянах, построенные по одному типу. Kravtsov S.R. Jewish Identities in Synagogue Architecture of Galicia and Bukovina. In: *Ars Judaica. The Bar-Ilan Journal of Jewish Art*. Ramat-Gan: Bar-Ilan University, 2010, vol. 6, p. 94-97. Можно также предположить о подобной программе росписей в синагогах Северной Буковины, где было сильное влияние этого течения хасидизма, и где сохранилось две синагоги, в Черновцах и Новоселице с единой системой живописной декорации. Котляр Е. Росписи синагог Северной Буковины в контексте восточноевропейской традиции. In: *Judaica Ukrainica. Peer-reviewed annual journal in Jewish Studies*. Kyiv: The Publishing Center of Kyiv-Mohyla Academy, 2012, vol. 1, p. 227-263.

Библиография

1. Бернштейн-Вишницер Р. Искусство у евреев в Польше и Литве. В: *История евреев в России*. Москва: Мир, 1914, т. XI. (История еврейского народа), т. 1 / Bernshtein-Vishnitsker R. *Iskusstvo u evreev v Pol'she i Litve*. V: *Istoriia evreev v Rossii*. Moskva: Mir, 1914, t. XI (Istoriia evreiskogo naroda), t. 1.
2. Институт археологии НАН Украины. Ф. 9, д. 73, ед. хр. 12 (55), 18 (45): фото росписей синагоги в м. Тальное / Institut arkhologii NAN Ukrainy. F. 9, d. 73, ed. khr. 12 (55), 18 (45): foto rospisei sinagogi v m. Tal'noe.
3. Матъе М. Э., Афанасьева В. К., Дьяконов И. М., Луконин В. Г. Искусство Древнего Востока. Москва: Искусство, 1968 / Maťe M. E., Afanaševa V. K., D'iakonov I. M., Lukonin V. G. *Iskusstvo drevnego Vostoka*. Moskva: Iskusstvo, 1968.
4. Котляр Е. Вплив палестинифільства і сїонїзму на розвиток синагогальної декорації. В: *Мистецтвознавство України*, Київ: Фенікс, 2013, вип. 13 / Kotlyar E. *Vplyv palestynofilstva i sionizmu na rozvytok synagagal'noi dekoratsii*. Шт: *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, Kyiv: Feniks, 2013, vup. 13.
5. Котляр Е. Росписи деревянных синагог Надднепрянщины: проблемы и перспективы исследования. В: *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків: ХДАДМ, 2012, № 13 / Kotlyar E. *Rospisi derevaniy synagog Naddneprianshchiny: problemy i perspektivy issledovania*. V: *Visnyk Kharkovskoi derjavnoi akademii dyzainu i mystetstv*. Kharkiv: KDADM, 2012, No 13.
6. Краткая еврейская энциклопедия. В 11-ти томах. Иерусалим, 1996, т. 7 / *Kratkaia evreiskaia entsiklopediia*. V 11-ti tomakh. Ierusalim, 1996, t. 7.
7. Тора. Пятикнижие и Гафтарот. Ивритский текст с русским переводом и классическим комментарием «Сончино». Москва – Иерусалим: Мосты культуры – Гешарим, 1999 / Tora. Piatiknizhie i Gaftarot. Ivritskii tekst s russkim perevodom i klassicheskim kommentariem «Sonchino». Moskva – Ierusalim: Mosty kul'tury – Gesharim, 1999.
8. Хаймович Б. «Геральдический орел» в художественной культуре восточноевропейских евреев. В: *Вестник еврейского университета*. Иерусалим: Гешарим – Москва: Мосты культуры, 2000, № 3 (21) / Khaimovich B. *„Geraldicheski oriol v khudozhestvennoi kul'ture vostochnoevropeiskikh evreev*. V: *Vestnik evreiskogo uneverситeta*. Ierusalim: Gesharim – Moskva: Mosty kul'tury, 2000, No 3 (21).
9. Хаймович Б. «Дело рук наших для прославления». Росписи синагоги Бейт Тфила Бен'ямин в Черновцах: изобразительный язык еврейского мастера. Киев: Дух и литера, 2008 / Khaimovich B. *«Delo ruk nashikh dlia proslavleniia»*. *Rospisi sinagogi Beit Tfila Ben'iamin v Chernovtsakh: izobrazitel'nyi iazyk evreiskogo мастера*. Kiev: Dukh i litera, 2008.
10. Чаковская Л.С. Воплощенная память о Храме: художественный мир синагог Святой Земли III–VI вв. н.э. Москва: Индрик, 2011 / Chakovskaia L.S. *Voploshchennaia pamiat' o Hrame: hudozhestvennyi mir sinagog Sviatoi Zemli III–VI vv. n.e*. Moskva: Indrik, 2011.
11. Epstein M. M. *Dreams of Subversion in Medieval Jewish Art and Literature*. University Park: Penn State University Press, 1997.
12. Frankel E., Teutsch B. P. *The Encyclopedia of Jewish Symbols*. Northvale, New Jersey, London: Jason Aronson Inc., 1995.
13. Huberman I. *Living Symbols. Symbols in Jewish Art and Tradition*. Israel: Modan Publishers Ltd, 2006.
14. 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*.
15. Kotlyar E. *The Art of Compromise: The Human Figure in Eastern European Synagogue Decoration*. In: *Studia Żydowskie. Almanach* (ed.: K. Zieliński). Zamość, 2013, R. III, No 3.
16. Lissitzky E. *Memoirs Concerning the Mohilev Synagogue*. In: *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissans in Russian Avant-Garde Art, 1912–1928*. Jerusalem: The Israel Museum, 1988.
17. Litvak Ye. *A Taste of Local Jewish History: The Story of the Breed Street Shul*. 2015. <https://jewishhomela.com/2015/03/18/a-taste-of-local-jewish-history-the-story-of-the-breed-street-shul/> (visited 23.05.2016); <http://breed-streetshul.org/>
18. Rodov I. *Dragons: A Symbol of Evil in European Synagogue Decoration?* In: *Ars Judaica. The Bar-Ilan Journal of Jewish Art*. Ramat-Gan: Bar-Ilan University, 2005, vol. 1.
19. Rodov I. *The Eagle, its Twin Heads and Many Faces: Synagogue Chandeliers Surmounted by Double-Headed Eagles*. In: *Studia Rosenthaliana*, 2004, vol. 37.
20. Wischnitzer R. *The Unicorn in Christian and Jewish Art*. In: *Historia Judaica*, 1951, vol. 13.
21. Zimiles M. *Gilded Lions and Jeweled Horses: The Synagogue to the Carousel. Jewish Carving Traditions*. Hannover-London: University Press of New England 2008.



Рис. 1. Смотрич. Фрагмент росписи свода синагоги с сюжетом грехопадения Адама и Евы. 1746. (?) Фото П. Жолтовского, 1930 г. Институт рукописи НБУВ.



Рис. 2. Ходоров. Фрагмент росписи свода синагоги с изображением двуглавого орла с зайцами в окружении Зодиака и сцен битвы льва с единорогом и охоты. 1714. Реконструкция. Музей Диаспоры (Тель-Авив).



Рис. 3. Ходоров. Фрагмент росписи свода синагоги со сценой охоты орла на зайца в окружении лезущих на дерево медведей. 1714. Реконструкция. Музей Диаспоры (Тель-Авив).



Рис. 4. Тальное. Роспись восточной стены синагоги (левая часть). Вт. пол. XIX в. Рисунок на основе фото Д. Щербаковского, 1906–1909. ИА НАНУ. Авторы: Е. Котляр, А. Симонова, 2009.



Рис. 5. Тальное. Роспись восточной стены синагоги (правая часть). Вт. пол. XIX в. Рисунок на основе фото Д. Щербаковского, 1906–1909. ИА НАНУ. Авторы: Е. Котляр, А. Симонова, 2009.



Рис. 6. Лос-Анджелес. Роспись восточной стены синагоги Breed Street Shul (правая часть) с мотивом плодоносного дерева и атрибутами праздника Суккот. 1920–1930-е гг. Современное фото.

Ольга ШВЫДЕНКО

МОДЕРНИСТСКИЕ ИНТЕРЬЕРЫ СЕРГЕЯ САВВИЧА СЕРАФИМОВА В ДОМЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ В ХАРЬКОВЕ

Rezumat

Interioarele moderniste ale lui Serghei Savvici Serafimov din Casa Industriei de Stat din Harkiv

Casa Industriei de Stat din Kharkiv (Gosprom) a fost construită în anii 1925–1928 după proiectul arhitecților S. S. Serafimov și S. M. Kravets. Această clădire administrativă este un exemplu strălucit al modernismului. Anii 1920 prezintă o perioadă de pasiune față de noile idei revoluționare: internaționalismul, industrializarea, egalitatea totală, valoarea muncii colective.

Aceste idei au fost reflectate în interioarele Gosprom-ului, de aceea autorii au pus accentul principal pe soluționarea interioarelor spațiilor publice. Echipa lui S. S. Serafimov a propus o rezolvare nouă a spațiilor de lucru pentru funcționari – spații mari ale sălilor limitate de construcții din beton armat, divizate prin pereți despărțitori ușori. O problemă pentru autorii Gosprom-ului a devenit găsirea soluțiilor tehnice și tehnologice pentru construcția unor asemenea pereți. Sub aspect artistic, toate interioarele Gosprom-ului se deosebesc prin laconism și au o soluționare comună. În calitate de element principal organizator figurează carcasa constructivă a clădirii, evidențiată în interioare. Pe tavanele tuturor încăperilor au fost evidențiate grinzi constructive, conturate suplimentar cu profilul geometric al tavanelor suspendate, al cărui caracter depinde de volumul încăperii. O expresivitate mai mare a spațiilor dă geometria complicată a carcasei îndoite în formă de arc. Interioarele principale ale Gosprom-ului includ spații complexe cu mai multe niveluri care se întrepătrund, luminate de lumina solară.

Cuvinte-cheie: Casa Industriei de Stat, modernism, constructivism, interioare.

Summary

Sergey Savich Serafimov's modernist interiors in Kharkiv State Industry House

The State Industry House in Kharkiv (Gosprom) was built in 1925–1928 according to the project of architectures S. S. Serafimov, M. D. Feldger and S. M. Kravets. This administrative building is a prominent example of modernism. In Kharkiv, the 1920s was a period of captivation with new post-revolutionary ideas: internationalism, industrialization, universal equality, the value of collective work.

These ideas were reflected in the interiors of Gosprom building. Thus, the focus of the authors being placed on the interiors of public spaces. Serafimov's team proposed a new solution for the workspaces for employees – large hall space confined by reinforced concrete structures and separated by light partitions. The Gosprom authors' task was to find the technical and technological solution for the creation of such partitions. In the artistic aspect, all Gosprom interiors are devoid of superfluity and have a common solution. The constructive frame of the building, which is revealed in the interiors, stands out as the main organizing element. In all rooms, structural beams are visible on the ceilings, which are additionally outlined with the geometric profile of suspended ceilings, whose complexity depends on the size of the room. The complex geometry of the frame of the building, curved in an arc, imparts greater expressiveness to the spaces. The main interiors of Gosprom include complex, multi-level, flowing and permeated with sunlight spaces.

Keywords: State Industry House, modernism, constructivism, interiors collection.

Харьков по праву называют «конструктивистской столицей». За небольшой период с 1917 по 1934 годы, когда город являлся столицей Украинской советской социалистической республики, он успел получить главные столичные здания, построенные в совершенно новой тогда модернистской стилистике. Дом государственной промышленности наиболее известный столичный объект Харькова. Это административное здание уже на этапе замысла разрабатывалось как визитка новой Украины.

Здание Дома государственной промышленности (Госпрома) в Харькове создавалось в 1925–1928 годах по проекту архитекторов С. С. Серафимова, М. Д. Фельдгера и С. М. Кравца. Это был период романтического увлечения революционной идеей, начало построения новой мирной жизни. Харьков, официально занимавший 3-е место в реестре населенных пунктов СССР, был ярким примером этого времени: он был интернациональным, о чем свидетельствовали харьковские печатные издания, выходящие на 137 языках, и индустриальным, чему способствовал его мощный научный и технический потенциал. Город, никогда до этого не бывший столицей, был достаточно молод, чтобы принимать самые разные идеи, течения и эксперименты, и при этом аккумулировал средства, которые вкладывались в промышленное развитие Украины¹. Визуализацией этой ситуации, и стал Госпром.

Внешний вид Госпрома активно распространялся с помощью прессы по всему миру. Мало изменившийся внешний облик здания и сегодня является визиткой Харькова, символом украинского конструктивизма. Лаконичная архитектура Госпрома значительно повлияла на образ административных зданий Советского Союза, доказав всему миру, что представительность зданий для государственных органов можно передать средствами модернизма.

Интерьеры Дома государственной промышленности долгое время находились вне внимания исследователей. Однако в процессе подготовки здания к внесению в Список всемирного наследия ЮНЕСКО стало понятно, что внутренние пространства Госпрома являются важной его частью и требуют обследования. Одновременно стало понятно, что полностью сохранить все интерьеры Госпрома (более 3,5 тыс. помещений) в первоначальном виде невозможно. Целью данной статьи является обозначение ценности интерьеров Дома государственной промышленности и определение характеристик,

которые необходимо акцентировать при выполнении работ по приспособлению помещений Госпрома в процессе его эксплуатации.

Общее решение Дома государственной промышленности и интерьеры здания выражали идеи новой жизни. Еще на этапе разработки общего объемно-планировочного решения, представленного на конкурс, главный автор конкурсного проекта С. С. Серафимов заложил пространственную основу нескольких сложных общественных пространств внутри здания, но подробная разработка объемных и детальных решений интерьеров Госпрома прошла в процессе строительства.

Сегодня сложно судить о вкладе отдельных людей в создание Дома государственной промышленности. Рабочая документация со строительства Дома государственной промышленности не сохранилась, и исследователи опираются в первую очередь на опубликованные материалы, воспоминания и отдельные документы из личных архивов². Но несомненно, что главным идеологом интерьеров Госпрома оставался С. С. Серафимов. Не смотря на то, что на протяжении строительства Госпрома в Харьков он приезжал всего несколько раз, многие опубликованные чертежи интерьеров Госпрома имеют его личную подпись.

Разработкой рабочих архитектурных чертежей Дома государственной промышленности непосредственно в Харькове руководил С. М. Кравец, который собрал вокруг себя группу молодых энтузиастов-архитекторов. В начале 20-х годов Харьков привлек большое количество поэтов, писателей, художников, сотрудников театра, готовых экспериментировать и искать новый путь развития. Молодые архитекторы, создававшие Госпром, активно влились в это движение, декларируя создание нового уклада жизни путем устройства новаторских архитектурных пространств. Декларация творческой группы «Нова генерація», в которую входили молодые харьковские архитекторы Госпрома, звучала так: «Ми за: комунізм, інтернаціоналізм, індустріалізм, раціоналізацію: винахідництво, якість, економність; соціальну витриманість, універсальну комуністичну установку: побуту, культури, наукотехніки; нове мистецтво»³.

Коллективом молодых архитекторов были разработаны многие узлы и детали Госпрома. Многоуровневое вестибюльное пространство 2 подъезда со стеклянной перегородкой традиционно считается образцом творчества молодых архитекторов Госпрома.

Уникальным явлением было активное участие общественности в создании Госпрома. Активисты, благодаря поддержке которых победа в конкурсе досталась именно команде С. С. Серафимова, крайне ревностно следили за реализацией проекта. В процессе строительства Госпрома проводились экскурсии и выставки, на которых горожане могли посмотреть, выразить мнение, а в некоторых случаях и проголосовать по поводу разрабатываемых архитектурных решений. Подобная процедура создания интерьеров, несомненно, повлияла на понимание предмета работы.

1920-е годы в СССР – это реализация идеи равенства всех членов общества, а также преобладания коллектива над отдельной индивидуальностью. Несомненно, эти идеи отразились в интерьерах Госпрома. Основную массу помещений составляли кабинеты и комнаты различных отделов. Но стоит отметить, что среди всего объема найденной исторической информации по Госпрому нигде не встречается изображений или описаний отдельных кабинетов или комнат, не смотря на то, что в здании работали главные должностные лица Украинской республики. Более того, в отличие от зданий сталинского периода (1945–1955), где помещения руководства выделялись по размеру, месту расположения и внешнему виду, все кабинеты Госпрома имели единый дизайн и не различались по отделке.

Как наиболее значимые интерьеры архитекторы выделили те помещения, которые были рассчитаны на массовое посещение. Рассмотрев сохранившиеся проектные материалы по интерьерам, можно отметить, что основное внимание было уделено вестибюлям, горизонтальным и вертикальным коммуникациям и залам различного назначения. Уже в конкурсном задании отдельно были акцентированы залы для собраний, большая столовая, читальный зал технической библиотеки⁴.

Идея коллективной работы витала в воздухе 1920-х годов. В 1929 году И. Леонидов окончательно фиксирует эту тенденцию, спроектировав для работы учреждений общие залы, разделенные зеленью⁵. Но в 1925 году команда С. С. Серафимова предлагает вариант крупных зальных пространств, ограниченных железобетонными конструкциями, которые по мере необходимости различных организаций разделяются статичными легкими перегородками или снова объединяются.

Заказчикам такое решение было представлено как рационализаторское – поскольку

структура трестов со временем может меняться, и эти изменения повлекут новые требования к размеру помещений, экономичнее использовать легкие несущие конструкции. Необходимо было только найти действительно экономичное техническое решение задачи.

Поскольку Дом государственной промышленности строился в период НЭПа⁶, то экономия и окупаемость были важными аргументами при выборе решения [1, с. 20-27]. Но с другой стороны Госпром позиционировался как современное здание, что в 1920-е годы обязывало использовать последние технические новинки. Передовая техника для СССР тех лет была, прежде всего, мечтой, вызывая ассоциацию «техника – будущее» и романтизацию технической эстетики. Тем удивительнее, что Госпром – это не имитация новых форм, а реальная коллекция новых технологий и материалов. Фактически стройка Госпрома была огромной экспериментальной площадкой, на которой приспособлялись под возможности СССР, апробировались и вводились в массовое использование многие технологии. Гигантские объемы строящегося здания – 340 000 м³ – позволяли запустить целые производственные линии, например, производство Пеколя (мастики для покрытия плоских кровель).

Разработка легких перегородок в Госпроме тоже стала технологическим вызовом. Конец 1920-х годов это время начала разработки плит типа «сухой штукатурки». Исходя из реальных материальных и технологических возможностей 1927–1928 годов, в основной массе легкие перегородки имели деревянный каркас. В Госпроме опробовались новинки того времени – гипсолитовые изделия – камышово-алебастровые и шлако-алебастровые плиты. Другой прием, активно использовавшийся в Госпроме – это перегородка, выполненная по типу «Рабитц» – намет из известкового раствора с алебастром, песком, просеянным котельным шлаком и коровой шерстью, наносимый на сетку Рабитца, туго натянутую на каркас из железных прутьев. По типу перегородки «Рабитц» по всему Госпрому выполнены и подвесные потолки, которые крепились к стержням, выпущенным из монолитного перекрытия. Оба этих решения стали прототипом современных нам гипсокартонных перегородок, но подлинные перегородки 1920-х имеют особую ценность – их материалы характерны только для 1920-х – 1930-х годов, начиная с 1940-х годов, в подобных конструкциях не использовались природные материалы.

Особой изюминкой интерьеров Госпрома была работа с пространством. Сергей Саввич Серафимов до революции был известен в Петрограде как создатель сложных, наполненных деталями, но целостных интерьеров. В 1935 году в своем авторском кредо С. С. Серафимов пишет: «Архитектору надо знать свойства архитектурно-пространственной формы, надо владеть средствами архитектуры: отношениями, пропорциями, метром, ритмом, контрастом и нюансом. Надо уметь пользоваться фактурой, светотенью и цветом» [2, с. 13]. В решенных предельно лаконично помещениях Дома государственной промышленности ясно видны приемы, позже сформулированные С. С. Серафимовым как творческого кредо.

Особенно выразительны криволинейные, сложно организованные, перетекающие пространства Госпрома. Его залы, благодаря стеклянным витражам буквально растворяются в наружных пространствах. Интерьеры центрального объема, одновременно открытые и к площади и к кольцевому бульвару, были задуманы как единое с городом пространство, одинаково наполненное людскими массами. Пространства интерьеров Госпрома выплещиваются вовне с помощью системы эксплуатируемых плоских кровель, балконов и террасы центрального крыльца. Им вторят пространства парящих над проездами застекленных переходов и легких антресолей висящих в пространствах внутренних залов.

Естественный свет буквально пронизывает Госпром. Создатели Госпрома в итоговом отчете как одно из достижений отметили – площадь внешнего остекления Госпрома составляет чуть меньше половины его полезной площади. Особенно интересно было решено остекление большого двухуровневого зала заседания – два ряда высоких деревянных окон, выходящих к бульвару, сплошной металлический витраж, выходящий на площадь и фонарь верхнего света площадью порядка 100 м². Зоны вестибюля и собственно зала здесь были условно разделены лишь парящим мостиком антресоли, не перекрывающим общий поток света.

Какое разнообразие решений применили авторы, чтобы даже в полностью внутренние помещения донести свет: тонкие металлические перила лестниц, антресолей и балконов, полностью или частично остекленные перегородки, перегородки, не доходящие до потолка, остекленные двери, а в банковском зале разделение на зоны решено с помощью мебели.

Дизайн основной массы помещений Госпрома предельно лаконичен – паркетный дубовый пол «елочкой», гладко оштукатуренные и окрашенные в однотонный светлый цвет стены и белые подвесные потолки. Цветовым акцентом помещения был темный подоконник из искусственного камня, искусно подчеркнутый золотистой фурнитурой оконных рам, главным элементом которой была оконная ручка и монограммой «БДП»⁷.

Общественные пространства сохраняют этот дизайн, используя в качестве дополнительных акцентов оштукатуренные под темный искусственный камень колонны.

Все достаточно крупные по площади помещения Госпрома, из-за расположения здания по дуге, имеют сложную геометрическую форму. Это придает помещениям, практически полностью лишенным декора, необходимую сложность. За счет незначительного угла поворота стен и колонн человек, находящийся в помещении, ощущает динамику и насыщенность гранями, присущую живописи кубофутуризма.

Упорядочивает эти сложные, наполненные светом и пространством помещения конструктивный каркас Дома государственной промышленности. Сложная геометрия здания прочитывается по всему Госпрому в переплетении несущих балок потолка. Заданный таким образом композиционный каркас, дополнительно подчеркивается простейшим плинтусом подвесных потолков. В крупных общественных пространствах профиль подвесных потолков незначительно усложняется, продолжая подчеркивать выявленную конструктивную структуру здания.

Таким образом, нужно отметить, что основную ценность представляют общественные интерьеры Госпрома, которые необходимо всячески сохранять, и при их приспособлении, использовать методы реставрации. При эксплуатации остальных пространств важно сохранять лаконизм, насыщенность светом и оставлять выявленным конструктивный каркас здания в качестве объединяющего элемента. Перепланировка частей здания, отведенных под кабинеты, с помощью установки новых легких перегородок не является критичной, при условии сохранения принципов, заложенных создателями здания. При этом желательно максимально сохранять элементы здания, дошедшие к нам со времен создания здания, поскольку помимо эстетической ценности они имеют ценность историческую.

Примечания

1. Історія міста Харкова ХХ століття. Х.: Фоліо; Золоті сторінки, 2004. 688 с. / Istorія міста Harkova XX stolittia. H.: Folio; Zoloti storinki, 2004. 688 s.

2. Фотокопии харьковских проектов С. М. Кравца были переданы после его смерти П. М. Межиборскому, который, начиная с 1967 года, собирал материалы по истории создания Дома государственной промышленности в Харькове. Архив П. М. Межиборского хранится в музее Харьковской национальной академии городского хозяйства.

3. В переводе с украинского «Мы за: коммунизм, интернационализм, индустриализацию, рационализацию: изобретательство, качество, экономность; социальную выдержанность, универсальную коммунистическую установку: быта, культуры, наукотехники; новое искусство». Декларация была напечатана на 2 странице всех номеров журнала «Нова генерація» за 1928 год.

4. Смешанный конкурс на составление проекта здания «Государственной промышленности» в городе Харькове. Центральный государственный научно-технический архив Украины. Ф. Р-47, к. 2, оп. 2, ед. хр. 4-15.

5. Нереализованный проект Ивана Леонидова Дома промышленности в Москве (1929–1930) был опубликован с пояснениями автора в журнале «Современная архитектура», 1930, № 4, с. 1-2.

6. Новая экономическая политика – экономическая политика, проводившаяся в 1921–1928 годах в СССР.

7. На фотографии подпись на украинском языке «Б.Д.П. 1/V 1929 р.» Б.Д.П. Будинок державної промисловості, в переводе на русский – Дом государственной промышленности. Маркировка «Б.Д.П.» была нанесена на все оконные ручки здания.

Библиография

1. Кенський Я. Будинок державної промисловості в Харков. В: Науково-технічний вісник. 1926, №2, с. 20-27. / Kenskii Ia. Budinok derzhavnoi promislovosti v Harkovi. V: Naukovo-tehnicinii visnik. 1926, №2. s. 20-27.

2. С. С. Серафимов. В: Архитектура СССР, 1935, № 5. стр. 13. / Serafimov S. S. V: Arhitectura SSSR. 1935, № 5. s. 13.

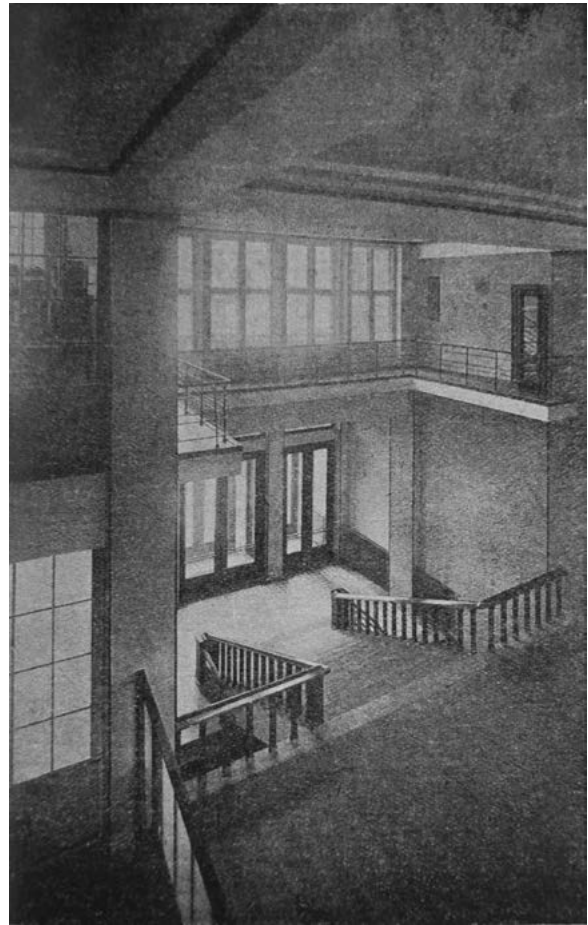


Рис. 1. Фото интерьера центральной лестницы (5-й подъезд). Фото из журнала: Ежегодник ленинградского общества архитекторов-художников: XIII выпуск. Л., 1930. 163 с.: илл.

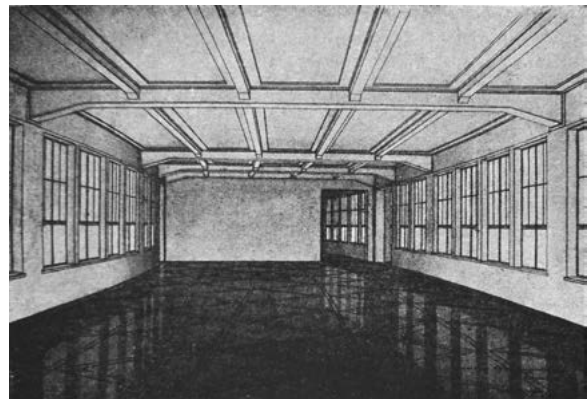


Рис. 2. Проект интерьера Общей столовой (не реализован). Автор С. С. Серафимов. Фото из журнала: Ежегодник ленинградского общества архитекторов-художников: XII выпуск. Л.: Изд-во общества архитекторов-художников, 1927.



Рис. 3. Дом государственной промышленности. 01.05.1929. Фото из архива П. М. Межиборского⁹.

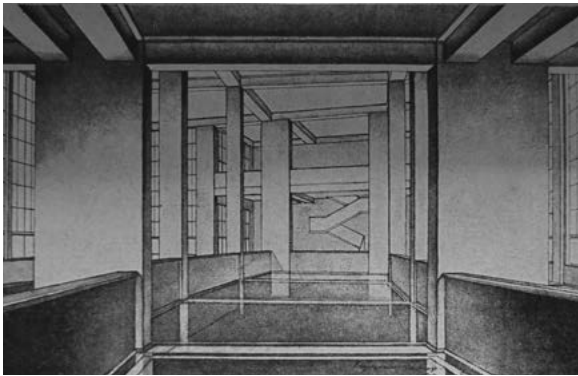


Рис. 4. Проект интерьера Операционной химугля. Автор С. С. Серафимов. Фото из журнала: Ежегодник ленинградского общества архитекторов-художников: XII выпуск. Л.: Изд-во общества архитекторов-художников, 1927.

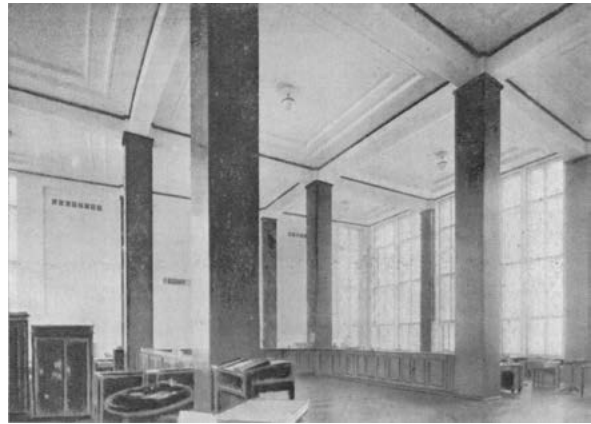


Рис. 5. Фото интерьера Операционного зала Госпрома. Фото из журнала: Ежегодник ленинградского общества архитекторов-художников: XIII выпуск. Л., 1930.



Рис. 6. Фото интерьера лестницы 2 подъезда. Современное фото автора.

Valeriu LUPAȘCU

IMPACTUL TRANSPORTULUI FERROVIAR ASUPRA DEZVOLTĂRII STRUCTURII ARHITECTURAL-PLANIMETRICE A CHIȘINĂULUI

Rezumat

Impactul transportului feroviar asupra dezvoltării structurii arhitectural-planimetrice a Chișinăului

Prezentul articol se referă la impactul rețelei feroviare asupra infrastructurii urbane a orașului istoric Chișinău. Transportul feroviar se împarte în două categorii – exterior și interior (tramvai). S-au descris etapele de dezvoltare a acestor transporturi, s-au prezentat propuneri pentru dezvoltarea și revitalizarea rețelelor feroviare de tramvai în Chișinău și efectul său asupra formării structurii planimetrice a orașului istoric. În unele locuri, traseul și rețeaua de tramvai au fost conectate direct la calea ferată. Acest fapt a determinat formarea unei rețele unice. Din păcate, fragmentele acestea nu s-au păstrat până în prezent, ca și toată rețeaua. Un singur element care a ajuns în zilele noastre o „konkă” deschisă, care se află astăzi la Muzeul Tramvaiului din Chișinău. Pentru a completa exponatele acestui muzeu se propune de a apela la municipalitatea Odesei, pentru a răscumpăra unul dintre cele mai vechi tramvaie. În partea istorică a Chișinăului se propune reconstrucția unui tronson de drum cu instalarea șinelor și introducerea vechiului tramvai. Va fi o recuperare a acestui tip de transport în infrastructura Chișinăului. Dezvoltarea „tramvaiului cu viteză”, cum se prevede în planul general al dezvoltării Chișinăului va crea legătura între trei zone rezidențiale – Râșcani, Ciocana și Botanica. Practica mondială arată profitabilitatea și eficiența acestui tip de transport pentru dezvoltarea transportului public.

Cuvinte cheie: feroviar, tramvai, structura arhitecturală și planimetrică, infrastructura, konkă, cale ferată, gară, tramvai cu cai.

Summary

The impact of rail transport on the architectural and planning structure down town of Chisinau

This article refers to the impact of the railway network on the urban infrastructure of the historic city of Chisinau. Rail transport is divided into two categories – exterior and interior (tram). The stages of development of these transports have been described, proposals have been presented for the development and revitalization of tramway networks in Chisinau and its effect on the formation of the historic city's planimetric structure. In some places, the tram and the tram network were directly connected to the railway. This has led to the formation of a unique network. Unfortunately, its fragments have not been preserved so far, just like the whole network. One element that has now become an open "Konka", which is today at the Tramway Museum in Chisinau. To complete the exhibits of this museum, it is proposed to call the municipality of Odessa to redeem one of the oldest trams. To complete the exhibits of this museum, it is proposed to call the municipality of Odessa to redeem one of the oldest trams. In the historical part of Chisinau is proposed the reconstruction of a road section with the installation of the rails and the introduction of the old tram. There will be a recovery of this type of transport in the infrastructure of Chisinau. The development of the "speed tram", as stated in the general plan of Chisinau's development, will create the connection between three residential areas – Râșcani, Ciocana and Botanica. World practice shows the profitability and efficiency of this type the transport for the development of public transport.

Keywords: rail, tram, architectural and planning structure, infrastructure of the city, station, railway.

Dezvoltarea infrastructurii orașului are un efect pozitiv asupra dezvoltării urbane, nivelului îmbunătățirii vieții generale a orașului. Unul dintre cele mai importante tipuri de infrastructură a transportului reprezintă transportul feroviar, care a fost dezvoltat în regiunea noastră în secolul al XIX-lea. În 1869 Chișinăul obține statutul de oraș feroviar, devenind în anul acesta punctul terminus al liniei de cale ferată Razdelnaia – Bender – Chișinău [5, p. 108]

Mai târziu, rețeaua de cale ferată a început să se dezvolte și în afara Chișinăului, deoarece el devine un nod de transport de însemnătate majoră (Fig. 1). Acest fapt a avut loc în 1875 [5, p. 89] când linia feroviară a fost extinsă în direcția Ungheni – Iași și apoi în direcția Novoselița. Astfel, Chișinăul devine un nod de transport important prin care se efectuează transportarea pasagerilor și mărfurilor agricole și industriale în diferite țări ale lumii.

Calea ferată trecea de-a lungul râului Bâc, influențând dezvoltarea structurii planimetrice liniare a orașului. Ea era tangentă părții centrale a urbei, trecând prin zona periferică a Chișinăului de altădată. Partea centrală a așezării urbane a inclus „vechiul oraș” sau „orașul de jos” și „orașul nou” sau „orașul de sus” cu suburbiile Buiucani, Malina Mică și Malina Mare, Crivaia Dolina, Schinoasa, Tăbăcari, Râșcani [5, p. 104]. Acest fapt a dat posibilitatea dezvoltării orașului prin suburbiile sale, formând expansiunea teritorială în jurul unui nucleu (Centrul Istoric al Chișinăului).

Abia în planul general din 1989 s-a propus schimbarea tendinței dezvoltării orașului din structura liniară (alungită) în cea radiar-concentrică, din cauza formării drumurilor de ocolire în structura inelară.

Reiese, că structura planimetrică a orașului se schimbă în timp și țesutul urban se modifică prin trasee de circulație.

În secolul al XIX-lea se atestă dezvoltarea foarte intensivă a așezării urbane și creșterea rapidă a populației:

- în anul 1812 – 7 000 de locuitori;
- în anul 1835 – 34 000 de locuitori;
- în anul 1856 – 65 000 de locuitori;
- în anul 1861 – 93 000 de locuitori;
- la sfârșitul secolului al XIX-lea – 120 000 de locuitori [2, pp. 81-89].

La acea vreme Chișinăul se dezvoltă conform noilor principii planimetrice – dreptunghiulare [8, pp. 75-100], având ca repere longitudinale marginale râul Bâc și calea ferată (Fig. 2). Mai târziu, linia căii ferate a fost inclusă în structura orașului.

În 1888 consiliul local al Chișinăului a decis construcția liniei de tramvai cu folosirea așa-num.

„konka” [4, p. 64], principala forță de tracțiune fiind un cal sau doi cai (Fig. 3). Pe parcursul anului a fost construită linia de tramvai de 6 verste pe str. Aleksandrovskaia (astăzi bd. Ștefan cel Mare și Sfânt) [9].

Este, în general, primul tramvai și precursorul imediat al tramvaiului electric.

Primul tramvai a apărut în SUA, la New York, 1835 [10], dar succesul implementării a început abia după 1852, când Alphonse Loubart [1] a inventat șinele cu șindrilă pentru roți cu flanșă, care erau instalate pe suprafața drumului.

Se poate concluziona, că tehnologiile avansate ale lumii au influențat evoluția economică și tehnologică a Chișinăului în scurt timp de la invențiile lor.

Pentru Chișinău șinele au fost livrate de la uzina metalurgică din Briansk, cinci vagoane deschise au fost cumpărate la Varșovia și șapte închise – la Odesa. În 1897 consiliul local a aprobat proiectul construirii etapei a doua a căii ferate [13] pentru mijloacele de transport trase de cai, care realiza legătură centrului orașului cu gara feroviară (Fig. 4, 5).

În 1910 lungimea liniilor de tramvai trase de cai ajungea la 12,5 km [12].

În același an consiliul local a adoptat o rezoluție privind transferul „konkăi” la tracțiune electrică (tramvaiul electric). Toate liniile de tramvai construite anterior au servit căi de acces pentru noul tramvai electric. În anul următor, o companie belgiană a semnat un contract de concesiune a dezvoltării acestui tip de transport la Chișinău. În același timp a fost amplasată o nouă linie de tramvai pe str. A. Pușkin – Skuleanskaia Rogatka [11], iar pe str. Aleksandrovskaia (astăzi bd. Ștefan cel Mare și Sfânt) a fost instalată a doua pistă (Fig. 6).

În unele locuri, traseul și rețeaua de tramvai au fost conectate direct la calea ferată. Acest fapt a determinat formarea unei rețele unice. Din păcate, fragmentele acesteia nu s-au păstrat până în prezent, ca și toată rețeaua. Un singur element care a ajuns în zilele noastre o „konkă” deschisă, care se află astăzi la Muzeul Tramvaiului din Chișinău. (Fig. 7).

Pentru a completa exponatele acestui muzeu se propune de-a a apela la municipalitatea Odesei, de unde au fost procurate primele vagoane, pentru a răscumpăra unul dintre cele mai vechi tramvaie care posibil se află în depourile acestui oraș [7, pp. 113-120].

În partea istorică a Chișinăului se propune reconstrucția unui tronson de drum cu instalarea șinelor și introducerea vechiului tramvai. Va fi o recuperare a acestui tip de transport în infrastructura Chișinăului și o distracție pentru chișinăuieni și turiști.

În anii '60 ai secolului al XX-lea tramvaiul (Fig. 8) a fost înlocuit cu troleibuzul, dar în 1989, în planul urbanistic general al Chișinăului a apărut din nou definiția „tramvai”, de această dată. Dezvoltarea „tramvaiului cu viteză”, care va asigura legătura între trei zone rezidențiale – Râșcani, Ciocana și Botani- ca. Din păcate, acest tip de transport public feroviar până în prezent nu a fost implementat în infrastructura orașului.

Sperăm, că dezvoltarea traficului feroviar [3], va atinge și capitala Republicii Moldova unde vor apărea linii noi, precum și noi structuri și tehnologii. Practica mondială arată profitabilitatea și eficiența acestui tip de transport și nu numai pentru revita- lizarea structurală a centrului istoric, dar și pentru dezvoltarea transportului public al Chișinăului.

Referințe bibliografice

1. Lex Veidhoen en Jan van der Enbe: Technische mislukkingen Een uitgave van Uitgeversmaatschappij Ad Donker bv, Rotterdam.
2. Lupașcu V. Dezvoltarea arhitectural – urbanistică a Chișinăului. În: Probleme actuale a urbanismului și amenajării teritoriului, Chișinău: 2010, p. 81-89.
3. Lupașcu V. Deficitul feroviar. În: Сельское хозяйство Молдовы. Chișinău, № 12, 1990.
4. Городской отчет города Кишинёва (1909–1912). Кишинев, 1913, p. 64. / Gorodskoi otciot goroda Kishineva (1909–1912). Chișinău, 1913, p. 64.
5. История Кишинёва. Кишинёв: Карта Молдовеняскэ, 1966, p. 108 / Istoria Kishineva. Kishinev: Cartea Moldoveneasca, 1966, p. 108.
6. Князь С. Д. Урусов Заметки Губернатора. Кишинев, 2004. p. 27 / Kniazi S. D. Yrsov. Zametki gubernatora. Chișinău, 2004, p. 27.
7. Лупашку В. Влияние железно-дорожного транспорта на архитектурно-планировочную структуру исторического города. În: Сохранение исторической застройки центра Одессы путем включения в основной список всемирного наследия Юнеско. Одесса, 2015, p. 113-120 / Lupașcu V. Vlianie jeleznodorojnogo transporta na arhitecturno-planirivocnuui structuru istoricescogo goroda. In: Sohranenie istoricescoi zastroici centra Odesi putiem vklucenia v osnovnoi spisok vseirnogo nasledia UNESCO. Odesa, 2015, p. 113-120.
8. Лупашку В. Градостроительное значение развития железнодорожного транспорта для Кишинёва. În: Buletin INCERCOM. Chișinău, 2016, № 8, p. 75-100 / Lupascu V. Gradostroitelinoe znacenie razvitia jeleznodorojnogo transporta dlia Kishineva. In: Buletin INCERCOM. Chișinau, 2016, № 8, p. 75-100.
9. «Московские ведомости». Москва, 31 июля 1888 / «Moskovskie vedomosti», Moscva, 31 iulia 1888.

10. Прокопцев Г. История трамвая. Научно- популярный дайджест. Москва: 2004, nr. 1 / Prokoptsev G. Istoria tramvaia. Naučno-populiarnii daidjest. Moscva: 2004, nr. 1.

11. ЦГИА СССР, ф. 1287, оп. 44, д. 55, л. 2 гр. 1290, оп. 5, д. 214, л. 6 / ȚGIA SSSR, f. 1287, op. 44, d. 55, l. 2 gr. 1290, op. 5, d. 214, l. 6.

12. ЦГИА СССР, ф. 1287, оп. 41, 1889, д. 72, л. 2 / ȚGIA SSSR, f. 1287, op. 41, 1889, d. 72, l. 2.

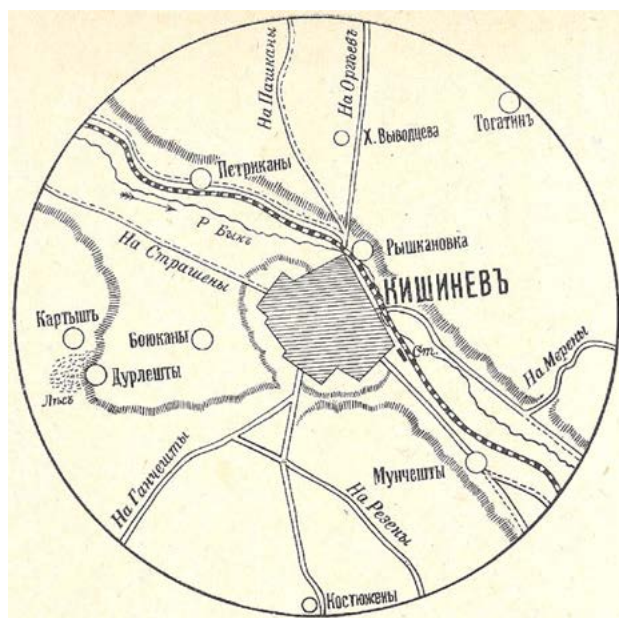


Fig. 1. Schema Chișinăului cu calea ferată, secolul al XIX-lea [5, p. 89].

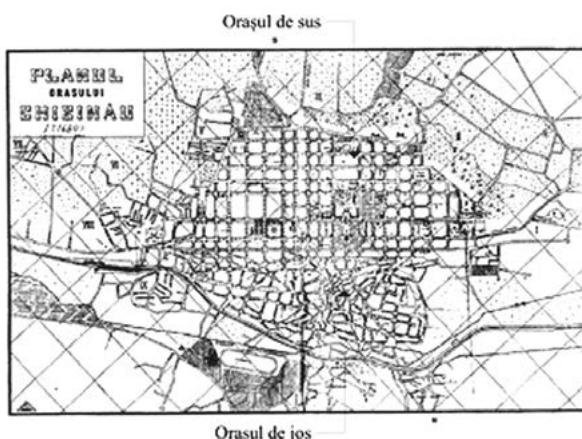


Fig. 2. Planul orașului Chișinău, secolul al XIX-lea [2, p. 87].



Fig. 3. Chișinău. „Konka”, secolul al XIX-lea (<http://oldchisinau.md>).



Fig. 4. Deschiderea celei de-a doua linii de tramvai la Chișinău pe str. Aleksandrovskaja (<http://oldchisinau.md>).



Fig. 5. Piața gării. Stația terminus de tramvai. Pe diagonală peștii curgea un râuleț [6, p. 27].



Fig. 6. „Konkă” și un fragment al fașadei a Muzeului Tramvaiului de pe str. Columna. Foto V. Lupașcu.



Fig. 7. Gara veche a Chișinăului. Vedere din partea căii ferate (<http://oldchisinau.md>).



Fig. 8. Tramvaiul din Chișinău, anii '60 ai secolului al XX-lea (<http://oldchisinau.md>).

Serghei SEVERIN

SISTEMATIZAREA AȘEZĂRII RURALE VĂRZĂREȘTI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA

Rezumat

Sistematizarea așezării rurale Vărzărești la începutul secolului al XX-lea

În studierea istoriei localităților de pe teritoriul Republicii Moldova nu dispunem, de regulă, de un bogat material documentar ce ar ilustra dezvoltarea teritorială a acestora, în special dacă vorbim de evoluția așezărilor rurale. Planuri și hărți realizate pentru anumite locații sunt o raritate, de aceea fiecare document de acest tip reprezintă prin sine o importantă sursă de informații despre organizarea teritorială a satelor moldovenești și, totodată, o parte a moștenirii trecutului istoric.

Autorul prezintă în premieră planul moșiei Vărzăreștii Noi realizat în 1909, descoperit în gospodăria Anei Batcu, o bătrâna de peste 70 de ani din satul cu aceeași denumire. Documentul este plin de informații despre modul de organizare a vieții umane din perioada respectivă, planul moșiei prezentând situația existentă la începutul secolului al XX-lea.

Deoarece în planul moșiei nu este localizată poziția satului pe teren, dar și pentru stabilirea direcției și a dinamicii evoluției satului ca centru a vieții umane, autorul precută în arhivele INCP „Urbanproiect” planul satului Vărzăreștii Noi realizat în anii '60 al secolului trecut.

Intenția autorului de a studia particularitățile dezvoltării satului moldovenesc a fost realizată în acest mic studiu prin prezentarea unui material grafic inedit, care ilustrează situația existentă a satului într-un interval de timp ce cuprinde aproximativ 50 de ani.

Cuvinte-cheie: material documentar, planuri și hărți, planul moșiei Vărzăreștii Noi.

Summary

The systematization of the Vărzărești village in the beginning of the XXth century

In studying the history of settlements on the territory of Republic of Moldova usually we don't have the research material that illustrate their territorial development, especially if we talk about development of rural settlements. Some plans and maps designed for specific locations are a rarity, so every document of this kind is in itself an important source of information about the territorial organization of Moldovan villages and also part of the human heritage.

Author unveils for the first time the plan of the estate Vărzăreștii Noi conducted in 1909, found in the household of Batcu Ana, a 70 years old lady from the village of the same name. The document is full of information about the organization of human life in that period, estate plan presenting the situation at the beginning of the XXth century.

Since the plan of the estate does not locate the position of the village, also to identify the direction and dynamics of the evolution of the village as a center of human life, the author traced in the archives of INCP “Urbanproiect” the village's plan made in the 60s of the last century.

The intention of the author to study the particularities of the development of the Moldavian village was made in this small study by presenting an original graphic material, illustrating the existing situation of the village in about 50 years.

Keywords: the research material, plans and maps designed, the plan of the estate Vărzăreștii Noi.

În studierea istoriei localităților de pe teritoriul Republicii Moldova nu dispunem, de regulă, de un bogat material documentar ce ar ilustra dezvoltarea teritorială a acestora, în special dacă vorbim de evoluția localităților rurale. Anumite planuri, hărți realizate pentru anumite locații sunt o raritate, de aceea fiecare document de acest tip reprezintă prin sine o importantă sursă de informații despre organizarea teritorială a satelor moldovenești și, totodată, o parte a moștenirii trecutului istoric.

Un astfel de document îl vom prezenta în cele ce urmează, este vorba despre *Planul moșiei Vărzăreștii Noi* realizat în 1909 (Fig. 1), pe care l-am descoperit în gospodăria Anei Batcu, o bătrâna de peste 70 de ani din satul cu aceeași denumire.

Planul este important din mai multe puncte de vedere, pe de o parte este reflecția nivelului înalt de dezvoltare pe care a atins-o știința topografică și cartografia la începutul secolului al XX-lea, pe de altă parte sugerează poziția și rolul satului în viața economică a timpului.

Pentru început, trebuie să menționăm că suntem preocupați de sat ca obiect de studiu al activității urbanistice, însă suntem interesați să observăm procesul acestei deveniri, altfel spus, când și cum a fost aplicat un anumit set de tehnici specifice unei activități exacte pentru reflectarea și prezentarea unei stări de fapt ce ține de teritoriul unui sat. În documentele timpurii, satele sunt menționate, în special, în diferite acte care întăresc proprietatea asupra anumitor moșii după boieri/mănăstiri, uneori precizându-se limitele geografice ale moșiilor. De exemplu, satul Larga din raionul Briceni a fost atestat documentar în anul 1429 într-un act prin care domnul Alexandru cel Bun îl întărea după Dan Uncleata. Apoi în 1638, Nastea, fiica lui Ivan Vartic, dăruia părțile ei de moșie ginerelui său Ursu. În 1664 așezarea era vândută lui Prodan Drăgușescu ș.a.m.d. Aceste acte și informația pe care o conțin au o importanță incontestabilă, însă nu oferă alte date decât certitudinea existenței așezării concrete în acea perioadă de timp. De aceea considerăm realizarea planurilor de tipul celui pe care îl examinăm etapă impotrântă în procesul dezvoltării planificate a localităților rurale și un izvor de informații autentice referitoare la organizarea vieții și activității omenești dintr-o epocă anumită.

Lucrarea cartografică pe care dorim să o scoatem la lumină este *Planul guberniei Basarabia, județul Orhei, pentru partea moșiei Vărzărești*, proprietatea soției văduve a rittmeisterului Elisabeta Alexandrovna Țvetinoviici și soției rittmeisterului Elena Aleksandrovna Huebsch von Grossthal. Planul corespunde datelor din teren și este împărțit pe parcele de către inginerul Comisiei geodezice a guberniei Basarabiei Șșov.

După cum am menționat, planul se păstrează în gospodăria Anei Batcu, care l-a moștenit, împreună cu alte acte din perioada țaristă și cea inerblică referitoare la Vărzăreștii Noi, de la tatăl ei Gheorghe Radu, care a fost un timp îndelungat staroste la biserica din sat. Doamna Batcu nu cunoaște cum au ajuns toate aceste acte în posesia tatălui ei, însă, cel mai probabil, în vremuri de răstărișteși anume în timpul Primului Război Mondial, apoi în timpul celui de-al Doilea, lucrurile cele mai de preț au fost adăpostite în incinta bisericii, unde au și rămas, iar în perioada comunistă în timpul persecuției asupra bisericii, Gheorghe Radu le-a salvat, ascunzându-le, datorită cărui fapt au și ajuns în zilele noastre.

Harta are dimensiunile de aproximativ 100 x 75 cm, fiind realizată pe hârtie cu baza de pânză. Ea reprezintă de fapt o gravură tipărită la tipografia lui F. I. Cașevschi din Chișinău. Starea documentului este nesatisfăcătoare, sunt prezente rupturi ale suportului de hârtie în locurile unde aceasta a fost îndoiată. Trebuie menționat faptul că condițiile de păstrare a acestui document au fost necorespunzătoare. Cu toate acestea, informația poate fi recepționată în integral, astfel încât este posibilă reconstituirea situației existente la anul 1909 – în ceea ce privește organizarea teritorială, ocupația populației, identificarea limitelor exacte ale moșiei ș.a.

Planul ilustrează proprietatea moșierilor, aceasta fiind împărțită în sectoare, iar, sectoarele în parcele. În tabel sunt prezentate tipurile de activitate pentru fiecare sector și suprafața de teren folosită pentru fiecare tip de activități.

Chiar dacă în plan nu se regăsește ilustrată structura satului la acea perioadă, lucrarea din 1909 ne poate furniza informații utile referitoare la sistematizarea localității Vărzăreștii Noi la începutul secolului al XX-lea, întrucât aceasta ne indică expres limitele geografice ale satului la timpul respectiv. Deci putem fi siguri că, pe anumite porțiuni, hotarul construit al satului se învecina cu terenurile agricole, ale căror contur îl putem cunoaște din planul examinat. Astfel, se stabilește un perimetru în structura planimetrică a satului care delimitează localitatea în anul 1909 și anterior.

Satul Vărzăreștii Noi este amplasat între două pante pe malurile unui râuleț fără nume ce se scurge de la nord la sud în râul Bâc. Structura planimetrică este caracterizată de dispunerea neregulată a rețelei de drumuri a părții de așezare de pe malul drept și una regulată pentru partea de pe malul stâng. Totodată, este specifică lipsa unui centru administrativ-public omogen și bine structurat. La prima vedere, nu se poate spune cu exactitate despre nucleul în jurul căruia a crescut și s-a dezvoltat satul de-a lungul timpului.

Pentru a putea urmări evoluția treptată a localităților este necesară punctarea la perioade cât mai scurte a situației structurii spațiale a acestora. Însă mărturiile documentare referitoare la sistematizarea localităților rurale sunt o raritate, de aceea trebuie să valorificăm fiecare document. Am stabilit deja că planul din 1909 ne poate oferi, indirect, informații utile referitoare la sistematizarea localităților rurale la începutul secolului al XX-lea.

Pentru a putea identifica exact poziția satului pe planul din 1909, este nevoie de un alt plan, executat ulterior, pe care îl vom localiza pe cel dintâi. Din materialele la care am avut acces am găsit o schemă a situației existente a satului Vărzăreștii Noi realizată la sfârșitul anilor '60 – începutul anilor '70 ai secolului trecut (Fig. 2) astfel încât distanța temporală dintre perioadele realizării lor este de circa 60 de ani, timp suficient pentru ca structura de sistematizare a satului să sufere unele schimbări vizibile pentru a putea identifica o fază inițială [1].

La suprapunerea celor două planuri (Fig. 3) s-a constatat: estul părții de mijloc a satului și partea de sud a acestuia au fost construite după 1909, poate chiar după reforma agrară din 1921, deoarece terenurile pe care s-au edificat diverse construcții erau proprietate a familiei Ralli. De asemenea, anumite semne de întrebare planează și asupra părții de sat de pe malul stâng al râulețului. Aceasta se deosebește de restul așezării rurale prin structura sa regulată, cu străzi drepte și lungi, fapt ce poate să însemne asimilarea ulterioară a zonei. În favoarea acestei idei vine mărturia localnicilor că biserica din sat, care se afla pe malul drept al râulețului, a avut de suferit în urma unui cutremur, iar în lipsa reparațiilor de rigoare s-a surpat, biserica nouă fiind construită deja pe malul stâng chiar în perioada comunistă. Biserica putea fi construită doar într-un loc liber de construcții. Însă aceasta rămâne doar o presupunere ce merită o cercetare mai amănunțită.

Logica cercetării ne impune să extindem în timp această analiză, comparând etapele dezvoltării structurii planimetrice a satului din perioadele menționate mai sus cu situația la momentul actual (Fig. 4). Iar aceasta ne arată că extinderea teritorială a satului, deci și dezvoltarea planimetrică, a avut loc în mare parte pe partea stângă a satului, în direcția sud-vest. Menționăm ordonarea rețelei de străzi, acestea devin regulate, modificând structura planimetrică a localității. Actualmente satul poate fi caracterizat printr-o sistematizare diferențiată a teritoriului, unde partea din dreapta, construită anterior anului 1909, se deosebește din punct de vedere planimetric de partea din stânga, construită ulterior, prin structura sa organică – element ce individualizează satul moldovenesc.

Astfel, despre sistematizarea satului Vărzăreștii Noi la începutul secolului al XX-lea se poate spune că localitatea reprezenta un sat caracteristic pentru zona de centru a Basarabiei, cu structura neregulată a rețelei stradale. Toate tendințele spre organizare și regularitate apar mai târziu de această dată.

În concluzie, trebuie menționat importanța și rolul mărturiilor documentare pentru observarea și înțelegerea procesului de dezvoltare a satului moldovenesc, căci anumite particularități imprimare în structura sa spațială poartă în sine informații din perioada în care acestea au fost lăsate.

Referințe bibliografice

1. Arhiva INCP Urbanproiect, Молдгипрограждан-сельстрой/ Moldghiprograjdancelstroi, nr. 5793.



Fig. 1. Planul moșiei Vărzăreștii Noi. (Colecție privată).



Fig. 2. Schemă satului Vărzăreștii Noi, sfârșitul anilor '60-începutul anilor '70 ai secolului al XX-lea.

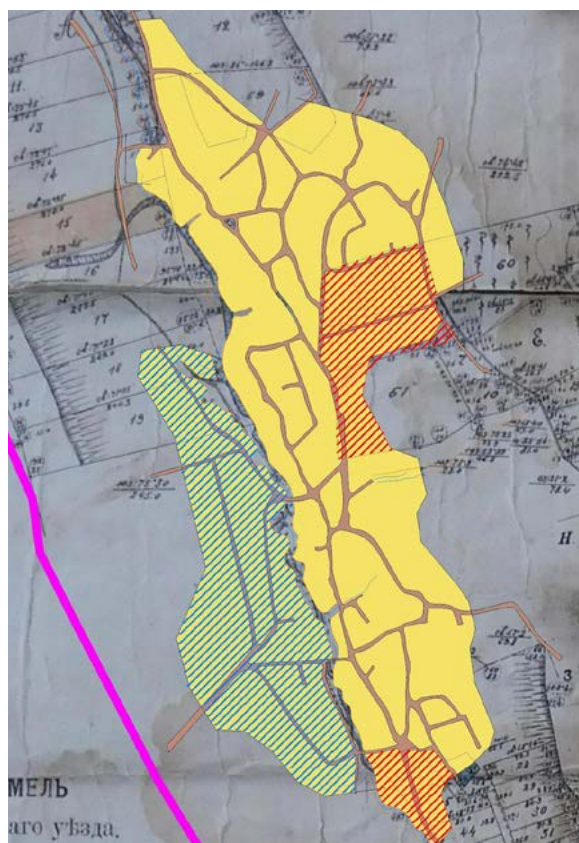


Fig. 3. Suprapunerea planului Fig. 1 și Fig. 4.

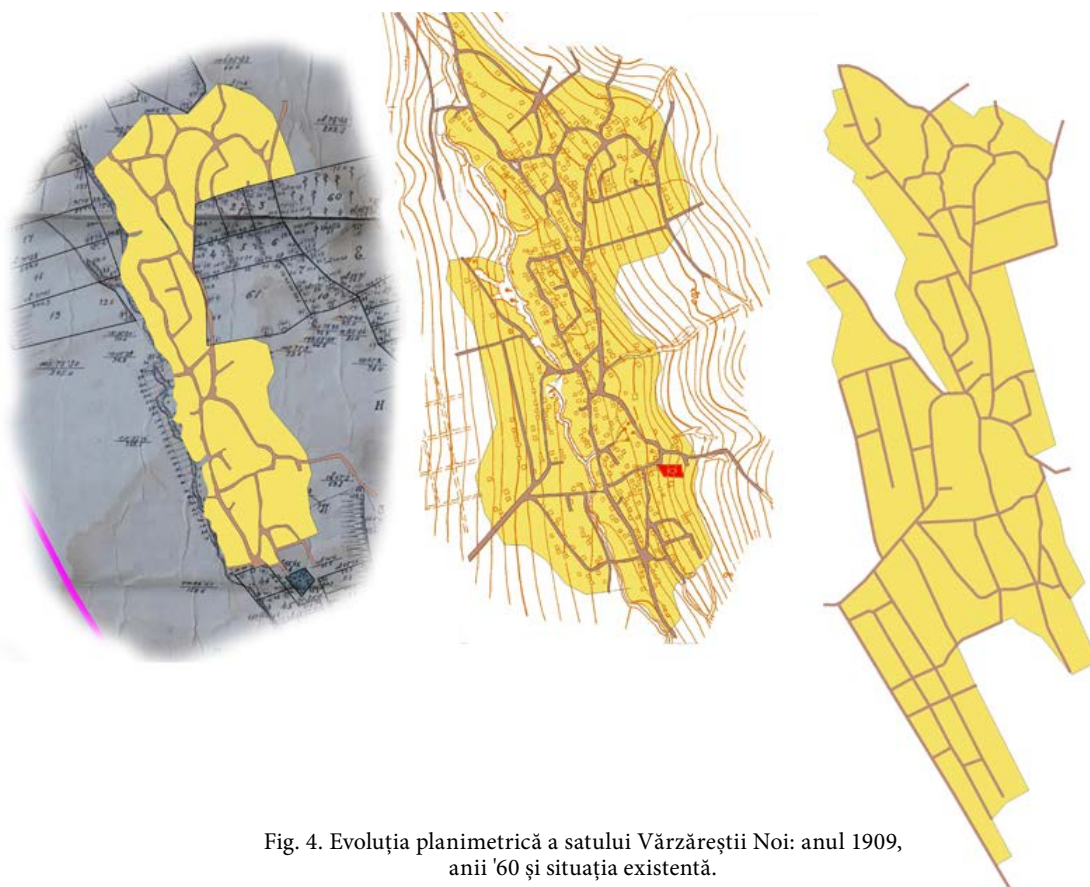


Fig. 4. Evoluția planimetrică a satului Vărzăreștii Noi: anul 1909, anii '60 și situația existentă.

Vitalie MALCOCI

SCENOGRAFIA DIN RSSM ÎN PRIMELE DECENII POSTBELICE

Rezumat

Scenografia din RSSM în primele decenii postbelice

Preocupările pentru arta teatral-decorativă din RSSM se fac simțite mai cu seamă începând cu a doua jumătate a anilor '40 și până la finele anilor '60 ai secolului trecut. Studiarea proceselor complexe ce se desfășoară în primele două decenii postbelice ajută la trasarea și determinarea noilor orientări și tendințe în arta teatrală.

Evoluția scenografiei moldovenești și trasarea direcțiilor noi în arta decorativă teatrală sunt determinate de activitatea unora dintre cei mai consacrați pictori-scenografi care și-au desfășurat activitatea profesională în cele mai prestigioase centre culturale din țară. Scenografi Anatol Șubin, Konstantin Lodzeiski, Boris Sokolov, Anton Mater, Nicolai Alentiev, Boris Piskun ș.a. fac parte din pleiadă de pictori-scenografi ce definesc criteriile și trasează căile de dezvoltare a scenografiei profesionale din Moldova. Ei au contribuit la diversificarea limbajului scenic prin diverse principii și forme de expresie plastică, la sporirea modalităților de rezolvare a cadrului vizual.

Artiștii au parcurs o cale destul de complicată și deloc ușoară în dezvoltarea sa, marcată de noi căutări ale formelor de exprimare și mijloacelor de organizare a spațiului. Odată cu apariția pictorilor cu pregătire specială în domeniul scenografiei, au fost apreciate caracteristicile abordării moderne la crearea imaginii vizuale.

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

Summary

Scenography in the MSSR in the first postwar decades

The concerns for theatrical decorative art of the MSSR arise mainly between the second half of the 40s and the late 60s of the past century. The study of the complex processes that develop in the first two postwar decades helps determining and outlining new directions and trends in theatrical art.

The evolution of Moldovan scenography and creation of new directions in the theatrical decorative art is determined by the activity of renowned painters-scenographers who carried out their professional activity in the most prestigious cultural centers of the country. Scenographers Anatol Șubin, Konstantin Lodzeiski, Boris Sokolov, Anton Mater, Nicolai Alentiev, Boris Piskun and others belong to a pleiad of painters-scenographers that define the criteria and draw the paths for the development of the professional scenography in Moldova. They contributed to the diversification of the scenic language through various principles and forms of plastic expression, and to the increase of modalities of solving visual framework.

Under the sign of seeking innovative forms of expressions and new means of space organization, the artists had to move along a complicated path. With the advent of painters with special training in scenography, the modern approach towards the creation of the visual image was acknowledged.

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

Continuitatea preocupărilor pentru scenografie în teatrele naționale din Moldova se desfășoară mai cu seamă în a doua jumătate a anilor '40 și până la finele anilor '60 ai secolului al XX-lea. Oamenii de teatru din această perioadă erau familiarizați cu curente noi care apăruseră în dramaturgie, regie, arta interpretativă, scenografie în țările de peste hotare (România, Franța, Germania, Italia). Însăși pictura moldovenească se desfășura prin activitatea unei pleiade de artiști ce oferea scenografiei un înalt nivel pictural.

Crearea decorurilor pentru spectacolele de după Primul Război Mondial a determinat rodnice căutări experimentale în scenografie. Prezentarea spectacolelor dramaturgilor străini și autohtoni impunea noi și variate rezolvări scenografice.

Artiștii scenografi care activaseră în perioada interbelică (Evers Vladimir, Danilenco Natalia, Starcevschi Maia, August Baillayre, Pojedaev Gheorghe, Kiriacoff Theodor, Bragalia Natalia, Sobolevschi Liubomir ș.a.) nu aveau pregătire specială în domeniu (ca excepție îl putem nominaliza doar pe Boris Nesvedov, care a absolvit Școala Belle-arte din Chișinău în anul 1923 la specialitatea Arta decorativă de teatru). Ca pregătire inițială ei absolviseră pictura, grafica, ceramica, arhitectura sau alte specialități.

O bună parte dintre artiști care au activat în perioada interbelică și-au continuat activitatea și în perioada postbelică (Nesvedov Boris, Neceaev Valentina, Gamburd Eugenia ș.a.), însă mulți dintre ei așa și n-au izbutit să se afirme pregnant în domeniul scenografiei. Astfel, V. Neceaev a creat în anii 1945–1947 schițe pentru costume cu implementarea elementelor naționale în baza costumației tradiționale românești din Basarabia, iar I. Postolachi a elaborat în anii 1949–1951 schițe de costume naționale pentru Capela corală „Doina”.

Pentru aceeași capelă elaborează schițe de costume E. Gamburd, care promovează aceleași forme tradiționale și elemente de ornament. Păstrarea tradițiilor naționale o urmărim și în costumele create pentru filmul „Andrieș” sau colectivele de dansatori.

Este cunoscută o pleiadă de pictori veniți în Moldova, specializați în diferite domenii ale artelor plastice, care au contribuit și la lucrări de decorare a spațiilor pentru diferite manifestări sau sărbători. Astfel, de exemplu, plasticianul Colosov Alexandru, de specialitate grafician, vine în Moldova în anul 1940 și participă la decorarea panorurilor Pavilionului RSSM de la Expoziția Unională Agricolă de la Moscova. Cunoaștem și faptul că, în anul 1964, artistul a lucrat la studioul „Moldova-film”. Despre activitatea lui A. Colosov la acest studiu nu se cunoaște nimic.

Pictorul rus, Ocușco Rostislav, venit în Moldova în anul 1945, lucrează în același an la decorarea tribunei principale din or. Chișinău în legătură cu sărbătoarea de 1 Mai. Mai târziu participă la decorarea aceleiași tribune în legătură cu alte sărbători de epocă. Mai cunoaștem că artistul a participat cu lucrări de decorare la teatre, a decorat Arcul Victoriei (Arcul de Triumf) și intrarea în scuarul principal din oraș.

Interesantă pare a fi creația plasticianului-scenograf Mordohovici David. Din datele de arhivă aflăm că artistul se naște în Rusia, unde studiază aprofundat în mai multe domenii (Studioul de Arte Pomerantsev din Irkutsk (1920–1923), Colegiul de Arte Plastice din Irkutsk (1926), Institutul Superior de Stat Tehnico-Artistic (BXYTEИH), Moscova (1929–1937) și Institutul de Arhitectură din Moscova (1932–1937).

În timp ce își face studiile, artistul lucrează ca pictor la Teatrul Dramatic de Stat din Irkutsk (1927–1929). După terminarea studiilor, în 1945, este direcționat de către „Comitetul în domeniul artelor” în RSSM la Teatrul Național din or. Chișinău în calitate de pictor-șef. Peste un an de activitate este transferat la Teatrul Rus din capitală în aceeași postură. Iar în 1947 scrie cerere de a fi primit ca membru în Uniunea Artiștilor Plastici din RSSM.

Cu regret, până în prezent nu se cunoaște nimic despre activitatea creativă a artistului în teatrele din or. Chișinău. Avem date doar despre trei spectacole la care a activat artistul în calitate de scenograf: spectacolul „De ziua onomastică” (01.05.1946), de Frații Tur, regizori C. Știrbu, T. Gruzin; „Cio-Cio-San” (1946), autor G. Puccini, regizori V. Zarenin, D. Pavlov și „Mirandolina” (1948), autor S. Vasilenco.

Cu pregătire specială în domeniul decorului teatral, sosește în Moldova și pictorul-scenograf Kurennoi Grigori. Comform unei cereri, din partea Sovnarcomului (Consiliul Comisarilor Populari) din RSSM, în anul 1944, artistul este ghidat să-și dezvolte activitatea profesională în Moldova. În același an este numit președinte al filialei moldovenești a Fondului artistic din URSS.

Din dosarul artistului nu dispunem de date privitor la activitatea sa profesionistă la Chișinău. Cunoaștem din repertoriul Teatrului Moldovenesc Academic „A. S. Pușkin”, anii 1927–1972, că pe data de 27.07.1945 a fost montat spectacolul „Se leagănă marea în valuri”, autor V. Vișnevski, regizor V. Axionov iar scenograf G. Kurennoi [1, p. 249].

În Arhiva Muzeului de Stat de Arte Plastice din Chișinău s-au păstrat doar câteva schițe de decor pentru spectacol datate cu anul 1943. Conform datării, putem constata că artistul le-a executat când și-a desfășurat activitatea ca pictor-șef la

Teatrul Dramatic din or. Leninabad (Tadjikistan). Aceste schițe relevă secvențe ale unei dramaturgii din perioada medievală. Schițele sunt executate în creion, cu o profundă cunoaștere a tuturor legităților de creare ale acestor lucrări, fapt ce scoate în evidență înaltul nivel de pregătire profesională și o cultură elevată în cunoștințele artei teatrale.

Următoarea pleiadă de pictori-scenografi, de fapt, definesc criteriile și trasează căile de dezvoltare a scenografiei în continuare, ce constituie bazele scenografiei profesionale din Moldova. Cu o pregătire excelentă în domeniul artei teatrale, cu o educație elevată și un bun simț artistic, ei și-au desfășurat activitatea pe tot parcursul vieții în Moldova.

Din documentele de arhivă aflăm că numărul artiștilor din cadrul Uniunii Artiștilor Plastici la data de 1 iunie 1945 era destul de redus. Titularii UAP constituiau în acea perioadă: 12 pictori, 2 sculptori, 1 grafician și 1 pictor-scenograf (Kurennoi Grigori). Numărul pictorilor-scenografi crește începând cu anul 1945, când în Moldova vine, la vârsta de 32 de ani, unul dintre pictorii-scenografi de referință, Anatolii Șubin.

După finalizarea studiilor la Școala de Arte Plastice din or. Samarkand (Uzbekistan), specialitatea – decorator-monumentalist, desfășoară o activitate de peste 12 ani ca pictor-scenograf în diverse teatre din URSS (Uzbekistan, Turkmenia, Kirghizia, Kazahstan, Rusia). La acea etapă A. Șubin avea deja o experiență bună în montarea spectacolelor, era dotat cu cunoștințe profunde în decorarea spectacolelor și elaborarea costumației scenice.

Majoritatea spectacolelor montate în primele două decenii de după război pe scena Teatrului Academic Muzical-Dramatic „A. S. Pușkin” au fost lucrate în decoruri și costume semnate de A. Șubin. Cu numele acestui plastician, de fapt, au fost puse bazele dezvoltării artei teatral-decorative profesionale din Moldova. În aspectul creativ al acestui artist s-au reflectat direcțiile și căile dezvoltării artei scenografice din Moldova. În rezolvările compoziționale ale lui A. Șubin poate fi urmărită apariția și constituirea principiilor noi în organizarea spațiului scenic și a decorurilor teatrale.

Imediat după sosirea la Chișinău, artistul se încadrează în activitatea sa profesionistă, fiind numit în postul de scenograf-șef la Teatrul Academic Muzical-Dramatic „A. S. Pușkin”, suplinind concomitent și funcția de pictor-decorator la Teatrul Republican de Păpuși din or. Chișinău. Astfel, sunt montate primele spectacolele de către artist. În anii ce urmează (1946–1947), plasticianul semnează scenografia la mai multe spectacole, dintre care doar la Teatrul Academic Muzical-Dramatic „A. S. Pușkin”

în număr de șase. Cu regret, nu avem nici schițe și nici imagini ce ar reflecta creativitatea artistului în această perioadă.

Puțin mai reprezentativă este activitatea artistului începând cu anul 1948, unde, dintre cele peste 5 spectacole montate în acest an, dispunem de câteva schițe pentru scenografia a două spectacole. Se au în vedere schițele de decor pentru spectacolul „Roza vânturilor”, autor I. Dunaevski, și spectacolul „Sânziana și Pepelea”, autor V. Alecsandri, ultimul reprezentând un peisaj obscur, străin mito-folclorului național.

Mai valoroase par aranjările plastice ale spațiului scenic începând cu anul 1949, când este realizată scenografia pentru spectacolul „Haiducii”, autor I. Rom-Lebedev, regizor V. Gherlac. În această lucrare sesizăm calitățile profesioniste ale artistului. Vedem o aranjare reușită a spațiului scenic cu racursuri interesante, unde anumite elemente ale decorului subordonează părțile întregi ale compoziției. Toate acestea vorbesc despre cunoașterea și stăpânirea legităților de bază ale decorăției teatrale. Concomitent, regizorului i se oferă repere favorabile pentru repartizarea mizanscenelor în spectacol. Nivelul general al expunerii culturii vizuale poate vorbi deja despre realizarea designului spațiului scenic ca o componentă performantă a spectacolului întreg.

Pe parcurs A. Șubin realizează scenografia la o serie de spectacole, printre care prezintă interes scenografia artistului pentru prima operă națională, montată pe scena Teatrului „A. S. Pușkin” – „Grozovan” (1956), autor D. Gherșfeld, regizor G. Gheiovani. Perdeaua prologului, elaborată de A. Șubin, stabilea tensiunea și tonul spectacolului, jocul de vârf al mizanscenelor, care, în principiu, posta ideea principală – dezvăluirea luptei populare.

Casele sărăcicioase ce se ivesc de după dealuri, copacii desfrunziți, fără de viață, acoperă partea covârșitoare a compoziției. În spatele acestora, pe fundalul cerului, se desfășoară momentul culminant al tragediei, unde văpaia furtunii cu limbile de foc și fum se dezlănțuie peste linia orizontului. Cu toată specificația motivelor picturale, observăm posesia anumitor generalizări figurative. Peisajul, extrem de teatral, pregătește destul de emoțional percepția acțiunii interpretate. Numărul sporit al mizanscenelor, necesitatea schimbării lor rapide au predeterminat în mare măsură tratarea pictural-mimetică a spațiului cu o cantitate minimă în detalii volumetrice.

Foarte interesante după tratarea lor sunt decorurile pentru piesa clasicului literaturii românești I. Creangă „Soacra cu trei nurori”, montată pe scena Teatrului Muzical-Dramatic „A. S. Pușkin” (1957). Realizarea decorului și a spațiului scenic în

această piesă a creat anumite dificultăți pictorului-scenograf.

Dramaturgia necesita o maximă precizie și recunoaștere a obiectelor, mobilierului, a realității vieții cotidiene, cu o reductibilă reflectare a identității naționale. Piesa hazlie, cu o notă puternică de umor national, îi era străină ca prezentare de document sau o tratare pictural-descriptivă a acțiunii.

Exigențelor derulate, caracteristicilor expresive ale chipurilor personajelor trebuia să li se găsească expresia corespunzătoare în elementele decorului și designului, menținând, în același timp, autenticitatea și naturalețea mediului ambiental.

În această privință, scenograful a reușit să realizeze doar parțial obiectivele propuse. Dacă elementele de decor corespundeau cerințelor și expresiei imaginii, atunci partea practică de respectare a autenticității mediului a rămas nerezolvată. Portalul și cortina, prezentate printr-o poartă monumentală realizată în tradițiile naționale moldovenești, trebuiau să îmbine plastic decorurile peisajului și cele de interior, care se aflau într-o schimbare continuă. Acest obiectiv a rămas nerealizat de pictorul-scenograf și nesuștinut prin mijloace regizorale. Rezolvate într-un astfel de cadru, decorurile, conform tratării sale plastice, nu corespundeau caracterului ideatic al dramaturgiei.

Tendențele noi sunt reflectate în creația artistică a lui A. Șubin mai ales începând cu anii '60. În mare parte, ele sunt exprimate printr-o ușoară scădere a proporției dozate de pictură în decor și prin dorința evitării excesive a detaliilor. De fapt, nu putem vorbi despre schimbări radicale în aplicarea anumitor metode creative, ci mai degrabă despre o anumită modernizare exterioară a tehnicilor și mijloacelor de exprimare. Ca excepție putem nominaliza spectacolul „Regele Lear” de William Shakespeare, montat în Teatrul Muzical-Dramatic „A. S. Pușkin” din Chișinău (1961). Aici, A. Șubin realizează decorul într-o manieră anterior neutilizată de către artist, fapt ce a determinat aceste implementări drept orientări noi în arta teatral-decorativă.

Scenograful, împreună cu regizorul V. Gherlac, a creat un mediu impus prin forme plastice vizibile, pentru a evidenția evenimentele jucate în spectacol. Omogenitatea structurală în organizarea spațiului scenic a ajutat atingerea artistului la integritatea imaginii vizuale. Liniile geometrice, riguroase și rigide, ale scăriilor și deschiderilor de pereți, apărute din vidul sumbru al spațiului scenic, corespundeau atmosferei generale a tragediei lui Shakespeare. Culoarea nu a jucat un rol important; artistul a operat cu masele voluminoase, cu opunerea contrastantă dintre lumină și umbră.

Cu toate acestea, A. Șubin n-a putut fi complet coerent. Persistența deprinderii pentru o detaliere excesivă a imaginii vizuale s-a manifestat și aici. Verosimilitatea imitației butaforice a facturii zidăriei a fost complet străină stilului decorării în ansamblu, care era înlăturat de elemente concrete ale unei arhitecturi reale. O astfel de îmbinare a convenționalității teatrale și naturalismului butaforic, reflectate parțial în decorația spectacolului „Regele Lear”, a fost tipică pentru mai mulți pictori-scenografi la hotarul anilor '50-'60.

Realizarea cu un an mai târziu, de către Anatol Șubin, a decorurilor pentru spectacolul „Casa mare” de I. Druță, montat la Teatrul Muzical-Dramatic „A. S. Pușkin” (1962), a fost reținută în tradiția uneia pur exterioare, superficiale a dramaturgiei naționale.

Pe scenă au fost reproduse particularitățile formale ale coloritului național. Decorul de pavilion, ilustrând interiorul „Casa mare” – cea mai mare și cea mai frumoasă cameră din casă, unde, conform obiceiului moldovenesc, sunt marcate cele mai solemne evenimente și sărbători – înfățișează o construcție scenică a unei camere obișnuite, cu toate articolele de uz casnic. Prin urmare, încadrarea pavilionului cu draperii semitransparente avea menirea de a atenua puțin starea de protocol creată în ambianța scenică. Uscăciunea decorurilor naturalist-etnografice era percepută mai mult ca un decor oportun dramaturgiei naționale.

Comparând activitatea lui A. Șubin în ceea ce privește piesa „Casa mare” cu realizarea decorurilor la piesa „Regele Lear” în anul 1961, este ușor de sesizat că lucrările asupra piesei lui I. Druță au fost puțin expresive. Cercetătorul S. V. Kerdivarenko consideră că „pentru teama de a nu scăpa principalul (sau, mai degrabă, ceea ce se înțelegea prin acest lucru – cantitatea caracteristicilor superficiale ale identității naționale, tendința spre reprezentarea cât mai veridică a locului acțiunii), l-a deviat de la rezolvarea problemei principale – formarea imaginii vizuale” [2, p. 24].

Scenograful A. Șubin a elaborat decorul și pentru spectacole cu caracter revoluționar sau pe tematica războiului din 1941-1945. Caracteristici ale abordării moderne la crearea imaginii vizuale s-au manifestat în mod clar în piesa „În numele revoluției” amintește-ți, autor A. Șatrov, regizorul V. Cupcea, montat în Teatrul Muzical-Dramatic „A. S. Pușkin” din Chișinău (1964). A. Șubin și regizorul V. Cupcea au făcut o încercare de a combina decorul cu o singură instalație scenică. Neschimbată au rămas elementele de design compuse dintr-o mașinărie în trepte, ale cărei unghi era îndreptat spre public și aripile culiselor deplasate

spre centru. Toate acestea au delimitat semnificativ spațiul scenic. Pe parcursul jocului erau schimbate detaliile volumetrice ale decorurilor și draperiile pictate din spatele scenei. Cu toate acestea, instalația nu era transformatoare în sensul deplin al cuvântului, deoarece mașinăria și culisele aveau menire pur auxiliară și în sine erau prea neutre pentru a deține funcția chipului integrator. Însă A. Șubin, totuși, a reușit să realizeze o unitate scenică, artistul a lăsat o anumită libertate în căutarea unor caracteristici vizuale specifice fiecărei mizanscene.

Prezența pe scenă a mașinăriei necesita o potrivire deosebit de riguroasă a detaliilor. În cazul în care artistul pierdea orice simț al proporției, acest lucru ducea la o disonanță vizuală. În unele secvențe realizate pictural, suprasaturația elementelor auxiliare (fragmente și detalii ale stației, gardul, pădurea etc.) contrazice în mod clar viziunea inițială a decorului și implementărilor regizorale. Atât mașinăria, cât și schimbarea anumitor elemente și detalii incomodau unele altora din cauza incompatibilității stilului.

Combinăția cea mai de succes a acestor tehnici a fost atinsă în lucrarea „În Kremlin, la Lenin”. Artistul și regizorul au renunțat la abordarea imaginii reale a biroului lui Lenin. Acțiunea se desfășura pe fundalul unui fragment din zidul Kremlinului. Refuzul la mulțimea de detalii și elemente auxiliare a permis crearea unei imagini generalizate.

A. Șubin a activat ca pictor-decorator și la Teatrul Republican de Păpuși din or. Chișinău. Astfel, chiar din primii ani de existență a teatrului, artistul a executat decoruri la spectacolul „Andrieș” (1949), autor E. Bucov.

Deși exista o anumită lipsă de experiență a activității artistului în acest domeniu, ar trebui remarcat faptul unei abordări eronate (deși tipice pentru această perioadă) a întruchipării vizuale a spectacolului de păpuși. Astfel, s-a recurs la utilizarea principiilor mecanice de decorare, a tehnicilor și mijloacelor de expresie aplicate în decorurile teatrului dramatic. S-ar părea că tematica poveștilor deschide mari posibilități la montarea spectacolelor de păpuși. Era o reală posibilitate pentru a devia de la realitatea vizibilă, specifică tuturor spectacolelor de păpuși la acea etapă în prezentarea subiectelor moderne. Cu regret, nici regizorul, nici pictorul nu au putut să aplice aceste oportunități.

Imaginile care s-au păstrat relevă un amestec plictisitor și nefiresc al documentarului și caracterului fabulos al spectacolului. Uneori, când acestea sunt susținute de dramaturgie și este folosită de regizor și pictor ca o metodă specială, combinația dintre real și fabulos pare foarte interesantă. Cu toate acestea, prin piesa „Andrieș” s-a constatat faptul

nedefinirii atât a obiectivelor teatrului de păpuși, cât și a neînțelegerii naturii întregi. Păpușile practic erau lipsite de imaginea unui chip propriu-zis. Ele indicau doar aproximativ un caracter particular și erau, în esență, neutre în ceea ce privește acest spectacol. Prin schimbarea costumelor, păpușile puteau fi utilizate într-o altă piesă.

Dacă e să generalizăm aspectul creativității artistului în domeniul scenografiei, putem constata că cele mai multe creații realizate de A. Șubin exprimă o profundă semnificație ideologico-artistică a operei dramatice. Artistul era înzestrat cu capacitatea de a reda expresiv și emoționant, cu ajutorul decorului teatral, concepția dramaturgului.

După cum deja am menționat, concomitent cu A. Șubin în perioada expusă analizei și-au desfășurat activitatea profesioniștii și așa scenografi ca: Konstantin Lodzeiski, Anton Mater, Boris Sokolov, Boris Piskun, Nikolai Alentiev, Lazar Kaușanski, Boris Nesvedov ș.a.

Cu doi ani mai târziu vine în Moldova pictorul-decorator Konstantin Lodzeiski. Inițial, artistul a lucrat la decorurile spectacolelor dramatice, lucru ce se explică nu atât prin interesul față de o astfel de dramaturgie, ci prin lipsa teatrului muzical din țară, care era mai aproape de natura artistului. Montarea spectacolelor de operă și balet pe scena Teatrului Muzical-Dramatic de Stat „A. S. Pușkin” se efectua relativ rar și numai la finele anilor 1950, când a fost înființat Teatrul de Stat de Operă și Balet din or. Chișinău, K. Lodzeiski a început să lucreze, în mare parte, decorurile spectacolelor muzicale.

Artistul începe activitatea sa, în calitate de pictor-șef, la Teatrul Dramatic din or. Bălți (1947). În anul 1952, K. Lodzeiski își continuă preocupările scenografice la Teatrul Dramatic Rus „A. P. Cehov” din capitală.

Decorurile în salonul casei lui M. Orlov – unul dintre locurile de acțiune ale piesei „Pușkin în Moldova”, autori A. Komarovski și A. Sumarokov, montat în scenă Teatrului Dramatic Rus (1953) – a reprezentat imagini de „pavilion” ale interiorului. Ambianța mediului creat de K. Lodzeiski – mobilierul, picturile, sculpturile etc. – era reținută în stilul perioadei cerute, menită să servească contextului istoric și social în raport cu care trebuia să se desfășoare acțiunea. Astfel, în fața publicului a apărut un spațiu scenic tridimensional real.

Scena finală a spectacolului – „Bariera de la Sculeni”, în care poetul și-a luat rămas bun de la Moldova, prezintă un crucifix de piatră în apropierea drumului, o căsuță veche în planul doi și dealuri împădurite, cu lună plină. Decorurile de aici seamănă mai mult cu un peisaj pictat din natură, care aproape coincide

cu locul de acțiune al piesei, decât cu decorul specifice artei teatrale. Grație talentului său, K. Lodzeiski a reușit, totuși, să obțină o anumită expresivitate emoțională, el s-a afirmat aici mai mult ca pictor de șevalet decât ca un artist de teatru. În decorurile unui spectacol pot fi urmărite două tipuri ale spațiului scenic – real și iluzoriu. Cu toate acestea, aici decorurile sunt combinate cu un grad de credibilitate externă, o atitudine generală față de acțiunea scenică.

În piesa „Uriel Acosta”, autor K. Gützkow, montată cu cinci ani mai târziu la Teatrul Dramatic Rus „A. P. Cehov” (1958), K. Lodzeiski aplică același principiu de decorare. Cu toate acestea, el a încercat să evite fragmentarea decorurilor și introduce un element comun, expus atât pe suprafața din interior, cât și din exterior: o podea în trepte acoperită cu plăci. În acest caz putem sesiza deja semne ale unei transformări, o contopire organică a picturii și construcțiilor volumetrice. Astfel, în decorul „Dimineața în grădină”, imaginea frontală a parcului din planul din spate compozițional se lega în bun acord cu elementele tridimensionale ale havuzului, sculpturile etc. Spre deosebire de decorurile din spectacolul „Bariera de la Sculeni”, în piesa „Pușkin în Moldova”, unde pictura fundalului scenic era într-o anumită izolare față de podeaua scenei, artistul a reușit să soluționeze mai eficient problema organizării spațiale a scenei.

Apariția noilor tendințe în dezvoltarea proceselor artei teatrale decorative din Moldova țin și de activitatea pictorului-scenograf Boris Sokolov. Pe parcursul primelor două decenii postbelice, artistul și-a adus aportul atât la îmbogățirea limbajului plastic teatral, aplicând principii și mijloace noi de expresie, cât și la trasarea noilor orientări și tendințe în arta scenografiei.

B. Sokolov se naște în anul 1916 în regiunea Breansk, Federația Rusă. De timpuriu este fascinat de artele plastice, având o atracție deosebită față de arta teatrală. Participă cu mare pasiune la decorarea diferitor spectacole de amatori, unde cultivă primele abilități și cunoștințe în domeniul artei teatrale decorative și al rezolvării spațiului scenic.

La vârsta de 24 de ani este absolvent al Școlii de Arte Plastice din Odesa. În timpul studiilor colaborează la cele mai prestigioase centre culturale din localitate. După demobilizare, artistul își desfășoară activitatea profesională, ca pictor-scenograf, la Teatrul Muzical-Dramatic din or. Uman.

La finele anului 1947 este invitat la Chișinău și, începând cu anul 1948, colaborează cu Teatrul Dramatic Moldo-Rus din Bălți. Din 1971, plasticianul continuă activitatea sa profesionistă în Teatrul Dramatic Rus „A. P. Cehov” din aceeași localitate.

În primul deceniu de activitate în Moldova, lucrările artistului țin de principiul aplicat de mulți scenografi la acea perioadă, și anume de a reflecta motive veridice, unde maniera picturală este plasată pe primul loc. Această manieră urmărea faptul redării unei probabilități maxime a mediului. Astfel, spre exemplu, sunt realizate lucrările pentru spectacolul „Izvor cristalin” de E. Bondareva (1957), „Discordie” de Iu. Miacin (1957) sau „Raidul din Tambov” de P. Ananko (1957).

În „Izvor cristalin” sesizăm îmbinarea celor trei planuri prin diferite modalități de expresie. Mache-ta copacilor volumetrici din prim-plan este reușit combinată cu elementele realizate prin aplicație a pădurii din planul doi și pânza picturală a ecranului din spate. Îmbinarea spațiului real cu cel iluzoriu permitea lărgirea spațiului scenic, provocând un oarecare caracter fals, de mulare a locului acțiunii. Pictura din spate, plasată pe toată suprafața disponibilă a ecranului, servea drept instrument de imitare a lumii obiective.

Aceleași modalități de realizare plastică a decorului le observăm și în celelalte două spectacole. Bunăoară, în decorul pentru spectacolul „Raidul din Tambov” surprindem fragmentul unei construcții în volum din prim-plan, după care apare imaginea unei căsuțe în relief din planul doi și ecranul din spate ce prezintă pictura peisajului cu biserică. Astfel, iluzia adâncimii este accentuată prin mijloace plastice ce organizează decorația și cadrul scenic visual.

La răscrucea anilor '50-'60, B. Sokolov se manifestă cu o altă organizare a spațiului scenic. Asemenea elaborări apar în decorația spectacolului „Mestecenii dragi” de Iu. Bolotov (1959). Soluționarea tradițională, de „pavilion”, nu scotea în evidență lucrarea discutată dintre celelalte realizate în a doua jumătate a anilor '50. Doar în decorul actului trei, plasticianul schimbă forma de realizare a spațiului scenic.

Scena ce se desfășoară în casa lui Grușin se petrece pe fundalul unui crâng de mesteceni. Aici B. Sokolov execută o îmbinare a interiorului scenic cu exteriorul. Acest principiu capătă o răspândire destul de largă în scenografia sovietică și este cu succes aplicat în decursul următoarelor decenii. Oricum, rezolvarea plastică a locurilor pentru mizanscene s-a dovedit eterogenă, nerezolvată într-un sistem unic. În pofida acestei „înjumătățiri” pe orizontală a imaginii întregi, se întrezăresc tendințele determinante în creația de mai departe a artistului.

În anii '60, arta scenografică din Moldova intră într-o etapă nouă de dezvoltare. Acest fapt este determinat de stabilirea noilor procese complicate caracteristice întregii arte teatrale din acea perioadă.

Cerințele de soluționare a chipului și ideii spectacolului au devenit mai complexe. Au fost schimbate totalitatea metodelor și mijloacelor de expresie. Toate acestea nu puteau să nu influențeze creația lui B. Sokolov. Scenografia realizată pentru spectacolele de la mijlocul deceniului al șaselea și al șaptelea relevă tendința artistului de a aplica principii și metode noi în rezolvarea plastică și decorativă a spațiului scenic.

Decorul pentru spectacolul „Berbierul regal” de A. Lunaciarski (1960) denotă o prezentare simultană prin amplasarea pe scenă a diferitor locuri pentru mizanscene. Acest lucru oferea regizorului posibilitatea organizării dinamice a spectacolului și o expresie teatrală a spațiului scenic nemaiântâlnită. Planul din spate era delimitat cu o imagine aplicativă apărută în relief din întunecimea părților componente ale castelului, iar în dreapta și stânga spațiul era delimitat de câte un portal în stil gotic și draperii luxuriante.

Același sistem de abordare a spațiului scenic îl urmărim și în decorul spectacolelor „Cât de mult au iubit” de A. Lavreniov (1959), „Două orfane” de M. Mass (1960), „Maria Stuart” de F. Schiller (1958) ș.a.

Cu totul diferit sunt rezolvate decorurile pentru spectacolul „Sabia lui Damocle” de N. Hikmet (1963). Geometrismul pronunțat al instalării scenice devine o caracteristică plastică dominantă a rezolvării plastice. Rampa curbată care începe din avanscenă duce în spațiul scenic spre întâmpinarea deschizăturii înguste a cerului alarmant și a siluetoelor zgârie-norilor. Toată acțiunea se desfășura pe o construcție de o configurație complicată, compusă dintr-o mașinărie asimetrică, conectată rampei, pe care erau dislocate detaliile de decor necesare spectacolului. Astfel, era asigurată transpunerea imaginii, locului și timpului desfășurării evenimentului.

Decorurile pentru spectacolul „104 pagini despre dragoste” de E. Radzinski (1965) denotă tendințe noi de rezolvare a spațiului scenic. Aici B. Sokolov tinde să depășească imaginile de „pavilion” ale interiorului. Artistul recurge la o simetrie strictă a suprafețelor instalării scenice și aplică pe larg proiecțiile de lumină. Aici realizarea scenografică relevă eliberarea spațiului scenic de decorații ilustrative, lucru ce a permis implementarea expresivității impresiei imaginative.

În urma celor relatate până acum, observăm că nu toate implementările și inovațiile aplicate de către artiști s-au soldat cu succes. În schimb, ele pot fi considerate ca etape importante în dezvoltarea artei teatrale decorative, perfectându-le și elaborând modalități noi de organizare a spațiului scenic.

Astfel, constituirea și evoluția artei scenografice profesionale în Moldova poate fi urmărită pe

parcursul primelor două decenii postbelice, perioadă grea pentru acest spațiu românesc pârjolit și hăituit de dezastrele războiului.

În pofida greutăților, treptat încep a funcționa teatrele, instituțiile culturale și cele de învățământ, activitatea cărora era redusă sau cu totul stopată. Își fac apariția noi orientări și tendințe în dezvoltarea proceselor artei teatrale decorative, care sunt determinate atât de apariția pictorilor cu pregătire specială în domeniul scenografiei veniți din afara țării, cât și de apariția artiștilor autohtoni, familiarizați cu cultura, tradițiile și obiceiurile noastre, plămădiți în sânul mito-folcloric al națiunii românești basarabene, promovând valorile patrimoniului național.

Referințe bibliografice

1. Zavatin B. Dramaturgia sovietică moldovenească la Teatrul Academic „A. S. Pușkin” din Chișinău (1945–1972). Chișinău: Știința, 1975.
2. Кердиваренко С. В. Театрально-декорационное искусство Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1984 / Kerdivarenko S. V. Teatral'no-dekoratsionnoe iskusstvo Moldavii. Kishinev: Shtiints, 1984.



Fig. 1. Schiță de decor la spectacolul „Două orfane” de M. Mass, 1960, Muzeul Național de Artă al Moldovei, autor B. Sokolov.



Fig. 2. Schiță de decor la spectacolul „Simfonia a IX-a” de I. Prințev, 1968, Muzeul Național de Artă al Moldovei, autor A. Șubin.



Fig. 3. Schiță de decor la spectacolul „Buzduganul fermecat” de L. Deleanu, 1950, Muzeul Național de Artă al Moldovei, autor A. Șubin.



Fig. 4. Schiță de decor la spectacolul „Casa mare” de I. Druță, 1962, Muzeul Național de Artă al Moldovei, autor A. Șubin.



Fig. 5. Schiță de decor la spectacolul „Pușkin în Moldova” de A. Sumarokov și A. Komarovski, 1953, Muzeul Național de Artă al Moldovei, autor K. Lodzeiski.

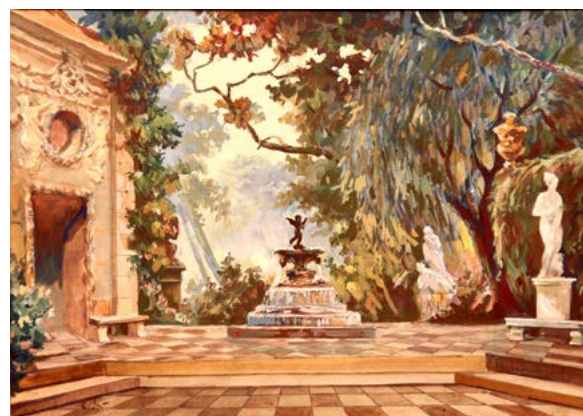


Fig. 6. Schiță de decor la spectacolul „Uriel Akosta” de K. Gutzkow, 1954, Muzeul Național de Artă al Moldovei, autor K. Lodzeiski.



Fig. 7. Schiță de decor la spectacolul „Maria Stuart” de F. Schiller, 1960, Muzeul Național de Artă al Moldovei, autor B. Sokolov.



Fig. 8. Schiță de decor la spectacolul „104 pagini despre dragoste” de E. Radzinski, 1965, Muzeul Național de Artă al Moldovei, autor B. Sokolov.

Victoria ROCACIUC

GRAFICA DE CARTE DIN RSS MOLDOVENEASCĂ ÎN ANII 1953–1960

Rezumat

Grafica de carte din RSS Moldovenească în anii 1953–1960

Anii 1953–1960 au intrat în istoria graficii de carte naționale ca o etapă marcată de creștere a nivelului profesional. Înviorarea considerabilă a tuturor proceselor artistice devine și mai pronunțată către anii 1957 și 1960, marcați de mai multe evenimente importante (Congresul I Unional de Constituire a Uniunii Artiștilor Plastici; Expoziția unională dedicată jubileului de 40 de ani ai Marelui Octombrie; participarea tinerilor artiști plastici sovietici la cel de-al VI-lea Festival Mondial al Tineretului și Studenților la Moscova; Decada literaturii și artei moldovenești la Moscova etc.). Mai pronunțat se va evidenția tendința școlii naționale moldovenești de a evidenția tot mai mult specificul etnic. În acea perioadă, procesele spirituale au coincis cu lărgirea sferelor de cunoaștere. Dată fiind promovarea inovațiilor, în cadrul procesului editorial, elementele narative și documentaliste s-au îmbogățit cu forme noi covenționale de tratare a imaginilor artistice. Unii dintre remarcabilii maeștri ai graficii de carte în această perioadă sunt Leonid Grigorașenco, Ilia Bogdesco și Boris Nesvedov. După anul 1953, în arta graficii de carte sovietice moldovenești, pe lângă maeștrii deja consacrați, au mai început să activeze tinerii pe atunci Igor Vieru, Boris Brânzei, Iacob Averbuh, Ghennadi Zikov, Vasili Țehmister, Filimon Hămuraru, Nikolai Makarenko și alții.

Cuvinte-cheie: grafică, carte, ilustrație, gen, tendință, național, convențional.

Summary

Book graphics of Moldavian SSR in the years 1953–1960

The years of 1953–1960 entered in national history of book graphics as a stage marked by increases in professionalism. Considerable revival of all processes of art becomes more pronounced towards the 1957 and 1960 years, marked by several important events (First All-Union Congress of Union of Artists Formation, Union Jubilee Exhibition dedicated to 40 years anniversary of the Great October, the participation of young artists from the Soviet Union in the VIth World Festival of Youth and Students in Moscow, the Decade of Moldovan Literature and Art in Moscow etc.). More pronounced will become the trend of Moldovan national school to specify the ethnic character. At that time, spiritual processes coincided with the broadening of spheres of knowledge. Given promoting of innovation in the editorial process, the elements of narrative and documentary, were enriched with new forms of conventional treatment of fine art images. The remarkable masters of the book graphics at this time were Leonid Grigorașenco, Ilia Bogdesco, Boris Nesvedov. After 1953, the Moldovan Soviet art of book graphics, was added by already established masters, which have started working young as Igor Vieru, Boris Nesvedov, Iacob Averbuh, Ghennadi Zikov, Vasili Țehmister, Filimon Hămuraru, Nikolai Makarenko etc.

Keywords: graphics, book, illustration, genre, trend, national, conventional.

Arta cărții sovietice moldovenești din anii 1950–1960 se caracterizează prin tendința de a desăvârși unitatea organică a elementelor cărții. Unii dintre remarcabilii maeștri ai graficii de carte în această perioadă sunt Leonid Grigorașenco, Ilia Bogdesco [22, p. 75; 8, p. 514] și Boris Nesvedov. După anul 1953, în arta graficii de carte sovietice moldovenești, pe lângă maeștrii deja consacrați, au mai început să activeze tinerii pe atunci Igor Vieru, Boris Brânzei, Iacob Averbuh, Ghennadi Zikov, Vasili Țehmister, Filimon Hămuraru, Nikolai Makarenko ș.a.

Perioada de mijloc a anilor 1950 reprezintă începutul etapei noi în dezvoltarea artei sovietice, inclusiv a graficii și a criticii [24, p. 224–225]. Astfel, după mijlocul anilor 1950, fiecare din următoarele decenii se vor împărți în două etape: de început și de sfârșit.

Anume începând cu anii 1950, mai pronunțat se va evidenția una dintre cele mai esențiale calități care va determina caracterul artelor sovietice, care se va demona în tendința *școlilor naționale* de a evidenția tot mai mult *specificul etnic*. În acea perioadă, procesele spirituale au coincis cu *lărgirea sferelor (spectrelor) de cunoaștere*. Dacă până la anii 1950 specialiștii în domeniu mai reușeau să desfășoare discursurile lor despre dezvoltarea graficii ruse ca uneia definitorii pentru imaginea întregii culturi grafice sovietice, atunci începând cu această perioadă discuția va deveni imposibilă fără luarea în seamă a realizărilor și succeselor în domeniul artistic și ale altor republici sovietice. În acele timpuri, școlile, recunoscând particularitățile lor naționale, tot mai mult vor începe să se vadă drept parte integrantă artistică a culturii sovietice multilaterale. De fapt, în anii 1950–1960, artiștii plastici din toate domeniile manifestă un interes deosebit față de istoria poporului, arta populară și eposul, de etnografie. Creația graficienilor este pătrunsă de tendința de asimilare a tradițiilor naționale, în combinație cu încercarea de a le conferi un conținut nou, socialist. Temele erau tratate în mod diferit. În cele mai dese cazuri, transformarea plastică a subiectelor și chipurilor preluate din eposul național, din folclor, cât și căutările unui tipaj caracteristic generalizat se bazau, în mod direct sau indirect, pe procedeele caracteristice artei plastice populare. În diferite compoziții figurau frecvent landșafturi tipice (creația lui Leonid Grigorașenco, Victor Ivanov, Filimon Hămuraru), locuri de interes istoric sau legate de viața unor personalități proeminente (lucrările lui Leonid Grigorașenco). Drept parte componentă a multor opere de artă se impuneau elementele specifice creației populare [15, p. 6]. Acestea pot fi observate în lucrările lui Ilia Bogdesco, Igor Vieru ș.a.

Despre sporirea potențialului artistic sugerau operele lui Ilia Bogdesco, Leonid Grigorașenco, Glebus Sainciuc, Boris Șirokorad ș.a. Tot pe atunci s-a manifestat creația tinerilor Igor Vieru, Victor Koval, Semion Pikunov ș.a. Semnificative sunt ilustrațiile lui Igor Vieru la operele clasicului literaturii române Ion Luca Caragiale (1956, 1959). Cu o impresionantă forță de expresivitate ele reflectă imagini din creația marelui scriitor, descoperă cele mai tipice caractere și ambianța timpului [23, p. 120]. În 1956 au ieșit de sub tipar și „Soacra cu trei nurori” de Ion Creangă în varianta ca manieră și tehnică apropiată de creația lui Leonid Grigorașenco (dar mai cunoaștem de o variantă decorativă executată de artist în tehnica linogravurii), și „Tovarășul Vanea” de Solomon Șleahu, ilustrată cu desenele lui Igor Vieru. De fapt, în acea perioadă de timp artistul a mai ilustrat „Ioan Vodă cel Cumplit” de B. P. Hasdeu (1959), „Drâmba” de M. Gherman (1960) și „Inul și cămașa” de I. Creangă (1960). Astfel, către anul 1960, Igor Vieru va demonstra măiestria coloristică prin desenele în acuarelă ce ilustrează operele scriitorilor moldoveni („Limba noastră” de A. Mateevici, 1960).

Pentru ilustrațiile la fabulele lui I. Krilov, în anul 1953, în rândurile candidaților în membri ai UAP a intrat graficianul, ilustratorul și autorul de afișe Iacob Averbuh [2, f. 3, 3 (verso)] (1922–1998). Iacob Averbuh s-a născut în Chișinău, la 27 martie 1922, în familia unor actori de teatru evreiesc. În 1939 a absolvit Școala de Belle Arte din Chișinău; în timpul studiilor a lucrat ca artist-scenograf (художник-постановщик) într-un teatru privat. În 1940 s-a înscris la Școala de Arte Plastice „Ilia Repin”, dar din cauza războiului a fost nevoit să-și întrerupă studiile și să le continue din nou în 1947. A lucrat paralel ca pictor în cinematograful „Biruința”. După terminarea studiilor, în 1950, artistul a colaborat cu editurile RSS Moldovenești și cu revista „Scântea leninistă”. În anul 1955 Iacob Averbuh a ilustrat cărțile lui M. Sadoveanu „Nicoară Potcoavă”, „Grică perde vară” («Грикэ perde варэ») de V. Belistov, „Miorița” de V. Alecsandri și „Poveștile lui moș Trifan” [2, f. 23]. Pentru participare activă în expozițiile UAP, în anul 1957 Iacob Averbuh devine membru titular al UAP din RSS Moldovenească. Principiile scenografice și cele proprii picturii de șevalet se vor atesta în ilustrațiile lui Iacob Averbuh la nuvela „Nicoară Potcoavă” de M. Sadoveanu și balada „Miorița” de V. Alecsandri [14, p. 7]. O parte dintre schițe de ilustrații la „Miorița” de Alecsandri se află în colecțiile Muzeului Literaturii Române „Mihail Kogălniceanu” din Chișinău.

Dacă e să amintim despre grafica de carte a lui Aleksandr Kolosov, trebuie să remarcăm lucrările

lui din anii 1954–1960 (A. Mateevici „Opere alese”, 1954; A. Cehov „Povestiri” traduse în română, 1954; „Antologia poeziei moldovenești”, creația poetică a lui M. Eminescu, 1954; G. Meniuc „Balade și sonete”, 1955; piesele lui L. Corneanu, 1956; „Istoria ieroglifică” de D. Cantemir, 1957; antologia dramaturgiei moldovenești, 1957; „Drumuri și gânduri” de P. Cruceniuc, 1958; „Pamflete” de Hasdeu, 1958; creația lui P. Cruceniuc, E. Bucov și G. Meniuc (1959) etc. [3, f. 16, 16 (verso)]. În istoria artelor de la noi din acea perioadă s-au remarcat ilustrațiile realizate de Aleksandr Kolosov la „Jarba fiarelor” de G. Meniuc, 1959. Grafica de carte cu caracter didactic este reprezentată de acest artist prin ilustrațiile lui la „Abecedarul pentru clasa a II-a a școlii primare” (1954, „Ucipedghiz”).

Totodată, mai este cunoscut și faptul că Muzeul Național de Artă al Moldovei deține printre colecțiile lui ilustrațiile de August Baillayre (1879–1962) create în pastel, datele cu anul 1953, și Theodor Kiriacoff (1900–1958) lucrate în tehnica xilografurii – 1957.

Boris Nesvedov în 1954 a reeditat cartea „Andrieș” de E. Bucov, „Școala Sovietică”. Următoarele opere de rezonanță istorică vor deveni ilustrațiile la romanul lui M. Sadoveanu „Venea o moară pe Siret”, 1955, și ilustrațiile la „Povești” de G. Botezatu, 1956 (colecția MNAM). Dacă cele două ediții ale cărții «Утренняя роса» de E. Bucov pot servi drept prilej de comparație a diferitor niveluri calitative ale procesului editorial, o etapă de evoluție reprezintă ilustrațiile lui Boris Nesvedov la cărțile „Ghici, ciupercă, ce-i?” (1960) și „Păcălici” de V. Roșca (1960). În cele din urmă, elementul convențional atinge aspecte decorative de stilizare, accentul de bază trecând spre lucrul în tehnica guașului sau acuarelei. Expresive sunt și ilustrațiile lui Boris Nesvedov la povestea lui Ion Creangă „Harap Alb” (1959), executate în tuș, o parte dintre care, de asemenea, se păstrează în colecțiile muzeului național.

În arta grafică de atunci se resimțea un progres. Datorită eforturilor plasticienilor, absolvenții ai instituțiilor poligrafice din URSS, s-a produs o schimbare radicală în grafica de carte, care, în urma sintetizării sursei literare și a ilustrației, a prezentării grafice și artei poligrafice, a capătat o nouă calitate, transformându-se, precum s-a exprimat și criticul Dmitri Golțov, din „artă în carte” în „artă a cărții” [15]. Acest proces n-a decurs nicidecum izolat, întrucât a fost însoțită o bogată experiență de creație a artiștilor în domeniul ilustrației din întreaga URSS. Cei mai talentați maestri moldoveni au contribuit esențial la înnobilarea tezaurului artelor plastice sovietice.

Metoda de creație a lui Leonid Grigorașenco se deosebea prin desenul ager, hașurat întrerupt, prin tehnica de acuarelă bogată în nuanțe și semitonuri picturale, prin tendința spre desăvârșirea formei [14, p. 7]. Aproape în aceeași manieră el lucrează și asupra cărților lui Liviu Deleanu, I. Șraibman, Andrei Lupan, David Vetrov, F. Ponomari ș.a. lucrări de la începutul și mijlocul anilor 1950 [16; 30; 26; 10; 12]. Însuși conținutul acestor cărți este apropiat prin subiecte cotidiene ale timpului. În contrast cu aceste lucrări poate fi privită cartea semnată de Grigore Viteru „Весёлый перезвон”, 1960 [13]. Aici găsim alte forme de exprimare ale naturii. Drept neordinară poate fi tratată imaginea unei ciuperci reprezentate prin chip uman.

O nuanță specifică artei din perioada de început a timpului sovietic constă în crearea colectivă a operelor de artă plastică. Drept exemplu de ilustrare colectivă a cărții servesc „Poezii” de David Vetrov (1953), asupra prezentării artistice au lucrat L. Grigorașenco, A. Neforosov, O. Orlova, S. Șilkov, I. Taburța, coperta de S. Picunov [11]. Aici desenele în alb-negru sunt combinate cu fundaluri alcătuite din pete locale de albastru, oranj și ocră deschis. Cartea în sine e unică prin realizarea originală, atât tehnică, cât și stilistică.

Către sfârșitul anilor 1950, se anunță o nouă etapă a creației grafice a lui Leonid Grigorașenco. Desenele în alb-negru schimbă aspectul lor de redare precisă a clarobscurului, devin mai laconice, adesea se reduc la o singură linie grafică, umbrele sunt prezentate mai schematic prin pete abstracte, servind pentru susținerea compozițională. Aceste desene adesea apar în formă de frontispicii sau viniete susținute de imagini ample ale compozițiilor de gen executate în acuarelă. În plan structural al designului cărților în întregime, aceste desene cu aspect de improvizatii în combinație cu finalitatea celor în acuarelă creează armonii originale de susținere reciprocă. Astfel sunt ilustrațiile pentru antologiile poveștilor lui Ion Creangă (1956), cartea lui „Amintiri din copilărie” [18], „Făt-Frumos și Soarele” în traducere ucraineană (1959) [28] sau „Povestirile” lui Semion Pasiko (1960) [25]. Or, în ambele cazuri, fantasticul poveștilor sau realismul povestirii evidențiază efectul real al „prezenței fizice” a spectatorului în cadrul narațiunii textuale.

La dezvoltarea artei graficii de carte din Moldova în anii 1950 o contribuție aparte aparține creației lui Ilia Bogdesco. Ilustrațiile acestui autor au servit drept exemplu de realizare cu adevărat iscusită a prezentării artistice a cărții. Ilustrând balade populare și opere din literatura clasică moldovenească, Ilia Bogdesco a dat dovadă de o studiere profundă

a textului, bazându-se în activitatea sa nu doar pe analiza sursei literare și a referințelor critice, ci și pe cunoașterea profundă a tradițiilor naționale. Combinând prezentarea artistică a literaturii cu utilizarea pe larg a facsimilelor, scrierea de mână sau tipăritul după metoda veche a literelor alfabetului chirilic, Ilia Bogdesco a introdus un procedeu nou, ce a stimulat fantezia graficienilor sovietici. Astfel, se bucură de o înaltă apreciere ilustrațiile lui la poemul „Țigani” (1956) de Aleksandr Pușkin, supracoperta la care este realizată aproape ca una proprie artei de șevalet. Metoda de creație a lui Ilia Bogdesco se distinge prin trăsături irepetabile, deosebit de reliefate în stilul liniar clasic, remarcat prin artistism și libertate a improvizării [14, p. 7]. De-a lungul mai multor decenii, artistul a ocupat un loc de frunte în grafica moldovenească. În anul 1959 Ilia Bogdesco a întreprins prima variantă de ilustrare a romanului lui L. Leonov „Русский лес” („Pădurea rusească”) în tehnica tușului aplicat cu pensula, iar în 1960 a realizat a doua ilustrare a aceluiași roman, deja în acuarelă. Aceste lucrări au prezentat grafica moldovenească la expoziția de la București (1962).

De rezonanță au fost ilustrațiile lui Evgheni Merega la antologia „Povești găgăuze” executate în tuș în anul 1958, în care autorul revine la principiile stilizării și a tipajelor generalizate. Executând operele de grafică de carte, artistul a colaborat cu Leonid Grigorașenco, Boris Brânzei ș.a.

Documentele de arhivă atestă, că în perioada anilor 1956–1958 Boris Brânzei (1930–1993) a participat la Expoziția Unională de carte cu ilustrații la cărțile „Clopoțelul” de Ana Lupan, „Roșcovan” de Vera Panfil și „Basmе și snoave” de Ion (Grigore?), precizarea de autorul acestui text) Botezatu [7, f. 4]. Mihail Clima l-a denumit pe Boris Brânzei drept „racordat la unda modestiei” [17, p. 7]. În perioada sovietică acest grafician a fost tratat ca unul înzestrat, care știa să apropie factura desenului și ansamblul cromatic spre mistreosele taine și plasticitatea cuvântului scris. Transfigurând cuvântul literar al textului scris în imagini vizuale, artistul, de regulă, reușea să găsească conotații precise [7, f. 21-53].

Boris Șirokorad va tinde spre însușirea principiilor clasiciste a ilustrării cărților, utilizând procedeele picturii de șevalet (precum în desenele la poemul lui A. Pușkin „Țigani” și la povestirea lui M. Gorki „Мои университеты”), ilustrează cartea de poezii „În poiană” de B. Istru (1954).

Zigfrid Polingher a ilustrat cărțile scriitorilor moldoveni [6, f. 50, 86], G. Meniuc „Хитрая Лиса”, V. Belistov „Мышонок” [6, f. 11], „Lauda de sine nu miroase a bine...” [1]. Printre artiștii care sistematic au lucrat în domeniul graficii de carte s-au evidențiat

Evgheni Merega, Iacob Averbuh, Victor Koval, Ghennadi Zikov, Aleksandr Neforosov [22, p. 77].

Interesante sunt și ilustrațiile lui Ghennadi Zikov la romanul lui Aleksei Tolstoi „Petru I” [23, p. 120], în care critica timpului a remarcat o creștere profesională [14, p. 8]. Începând cu anul 1956, graficianul și pedagogul Vasili Țehmister a început să colaboreze cu editurile moldovenești [5, f. 4 verso].

Aleksandr Neforosov, între anii 1953 și 1960, a ilustrat romanul „Codrii” de I. C. Ciobanu, „Lasă vântul să mă bată” de A. Lupan ș.a. [4, f. 3 (verso)]. Ilustrațiile pentru creația lui I. C. Ciobanu au fost remarcate în sursele documentare ale timpului.

Cu toate acestea, pe atunci se considera că cele mai importante cerințe înaintate în fața ilustratorilor literaturii clasice – descoperirea sentimentelor reale, a trăirilor și relațiilor dintre personaje, restaurarea locului și timpului, bazate pe studierea particularităților epocii (cu unele excepții) – deocamdată nu erau realizate la nivelul cuvenit și nu erau conștientizate adecvat de către reprezentanții graficii sovietice moldovenești [23, p. 120].

Este o perioadă de reorganizare a procesului editorial. Printre mijloacele eficiente de îmbunătățire a calității cărților sovietice din perioada anilor 1958–1960 au fost competițiile editurilor și întreprinderilor poligrafice, a artiștilor plastici și colaboratorilor editurilor pentru producția celor mai bune ediții de carte – celor mai bune în domeniul prezentării artistice și executării poligrafice [27, p. 9-14].

În acea perioadă, în cadrul realismului socialist se va pregăti și un teren pentru apariția unor tendințe, materiale și tehnici noi în arta graficii de carte. Drept consecință a noilor cerințe față de artele plastice, în arta grafică de la hotarul anilor ’50–’60 ai secolului al XX-lea s-au evidențiat trăsături ale convenționalului. Unele dintre ele, uneori tratate drept negative, au fost caracteristice stilului auster. Practic, concomitent cu aceste schimbări se evidențiază și trăsăturile decorative, analizate pozitiv de specialiștii în domeniu datorită apropierei lor de tradiții ale artei populare naționale.

Referințe bibliografice

1. ANRM, FR-3346, inv. 1, d. 48
2. AOSPRM, F. 2906, inv. 3, d. 107, f. 3, 3 (verso), 23.
3. AOSPRM, F. 2906, inv. 3, d. 121, f. 16, 16 (verso).
4. AOSPRM, F. 2906, inv. 3, d. 155, f. 3 (verso).
5. AOSPRM, F. 2906, inv. 3, d. 190, f. 4 (verso).
6. AOSPRM, F. 2906, inv.3, d. 84, f. 11, 50, 86.
7. AOSPRM, F. 2906, inv. 3, d. 109, f. 4, 21-53.
8. Stavilă T. Grafica. În: Republica Moldova. Ediție enciclopedică. „Enciclopedia Moldovei”, Chișinău: 2009, p. 77-514.
9. В. Белистов «Лауда де сине ну мироасе а бине...». Кишинэу, Едитура де Стат а РСС Молдовенешть «Шкоала Советикэ», 1957, 32 с. / V. Belistov «Lauda de sine

nu miroase a bine...». Kishineu, Editura de Stat a RSS Moldovenesht' «Shkoala Sovietike», 1957, 32 p.

10. Ветров Д. Никушор Сырбу. Кишинэу: Шкоала Советикэ, 1953, 68 п. / Vetrov D. Nikushor Syrbu. Kishineu: Shkoala Sovietike, 1953, 68 p.

11. Ветров Д. Поезий. Десене де Л. Григорашенко, А. Нефоросов ш.а. Кишинэу: Шкоала Советикэ, 1953, 22 п. / Vetrov D. Poezii. Desene de L. Grigorashenko, A. Neforosov sh.a. Kishineu: Shkoala Sovietike, 1953, 22 p.

12. Ветров Д. Приетений порнеск ла друм. Традучере де Л. Чезза. Кишинэу: Шкоала Советикэ, 1955, 208 п. / Vetrov D. Prietenii pornesk la drum. Traduchere de L. Chezza. Kishineu: Shkoala Sovietike, 1955, 208 p.

13. Виеру Г. Весёлый перезвон. Пер. К. Шишкана. Кишинёв: Карта Молдовеняскэ, 1960, 20 п. / Vieru G. Veselyi perezvon. Per. K. Shishkana. Kishinev: Kartia Moldoveniaske, 1960, 20 p.

14. Гольцов Д. Книжная графика советской Молдавии. Международная выставка книг, посвящённая 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Москва. ПК и О «Сокольники», 15 апреля – 5 мая 1970 года. Республиканское управление рекламы «Тимпул». Кишинёвская типография № 2 Полиграфпрома Госкомитета Совета Министров Молдавской ССР по печати, 1970, р. 7. / Gol'tsov D. Knizhnaia grafika sovsotskoi Moldavii. Mezhdunarodnaia vystavka knig, posviashchennia 100-letiiu so dnia rozhdeniia V. I. Lenina. Moskva. PK i O «Sokolniki», 15 aprilia – 5 maia 1970 goda. Respublikanskoe upravlenie reklamy «Timpul». Kishinevskiaia tipografiia №2 Poligrafproma Goskomiteta Soveta Ministrov Moldavskoi SSR po pechati, 1970, p. 7-8.

15. Гольцов Д. Д. Арта пластикэ а Молдовой Советиче. Кишинэу: Тимпул, 1987, п. 6-7. / Gol'tsov D. D. Arta plastike a Moldovei Sovietiche. Kishineu: Timpul, 1987, p. 6-7.

16. Деляну Л. Разговор у калитки. Перевод Е. Благиной. Кишинэу: Шкоала Советикэ, 1956, 72 п. / Delianu L. Razgovor u kalitki. Perevod E. Blaginoi. Kishineu: Shkoala Sovietike, 1956, 72 p.

17. Клима М. Ракордат ла унда modestией. Литература ши арта, № 45 (1841), 6 ноembrie 1980, п. 7. / Klima M. Rakordat la unda modestiei. Literatura shi arta, № 45 (1841), 6 noembrie 1980, p. 7.

18. Крянгэ И. Аминтирь дин копилэрие. Кишинэу: Шкоала Советикэ, 1956, 96 п. / Kriange I. Amintir' din kopilerie. Kishineu: Shkoala Sovietike, 1956, 96 p.

19. Крянгэ И. Повестя поркулуй. Кишинэу: Шкоала Советикэ, 1956, 28 п. / Kriange I. Povestia porkului. Kishineu: Shkoala Sovietike, 1956, 28 p.

20. Крянгэ И. Сказка о поросёнке. Перевод Г. Перова. Кишинэу: Шкоала Советикэ, 1959, 26 п. / Kriange I. Skazka o porosenke. Perevod G. Perova. Kishineu: Shkoala Sovietike, 1959, 26 p.; Крянгэ И. Повестя луй Стан Пэцитул. Кишинэу: Шкоала Советикэ, 1957, 31 п. / Kriange I. Povestia lui Stan Pecitul. Kishineu: Shkoala Sovietike, 1957, 31 p.

21. Крянгэ И. Фата бабей ши фата мошнягулуй. Шкоала Советикэ, 1954, 24 п. / Kriange I. Fata babei shi fata moshniagului. Kishineu: Shkoala Sovietike, 1954, 24 p.

22. Лившиц М. Искусство Советской Молдавии. Очерки. Живопись. Скульптура. Графика. Москва, 1958,

Государственное Издательство «Искусство», р. 75. / Livshits M. Iskustvo Sovetskoi Moldavii. Ocherki. Zhivopis'. Skul'ptura. Grafika. Moskva, 1958, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo «Iskusstvo», p. 75.

23. Лившиц М., Чезза Л. Изобразительное искусство Молдавии. Кишинёв, Шкоала советикэ, 1958, р. 120. / Livshits M., Chezza L. Izobrazitel'noe iskustvo Moldavii. Kishinev, Shkoala Sovietike, 1958, p. 120.

24. Павлов П. А., Журавлёв А. М., Морозов А. И., Ягодская А. Т., Шмидт И. М., Поспелов Г. Г. (ответственный редактор Поспелов Г. Г.). Очерки истории советского искусства. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Москва: Советский художник, 1980. р. 224-225. / Pavlov P. A., Zhuravlev A. M., Morozov A. I., Iagodovskaia A. T., Shmidt I. M., Pospelov G. G. (otvetstvennyi redaktor Pospelov G. G.). Ocherki istorii sovsotskogo iskustva. Arkhitektura. Zhivopis'. Skul'ptura. Grafika. Sovetskii khudozhnik, Moskva, 1980. p. 224-225.

25. Пасько С. Д. Рассказы. Кишинэу: Карта Молдовеняскэ, 1960, 122 п. / Pas'ko S. D. Rasskazy. Kishineu: Kartia Moldoveniaske, 1960, 122 p.

26. Пономарь Ф. Рэспунс фийчей. Версуре. Рис. де Л. Григорашенко, Л. Фокин. Коперта Е. Мерера Кишинэу: Шкоала Советикэ, 1953, 59 п. / Ponomar' F. Respuns fiichei. Versur'. Il. de L. Grigorashenko, L. Fokin. Koperta E. Meregа Kishineu: Shkoala Sovietike, 1953, 59 p.

27. Попов В. О конкурсах на лучшие книги. Ён: Искусство книги. Москва. Издательство Искусство, 1962, р. 9-14. / Popov V. O konkursakh na luchshie knigi. Ён: Iskustvo knigi. Moskva. Izdatel'stvo Iskustvo, 1962, p. 9-14.

28. Фет-Фрумос і сонце. Молдавські народні казки. Державне видавництво дитячої літератури УРСР. Київ. 1959. / Fet-Frumos i sontse. Moldav'ski narodni kazki. Derzhavne vidavnitstvo ditiachoi literaturi URSSR. Kiiv. 1959.

29. Цэранул сэрак ши ханжиул. Повесте прелукратэ де Г. Ботезату. Кишинэу: Лумина, 1966, 15 п. ку дес. / Tseranul serak shi kanzhiul. Poveste prelukrate de G. Botezatu. Kishineu: Lumina, 1966, 15 p. ku il.

30. Шрайбман И. Улица ноастрэ. Повестирь. Кишинэу: Шкоала Советикэ, 1955, 60 п. ку дес. / Shraibman I. Ulitsa noastre. Povestir'. Kishinev: Shkoala Sovietike, 1955, 60 p. ku il.



Fig. 1. Igor Vieru. Ilustrație la „Limba noastră” de A. Mateevici, 1960.



Fig. 2. Evgheni Meregă. Schiță de ilustrație la „Povești găgăuze”, 1958.



Fig. 3. Ilia Bogdesco. Ilustrație la povestirea „Istoria unui galben” de V. Alecsandri, 1956.



Fig. 4. Aleksandr Neforosov. Ilustrație la „Balada haiducească” de P. Cruciuc, 1953.



Fig. 5. Leonid Grigorașenco. Supracoperta la „Povești” de I. Creangă, 1959.

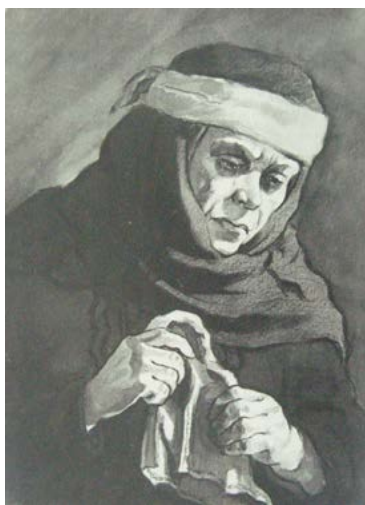


Fig. 6. Iacob Averbuh. Ilustrație la balada „Miorița” de V. Alecsandri, 1955-1956.



Fig. 7. Boris Nesvedov. Ilustrație la povestea „Harap Alb” de I. Creangă, 1959.

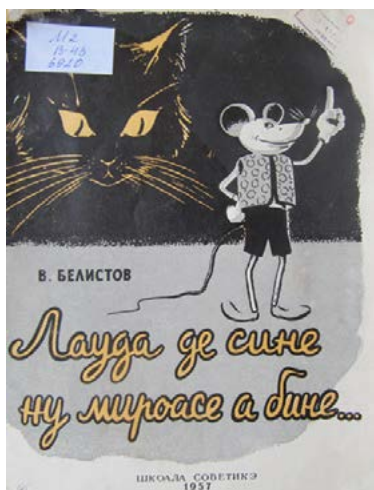


Fig. 8. Zigfrid Polingher. Coperta cărții „Lauda de sine nu miroase a bine...” de V. Belistov, 1957.



Fig. 9. Igor Vieru. Ilustrație la „Limba noastră” de A. Mateevici, 1960.



Fig. 10. Nikolai Makarenko. Coperta cărții „Aventurile lui Nătăfleață” de Au. Busuioc, 1958-1961.

VESTIMENTAȚIA DIN RSSM REFLECTATĂ ÎN PRESA PERIODICĂ DIN ANII '50

Rezumat

Vestimentația din RSSM reflectată în presa periodică din anii '50

Anii '50 în RSSM sunt caracterizați de apariția și dezvoltarea fabricilor de cusut, tricot, încălțăminte etc., lucrătorii cărora aveau ca prerogativă economisirea timpului, a materiei prime și sporirea calității lucrului. Dezvoltarea gustului în aspect estetic al populației avea loc grație organizării prezentărilor de modă în locuri publice. Prin intermediul presei periodice în care erau reflectate tendințele modei pentru fiecare sezon, se menționau sfaturi utile pentru diferite siluete, destinație etc. În acest scop în revistele „Femeia Moldovei” și «Молодежь Молдавии» („Tinerimea Moldovei”) existau rubrici specializate. Informația era coordonată cu specialiștii Casei de Modele din Chișinău. Pe parcursul evoluției domeniului în revistele și ziarurile menționate din RSSM apar suplimente ale croiului articolelor vestimentare. În perioada anilor '50 un interes sporit apare pentru vestimentația și încălțăminte pentru copii: de vârsta școlară și preșcolară. Se diversifică croiul în vestimentația pentru femei, accesoriile. O importanță majoră în dezvoltarea ramurii au avut-o fabricile de producere a textilelor, de prelucrare a pielii etc. Deoarece întreprinderile concureau la capitolul producerii, rezultatele aspectului evolutiv al industriei ușoare era reflectat în reviste.

Cuvinte-cheie: modă, vestimentație, accesoriu, model, fabrică, stofă, croi, revistă.

Summary

The clothing in the MSSR reflected in the periodical press in the 1950s

In the MSSR, the 1950s are characterized by the emergence and development of factories for the tailoring of clothing, knitted wear, footwear etc. Their employees had the prerogative of saving time, raw materials and improving the quality of work. The development of the aesthetic taste of the population was possible thanks to the organization of fashion shows in public places, due to the periodical press in which the trends of fashion for each season were reflected and the mentioned useful tips for different silhouettes and destinations, etc. For this purpose, the magazines “Femeia Moldovei” (The Woman of Moldavia) and “Tinerimea Moldovei” (Youth of Moldavia) contained specialized rubrics. The information was coordinated with the specialists of Chisinau Fashion House. Throughout the evolution of the field, there are attached liners of clothing cut in the mentioned magazines and newspapers of MSSR. During the 1950s, an increased interest appeared in clothing and footwear for children of school and pre-school age. Women’s clothing and accessories became more diversified. The factories producing textiles, processing leather, etc. played a major role in the development of the branch. As businesses competed in terms of products, the results of the light industry evolution were reflected in magazines.

Keywords: fashion, clothing, accessory, model, factory, fabric, cut, magazine.

După al Doilea Război Mondial, când Chișinăul se afla în construcție, apar ateliere de lucru în domeniul cusutului, încălțăminte. Astfel, pe strada Ștefan cel Mare s-a deschis „Școala uceniciei de fabrică și zavod” a Ministerului Industriei Ușoare al RSSM, unde în primul an învățau 45 de elevi. Atelierele în care elevii își făceau practica erau poziționate în preajmă: pentru fete – atelierul de cusătorie, pentru băieți – de încălțăminte. Pe parcursul anilor, instituția au absolvit-o 800 de meșteri calificați, care au fost redirecționați la fabricile de cusătorie, încălțăminte și tricotaj [9, p. 15]. În anul 1944 apare fabrica de tricotaj și confecționare a ciorapilor din Chișinău (mai târziu redenumită în „Steaua roșie”) și fabrica de cusut din Bălți. Fabrica de cusut nr. 1 din Chișinău a fost fondată în luna octombrie 1945, în care inițial activau 50 de lucrători și funcționau 15 mașini de cusut. În anul 1954 a fost dată în exploatare clădirea în care se află și azi succesorul – Societatea pe Acțiuni „Ionel” (din 1993).

Fabrica de încălțăminte nr. 2, întreprindere a Ministerului Mărfurilor Industriale de Întrebuințare Largă al RSSM, a fost fondată la sfârșitul anului 1949 pe baza Combinatului de încălțăminte și cusătorie din Chișinău [16, p. 16]. Până nu demult toate operațiile de lucru se efectuau manual. „Mecanizarea proceselor grele de lucru a ridicat productivitatea muncii..., a facilitat lărgirea asortimentului și îmbunătățirea calității producției” [16, p. 16]. Astfel, centrul de producție s-a transformat într-o fabrică semimecanizată, cu o productivitate, pentru anul 1953, de 32 de modele noi de încălțăminte pentru femei și bărbați [16, p. 16].

În anul 1950, în RSSM, în cadrul Ministerului Industriei Ușoare apare un atelier de tricotaj, care lucra la producerea primei serii de rochii. Scopul acestuia era de a produce numai mărfuri de calitate înaltă, haine cu broderie fină. Productivitatea muncii a crescut în urma primirii a cinci mașini noi de brodat. Astfel, în perioada anului 1950 întreprinderea a furnizat statului produse în sumă de 512 mii ruble, iar în anul 1952 – 1 mil. 750 mii ruble [13, p. 4]. „Frunțașii” Maria Lazur, Valentina Ilinscaia, Ana Afanasieva, în scopul de a perfecționa măiestria, creează modele mai bogate, îndeplinind norma în anul 1951 cu 150-180 % [5, p. 12]. În prima jumătate a anului 1953, planul a fost îndeplinit cu 110 %, iar materia primă economisită a fost în valoare de 47 mii ruble, cost al producției s-a micșorat cu 9,1 % [13, p. 5].

Colectivului fabricii de tricotaj nr. 2, pentru muncă productivă în trimestrul IV al anului 1952 i-a fost oferit premiul unional. În anul precedent, fabrica a primit un număr mare de mașini noi, care

au contribuit la creșterea productivității muncii și sporirea numărului angajaților [11, p. 18]. În cadrul instituției, membrii colectivului participau la „întrecerea socialistă pentru o calitate înaltă a producției” [11, p. 19]. Totodată, directorul fabricii N. V. Bocaci organiza lecții pentru perfecționarea calificării. Economisirea materiei prime a devenit o tradiție pentru angajații fabricii. În acest scop se organizau întreceri socialiste [17, p. 10]. În anul 1953 au fost produse 20 modele noi de confecții din tricotaj și 18 modele de țesături noi.

Evoluează și producerea încălțăminte. Fabrica „S. Lazo”, în primele două trimestre ale anului 1953, a realizat 43 mii de perechi de încălțăminte. „Pentru producția de cea mai înaltă calitate, colectivul fabricii noastre vroia să intre în întrecerea socialistă cu cea mai înaintașă întreprindere din țară – fabrica de încălțăminte „Burevestnik” din Moscova” [12, p. 8]. În urma colaborării cu colectivul moscovit, delegația din Chișinău avea posibilitatea de a se instrui în cadrul fabricii unionale [14, p. 16]. Ca urmare, în luna octombrie reprezentanții „Burevestnik”-ului din Moscova au avut o vizită de lucru la fabrica „S. Lazo” unde au făcut cunoștință cu metodele de lucru, realizările, dar și cu unele neajunsuri” [14, p. 17]. Schimbul de experiență cu lucrătorii altor întreprinderi unionale au contribuit la evoluția sub aspect estetic, dar și al calității produsului finit. Pentru primăvara-vara anului 1956, modelierii fabricii de încălțăminte „S. Lazo” lucrează la modelarea pantofilor pentru femei, sandalelor și papucilor, producție ce urma să fie realizată în stilul anilor '20. Deoarece se scurtează lungimea rochiilor, sunt propuși pantofii pe toc înalt. Modelierii fabricii au elaborat câteva exemple de încălțăminte de vară pe toc subțire, care urmau a fi executate din piele de diverse culori. Cu toate acestea, continuă să se producă și modele cu toc jos și cel vienez, cu destinația pentru fiecare zi. În această perioadă crește popularitatea încălțăminte pentru copii, se perfecționează calitatea tălpii, se diversifică gama cromatică [36, p. 17].

Pe lângă numeroasele întreprinderi de cusut și de încălțăminte din RSSM se deschid și fabrici de producere a țesăturii, prelucrării pielii etc. În anul 1952 a fost înființată Fabrica de Mătase din orașul Bender, cu o suprafață totală de 34,02 ha, unde lucrau 564 de muncitori. Pentru dezvoltarea acestui segment industrial, colhozurile se preocupau de plantațiile de aguzi și creșterea ulterioară a viermelor de mătase. Printre responsabili îi putem menționa pe „Межрайшелк”, colhozurile „Kirov”, „Malenkov”, „Pameati Ilicia”, „Basarabia roșie” din raionul Bender. În prima jumătate a anului 1955, „Межрайшелк” au recepționat 25 tone de cocon.

De asemenea, de producerea firului de mătase erau preocupate colhozurile din Căinari, Căușeni, Bulboaca etc. [34, p. 4]. Fabrica producea și alte tipuri de țesături naturale. Producerea materiei prime locale a fost unul dintre factorii care a contribuit la evoluția vestimentației locale. Cu toate acestea, trebuie să menționăm faptul că, pe lângă alte orașe unionale (Lvov, Tallinn, Riga), diversitatea stofelor și a produsului finit din domeniul industriei ușoare din Chișinău era mult mai modest.

Pentru a spori vânzările, în anii 1954 existau magazine ambulante, numite „magazinul mutător”, care se deplasau în colhozuri cu diverse produse pentru vânzare: încălțăminte, costume, stofe, ceasuri etc. [19, p. 6]. Magazinul și căruțele aparțineau „raipotrebsoiuzului” raionului și aveau ca scop de a distribui marfa în cadrul brigăzilor colhozurilor, fermelor de vite etc.

Unele dintre problemele de bază ale perioadei respective erau creșterea productivității muncii în scopul măririi produsului finit, îmbunătățirea calității și reducerea prețului. Spre exemplu, Fabrica de încălțăminte nr. 3 din Bender, în luna ianuarie nu a reușit să producă 28 mii de perechi de încălțăminte, iar în urma măsurilor întreprinse, în luna iunie, au fost realizate 35 mii de perechi. Astfel, în perioada respectivă productivitatea a crescut aproape cu 50 % [19, p. 14]. În cazul întreprinderilor de cusut, în prima jumătate a anului 1954, productivitatea a fost de 107,6 % [20, p. 17]. În această perioadă au fost însușite 24 de modele noi de haine pentru copii, dintre care Fabrica din Soroca – 8 modele noi de paltoane de toamnă-iarnă pentru fete și băieți (trei – din modelele elegante cu croi liber create de A. Șapovalova și V. Platonov); Petuhova și Gordin de la Fabrica de cusătorie nr. 4 din Tiraspol au creat câteva modele practice din bumbac și catifea reiată destinate băieților de vârsta școlară; atelierul din Orhei – costumașe mărînărești și uniforme școlare din lână pentru fete. În luna iulie, Ministerul Mărfurilor Industriale și de Întrebuintare Largă din RSSM și organizațiile din sfera vânzărilor au organizat prezentarea modelelor fabricilor de cusut pentru sezonul toamnă-iarnă, dintre care au fost acceptate spre producere 35 modele noi [20, p. 17].

Un eveniment important al anului 1954 este fondarea Casei de Modele din Chișinău. Alături de ministerul de profil, instituția era responsabilă de întreg procesul industriei ușoare din republică [1, p. 117-120].

În fața lucrătorilor fabricilor era pus un plan de realizare pe termen de 5 ani. În acest scop L. Tepleacova, directorul Fabricii de ciorapi și albituri „Steaua roșie”, la fel ca și alte întreprinderi, introduce metode

noi de lucru pentru economisirea timpului și a materiei prime, îmbunătățirea calității producției etc. [23, p. 25]. Despre aceeași problemă se vorbește în articolul „Экономим ткань на каждой операции” („Economisim pânza la fiecare operație”) cu referire la Fabrica de cusut nr. 2 din Tiraspol, care transmitea resturile țesăturilor către întreprinderile locale cooperatiste în vederea producerii vatei și călțului [33, p. 3].

Aceleași prerogative de economisire a timpului, a materiei prime și a sporirii calității producției o aveau și lucrătorii Fabricii nr. 1 de piele din Chișinău. În urma deplasării în Leningrad la întreprinderile de profil „Komintern” și „Marxist”, se introduc tehnologii noi de prelucrare a pielii. Începând cu anul 1955, în producție sunt utilizați coloranți noi, s-a îmbunătățit calitatea prelucrării pielii. Întreprinderea produce 270 tipuri de piele de diferite nuanțe, care ulterior sunt transmise la fabricile de încălțăminte și articole de galanterie din țară [27, p. 25].

În anul 1955, Fabrica nr. 3 din Bender a îndeplinit planul pentru 5 ani la 23 septembrie, iar cel anual – la 5 decembrie. În semestrul III al aceluiași an, în cadrul întrecerii socialiste unionale a întreprinderilor industriei ușoare, fabrica a ocupat locul I [29, p. 8]. Fabrica nr. 4 din Tiraspol și-a pus drept scop creșterea productivității cu 52,8 % față de anul 1955, din contul reconstrucției și reutilării (mașini noi de cusut, mecanizarea prelucrării termice a produsului finit, mecanizarea procesului de prelucrare a butonierelor etc.) [35, p. 1].

În scopul popularizării și dezvoltării gustului estetic al populației, începând cu lunile ianuarie-februarie 1951, iese de sub tipar revista „Femeia Moldovei”, editată la Chișinău, paginile căreia includ rubrica „Mode” [2]. Primul număr al publicației bilunare propune cititorilor 4 modele vestimentare pentru dame (palton, costum, două rochii) și 2 modele de rochii pentru fete. Consumatorilor li se recomandă un palton larg din covercot cu mâneca largă cu o cusătură lată până la cot. Costumul din lână are sacou ajustat la linia taliei, buzunarele și gulerul căruia sunt executate din catifea; fusta dreaptă cu cute mari în părțile laterale. Rochia din mătase e ajustată la linia taliei cu mâneca largă în partea de sus, mai jos de cot decupată, cu manșetă. O altă rochie din mătase, cu motive fitomorfe, are în partea din față până la linia taliei încrețitură din mătase albă cu marginea garnisită cu panglică de altă culoare. Paltonul pentru fete este realizat cu pliseuri, decorat cu broderie din ață de lână colorată. Rochia din cit înflorat are încrețituri la linia plăcii garnisite cu colaj din floricele decupate din stofa de bază [2,

p. 25]. În lunile martie–aprilie se propune o rochie cu dungi late la mâneci și o fustă de culoare contrastantă; pentru băieți – cămașă rusească lungă și pantaloni scurți pe bretele, pentru fete – rochie cu mâneci largi și fusta cloș. Ambele modele sunt garnisite cu broderie contrastantă [3, p. 25]. Pentru lunile de vară se propune vestimentația exclusiv pentru copii. O rochie din cit cu mâneca croită integral. La linia taliei și a mânecii sunt introduse dungi de altă culoare. Un alt model de rochiță largă este executat cu buzunar și pelerină etc. [4, p. 25]. În același an, revista a lansat rubrica „Cercul de croitorie” [6, p. 23], în care sunt prezentate câteva modele simple, pentru a învăța femeile a coase la domiciliu. Începând cu anul 1952, publicația include o anexă cu tipare [7]. Revista nr. 3 a anului 1952 include modele de haine pentru vârsta preșcolară și școlară. Pentru băieți – un costum cu guler lat de marinar și unul cu o cămașă cu croi drept, mâneca scurtă cu manșetă îngustă, iar pantalonășii cu bretele. Pentru fetițe – partea din față și cea din spate ale rochiței garnisite la linia plăticii. Rochița din crep-georgette din față și spate are încrețituri la linia plăticii. Pentru vârsta școlară, pentru fete se recomandă rochia în 4 clini și bluza cu încrețituri mici [8, p. 25]. În toamna anului 1952, producerea mărfurilor industriei ușoare se mărește cu 70 % [9]. Pentru sezonul de primăvară a anului 1953 se propun fuste din lână: fustă asimetrică în 4 clini și un buzunar tăiat; fustă cu pliseu adânc în mijloc, pe partea din față, și 2 buzunare tăiate și fustă cu pliseu din față și un buzunar aplicat cu clapă, ambele cu pense la spate; bluză din ștapel în dungi. La linia plăticii, din partea din față sunt amplasate simetric cute mici. Mâneca scurtă este încrețită la umăr, terminându-se în partea de jos cu manjetă. O altă bluză este executată din mătase cu elastic la linia de finisare. Mânecile la umeri sunt încrețite, iar în partea de jos sunt prinse cu elastic [10, p. 25].

Pentru sezonul de primăvară–vară a anului 1954 se propune un palton din gabardină, larg, cu o cusătură la spate. Costumul este executat din lână, al cărui sacou are buzunare tăiate cu clape, iar fusta ajustată; rochia din lână, cu nasturi din față, are mâneca croită integral cu reperul față, spate, iar fusta – cu pliseu [15, p. 25]. În următoarea revistă din același an sunt la fel rochii cu mâneca croită integral, ajustate la linia taliei, cu fustă cloș cu 4 clini, fustă dreaptă plisată sau cloșată cu platcă [16, p. 25]. Bluză din mătase în carouri este asortată cu fustă din lână în șase clini. Rochie de mătase în carouri, părțile laterale, ale cărei mânecă este croită integral, iar fusta – din patru clini [18, p. 25]. Pentru toamna aceluiași an se propune palton cu centură și buzunare tăiate, tighelul decorativ al căruia creează iluzia buzunarelor

aplicate. Marginile buzunarelor, manșetelor și ale centurii pot fi cusute din piele neagră în caz dacă paltonul e de culoare deschisă etc. [19, p. 25]. Rochiae de lână este garnisită cu piele. Mâneca croită integral cu reperul față, spate; platca se încheie cu nasturi; fusta este dreaptă cu cusătură dublă în spate, garnisită cu nasturi la șliț [21, p. 25]. Rochie de vară de mătase la linia umărului este strânsă cu șnur, are centură lată și drapată. O altă rochie din stofă, la fel cu motive fitomorfe, are mâneci cu o cută modelată spre interior, gulerul și mânecile sunt cu volănașe plisate, iar fusta – din șase clini [24, p. 25]. Rochie albă din mătase, cu buzunare interioare, croite din pense, și fusta cloș. Rochie este asortată cu batistă și centură realizată din două culori: verde și roșu etc. [25, p. 25]. Paltonul pentru sezonul toamnă, din gabardină de culoare deschisă, are mâneci largi, croite integral, jos strânse cu curelușă; buzunarele sunt aplicate, centura din piele de culoare închisă, nasturii și tighelul înfrumusețează modelul [26, p. 25]. Paltonul de iarnă are guler din blană și centură, este ajustat la linia taliei și larg la linia de finisare. Mânecile sunt largi, jos se strâng cu o curelușă. Buzunarele sunt ascunse în reliefuri, ale căror clape se încheie cu nasturi. Modelul are pliseu adânc în mijloc, pe partea din spate. Rochie de lână este garnisită cu nasturi negri de lac și tighelită cu ață neagră. La spate fusta are un pliseu adânc în mijloc sau dublu [28, p. 24-25].

Anul 1956 începe cu costumul „fantasy” în dungi din lână cu fusta dreaptă. Gulerul se croiește integral cu reperul față al sacoului cu dungile amplasate pe diagonală. Costumul cu sistem de închidere (orizontal) cu doi nasturi. Rochia este executată din eponj în carouri, cu guler, centura și nasturii efectuați din mătase neagră. Tot în același număr al revistei este prezentat un costum de schi pentru fete [30, p. 25]. Pentru prima dată apar prezentate în revistă accesoriile: pălării și pantofi pentru sezonul de primăvară–vară, garnisite cu flori artificiale. Sunt propuse câteva modele de pantofi: de lac cu fundă, din piele de antilopă, decorați cu fundă din piele de lac, pantofi deschiși din piele de lac negru și semi-închiși din piele albă [31, p. 25].

În același an, în RSSM este preconizată deschiderea unor fabrici în domeniul industriei ușoare (la Orhei – a unei fabrici de pălării din fetru), dar și lărgirea și modernizarea celor deja existente (la fabrica nr. 2 de încălțăminte din Chișinău s-au construit blocuri noi, la Ceadâr-Lunga s-a înființat un combinat de producere a pielii sintetice, care urma să furnizeze materie primă întreprinderilor de galanterie și încălțăminte) [32, p. 6].

Pentru sezonul primăvară–vară al anului 1956 a fost propusă o rochie albastră cu buline albe.

Gulerul este mare, croit integral, garnisit pe margini cu aplicații. Fusta este cloșată din zece clini. Florile de decor sunt executate din pique de culoare albă. Rochia–costum se realizează din crep din mătase de culoare bej, cu sacou ajustat la linia taliei, cu mâneci scurte croite integral cu reperul față, spate. Fusta are croi drept, cu o cută moale la mijloc. Rochia este garnisită în contrast. În cazul rochiei din mătase, mânecile sunt croite integral. Gulerul se croiește pe diagonală, în partea din față are două cute moi, iar la mijloc se prinde cu o cataramă. Fusta se croiește pe diagonală, cu pliseu [32, p. 25].

O altă publicație în care se editau tipare de rochii pentru fete, costume pentru băieți etc. este „Молодежь Молдавии” („Tinerimea Moldovei”). În ziarul din primăvara anului 1955 este prezentat un tipar pentru șapte modele de rochii pentru fetițe [38, p. 4], care se deosebesc între ele prin aplicarea diferitor elemente decorative.

Publicațiile periodice aveau menirea de a educa gustul estetic, astfel apar diverse articole – „Cum să ne îmbrăcăm frumos” [20, p. 23], „Как красиво, со вкусом одеваться” [37, p. 4], „Câte ceva despre îmbrăcăminte” (În articol se menționează cum trebuie să se îmbrace fetele – „simplu, modest și frumos”). În articolul „Cum să ne îmbrăcăm frumos”, editat în anul 1954, sunt menționate câteva sfaturi utile pentru femei vizavi de siluetă, destinație etc. [20, p. 23]. Articolul „Как красиво, со вкусом одеваться” este semnat de pictorii modelieri ai Casei de Modele din Chișinău E. Carolic și L. Dobrovolskaia. Autorii relatează despre creșterea cererii populației la stoffe tot mai scumpe și frumoase, despre tendințele noului sezon, dar și oferă sfaturi utile cititorilor. În anul 1954, în croi apare o tendință nouă – liniile au devenit moi, au dispărut umerii mari. La rochii se utilizau mânecile croite integral etc. Este accentuată feminitatea și prin intermediul penselor, drapajului (în partea de sus a fusteii), buzunarelor aplicate etc. În acest sezon se poartă culorile pastelate; în cazul costumelor se permite contrastul bluzei (costumul sur–deschis – bluza albastru–închisă sau neagră). Rochiile de vară se recomandă din stoffe fine, evazate cu numeroase cute la linia taliei. Pentru serile de vară se propune rochia–costum din mătase artificială, lână fină, stoffe de lână sau semilână. O popularitate în sezonul respectiv o au rochiile–costum din mătase imprimată. Partea superioară a costumului este ajustată sau cu silueta dreaptă. Sacourile drepte sunt asortate cu fuste ajustate. Sunt la modă paltoanele cu silueta dreaptă, puțin ajustate la linia de finisare și paltoanele largi cu centură. O tendință a sezonului sunt paltoanele cu pardoseala în carouri. O popularitate o au pălăriile mici decorate cu

paiete, pene, flori, asortate în contrast cu paltonul. Pentru un palton de culoare deschisă se recomandă accesoriile de culoare neagră. În cazul paltoanelor de tip sport (realizate din stofă cu carouri sau dungii) se propune asortarea cu beretă. În continuare autorii recomandă tipurile de croi pentru diferite siluete; gama cromatică potrivită în funcție de culoarea tenului, părului etc. Vestimentația trebuie să corespundă figurii, vârstei, feței omului, motiv din care orice detaliu al îmbrăcăminteii trebuie să fie argumentat. În cazul vestimentației pentru bărbați – lungimea paltonului se scurtează, pantalonii și sacoul sunt croite din diferite culori, iar linia de jos a pantalonului nu depășește 28 cm [37, p. 4].

Apariția mai multor fabrici de textile, prezențările de modă organizate în locuri publice (parcuri, colhozuri, case de cultură etc.), articolele din presa periodică au influențat evoluția gustului estetic al populației. O importanță deosebită în acest sens revine Ministerului Industriei Ușoare, care, prin intermediul Casei de Modele, dirija întregul proces de modelare a vestimentației din RSSM.

Referințe bibliografice

1. Procop N. Casa de Modele din Chișinău. Primii ani de activitate. În: ARTA, seria arte vizuale, Vol XXV, nr. 1. Chișinău, 2016. p. 117-120.
2. Femeia Moldovei, nr. 1, ianuarie–februarie 1951, Chișinău, 26 p.
3. Femeia Moldovei, nr. 2, martie–aprilie 1951, 26 p.
4. Femeia Moldovei, nr. 3, mai–iunie 1951, 26 p.
5. Femeia Moldovei, nr. 5, septembrie–octombrie 1951, Chișinău, 26 p.
6. Femeia Moldovei, nr. 6, noiembrie–decembrie 1951, Chișinău, 26 p.
7. Femeia Moldovei, nr. 1, ianuarie–februarie 1952, Chișinău, 26 p.
8. Femeia Moldovei, nr. 3, mai–iunie 1952, 26 p.
9. Femeia Moldovei, nr. 5, septembrie–octombrie 1952, Chișinău, 26 p.
10. Femeia Moldovei, nr. 2, februarie 1953, p. 25.
11. Femeia Moldovei, nr. 4, aprilie 1953, Chișinău, 26 p.
12. Femeia Moldovei, nr. 8, august 1953, Chișinău, 26 p.
13. Femeia Moldovei, nr. 9, septembrie 1953, Chișinău, 26 p.
14. Femeia Moldovei, nr. 10, octombrie 1953, Chișinău, 26 p.
15. Femeia Moldovei, nr. 2, februarie 1954, Chișinău, 26 p.
16. Femeia Moldovei, nr. 3, martie 1954, Chișinău, 26 p.
17. Femeia Moldovei, nr. 5, mai 1954, Chișinău, 26 p.
18. Femeia Moldovei, nr. 6, iunie 1954, Chișinău, 26 p.
19. Femeia Moldovei, nr. 8, august 1954, Chișinău, 26 p.
20. Femeia Moldovei, nr. 9, septembrie 1954, Chișinău, 26 p.
21. Femeia Moldovei, nr. 11, noiembrie 1954, Chișinău, 26 p.
22. Femeia Moldovei, nr. 2, februarie 1955, Chișinău, 26 p.

23. Femeia Moldovei, nr. 3, martie 1955, Chișinău, 26 p.
 24. Femeia Moldovei, nr. 5, mai 1955, Chișinău, 26 p.
 25. Femeia Moldovei, nr. 6, iunie 1955, Chișinău, 26 p.
 26. Femeia Moldovei, nr. 8, august 1955, Chișinău, 26 p.
 27. Femeia Moldovei, nr. 10, octombrie 1955, Chișinău, 26 p.
 28. Femeia Moldovei, nr. 11, noiembrie 1955, Chișinău, 26 p.
 29. Femeia Moldovei, nr. 12, decembrie 1955, Chișinău, 26 p.
 30. Femeia Moldovei, nr. 1, ianuarie 1956, Chișinău, 26 p.
 31. Femeia Moldovei, nr. 3, martie 1956, Chișinău, 26 p.
 32. Femeia Moldovei, nr. 4, aprilie 1956, Chișinău, 26 p.
 33. Молодежь Молдавии, 6 января 1955, Кишинев, р. 3 / Molodej Moldavii, 6 ianvaria 1955, Kishinev, p. 3.
 34. Молодежь Молдавии, Nr. 102 (1374), 25 август 1955, Кишинев, р. 4 / Molodej Moldavii, Nr. 102 (1374), 25 avgusta 1955, Kishinev, p. 4.
 35. Молодежь Молдавии, nr. 109 (1381), 10 сентября 1955, Кишинев, р. 1. / Molodej Moldavii, nr. 109 (1381), 10 sentiabria 1955, Kishinev, p. 4.
 36. Молодежь Молдавии, nr. 156 (1875), 25 ноября 1955, р. 17 / Molodej Moldavii, nr. 156 (1875), 25 noiabria 1955, Kishinev, p. 17.
 37. Молодежь Молдавии, nr. июнь 1955, Кишинев, р. 4 / Molodej Moldavii, nr. iuni 1955, Kishinev, p. 4.
 38. Молодежь Молдавии, nr. май 1955, Кишинев, р. 4 / Molodej Moldavii, nr. Mai 1955, Kishinev, p. 4.



Fig. 2. Rochiță din mătase [4, p. 25].



Fig. 3. Modele de fuste din lână [10, p. 25].



Fig. 1. Procesul de lucru la o fabrică de vestimentație.



Fig. 4. Rochie de eponj în carouri și costum cu sistem de închidere orizontal [30, p. 25].

Constantin SPÎNU

METAMORFOZE ALE IMAGINII ÎN ARTELE DECORATIVE ȘI APLICATE DIN RSS MOLDOVENEASCĂ. ANII 1970–1980

Rezumat

Metamorfoze ale imaginii în artele decorative și aplicate din RSS Moldovenească. Anii 1970–1980

În articol sunt examinate schimbările de paradigmă artistică ce au avut loc în artă decorativă și aplicată din RSS Moldovenească în perioada 1970–1980. Comparativ cu perioadele precedente ale dezvoltării speciei, operele de artă decorativă a deceniului al optulea, au absorbit în sine un spectru larg de tendințe stilistice caracteristice acelor timpuri. Au fost analizate operele artiștilor E. Rotaru, M. Saka-Răcilă, C. Golovinova, E. Șugida, M. Coțofan, L. Odainic, L. Goloseeva, L. Boico-Ceban, S. Vrânceanu, M. Glijenițkaia-Cecelnițkaia, N. Dobrânina, I. Criucicova, E. Grecu, V. Vadaniuc, N. Coțofan, S. Crasnojen, N. Coștrîba, M. Gratii, L. Ianțen, N. Sajin, A. Silițchi, V. Chiticari, B. Epelbaum-Marcenco, T. Grecu. În urma studiului se evidențiază aspirațiile creatorilor la acea vreme. Opțiunile plasticienilor erau îndreptate spre atingerea expresiilor monumentale și a conexiunii operei la cerințele arhitecturii acelor timpuri, implementarea tradițiilor populare la un nivel mai sofisticat, decât în perioadele precedente, includerea largă a figurativului și a narațiunii subiectuale în calitate de esență iconografică a lucrării, înzestrarea imaginii cu valențe generalizatoare ale formei. Metamorfozele sintactice care s-au profilat în operele perioadei examinate, sunt și ca urmare a implementării largi a noilor materiale și tehnologii. Ultimile au avut un impact considerabil asupra nivelului estetic și conotațiilor semantice ale operelor create în perioada dată.

Cuvinte-cheie: artă decorativă și aplicată, tapiserie, ceramică, sticlă artistică, imagine, sintaxă, semantică.

Summary

Metamorphoses of the image in the decorative and applied arts of the Moldavian SSR in the 1970–1980

The article deals with conceptual and artistic transformations in the decorative and applied arts of the Moldavian SSR in the period 1970–1980. Compared to the preceding developments, the works of decorative and applied art of the eighth decade absorbed in themselves a wide range of stylistic trends characteristic for that period. Works of the following artists have been studied, E. Rotaru, M. Saka-Răcilă, C. Golovinova, E. Șugida, M. Coțofan, L. Odainic, L. Goloseeva, L. Boico-Ceban, S. Vrânceanu, M. Glijenițkaia-Cecelnițkaia, N. Dobrânina, I. Criucicova, E. Grecu, V. Vadaniuc, N. Coțofan, S. Crasnojen, N. Coștrîba, M. Gratii, L. Ianțen, N. Sajin, A. Silițchi, V. Chiticari, B. Epelbaum-Marcenco, T. Grecu. The article identifies main directions in which the creative inquiries of the artists were carried out. Namely, the use of folk traditions at a more in-depth level than in previous periods, the widespread introduction of figurative images and of the plot performing the main iconographic function of the image, and a monumental generalization of the form aimed at achieving a harmonious relationship with the architecture of that time. The syntactic transformations are simultaneously dictated by the wide application of new materials and technologies. The latter played an important role in the aesthetics and richness of the artistic image of the works of the given period.

Keywords: arts and crafts, textiles, ceramics, art glass, image, syntax, semantics.

Pe parcursul deceniului al optulea al secolului trecut, în arta decorativă și aplicată din RSS Moldovenească s-au derulat procese artistice de importanță. În perioada dată, o bună parte dintre plasticienii ce profesau această specie a artelor plastice, însemnată cultural și economic pentru republică, și-au consolidat, iar alții și-au delimitat genurile de activitate creatoare, filierele tematice, particularitățile stilistice individuale, preferințele și modalitățile tehnologice de zămislire a operelor. Perioada supusă analizei este semnificativă și prin faptul că o bună parte dintre plasticienii ce au activat fructuos pe parcursul deceniilor anterioare, atingând etapa maturizării în creație, și-au îndreptat efortul artistic spre atingerea unor valori novatoare. În consecința acestui fapt, o bună parte dintre operele de artă decorativă și aplicată realizate în anii 1970–1980, comparativ cu cele create pe parcursul deceniului precedent, dispun de importante particularități de realizare a imaginii plastice în care metamorfozele de ordin conceptual, morfologic și sintactic au generat modificări de ordin estetic, expresiv și semantic al operei¹. Totodată, schimbările de paradigmă artistică ce s-au produs în operele din domeniul artelor decorative și aplicate au influențat pozitiv evoluția artelor plastice din republică în general, contribuind, în etapele următoare, la dezvoltarea ambelor specii prin influențe reciproce originale. Metamorfozele artistice care s-au produs pe parcursul deceniului dat în cadrul artelor decorative și aplicate au influențat pozitiv în mod deosebit trei genuri practicate intens de către artiștii din republică la acea vreme – cel al tapiseriei (în mare parte a așa-numitului goblen, termen de origine franceză răspândit larg la acea vreme în rândurile plasticienilor din republicile URSS), al ceramicii, care în artele decorative profesioniste din RSSM s-a bucurat de o atenție sporită din partea câtorva artiști ce au practicat-o mai mult s-au mai puțin intens cu începere din anul 1951, al artei sticlei, care a început să fie valorificată de către artiștii din republică abea în cea de-a doua jumătate a deceniului al șaptelea. Totuși procesele de renovare a limbajului plastic au decurs deloc ușor or, „...Pictorii din domeniu dispunând de posibilități creative destul de vaste, n-aveau posibilitate de ale implementa pornind de la faptul, că arhitecții orașului nu prea erau interesați de valorificarea acestui potențial creator” [6, p. 161]. În consecință la începutul deceniului se atestă o lipsă de comenzi la opere predestinate spațiilor arhitectonice. Situația se schimbă abea către mijlocul deceniului or, la acea vreme „Pictorii ceramiști s-au aprofundat în plastica sculpturală... iar tesătorilor de covoare li s-a făcut strâmt în hotarele tradiționale ale obiectului lor ...îndreptându-se

spre goblen, iar aceasta, la rândul său, a dictat necesitatea elaborării unor forme noi. ...Utilizarea motivelor reprezentative în ceramică și goblen a devenit un simbol al evoluției artelor decorative și aplicate la etapa actuală, fiind dictată de necesitatea sintezei dintre toate artele și arhitectură” [7, p. 48]. În expozițiile de artă ce s-au derulat pe parcursul deceniului al optulea au fost expuse și lucrări realizate în tehnica baticului, a creșterii și modelării în lemn, în imprimarea și stamparea pielii, dar aceste lucrări au fost mai puține la număr în comparație cu cele trei genuri menționate inițial și ne semnificative din punct de vedere al problematicii abordate și examinate în acest articol.

În perioadă dată, arta tapiseriei este practică de către Maria Saka-Răcilă, Elena Rotaru, Carmelia Golovinova, Enghelina Șugjda, Maria Coțofan, Ludmila Odanic, Ludmila Goloseeva, Lidia Boico-Ceban, Silvia Vrânceanu, M. Glijenițkaia-Cecelnițkaia, Nadejda Dobrânina, Iulia Criucicova. Exersează în goblen și pictorița Elena Bontea, realizând în acest gen lucrarea „Creația populară” (1980).

Pe parcursul deceniului sunt create un șir de tapiserii de importanță, în care sunt reflectate în mare măsură predilecțiile stilistice ale artiștilor. În operele acestei perioade și-au găsit realizare și multiple viziuni estetice noi de ordin conceptual, tehnologic și logistic, or utilizarea în cadrul țeserii și a unor fibre netradiționale au favorizat crearea unor lucrări originale. O parte dintre artiștii amintiți tindeau spre realizarea unor lucrări în care se pune accent pe valorificarea interferențelor estetice dintre unele motive decorative specifice artei populare și demersul narativ utilizat frecvent în artele plastice. Un exemplu elocvent este tapiseria „Cor sătesc” (1970) de Maria Saka-Răcilă, în care plasticiana se îndepărtează de la conceptele realizate în tapiseriile create în deceniul precedent, orientându-se spre modificarea imaginii plastice în care integrării tradiției populare decorative cu narativul poetic și expresia decorativă specifică goblenului din acele timpuri li se acordă prioritate². Aceste modificări vizează nu numai aspectul iconografic, dar și adaptarea tradiției populare de țesere tehnologică specifică a covorului, la modalitățile de interpretare artistică și tratare în cadrul imaginii a obiectului de reprezentare prin intermediul tehnicii goblenului. Asemenea modalități de interpretare estetică a lumii și tratare tehnologică luau amploare la acea vreme în arta tapiseriei profesioniste din întreg arealul URSS, iar în tapiseria din RSS Moldovenească din primii ani ai deceniului supus analizei atestăm multiple opere în care se încercau transferuri ale imaginii din zonele pur decorative spre zone de simbioză a decorativului cu plastica specifică a reprezentărilor

tridimensionale afective bazate pe specificul percepției lumii tangibile și întâlnită frecvent în artele plastice ale unor stiluri tradiționale³. Exemple de adaptare a procedeelelor artelor plastice mimetice la convenționalismul decorativ al goblenului întâlnim, la începutul deceniului, nu numai în opera amintită elaborată de către Maria Saka-Răcilă, dar și în lucrările „Călăreții” (1970), „Toamna” (1972) și „Motiv de vară” (1974), realizate de către Ludmila Odainic. La acea vreme, această artistă tindea spre valorificarea pe larg a posibilităților de structurare compozițională a imaginii și a modalităților de realizare tehnologică prin țesere a aparențelor plastice ale figurativului. Plasticianul acorda atenție sporită atât narațiunii subiectuale, cât și semanticii operei, înzestrând-o cu valori simbolice. În același timp, Ludmila Odainic acordă o atenție sporită nuanțării tonale și cromatice a spațiului imaginii, punând în valoare estetică nuanțări subtile care influențează acordurile dintre planimetrie și spațialitate, contribuind la înzestrarea imaginii cu expresii armonice și conotații lirice pronunțate. Prin acestea, artista scoate la iveală calitățile estetice irepetabile ale goblenului ca gen al creației, gen în care decorativul ca particularitate definitorie a covorului tradițional se promovează proeminent alături de modalitățile de reprezentare plastică apropiate de mimesis – metodologie artistică caracteristică, după cum am menționat mai sus, artelor plastice. În operele create de către Ludmila Odainic, forma bazată pe mimesis și forma realizată decorativ conlucrează organic, contribuind la generarea unor conotații semantice originale.

Pe parcursul deceniului supus analizei, asemenea procedee de realizare plastică a imaginii le întâlnim și în creația altor plasticieni de la noi, or, în lucrările „Moldova – Țara Doinelor” (1974) de Carmelia Golovina, „Poezia muncii” (1974) de Silvia Vrânceanu, „Doina” (1978) de Maria Coțofan, grație tratărilor nuanțate ale câmpului imaginii, modalităților de constituire detaliate a formei prin intermediul țeserii, opera este înzestrată cu expresii subtile ce reprezintă o lume idilică și armonioasă.

O altă viuziune plastică asupra metodologiei de creare a imaginii în tapiseria din perioada 1970-1980 este cea de generalizare a formei, realizată în lucrările „Joc” (1971) de Silvia Vrânceanu, „Spre soare” (1978) de Carmelia Golovina, „Pace” (1978) de Ludmila Goloseeva, „Cântecul dimineții” (1980) de Enghelina Șugjda, în care artiștii optează preponderent spre structurarea constructiv-raționalistă a figurativului, expunând forma unor procedee de stilizare ce contribuie la atingerea unor expresii monumentale ale operei. Totodată, în fiecare dintre aceste opere, imaginea este înzestrată cu valori artistice și

semantice distincte, grație particularităților individuale de stilizare plastică a formei și de structurare compozițională a imaginii.

Un loc aparte în contextul schimbărilor de paradigmă artistică realizate pe parcursul perioadei supuse analizei l-a jucat Elena Rotaru, în creația căreia metamorfozele imaginii au contribuit esențial la amplificarea expresiei estetice a operelor create în deceniul al optulea și concomitent au influențat amplitudinea semantică a acestora.

În perioada dată, artista Elena Rotaru își orientează creația spre înzestrarea imaginii cu valori estetice de o înaltă ținută profesionistă. Punând la bază paradigme artistice specifice căutărilor realizate în arealul artelor plastice din perioada luxuriantă a conexiunilor constructivismului plastic cu figurativul abstract și stilizările majore ale lumii organice, plasticienei i-a reușit să creeze mai multe opere originale de o profundă consistență informativă. Așa, goblenul „În livadă” (1974) întruchipează adeziunea artistei către tradiția esteticii goblenului european, în care, pe parcursul multipleror perioade stilistice ale evoluției genului dat, se utilizau frecvent reprezentări arborescente și fitomorfe. În majoritatea cazurilor în tapiseriile stilurilor istorice, motivele enunțate aveau meniri decorative auxiliare. Conexiunile reprezentărilor arborescente și fitomorfe cu figurativul și metaformele de sorginte constructivistă, incluse de către Elena Rotaru în lucrarea amintită, vin să reprezinte o lume armonioasă și poetică chemată să reprezinte integritatea armonică a lumii și concomitent să pună în prim plan viziuni moderne, originale asupra modalităților de operare cu forma, structura compozițională și mesajul generat de imagine în întregime. Operele create de către Elena Rotaru pe parcursul deceniului al optulea denotă faptul că autoarea acordă o atenție sporită procesului de elaborare constructivistă a structurii compoziționale a imaginii. În urma acestei atitudini de acordare exigentă a atenției asupra compoziției în funcție de categorie fundamentală a imaginii plastice, operele pictoriței, elaborate în perioada dată, sunt înzestrate cu expresii formale și semantice originale. În lucrările „Recolta” (1974), „Lucrări în câmp” (1975), „Recolta” (1977), „Ecvestru” (1979), caracterul de realizare a structurii compoziționale a imaginii, principiul de orchestrare a formei și spațiului se promovează diferit, influențând decisiv aspectul estetic și conotațiile operei.

În tapiseria decenului expus analizei metamorfozele imaginii au evoluat în paralel și cu interesul ridicat al pictorilor pentru noile materiale și tehnici de realizare a operei or, după cum menționa pe bună dreptate cercetătoarea A. Simac: „La mijlocul anilor

'70, tapiseria din Republica Moldova cunoaște un adevărat proces de înflorire. Se diversifică tehnologiile și materialele de execuție și, în funcție de acestea, apar noi categorii și tipuri de tapiserie” [2. p. 35]

Deceniul supus analizei a adus realizări novatoare importante și în domeniul ceramicii. Pe parcursul perioadei în cauză au activat fructuos E. Grecu, V. Vadaniuc, N. Coțofan, S. Crasnojen, N. Coștrîba, M. Gratii, L. Ianțen, N. Sajin, A. Silițchi, V. Chiticari, B. Epelbaum-Marcenco.

În acești ani, E. Grecu a creat opere ce diferă de cele create în deceniul anterior. Printre lucrările realizate de către artistă în anul 1970 menționăm „Bol decorativ cu pliu” (1970), „Sfeșnic decorativ” (1970), „Flacon decorativ cu fileu în relief” (1970), „Bol cu motiv ondulat” (1970). Bolurile nominalizate diferă între ele grație particularităților de modelare a formei vaselor, caracterului de demarcare proporțională a înălțimii corpului acestora, ondulației profilului, caracterului de modelare a buzei și expresiei elementelor de decor. În lucrarea „Bol decorativ cu pliu”, preeminența reliefată a pliului înzestreaază produsul cu expresii dinamice originale, îndeplinind funcții decorative, având și menire plastică constructivă. Acesta, fiind corelat nu numai plastic la forma produsului, dar și coloristic la gama cromatică a vasului, contribuie la atingerea unor valori armonice originale, delicate și semnificative. Lucrarea „Bol cu motiv ondulat” diferă de opera examinată anterior atât prin particularitățile de proporționare a componentelor formei, cât și prin modul de decorare a vasului. În lucrare, artista utilizează eminent valorile estetice generate de către interferențele dinamice ale undulațiilor liniare ale decorului cu forma vasului. Decorul din lucrarea dată, fiind zugrăvit cu măiestrie și simț al măsurii, înzestreaază opera cu valori estetice distinse. Un rol important în expresia generală a operei îl are caracterul de distribuție pe corpul produsului (atât pe suprafața exterioară, cât și pe suprafața interioară a acestuia), a liniilor ondulate de diversă grosime și tonalitate ce formează decorul vasului. Coraportul dintre linii și pauzele dintre acestea influențează benefic valorile estetice ale întregului produs. În cazul dat, linia și cezura îndeplinesc funcții de fundamente plastice ce contribuie la structurarea ornamental-decorativă a produsului. În aceeași măsură, un rol estetic important îl are și textura decorativă obținută în urma impactului tehnologic al modalităților de aplicare a decorului liniar-ondulat în corelarea expresiei culorii acestuia cu coloritul general al câmpului vasului.

Tot în anul 1970, artista creează un recipient decorativ sub genericul „Flacon decorat cu fileu în relief”, care va avea o importantă continuitate estetică

în opere create cu un an mai târziu, printre care compoziția „Ciuperci” (1971), Forme decorative „Ciuperci” (1971), „Vas în formă de ciupercă” (1971). Dacă în lucrarea „Flacon decorat cu fileu în relief” artista utilizează expresia estetică și conotațiile semantice ale texturii liniare asemănătoare țesăturii aplicate pe corpul sferoidal al vasului cu dinamica ascendentă a fileului proeminent de pe gâtul acestuia, obținând conotații metaforice determinante, apoi în ultimele trei opere forma și expresia decorativă a fileului este utilizată în însuși procesul de constituire a configurației și profilului cilindric al corpului pieselor, fapt ce înzestreaază operele date cu importante valori estetice și semantice. Un rol important în expresia estetică și conotațiile metaforico-simbolice ale operelor amintite îl joacă însuși ritmul dinamic și vibrant al buzelor pronunțat evazate ale vaselor racordat la gâtul îngustat și zvelt al pieselor. Expresiile acestora, în coraport cu expresia estetică și valorile semantice ale corpurilor pieselor, constituite, la rândul lor, după cum am menționat, prin reliefări asemănătoare fileului, contribuie, alături de valoratiile gamei cromatice subtil nuanțate ale glazurii, la crearea unor opere de înaltă ținută estetică, muzicalitate, dar și la un profund substrat semantic metaforico-simbolic. În creația din perioada dată, Esfir Grecu acordă o deosebită atenție proporțiilor, formei, configurației profilurilor și muzicalității componentelor ansamblului. Din punct de vedere formal, piesele create de către artistă sunt strict subordonate unei anumite idei conceptuale și estetice generale. Ca regulă, plastica unui anumit set generează importante valori estetice. Acestea, cristalizându-se în conștiința artistei în urma contactului nemijlocit al acesteia cu viața, cu frumusețea formelor naturii, cu arta și cu ideile ce îi frământă conștiința artistică, își găsesc o întruchipare plastică inedită în forme ce le exprimă luxuriant. Așa, în urma observațiilor din natura încojurătoare, artista creează compozițiile din forme decorative cu genericul „Tărtăcuțe” (1975) și setul de ulcioare cu motiv vegetal reliefat (1978), iar în urma meditațiilor asupra culturii diverselor popoare creează compozițiile decorative sub genericul „Blid” (1972), „Blid cu motivul Pomul vieții” (1972), „Blid cu motiv popular concentric” (1972), „Blid cu motiv popular stelat” (1972), „Compoziție din două vase cu motiv japonez” (1975), „Cupole rusești” (1978) și ciclul de piese bazate pe culturile arealului mediteranean denumite „Amforă pe soclu” (1979), „Amforă cu torți pe soclu” (1979), „Amforă decorativă fisurată” (1979), „Cupă cu toartă” (1980), „Vas cu torți mari (Crater)” (1980), „Vas cu torți” (1980), „Crater” (1980). Toate aceste opere reliefează pregnant deosebita adeziune

a artistei la paradigme estetice de importanță pentru acele timpuri, concepte plastice prin care obiectul realizat în ceramică era chemat să valorifice și să genereze esențe conceptuale și estetice ce depășesc simpla funcționalitate utilitară. Chiar și în cazul când Esfiri Grecu realizează opere de menire utilitară – cazul setului „Serviciu de ceai” (1978) – artista înzestrează piesele cu originale valori estetice generate de morfologia formei și caracterul de realizare decorativă a repartiției textural- abstracte a petelor de culoare. Operele create de către artistă pe parcursul deceniului al optulea denotă cu precădere abordarea și dezvoltarea de către aceasta a unor valori pur artistice bazate pe o practică îndelungată cu forma și tehnologia de realizare a operei ceramice, dar și o profundă cultură intelectuală cu un adânc substrat artistic. „La sfârșitul anilor 1970 – începutul anilor 1980 artista demonstrează maturitate filosofică, judecăți metaforice poetice în forme vii, spontane, grave...” [1. p. 11]. Metamorfozele imaginii plastice realizate de către Esfiri Grecu în făgașul culturalizării formei, a interferențelor organice dintre decor, textură, tehnologie de operare cu materialele ceramice, au contribuit la edificarea unei opere de o luxuriantă integritate estetică îmbogățind fațeta stilistică a artelor decorative și aplicate din RSS Moldovenească.

Un alt ceramist care s-a promovat original pe parcursul deceniului de referință este Nicolae Coțofan, a cărui creație este semnificativă prin atașarea acestuia la câteva filiere artistice, printre care se evidențiază cea a implementării tradiției în opere contemporane și cea de valorificare a unor concepte mai noi asupra formei și imaginii plastice în întregime. În operele din prima categorie sunt infiltrate premeditat repere culturale tradiționale valorificate artistic de către plastician. Aceste repere plastice originale, fiind readuse la lumina zilei de către creator în urma studiului artefactelor istorice autohtone, au contribuit la înlesnirea procesului de inovare și creare a unor opere înzestrate cu expresii artistice originale, care, prin forma și modalitatea de aplicare a decorului, poartă memoria spațial – temporală a arhetipurilor culturale specifice ceramicii din perioade demult apuse. În lucrările ce fac parte din categoria a doua, plasticianul optează pentru crearea unor seturi de produse în care prevalează forme caracteristice designului perioadei în care acestea au fost create – deceniul al optulea al secolului al XX-lea. În consecință, operând original cu forma, proporțiile, configurația profilului și decorul, artistul realizează lucrări în care proporțiile majorate ale ulcioarelor, vazelor, farfuriilor decorative contribuie la generarea unor expresii artistice inedite și conotații semantice ample. Unele opere create de

către artist cu începere din acest deceniu ating valori în care hiperbola și monumentalismul formei contribuie eminent la generarea unor multiple nuanțe semantice prin intermediul cărora obiectul-simbol este inclus în circuitul cultural în calitate de exponent proeminent al unor valori perene importante pentru dăinuirea în timp a tradiției culturale. Unele vase create de către plastician în perioada dată, grație modalităților de tratare a formei produsului, întruchipează transferuri elocvente ale obiectului-operă expozițională din categoria produsului utilitar în categoria obiectului artistic cu pronunțate conotații simbolice. Aceste particularități ale operelor reprezintă filiere artistice în care produsul înglobează în sine vaste substraturi mito-poetice specifice culturilor străvechi. Sunt semnificative în contextul celor menționate piesele serviciului „Ploscă și pocale” (1973), ciclul constituit din două vase decorative realizate în anul 1977 și cinci ulcioare de proporții, realizate în același an. Vazele amintite se caracterizează prin forme bitronconice ale corpului, diferențe în amplasare și orientare spațială a liniei reperului maxim al diametrului, diverse înălțimi și lățimi a gâtului și buză rotunjită și răsfrântă în afară. Un rol important în metamorfozele artistice realizate de către plastician l-au jucat tendințele acestuia de a da un nou și original suflu formei tradiționale prin deplasarea premeditată a înălțimii punctelor de reper ale liniei maxime a diametrului corpului, fapt ce a contribuit la devierea umărului pieselor pe înălțime și crearea unui profil dinamic original al pieselor. Fluiditatea dinamică a plasticii formei, în cazul celor două vase menționate mai sus, este susținută și accentuată prin caracterul de tratare structural-compozițională a decorului. Decorul, încheat în registre mărginite liniar, fiind constituit din alternanțe ritmice ale unor forme ovoidale asemănătoare unor frunze stilizate, este organic inserat pe forma vaselor și exprimă metaforic aparențe ale lumii vegetale, ordonate într-o structură organic integrată cu forma vasului. Principii analogice de tratare a conexiunilor dintre decor și configurația deviată a profilului vaselor, în coraport cu axa produsului tratată adesea și aceasta ca fiind excentrică a produsului, se întâlnesc și în cele cinci burliue realizate în același an 1977. Burluiile amintite, prin forma lor și, parțial, prin motivele decorului, poartă memoria formelor tradiționale, dar nu și prin menirea acestora. Acestea, fiind de proporții sporite, sunt departe de a îndeplini funcții utilitare și au o menire strict exponistică, exprimând valori spirituale de renaștere în ambianța culturală a vremii în care au fost create, a unor valori spirituale autohtone perene. Într-un anumit mod, aceste opere, grație expresiei

monumentale generate de către proporțiile pieselor și semantica decorului, servesc, metaforic fie spus, în calitate de vestigii ale spiritului creator autohton, având dimensiuni atemporale or, „...Tradiția este un process continuu de însușire, variere și dezvoltare a unui anumit patrimoniu.” [4, p. 206]. Alături de operele bazate pe folclorul plastic autohton, în deceniul supus analizei, Nicolae Coțofan explorează vast și figurativul în calitate de exponent al unor trăiri estetice intense ce vizează tendințe tematice, plastice și tehnologice specifice vremii creării operelor. În acest context sunt semnificative lucrările „Vase decorative” (1974) și ștofurile „Cavalerii” (1975), ce se caracterizează prin rafinate interfente ale proporțiilor, coeziune plastică originală a componentelor și valoroase conexiuni metaforice ale imaginii artistice a pieselor – părți componente ale ansamblului. Piesele ultimului set menționat oglindesc tendințe artistice specifice creației mai multor ceramiști din fostele republici unionale, iar operele acestora promovau în arta vremii valori estetice postromantice. În perioada dată, N. Coțofan exersează eficient, creând cicluri de farfurii decorative cu tematică fitomorfă și zoomorfă, punând în valoare frumusețea naturii, dar totodată și frumusețea artei ceramice ca gen de creație. Concomitent, plasaciianul elaborează forme plastice originale, capabile să genereze conotații inedite germinate spiritual din contactul nemijlocit cu realitatea înconjurătoare. În opera „Ascendență” (1974), formele orizontale discoidale racordate la axa conică ce îndeplinește în structura operei importante funcții constructive contribuie la generarea unor conotații metaforice ce reprezintă artistic evoluția în timp a materiei. [3, p. 5]. Aceste căutări plastice ale artistului sunt motivate nu numai de opțiunile artistului de a crea opere predestinate expozițiilor de artă plastică și decorativă, dar și de opțiunile de a zămisli opere capabile de a fi inserate organic în spațiul arhitectonic al multiplelor edificii care se construiau sau se revalorificau din punct de vedere artistic în deceniul supus analizei. În acest context, sunt semnificative glastrele „Măști” (1970), „Căsuțe” (1970), patru glastre decorative predestinate Combinatului de Mătase din Bender, realizate în anul 1975, cinci glastre decorative (1976), predestinate hotelului „Prietenia” din or. Tiraspol, setul constituit din piesele „Glastră și patru farfurii” (1977), predestinate înfrumusețării interiorului clădirii Expoziției Realizărilor Economiei Naționale, două glastre decorative (1977), predestinate Muzeului de Stat de Studiere a Ținutului Natal, șase farfurii decorative (1978), predestinate Universității de Stat, „Ulcior decorativ” (1978), predestinat Centrului Tineretului din Chișinău, șapte glastre (1979) și cinci

burluie (1980), predestinate AȘP „Vierul”. Operele enumerate, fiind realizate în cadrul orientărilor stilistice amintite, reflectă cu plenitudine varietatea aspirațiilor artistice ale lui Nicolae Coțofan în perioada de referință, concomitant, elucidează pe deplin aportul acestuia la revitalizarea tradițiilor populare și transformarea acestora în opere de o originală expresie novatoare, aptă să genereze însemnate valori spirituale atât în cadrul spațiului exponistic, cât și în spațiul arhitectonic al edificiilor acelor timpuri.

Pe parcursul deceniului în cauză, o interesantă evoluție a atins creația unui alt ceramist, cea a lui S. Krasnojen. Acesta, în perioada dată, realizează platurile decorative „Primăvara” (1970) și „Floarea soarelui” (1970), mai multe vase decorative sub genericul „Strugure” (1970), „Hamei” (1970), „Toamna de aur” (1970), „Studiu” (1970), „Floare” (1970), „Codrii” (1970), „Vazon” (1970), „Suvenir moldovenești” (1970), „Vază” (1970), „Căsuță” (1970), setul „Cană și ulcior” (1970), vasul decorativ „Cocoșel” (1970), serviciul pentru vin „Florar” (1970), serviciul „Stelar” (1970), serviciul pentru băuturi „Roșu” (1970), serviciul „Negru” (1970), „Serviciu decorativ” (1975), multiple farfurii decorative. Toate aceste opere se caracterizează prin forme, proporții, cromatică și decor armonios, având o predestinație dublă, cea de piesă exponistică și totodată utilitară, caracterizându-se printr-o înaltă cultură estetică și de realizare tehnologică. N. Coștriba continuă să elaboreze produse decorative și de uz casnic în cadrul Bazei de Producere Industrială din Ungheni, iar artistul V. Vadaniuc experimentează cu șamota, creând un șir de opere decorative expresive, printre care „Pasărea albă” (1976) și „Pasărea neagră” (1976).

În ceramica perioadei de referință atestăm importante metamorfoze de adaptare a figurativului la materialele și sintaxa acestui gen al creației, or, în comparație cu deceniul precedent, conceptul de abordare și modalitățile de tratare plastică a imaginii figurii umane în operele de artă ceramică evoluează, acestea fiind îndreptate spre un nou nivel de înțelegere, atât a conexiunii figurativului cu materialul și tehnologia de fabricație a operei ceramice, cât și spre atingerea unor expresii plastice racordate la noile preferințe tematice și modificările stilistice ale deceniului. Aceste schimbări s-au produs treptat, pe parcursul întregului deceniu al optulea, înzestrând opera unui număr nu prea mare de plasticieni, printre care A. Silițchi, L. Ianțen, V. Chiticari, B. Epelbaum-Marcenco, N. Sajin, cu noi particularități de limbaj, expresii plastice și conotații semantice. Dacă în perioada precedentă artiștii amintiți au apelat la figurativ mai mult experimental-aleatoriu, preponderent în procesul de creare a plasticii mici,

a unor platouri tematice sau panouri decorative de mici dimensiuni, apoi în operele ceramice create în deceniul opt, imaginea omului devine în creația plasticienilor nominalizați chintesență iconografică a operei, unde figurativului îi revine rolul de principal pomotor al viziunilor tematice și exponent al schimbărilor de ordin morfologic, sintactic și în consecință – stilistic. În acest context, sunt semnificative lucrările „Moldoveancă” (1970), „Ciobanii” (1970), „Păcală – argat la popa” (1970), „Pace” (1974) de Anatol Silițchi, „Soarele, aerul și apa” (1971), „Moldova ospitalieră” (1975) de L. Ianțen, „Sărbătoarea muncii” (1975) de V. Chiticari. În aceste lucrări, plasticienii soluționează multiple probleme de ordin estetic, expresiv și de atingere a conotațiilor ideatice ale operei. Printre acestea specificăm crearea unei imagini-simbol în care figura umană, fiind reprezentată de către A. Silițchi statuar – reliefat într-un context ornamental-decorativ al planului panoului „Moldoveancă” – vine să evidențieze prioritar conținutul simbolic-tematic al lucrării, și totodată, valorifică expresia șamotei în calitate de material plastic, și nu în ultimul rând, racordarea la aceasta a glazurii și pigmentilor în calitate de mijloace cromatice estetic și decorativ importante. În creația artistului din perioada dată, imaginea-simbol este valorificată și într-o altă ipostază, cea materializată în compoziția din trei piese sub genericul „Pace”, în care artistul optează pentru reprezentarea în cadrul pieselor decorative reliefate a unor narațiuni subiectuale figurative cu conotații descriptive. Grație faptului că subiectul figurativ este inserat în cadrul plasticii volumetrică a obiectului, fiind încadrat organic în arhitectura decorativă a acestuia, opera este înzestrată cu valori simbolice, unde narațiunii îi revin misiuni duble, pe de o parte, de exponent al mesajului ideatic, pe de alta, de element de decor, amplasat în contextul general structural al plasticii obiectului de artă decorativă.

Pe parcursul primei jumătăți a deceniului, figurativul este explorat original și de către L. Ianțen. Opțiunile artistei sunt orientate spre valorificarea metodologiei de operare artistică și tehnologică cu argila și șamota în perspectiva creării unor opere de artă decorativă, capabile să genereze mesaje cu pronunțate nuanțe simbolice. În panourile decorative „Soarele, aerul, apa” și „Moldova ospitalieră”, într-un mod generalizator, plasticiana își exprimă atitudinea poetică asupra lumii înconjurătoare prin crearea unor structuri compoziționale echilibrate. În compoziția acestor opere sunt utilizate imagini reliefate ale diverselor motive și fenomene din lumea înconjurătoare care fiind tratate într-o coeziune ideatică și plastică organică cu imaginea

omului, contribuie la „crearea” unui context obiectual, estetic expresiv, ce favorizează semantica operei. Un rol important în atingerea expresiei estetice a lucrărilor l-a jucat gama coloristică, prin care artista a evidențiat și a promovat valorile estetice ale nuanțelor naturale ale arjilei și ale șamotei în corelația acestora cu compartimentele tratate cromatic prin utilizarea emailului.

Prima jumătate a deceniului al optulea se caracterizează și printr-un alt tip de realizare plastică a figurativului, cel abordat de către A. Silițchi în lucrările „Ciobanii” și „Păcală – argat la popa”. În aceste lucrări, artistul dezvoltă căutările plastice începute în cea de a doua jumătate a deceniului al șaptelea. Schimbările de optică conceptuală vizează tendințe de soluționare a unor probleme plastice îndreptate spre aprofundarea mesajului operei, or, în consecință, în prima lucrare, mesajul se promovează ca unul meditativ, exprimat prin caracterul stării psihologice a personajelor, iar în cea de a doua lucrare, artistul pune în lumină valori grotești, generate de motiv, narațiune, caracterul compozițional și modul de tratare a plasticii figurativului. Forma figurativului este tratată, în aceste lucrări, generalizat și decorativ, punându-se accent pe expresia și cromatica argilei, fără a se utiliza coloranți. Aceleași principii, de tratare generalizată și decorativă a formei sunt valorificate și de către V. Chiticari în tripticul „Sărbătoarea muncii”, care, fiind îndeplinită în șamotă, promovează expresia inedită a acestui material, plasându-se în zonele de conexiune a artelor decorative cu sculptura tridimensională. Și în această lucrare, narațiunea subiectuală constituie chintesența imaginii, generând mesaje caracteristice preferințelor tematice de la acea vreme.

În contextul metamorfozelor imaginii în artele decorative din perioada supusă analizei menționăm faptul că tențințele de aprofundare ideatică a mesajului generat de opera de artă decorativă prin intermediul exersării figurativului, a expresiei estetice și plastice a acestuia a luat amploare îndeosebi pe parcursul celei de-a doua jumătăți a deceniului. În acest context, sunt reprezentative un șir de lucrări ca „Cvartet”(1977), „Sandro Botticelli” (1978), „Petru I și Dm. Cantemir”(1978) de L. Ianțen, „Cvartet” (1978) și „Strigături” (1978) de B. Epelbaum-Marcenco, „Jocuri olimpice”(1979) de N. Sajin.

Dacă în lucrarea „Cvartet” L. Ianțen optează să atingă mesaje idilice, generate de narativul alegoric, promovat de reprezentările decorative tridimensionale ale figurației regnului animal, apoi în compozițiile „Petru I și Dm. Cantemir” (1978) și „Sandro Botticelli” (1978), prin intermediul realizării compoziționale netradiționale și a utilizării expresiei

specifice a materialelor și mijloacelor plastice decorative, L. Ianțen optează să-și exprime atitudinea personală romantizantă asupra istoriei și culturii. În virtutea realizării acestor opțiuni, artista recurge la zămisirea unor discursuri plastice de natură narativo-simbolică generate de mai multe piese-figurine din șamotă tonată, în cazul primei opere, și în ceramică emailată, în cazul celei de-a doua compoziții. Fiind amplasate în cadrul expozițional într-o anumită consecutivitate a interferențelor narrative, piesele acestor două compoziții figurative ilustrează relații idilice dintre personaje or, prin aceasta, autoarea a intenționat să realizeze o „radiografieră” poetică a ambianței de epocă. În cazul primei opere, în vederea atingerii unor raporturi proporționale armonice dintre textura decorului și a formei, intențiile ideatice amintite sunt susținute artistic prin caracterul de tratare plastică a tipajelor, a stilului vestimentar, inclusiv a decorului, realizat cu o atenție sporită, preponderent prin aplicări reliefate. În cazul celei de-a doua compoziții, prin realizarea unor forme figurative și arhitectonice în care se valorifică, prin citare iconografică, artefacte culturale cunoscute, plasticiana readuce în ambianța timpului creării operelor, valori estetice și conotații retroactive cu trimitere la culturi de rezonanță ale umanității.

În artele decorative din deceniul al optulea, expresia narativă își atinge apogeul în lucrările „Cvartet” și „Strigături” de B. Epelbaum-Marcenco. În aceste lucrări sunt inserate unele tendințe caracteristice plasticii ceramice din mai multe republici unionale la acea vreme. Prin intermediul acestora se tindea spre optimizarea expresiei artistice și amplificarea mesajului generat de opera de artă decorativă. Fiind îndreptate spre valorificarea unor particularități specifice artelor plastice de șevalet, fără a se exclude și unele aspecte teatralizante generate de narativ, operele date erau predestinate exclusiv expozițiilor de artă, fiind orientate să reprezinte explicit preferințele tematice și stilistice ale vremii în care au fost create.

Adesea, în virtutea realizării unor opțiuni de atingere a unor mesaje inedite, artiștii recurgeau la modelarea formei figurativului prin citarea particularităților stilistice ale unor repere culturale universale, precum se promovează acestea în lucrarea „Jocuri olimpice” de N. Sajin.

Pe parcursul deceniului al optulea se înregistrează și unele încercări de a diversifica materialul din care se realizează opera. În acest context, este semnificativă creația lui Petru Vlah care prefera să modeleze și să decoreze artistic diverse forme de tărtăcuțe, creând vase decorative predestinate pentru vin și apă.

În perioada dată, în domeniul creșterii în lemn au activat L. Glușenco și A. Leu, care tindeau spre adaptarea decorului tradițional la forma produsului.

Deceniul al optulea este important și pentru evoluția sticlei artistice din republică. În domeniul dat și-au continuat activitatea de creație F. Nutovici și M. Gratii; apar nume noi ca Victor Savka și Alexandru Nutovici.

Artiștii Filip Nutovici și Mihail Gratii, care au exersat benefic pe parcursul ultimilor ani ai deceniului precedent, punând bazele acestei fascinante specii a creației plastice în RSS Moldovenească, își conturează pronunțat, chiar din primii ani ai deceniului, zonele de preferințe estetico-stilistice, contribuind la „ancorarea” stabilă a acestei branșe în cadrul artelor decorative de la noi. În operele acestei perioade de timp, Filip Nutovici acordă o atenție sporită realizării unor seturi de vase în care oferă prioritate structurii morfologice a formei, interacțiunii proporționale a componentelor acesteia, interferențelor formei de bază cu elementele auxiliare de decor, conexiunilor cromatice și tonale obținute în urma valorificării transparenței și opacității sticlei, racordărilor proporționale în cadrul seturilor de produse, iar Mihail Gratii, continuându-și activitatea în elaborarea unor seturi de menire utilitară și seturi de piese-părți componente ale unor compoziții predestinate expozițiilor de artă, exersează merituos și în crearea unor plăci decorative reliefate în cristal, concomitant acordând atenție și vitraliului monumental⁴.

În perioada supusă analizei, Filip Nutovici dezvoltă conceptul de constituire a formei produsului, început în cea de a doua jumătate a deceniului precedent, optând spre combinarea mai multor configurații ale acesteia (serviciile și seturile decorative „Logodna” (1970), „Anotimpurile anului”(1970), „De nuntă (1971), „Albastru” (1974), „Roșu”(1975), dar, totodată, tinde spre elaborarea unei structuri ritmice raționale a componentelor seturilor prin determinarea strictă a numărului produselor. În același timp, delimitând proporțiile și configurația formelor, plasticianul tinde spre accentuarea centrului compozițional prin intermediul evidențierii în compoziție a câte un vas de proporții sporite. În cadrul compoziției generale a seturilor, plasticianul acordă un rol important formelor auxiliare, acestea fiind chemate să susțină ritmic și semantic întregul set, amplificând expresia acestuia (lucrările „Logodna”, „De nuntă”). În perioada supusă analizei, proeminențele dantelate aplicate de către artist pe corpul vasului în procesul de constituire tehnologică a formei îndeplinesc funcții decorative originale și, într-o mare măsură, îi definesc fațeta stilistică proprie. Un rol important în

perioada dată îl joacă expresiile estetice și valorile semantice obținute în urma combinării diverselor forme, utilizării contrastelor de proporții și de volum, inserării în forma de bază a produsului a unor configurații de forme obținute în urma forțării masei incandescente a sticlei, valorificării interferențelor dintre transluciditatea și opacitatea sticlei color și a celei sulfurate (operele „Florile păcii” (1971), „Floarea tinereții” (1972), „Jubiliar” (1974), „Florile Moldovei” (1974), „Auriu” (1976), „Vază decorativă” (1977), „Sărbătoresc” (1979), „Fulgușor” (1979), „Vas decorativ”, „Pământ și Oameni”, „Cocostârci albi”, „Compoziție decorativă” realizate în anul 1980. În lucrările în care Filip Nutovici acordă prioritate expresiilor estetice obținute prin stratificarea masei sticloase transparente și celei sulfurate, plasticianul valorifică un nou tip de decor, cel germinat din însăși interferențele dintre forma piesei, racordările cromatice din cadrul acesteia și relațiile dintre transluciditatea și opacitatea structurii morfologice a corpului produsului (seturile „Florile Moldovei”, „Jubiliar”). Un rol important în diversificarea, aprofundarea și amplificarea expresiei plastice a operelor create de către Filip Nutovici în perioada de referință l-a jucat și adaptarea obiectului din sticlă la necesitățile de decorare spațială a interiorului și a lanșaftului unor spații publice. Aceasta a generat modificări metodologice esențiale atât la nivel de implementare a conceptului ideatic, cât și la cel de realizare plastică a operei. Menționăm, în acest context compozițiile spațial-decorative din interiorul magazinului „Nestemate” și „Grotă” din incinta Institutului de Medicină, compoziția decorativă din interiorul Asociației Științifice de Producție „Ialoveni” (1975–1976), compozițiile decorative „Știință și Cultură” din interiorul Expoziției Realizărilor Economiei Naționale (1976–1977), „Primăvara” (1979) și „Roada” (1980). La realizarea acestor lucrări a luat parte și plasticianul Alexandru Nutovici. Operele amintite pun în valoare noi viziuni de integrare plastică armonioasă a obiectului artistic în spațiul arhitectural. Înzestrat cu funcții și valențe decorativ-semantice, obiectul de artă decorativă, fiind intercalat organic într-un anumit context arhitectonic, vine să suplinească estetica arhitecturală cu mesaje și valori inedite generate de forme, proporții, ritmuri și interferențe cromatice specifice. Operele predestinate spațiilor arhitecturale încorporează în sine și valențe generalizatoare de tratare a formei, or metodologia creării plastice a acestora este bazată pe tradițiile artelor monumentale care, la rândul lor, au evoluat pe parcursul istoriei în mod consecvent concomitent cu evoluția nemijlocită a arhitecturii. În anii 1975–1980, opțiunile mai multor artiști erau

în mod firesc îndreptate spre generalizarea monumentală a formei, reieșind din înseși orientările artistice ale vremii, or, în perioada dată, includerea în spațiile arhitecturale a operelor de artă monumentală și decorativă era prevăzută de către arhitecți deja în procesul de elaborare a proiectului edificiului. În contextul celor menționate, subliniem că opțiunile îndreptate spre generalizarea monumentală a formei și-a găsit o tratare originală și în realizarea obiectului din sticlă predestinat expozițiilor de artă, or compozițiile și vasele decorative realizate de către Mihail Gratiu cu începere de la mijlocul deceniului supus analizei, grație generalizărilor componentelor formei produsului și capacității acestuia de a genera variate asociații simbolico-metaforice, contribute la „transferarea” obiectului de artă decorativă și aplicată în categoria operelor capabile să poarte ample conotații filosofico-existențiale. Totodată, utilizarea în creație a procedeelelor de inserare în operă a sistemului modular de constituire a corpului produsului, de valorificare a expresiilor estetice proprii formelor geometrice de bază, de încifrare codificată a mesajelor inedite, practicate de către artist în procesul de realizare a mai multor opere din perioada dată, au favorizat înzestrarea produselor ce au la bază morfologia ale vasului de menire utilitară, cu valori semantice ample specifice operelor exponistice.

În contextual evoluției paradigmelor artistice din perioada supusă analizei se proliferază benefic și sticlăria artistică creată de către Victor Savca, care elaborează câteva lucrări utilitare, printre acestea evidențiindu-se „Serviciu pentru vin” (1979), setul de corpuri de iluminat (1980), dar și excelează prin abordarea unor aspecte tematice originale. În cadrul lucrărilor tematice, artistul elaborează echivalente plastice inedite, tratându-le artistic prin însăși caracterul de zămislire a formei, conexiunea decorului la aceasta, evidențierea particularităților constructive ale pieselor (setul „Primăvară” (1977), compozițiile „Flacăra” (1977), „Surorile” (1978). Un rol important în determinarea fațetei stilistice a artistului l-a jucat adeziunea acestuia la tradiția folclorică autohtonă. În consecința opțiunilor date, artistul a reușit să creeze un șir de lucrări, printre care „Ploscă” (1977), „Malanca” (1977), „Mirele și mireasa” (1977), „Familia” (1977), „Jubiliar” (1977), „Belșug” (1977), „Ștof” (1978), serviciul „Țărănesc” (1978), „Ștof” (1979), „Vornicei” (1979), în care valorile arhetipurilor populare sunt promovate notoriu prin caracterul formelor germinate din tradiția autohtonă, gama coloristică specifică, interferențele translucide ale sticlei, dar fără a imita forme tradiționale or, cum este cunoscut „... Imitația în principiu nu poate fi un factor al vieții

artistice contemporane, chiar și fiind perfectă în modul de realizare.” [5, p. 22].

Concluzionând, menționăm faptul că întreaga creație a plasticienilor care au practicat artele decorative și aplicate pe parcursul perioadei de referință a fost îndreptată spre dezvoltarea principiilor de orchestrare a imaginii în vederea optimizării impactului estetic asupra consumatorilor de artă. Pe parcursul deceniului supus examinării, metamorfozele plastice ce s-au produs în cadrul imaginii au influențat benefic îndeosebi asupra expresiei și semnificativității operelor din genurile tapiseriei, ceramicii și sticlei artistice. Comparativ cu perioada precedentă a dezvoltării acestor genuri, operele de artă decorativă au absorbit în sine întreg spectrul de tendințe stilistice caracteristice acelor timpuri. Printre acestea se evidențiază aspirațiile artiștilor îndreptate spre implementarea tradițiilor populare la un nivel mai complex decât în perioadele precedente, includerea largă a figurativului și a narațiunii subiectuale în calitate de esență iconografică a lucrării, înzestrarea imaginii cu valențe generalizatoare ale formei, ce s-a produs în contextul aspirațiilor creatorilor spre atingerea expresiilor monumentale și a conexiunii operei la cerințele arhitecturii acelor timpuri. Perioada dată se caracterizează și printr-o adeziune vădită a artiștilor la practicile de optimizare a procesului de constituire tehnologică a operei din domeniul artelor decorative și aplicate, or inserarea în tapiserie, alături de fibrele din lână, a materialelor netradiționale precum fibrele sintetice și sisalul, experimentele efectuate cu diverse materiale ceramice și compuși chimici, practicarea vastă a sticlei sulfurate alăturat tradiționalei sticle color și celei translucide au avut un impact considerabil asupra nivelului estetic și conotațiilor semantice ale operelor create în perioada dată.

Dezvoltarea în timp a propriilor aptitudini și îndemânări realizate de către creatori în procesul de operare tehnologică și artistică atât cu mijloacele plastice, cât și cu materialele utilizate în procesul de creare a operelor, au favorizat ascendența la acea vreme a artelor decorative, plasându-le la un loc important în cultura plastică a RSS Moldovenești.

Note

1. Schimbările de paradigmă conceptuală petrecute în artele decorative și aplicate din perioada expusă analizei au fost sesizate de către cercetători or, K. Rodnin menționa la acea vreme: „Complexitatea problemei evoluției artei aplicate contemporane din Moldova se axează în determinarea acelor principii ale creației care ar corespunde schimbărilor adânci ce s-au petrecut în modul de viață a popului. Lucrările create de către pictori nicidecum nu se caracterizează prin imitări ale modelelor sau a percepției mecanice a acestora. În acestea

se întrezăresc procedee de întruchipare apropiate spiritului artei decorative populare, dar concomitent, acestea sunt în concordanță cu cerințele arhitecturii contemporane, cu armonia simplă și armonioasă a acesteia, cu logica funcțională și tendința de utilizare la maximum a posibilităților ori și cărui material”. / Художественная жизнь Молдавии. Кишинев: Картея Молдовенеаскэ, 1971. 76 с. / Khudozhestvennaia zhizni Moldavii. Kishinev: Karteia Moldovenească, 1971. 76 s.

2. Cu o altă ocazie, referindu-ne la lucrarea *Motiv popular* (1973), am menționat că Maria Saka-Răcilă, la acea vreme, opta spre „... simbioze intrinseci ale expresiilor decorative metaformale caracteristice țesăturilor populare cu imagini stilizate ale unor subiecte cotidiene prin care narațiunea pune în valoare însăși existența omului în mediul culturii populare seculare.” / Spănu C. Maria Saka-Răcilă: *Tapiserie*. Pictură. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 56 p.

3. Concomitent cu schimbările stilistice și iconografice ce s-au petrecut în imaginea artistică a operelor realizate în tehnica țesutului, schimbări examinate de autor în actualul articol, menționăm că acestea țin și de ceia ce cercetătorul M. Livșiț relatează la vremea respectivă: „În goblenul din Moldova se atestă supremația tehnicii netede de legătură în pânză, mai apropiate tehnicii covorului popular și mai corespunzătoare soluționării opțiunilor artistico-tematice.” / Лившиц М. Я. Декоративно-прикладное искусство Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1980. 100 с. / Livshits M. Ia. Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Moldavii. Kishinev: Shtiintsă, 1980. 100 s.

4. Mai detaliat, cu privire la evoluția sticlei artistice, în: Spănu C. *Sticla artistică din Republica Moldova* / *Arta*, vol. XIII, nr. 1, 2014, p. 103-119.

Referințe bibliografice

1. Grecu-Peicev T. *Esfira Grecu. Ceramică, costume, acuarelă*. Chișinău: Tipogr. Elan Poligraf SRL, 72 p.

2. Simac A. *Tapiseria contemporană din Republica Moldova. (Evoluția tapiseriei contemporane din Republica Moldova în anii 1960–2000)*. Chișinău: Știința, 2001. 160 p.

3. Spănu C. Nicolae Coțofan: *Ceramică*. Chișinău: Cartea Moldovei, 1999. 36 p.

4. Каменский А. А. О смысле художественной традиции. Советское искусствознание, 1982. Выпуск 1. Москва: Советский художник 1982. / Kamenski A. A. O smysle hudojestvennoi traditsii. Sovetskoe iskusstvoznanie. 1982. Vypusk 1. Moskva: Sovetskii hudojnik 1982.

5. Николаева Н. О природе современной стилизации. Декоративное искусство СССР. Nr. 3, 1972. / Nikolaeva N. O prirode sovremennoi stilizatsii. Dekorativnoe iscusstvo SSSR. Nr. 3, 1972.

6. Arhiva Organizațiilor Social-Politice din Republica Moldova (AOSPRM). Стенограмма седьмого съезда Союза Художников Молдавии. 26–27 апреля 1972. Ф. 2906, оп. 1, д. 371, 291f. / AOSPRM. Stenogramma sedimogo siezda Soiuză Hudozhnikov Moldavii. 26–27 aprilă 1972, F. 2906, op. 1, d. 371, 291 s.

7. AOSPRM. Стенограмма восьмого съезда Союза Художников Молдавии. 8–9 декабря 1976, Ф. 2906, оп. 1, д. 415, 273 f. / AOSPRM. Stenogramma vosimogo siezda Soiuză Hudozhnikov Moldavii. 8–9 dekabria 1976, F. 2906, op. 1, d. 415, 273 s.

Ludmila TOMA

PEISAJUL URBAN ÎN PICTURA MOLDOVEI DIN SECOLUL AL XX-LEA – ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XXI-LEA

Rezumat

Peisajul urban în pictura Moldovei din secolul al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea

Autorul articolului scoate în evidență problemele specifice, soluționate de către pictorii din domeniu, în concordanță cu tendințele generale de dezvoltare a artei plastice în Republica Moldova.

La începutul secolului al XX-lea predomină schițele, asociate prin dorința unică de a percepe viața domolă a unui oraș provincial. Motivele nepretențioase reflectau inopinat observațiile, starea sufletească a autorilor și după stabilirea puterii sovietice. Tendința transformării naturii în chipuri lirice devenise una stabilă în creația multor pictori.

La mijlocul anilor '60 a luat amploare tendința spre expresivitatea decorativă și monumentală. Deosebit de fructuoasă s-a dovedit reevaluarea experienței plasicienilor europeni, fapt confirmat nu doar prin pânze de dimensiuni mari, dar și prin schițele care, grație unei idei bine gândite, obțineau valoarea imaginii realizate.

Aproape toate creațiile artiștilor sunt legate de Chișinău, unde trăiesc majoritatea acestora. Devine tipică și „viziunea turistului”, care reflectă impresiile produse de călătoriile în alte regiuni, fiind observate peisaje cu obiective arhitecturale ușor cognoscibile. Însă perceperea dezvoltată a imaginației plastice a pictorilor poate aduce deseori la interpretări neașteptate ale obiectelor. Valoarea estetică a operelor se află în concordanță cu originalitatea gândirii autorului, iscusința lui de a inspira materialul tehnic, intonațiile irepetabile ale exprimării artistice.

Cuvinte-cheie: artă, pictură, chip artistic, armonie, colorit, manieră de lucru.

Summary

Urban Landscape in Moldavian Painting of the XXth and the beginning of the XXIth centuries

The author of the article highlights the specific problems, solved by the artists in the field, in line with the general trends of plastic art development in the Republic of Moldova. At the beginning of the XX century, sketches prevailed, coupled with the unique desire to perceive the leisurely life of a provincial city. The unpretentious motifs reflected unexpectedly the observations and the state of mind of the authors even after the institution of the Soviet power. The tendency of the transformation of nature into lyrical images became a stable one in the creation of many artists. In the mid-1960s, the tendency towards decorative and monumental expressiveness grew. The re-evaluation of the experience of the European plastic artists was especially fruitful, fact confirmed not only by large-sized paintings, but also by the sketches, which thanks to a well-thoughtful idea obtained the value of the realized image. Almost all artists' creations are linked to Chisinau where most of them live. The "tourist's vision", which reflects the impressions of the journeys in other regions, also becomes typical including landscapes with easily recognizable architectural constructions. However, the developed perception of the plastic imagination of the artists can often lead to unexpected interpretations of the objects. The aesthetic value of the works is in accordance with the originality of the author's thinking, his ability to inspire the technical material, the unrepeatable intonations of artistic expression.

Keywords: art, painting, artistic image, harmony, colouring, workmanship.

O sursă inepuizabilă de inspirație pentru artiștii plastici din Moldova este mediul înconjurător natural, rural, dar și cel urban, plin de lumină sudică și bogat în îmbinări de culori, cu stradele vechi și cartiere noi din piatră albă, înconjurate de parcuri și lacuri. Criticii de artă au examinat peisajele în creația renumiților maeștri, însă, până la moment nu există publicații despre evoluarea peisajului urban în pictura autohtonă. Experiența acumulată din arta de a transpune realitatea în imagini artistice merită o analiză mai profundă. Este interesant de a urmări modul de percepere a peisagiștilor; mijloacele prin care își exprimau aceștia atitudinea față de motivele alese și în ce măsură a fost reflectat în lucrările lor spiritul epocii concrete. Scopul acestui articol este de a evidenția pentru prima oară problemele specifice, soluționate de pictorii autohtoni în peisajul urban din secolul al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea.

Printre puținele lucrări păstrate din primele decenii ale secolului trecut au ajuns la noi schițele nepretențioase ale stradelor chișinăuene lucrăte de pictorii V. Ocușco, V. Blinov, Ș. Cogan, A. Climașevschi, T. Kiriacoș – variate prin maniera de creație, dar unite prin dorința unică de a percepe viața domolă a ulicioarelor tipice unui oraș provincial.

În anii puterii sovietice, când pictorii erau nevoiți să proslăvească realizările socialiste ale republicii, creând picturi tematice și peisaje panoramice, astfel de motive erau foarte atractive pentru ei. Criticii zeloși calificau lucrările de *plein air*, indiferent de stilistica acestora, drept „vestigiu al impresionismului”. Dar anume aceste studii, realizate fără a se ține cont de cenzori, reflectau sincer observațiile și spiritul autorilor. Printre puținele lucrări din perioada postbelică se evidențiază peisajele realiste care redau printr-o orchestrare coloristică priveliștea centrului Moscovei de pe ultimul etaj al hotelului, realizate în guașă, de Evghenia Gamburd (1943–1944). Perceperea abstractă a organizării planului din pete, contribuie la expresivitatea monumentală a compozițiilor vii, grație utilizării ceruzei dure în gama nuanțelor roșii. Această serie a fost prezentată în 1944 la Expoziția unională a republicilor, ținuturilor, regiunilor.

Expoziția republicană din Chișinău, deschisă în toamna lui 1945, era alcătuită preponderent din peisaje reprezentând orașe ruinate. În pânzele lui Grigori Fiurer se percepe nota dramatică a culorilor roșiatic-ruginii ale clădirilor ruinate, în contrast cu nuanțele de turcoaz și albastru al cerului. Schițele în ulei și guașă ale Evgheniei Gamburd conțin note apăsătoare de compasiune pentru pământul rănit.

Compoziția fragmentară „Casa Armatei Roșii”, semnată de Serghei Ciokolov, este realizată în stil

monumental-decorativ, iar contrastul coloristic – verdeața de primăvară în arca zidului de cărămidă – redă speranța renașterii. Pictorii creau la general, în baza experienței stilului postimpresionist. Însă critica de conjunctură nega realizările nu doar ale maeștrilor străini, dar și ale celor ruși de la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea.

Orice convenționalism plastic era declarat dăunător. Toate ideile trebuiau înveșmântate doar în forme realiste, acordând o atenție deosebită diversității materiale a obiectelor. Nici Alexei Vasiliiev, președintele organizației de creație, cel care a proclamat obiectivele de partid în domeniul artei, nu era preocupat de această diversitate. Schițele sale minore „Imprejurimile Chișinăului” divulgă influența lui I. Levitan și V. Borisov-Musatov.

Dezvoltarea firească a creației pictorilor era frânată de directivele ideologice politice, de criteriile vulgare de evaluare. Cenzorii făceau tot posibilul să nu admită apariția la expoziții a imaginilor străzilor vechi, impunând autorilor „savurarea mizeriei”. Fiind nevoiți să supraviețuiască în anii grei de după război, pictorii rămăneau totuși fideli principalei tradiții realiste – ei nu idealizau realitatea. În pânzele mari ale lui E. Gamburd din seriile „Reconstrucția Chișinăului” (1947, guașă) și „Chișinăul în schele” (1947–1948, guașă), conturul subiectului nu ocupă locul principal în viața mediului spațial. Lejere, de nuanță aurie, schelele, înconjurate de verdeața răcoritoare, vin în concordanță cu reliefurile deluroase din depărtare. Lumina domolă și peisajul tipic basarabean dau ardore motivelor industriale.

Lucrările târzii ale lui Dimitrie Sevastianov „La construcție”, „La marginea Chișinăului” (1955) mărturisesc nu atât despre schimbarea suburbiilor prin ridicarea edificiilor noi alături de căsuțele mici, vechi, cât despre starea sufletească a autorului. Motivele sunt percepute de la distanță, varietatea formelor este legată printr-un spațiu unic transparent poididit de un sentiment de tristețe a unui suflet necăjit.

Din mijlocul anilor '50 iese la iveală talentul pictorului Mihail Petric, îndeosebi în peisajul natural. În temele sale urbane predomină suburbiile, excepție face „Iarna în Chișinău” (variantele 1961 și 1963), cu balustrada gradată a urcușului din parcul central, troienit și pustiu. Mai târziu, alegând panorame eficace ale edificiilor noi, privite de după copaci și lacuri, M. Petric înnobilează planurile cuplate tonal prin includerea culorilor vii („Lacul de la Valea Morilor”, 1967; „Panorama sectorului Râșcani”, 1969, „Podul peste râul Bâc”, 1987). Totodată el rămâne emotiv față de materialitatea subiectului.

Iurii Șibaev, sensibil la schimbările vieții, deseori include în peisajul urban oameni, mașini; pictează cu

„penelul larg”, atingând armonia culorilor („Chișinăul nou”, 1975; „După ploaie la Râșcani”, 1983).

Pictorii reproduceau trăsăturile exterioare ale obiectelor, cunoscute ușor de către privitori. De dragul efectului realității, ei nu forțau metodele artistice convenționale care redau emoțiile subiective, sentimentul contopirii cu realitatea înconjurătoare. Tendința transformării „dozate” a naturii în chipuri lirice devenise una stabilă, deoarece corespundea într-un tot caracterului blând și căldurii sufletești a multor autori și, totodată, era pe înțelesul publicului larg. Această tendință persistă și în peisajele rurale, și în cele urbane ale pictorilor Ana Baranovici, Stanislav Babiuc, Chiril Novac, Gheorghe Munteanu, Vasili Toma, Grigori Plămădeală, Veaceslav Bakițki, Valentina Brâncoveanu, Veaceslav Ignatenco ș.a.

Tendința unor pictori spre un limbaj plastic emoțional era însoțită de schimbarea reperelor tradiționale. Necesitatea unei renovări creative a survenit, pentru prima dată, la răscrucea anilor '50-'60, în picturile lui Mihail Grecu „Orașul se construiește”, „Chișinăul nou” (1960) și, cu toate că era criticată de conducerea de partid, a dus cu timpul la schimbarea gândirii expresive plastice în rândurile unor pictori. La mijlocul anilor '60, în arta republicilor sovietice, a luat amploare tendința spre expresivitatea decorativă și monumentală, atinsă prin sinteza și aplatizarea formelor intuitive și convergența planurilor spațiale. Este specifică pentru Eleonora Romanescu, autoarea compozițiilor epico-romantice cu acorduri coloristice active. În imaginile șantierelor – „Drumuri” (1973), „Chișinăul înșorit” (1976), „Chișinăul contemporan” (1977) – un rol primordial îl joacă cerul înnourat, ca expresie a dezastrului naturii. Pânzele monumentale ale pictorilor Mihail Burea („Început de zi de lucru”, 1983), Ivan Stepanov („Prima zăpadă în Chișinău”, 1989) sunt realizate într-o gamă rezervată; lucrările artiștilor Ion Serbinov („Peisaj în Chișinău”, 1980) și Victor Bahcevan („Grădina Botanică”, 1979) – sunt de un colorit intens, iar ale Olgăi Orlova („Chișinăul iarna”, 1993) – lucide și echilibrate.

Însă căutarea mijloacelor expresive plastice acutizate erau legată și de tendința de simplificare a stilului până la nivelul artei naive. Această cale, preferată de mai mulți pictori din republicile sovietice în anii '60, nu a avut priză la pictorii moldoveni și apăsarea foarte rar în motivele urbane. Cu atât mai interesante sunt compozițiile „Salut” (1964 și 1966) ale Valentinei Rusu-Ciobanu. În prima variantă, dispoziția de sărbătoare este redată printr-un evantai fantastic de foc de artificii în contrast cu formele sobre ale caselor și pomilor ciunțiți. Structura expresivă a celei de a doua variante este apropiată de tehnica goblenului, iar metodele stilistice se aseamănă cu desenul unui copil.

Deosebit de rodnică pentru pictura moldovenească s-a dovedit regândirea experienței plasicienilor europeni de la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea, fapt confirmat nu doar prin pânze de amploare, dar și prin schițele care căpătau valoarea imaginii realizate, grație unei idei bine gândite. Într-un șir de lucrări care marchează trecerea lui M. Grecu de la pictura tonală la cea coloristică se găsește peisajul „Curte din Chișinăul vechi” (1960). Culorile, aidoma unei plapume petice, redau înghesuiala zidurilor din cartier, unde, până la demolare, se aflau atelierile Uniunii Artiștilor Plastici. Despre metamorfoza tradițiilor impresionismului vorbește peisajul „Zi de primăvară” (1962), pictat la o margine de oraș, cu o geană lejeră de lumină albă. Clinchetul culorilor se potrivește purității văduhului, străpuns de lumina soarelui. Despre schimbarea obiectivelor pictorului M. Grecu mărturisește pânza „Biserica armenescă. Chișinău” (1968). Monumentul de artă este ascuns parțial de căsuțe mici, însă autorul a reușit să exprime ascetismul inerent tradiției creștine în arhitectura armeană, prin geometria formelor și paleta minimă de culori.

Într-un stil mai puțin caracteristic peisajului este concepută compoziția lui Mihail Grecu „Luna deasupra Rîșcanilor” (1971). Contrastul este accentuat nu de cocioabele vechi și clădirile în creștere, ci de astrul uriaș, pe fundalul căruia toate construcțiile schițate par ca de jucărie. Variațiile culorilor rozgălbui cu stropi de nuanțe reci înlesnesc perceperea coeziunii universului – idee întruchipată în peisajele create de M. Grecu la Orheiul Vechi.

Într-un mod aparte își dezvoltă gândirea abstractă pictorița Ada Zevina: de la schițele anilor '60 prin stringența lor coloristică apropiate de fauvism, până la metaforele expresive muzicale pitorești. În pânza „Curte de primăvară” (1974), contrapunerea copacului viu contururilor sobre ale clădirilor ne-arătoase și gradația nuanțelor măslinii, generează imaginea învierii naturii. Tema „Porțile vechiului Chișinău” (1980), generalizată până la similitudinea compoziției heraldice, este percepută ca o emblemă caracteristică a orașului vechi. Nuanțele coloristice rafinate dau pânzei un suflu cald. Necesitatea artei în realizarea imaginărilor a mediului arhitectural era întruchipată în pictura în ulei („Casa în care a trăit A. S. Pușkin”, 1984; „Biserica părăsită”, 1985), în acuarelă, realizată cu o oarecare economie de mijloace expresive („Stadionul „Dinamo”, 1974; „Fabrica de bere”, 1980). Alteori, în caz dacă motivul intra în concordanță cu stilul epocii îndepărtate, A. Zevina introducea în compoziție sclipirea „aurului” („Porțile vechiului Chișinău”, 1972; „Scara de lângă lac”, 1991).

Lucrările inovatoare ale măștrilor reputați au influențat formarea noilor generații de pictori, care, la rândul lor, au dat frâu liber imaginației în concordanță cu perceperea subiectivă a lumii înconjurătoare. Ștefan Sadovnicov a intruchipat imaginile nostalgice ale centrului orașului natal Bălți, distrus pe negândite (seria „Bălți”, 1970–1980). Spiritul epocii trecute este reprodus printr-o combinație de mijloace: perspectiva tensionată și contururi estompate, includerea elementelor planului documentar în gama stinsă a culorilor (litere conturate pe afișe, dar și pe marginea pânzelor cu denumiri de orașe, străzi etc.).

Petru Jireghea, în lucrarea „Clopotnița” (1977), a zugrăvit momentul distrugerii în 1962 a monumentului de arhitectură care făcea parte pe atunci din ansamblul unic al parcului catedralei din Chișinău, accentuând contururile brutale ale formelor și „explozia” sinistră a culorilor pe cer. Câțiva trandafiri aruncați la pământ dau compoziției un sens simbolic, publicistic, demascator al ateismului militant. Peisajele lui Lică Sainciuc invocă neliniște („Casa de la intersecția străzilor Cheagului și Sfânta Vineri” 1979; „Biserica Sânecoară”, 1980), temperate, cu linii clare în aparență, par a fi „conservate”, lipsite de atmosferă.

Într-un rând aparte sunt grupate peisajele supuse logicii compoziției plastice, condiționate de concepția maestrului. Astfel, în compozițiile Maiei Cheptenaru, siluetele generalizate ale clădirilor capătă un ritm muzical expresiv, uneori calmant („Ziduri”, 1983), alteori tensionat („Strada Columna”, 2010). Provocarea lui Mihai Țăruș este familiarizarea obiectelor pământești cu cele astrale, prin radierea aspectelor coloristice („Case noi în Chișinău”, 1984; „Case vechi în Chișinău”, 1986). Proprietăți de „realitate paralelă” posedă caracteristicile de timp și spațiu în pânzele lui Valeriu Palamarciuc („Biserica Constantin și Elena, Casă luminată de soare. Chișinău”, 2005).

Majoritatea pictorilor moldoveni care tind spre libertatea de exprimare prin forme metaforice picturale au nevoie de senzații vii ce le-ar îmbogăți sfera sentimentală. În peisajele urbane, mulți dintre ei denotă interes față de obiecte concrete, tind spre o viziune „portretistică”, spre realism în sensul larg al percepției. Interpretarea individuală este un criteriu de evaluare al artei și depinde de proprietățile naturii, care excită imaginația artistică ca fiind primordială, dar nu ca un impuls sporadic al fanteziei.

Timp de mai multe decenii, Ludmila Țonceva a conceput „poemul” capitalei multilaterale. În peisajele sale sunt sintetizate imaginile vieții cartierelor vechi, unde fiecare ulicioară este unică, fiecare casă își are

„caracterul” și drama sa. După portite se zăresc tufe în floare, iar lângă fiecare prag se află câte o grădiniță. Discernând perceperea vizuală, determinând ideea plastică, adeseori pictorița ia decizii neașteptate: pentru a evidenția șubrezenia clădirilor, cerul, în picturile sale, poate căpăta o nuanță de teracotă intensă („Pereții casei vechi”, 1983), sau de verde, în cazul intensificării strălucirii cerului și a castanilor în floare („Pe strada Șciusev”, 1983). Dominația nuanțelor roz în compoziția „Case deasupra lacului” (1981) se asociază cu zorii zilei, iar coloristicul tabloului „Peisaj urban. Amurg” (1984) – cu liniștea care învăluie apa. Elaborarea aspectului coloristico-ritmic al suprafeței pictate condiționează o tot mai multă energie, realizată în perie largă sau cuțitul de palete, și corespunde schimbării gamei sentimentale – elegice, lirico-epice sau dramatice tensionate. Multe locuri care au emoționat-o cândva pe L. Țonceva, cu timpul și-au schimbat aspectul („Sinagoga”, 1990; „Peisaj cu biserica Sf. Haralambie”, 1997).

Crearea imaginilor urbane poetice sublime a îmbogățit experiența Inesei Țîpina, anterior pasionată de explorări avangardiste. Spiritul timpului trecut se regăsește și în aspectul căsuțelor elegante, realizate în stil european („Casa veche”, 1983), și în mediul închis al curților basarabene. Casa cu verandă, preșurile ce se usucă pe funie: toate aceste aspecte evocă un suflu de continuitate a vieții în pânza „Ogrăjoară chișinăuiană. Toamna” (1989). Fuzionarea trecutului cu prezentul este arătată cu totul în alt mod în peisajul „Primăvara în Chișinăul vechi” (1990): stradela cu căsuțe și garduri joase pare a fi cu sufletul larg deschis, primitoare, radiind lumină grație culorilor albastre, încorporate în melodia de alb-roz. I. Țîpina acordă atenție pomilor: ornamentele ramurilor pictate în pete se conectează cu clădirile; coroanele înalte par să tragă cerul spre pământ. Plastica formelor, reprezentând opunerea vântului, împreună cu coloritul luminos determină farmecul suburbiilor: „Zi cu vânt” (1986), „Toamna în Durlești” (1987), „Peisaj cu olive” (1989).

Farmecul pitoresc al cartierelor aglomerate ale părții de jos a orașului sunt profund resimțite de Tudor Zbârnea. În vibrațiile coloristice ale pânzelor sale se resimte melancolia racordată la procesul de păraginire: „Curtea atelierului de pe strada Lev Tolstoi” (1984), „Chișinăul vechi” (1987), „Casa albă” (1990). Pentru Lidia Mudrac, viața tihnită a străzilor cu căsuțe mici, porți umbrite de copaci este plină de farmec și se întruchipează în sclipirea unui colorit complex („Seară argintie”, 1990; „Peisaj cu casă albă”, 1991). Semnificative sunt metodele lui Mihai Jomir în peisajul „Casa lui Alexei Mateevici. Chișinău” (1990). Acordul coloristic și liniile

multidirecționale provoacă sentimentul de neliniște, depășit de modulația firavă a pomilor argintii pe fundalul deschis al casei care, într-un final, provoacă catharsis.

De clădirile ce amintesc de istoria Chișinăului sunt inspirați pictorii Mihai Mireanu, Liviu Hâncu, Anatol Mocanu, Petru Severin, Eleonora Barbas, Arcadie Antoseac, Florentin Leancă ș.a. Fiecare își caută calea de întruchipare a temelor prin mijloacele de pictură, exprimându-și individualitatea în particularitățile percepției lumii înconjurătoare, în coloristică și în modul de a picta. Optimiste și pline de lumină sunt peisajele pictorilor Vasile Movileanu (predomină acuarela), Ion Chitoroagă, Serghei Galben, Galina Kantor-Molotova, Mihail Munjiu.

Aproape toate realizările pictorilor moldoveni sunt legate de Chișinău, unde trăiesc și activează majoritatea acestora. Este tipică și „viziunea turistului” – impresiile produse de călătoriile în alte regiuni. Însă perceperea dezvoltată a imaginației plastice a pictorilor aduce deseori la rezultate neașteptate. Bunăoară, în peisajul Adei Zevina „Stradă din Ialta” (1967), caldarâmul, zidurile și muntele, care ascunde perspectiva, sunt legate prin dominarea nuanțelor albe-gri-albastre, care se asociază cu orașul antic stâncos.

În lucrarea lui Mihail Grecu „Veneția tragică” (1970), măreața catedrală Sf. Marc, modelată din pastă aurie voluminoasă, acoperită pe jos cu apă întunecată invocă un sentiment de șubrezenie a frumosului și, metaforic, de pieirea eventuală a orașului. Profunzimea ideii permite evaluarea acestui peisaj drept un tablou tematic.

Vasile Movileanu a dat compoziției „Acoperișurile Sibiului” (2004, acuarelă) un farmec de basm, asemănând ferestruicile rotunde cu niște ochi, amplificând emanarea luminoasă a spațiului prin contrastul cu nuanțele catifelate ale lumii înconjurătoare. Ala Rusu și-a materializat amintirile șubrede despre orașele Tallinn, Sankt Petersburg, Veneția în variații ritmice de culori, transmițându-și emoția sufletească prin structura palpitantă, dinamica liniilor (sfârșitul anilor 1990 – începutul anilor 2000, ulei sau acuarelă).

Semnificația estetică a peisajelor rurale depinde de originalitatea gândirii autorului, de iscusința lui de a umple motivul ales de sentimente sincere, de a inspira materialul tehnic, de intonațiile irepetabile ale exprimării artistice. Pictura moldovenească posedă un număr impunător de astfel de creații, care ar face cinste oricărei expoziții și, pe bună dreptate, ar merita un catalog ilustrat.

Note

1. După momentul crucial în timpul războiului, conducerea Moldovei a detașat la Moscova reprezentanți ai intelectualității, eliberați de serviciul militar sau demobilizați, pentru a sărbători aniversarea a patra de la formarea RSSM.

2. Laitmotivul acestor serii este conexiunea între trecut și viitor, ceea ce nu a fost apreciat de comisia ministerială. Nu a fost procurată nici o pânză.

3. Prima tentativă de a demonstra aceste peisaje la expoziția personală din orașul natal (1977) a adus la închiderea cu scandal a acesteia. Autorul nu a fost susținut nici de conducerea de partid a Uniunii Artiștilor Plastici, și nu a fost admis în secțiunea de tineret. Vezi: Interviu cu pictorul Stefan Sadovnicov – [https://artploshadka-](https://artploshadka.wordpress.com/2010/12/20/artploshadka-)



Fig. 1. T. Kiriacoff. „Casă și o siluetă feminină”. 1922. U/p. 27 x 23,5 cm.



Fig. 2. E. Gamburd. „Ruinele orașului”. 1945. Guașă, pastel/c. 38 x 28,5 cm.

Foto: arhiva personală a autorului.

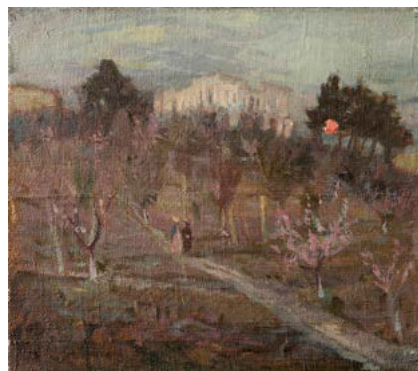


Fig. 3. A. Vasiliev. „Ultimele raze. Chișinău”. 1945. U/p. 48 x 57 cm.



Fig. 4. V. Rusu-Ciobanu. „Foc de artificii”. 1964. U/c. 98 x 71 cm.



Fig. 5. M. Grecu. „Lună deasupra Rîșcanilor”. 1971. U/p. 150 x 130 cm.



Fig. 6. A. Zevin. „Strada din Ialta”. 1967. U., tempera/p. 76 x 62 cm.



Fig. 7. Ș. Sadovnicov. „Strada Dostoievski. Casa veche de cultură”. 1984. U/p. 50 x 60 cm.



Fig. 8. L. Țonceva. „Sinagoga”. 1990. U/p. 60 x 80 cm.



Fig. 9. E. Romanescu. „Chișinăul însorit”.
1976. U/p. 170 x 175 cm.



Fig. 10. M. Petric. „Pod peste Bâc”. 1987. U/p.
100 x 140 cm.



Fig. 11. I. Țipina. „Curte din Chișinăul vechi”.
1989. U/p. 67 x 75 cm.



Fig. 12. P. Jireghea. „Peisaj de iarnă”. 2017. U/p. 60 x 90 cm.



Fig. 13. M. Cheptenaru. „Strada Columna”. 2010. Tehnică mixtă.
70 x 48 cm.



Fig. 14. V. Movileanu. „Acoperișurile Sibiului”.
2004. Acuarelă. 48 x 36 cm.



Fig. 15. A. Rusu. „Paris”. 2004. U/p. 120 x 60 cm.

IPOSTAZE ALE CREAȚIEI SCULPTORULUI IOAN GRECU

Rezumat

Ipostaze ale creației sculptorului Ioan Greco

Sculptorul Ioan Greco, artist plastic contemporan, susține un dialog complicat și inedit cu publicul. În creația sculptorului Ioan Greco, subiectele își au originea în căutărilor sale de structuri formale, dar și în anumite idei și gânduri ale plasticianului, astfel încât aceste structuri iau forme neașteptate, fiind privite din diverse racursiuri conceptuale. Sculptorul apare ca un explorator nu numai a celor mai diverse tehnici, el este un cercetător subtil al firii umane, fapt care îi permite să recurgă la redarea diferitor stări psihologice în diverse ipostaze. Corpul uman reprezintă, pentru plastician, un instrument prin care el se apropie de redarea celor mai variate emoții, trăite și transmise la nivelul senzațiilor. Astfel, el intuiește cea de a patra dimensiune a imaginii: cea psihologică. Creația sa începe cu replici ale unor modele clasice ale nudului. Sculptorul a trecut prin faza unor reliefuri în care linia evidențiază volumele torsului, urmând redarea unor ipostaze ale spiritului, întruchipate în forme antropomorfe, cu elemente avimorfe și zoomorfe. Aceste ipostaze sunt urmate de lucrările ce țin de reflecțiile sculptorului asupra evoluției universului. Imaginea în creația sa este situată în cadrul unui conceptualism învecinat cu filozofia în care imaginea și conceptul sunt implementate original.

Cuvinte-cheie: sculptură, conceptualism, formă, volum, relief, racursiu, nud.

Summary

Hypostasis of the creativity of the sculptor Ioan Greco

Sculptor Ioan Greco, a contemporary artist, supports a complex and innovative dialogue with the general public. In the works of the sculptor Ion Greco, the plots originate in his search of formal structures, but also it is in his ideas and thoughts. So these structures find unexpected shapes, being shown under various conceptual perspectives. The sculptor is not only a researcher of various techniques, also he is a subtle explorer of human nature, which helps him to convey various psychological states in various hypostases. For a sculptor the human body is a tool by means of which he approaches the transmission of various emotions, suffered and transmitted at the level of sensations. Thus, he intuitively comprehends the fourth dimension of the image as the psychological one. His creative development has begun with some replicas of classic models of nude nature. The sculptor passes through the stage of reliefs, in which the line emphasizes the volumes of torsos, followed by the reproduction of the spirit's hypostasis, embodied in anthropomorphic forms, with aviomorphic and zoomorphic elements. This hypostasis is followed by works, which represent the sculptor's reflections relative to the universe evolution. The image in his creativity is referring to the conceptualism, neighboring of the philosophy.

Keywords: sculpture, conceptualism, form, volume, relief, perspective, naked nature.

Sculptorul Ioan Greco, artist plastic contemporan, susține un dialog complicat și inedit cu publicul. În creația sculptorului Ioan Greco, subiectele își au originea în căutările sale de structuri formale, dar și în anumite idei și gânduri ale plasticianului, astfel încât aceste structuri iau forme neașteptate, când sunt privite din diverse răsuriuri conceptuale. Autorul apare ca un explorator nu numai al celor mai diverse tehnici, dar și ca un cercetător subtil al firii umane, fapt care îi permite să recurgă la redarea diferitor stări psihologice în diverse ipostaze.

Una dintre aceste ipostaze, și anume cea a redării stărilor sufletești prin imaginea corpului uman, în special a celui feminin, a fost o preocupare care a acaparat dintotdeauna spiritul creator al sculptorilor. În contextual reprezentării corpului uman, nudul constituie un gen important. În compozițiile sculptorului Ioan Greco, nudul apare divers, original, deși uneori nu este pe înțelesul tuturor. Acest gen, nudul, este pentru el o posibilitate de a reda trăirile interiorizate, gândurile și aspirațiile personajului fără a recurge la relevarea detaliului, inclusiv a detaliului portretistic. Corpul uman reprezintă pentru plastician un instrument prin care el se apropie de redarea celor mai variate emoții, trăite și transmise la nivelul senzațiilor. Intuite, dar și comunicate spectatorului cu exactitate, aceste emoții sunt produse de formele corporale ale personajelor, redată în diverse etape ale creației sale în modalități diferite: oscilând între un „desen” sumar ieșind ușor în volum în reliefuri și reprezentări în care corporalitatea este dominantă, dar distorsionată și mereu supusă totalmente fanteziei și creativității autorului.

Printre primele opere-reprezentări cu nud este cea cu titlul „Grație I” (1991, bronz, granit). Această lucrare, care amintește „Menada” lui Scopas, redată într-o mișcare dezinvoltă și grațioasă, pare o piesă de sculptură ce poate fi datată cu secolul al XXI-lea prin libertatea autorului de a reda mișcarea. Modalitatea de realizare tehnologică, oxidarea, imprimă acestei lucrări un aspect cosmopolit. Ea depășește limitele cronologice și este o lucrare care conjugă armonios antichitatea cu contemporaneitatea. Referirea autorului la antichitatea greacă și ușoara atitudine detașată de această mostră de sculptură îi asigură alura de mister.

O altă lucrare timpurie, „Grație III” (1992, bronz, granit), îmbină concordant grațiozitatea specifică antichității grecești cu ponderea volumelor, caracteristice Venerelor preistorice. Apelând la arhetipurile istoric și estetic confirmate de secole de reprezentări ale nudului și adăugând la acestea aspectul de nonfinit sau cel de vechime, plasticianul Ioan Greco este în căutarea unui ideal propriu de

frumusețe, ceea ce obține prin linia șoldurilor redată cu o deosebită precizie a mâinii. Dibăcia pe care a dobândit-o în anii de studii 1985–1987 la Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău, până la plecarea în armata sovietică (1987–1989), după care mai studiază un an de zile (1989–1990) și apoi se transferă în anul trei la Academia de Arte Vizuale „Ion Andreescu” de la Cluj-Napoca, pe care o absolvă în 1994, poate fi calificată și ca o dotare nativă a artistului, dictată de natură, de spiritul său creator [4, p. 3]. De la primele sale apariții în cadrul unor expoziții, sculptorul cucerește spectatorul prin viziunea sa asupra sculpturii, prin abordarea proaspătă a unor teme eterne.

Căutările plasticianului în domeniul nudului, în special în ceea ce privește modelarea acestuia, i-au permis să studieze natura, să o simtă la nivel tactil, să se preocupe nu numai de volume, dar și de liniile fluide ale figurii, să simtă jocul clarobscurului, finețea acestui joc nuanțat de lumini și umbre. Așa este nudul cu denumirea „Cea deplină” (1992, bronz, granit), în care, pe lângă caracteristicile menționate anterior, se resimte și dispoziția, care este sugerată spectatorului la nivel intuitiv. Proportionarea neobișnuită și arhitectonica originală îi permit sculptorului să modeleze picioarele personajului deosebit de lungi în raport cu partea de sus a corpului, abdomenul proeminent, pieptul aplatizat. În acest caz avem un exemplu clar de modelare a unui nud conform principiilor estetice ale artei contemporane.

Stările interioare redată prin nud vor popula creația artistului în prima sa serie de reliefuri cu numele generic „Capricii” (toate lucrute în 1992, în bronz și lemn) [1, p. 5]. Primul dintre acestea, „Capriciul muzei”, cucerește prin feminitate, delicatețe, în care este redată femeia de vis, râvnită de artiștii plastici din toate timpurile. Mai puțin ideală este femeia reprezentată în „Capriciul adoratei”, unde ea își folosește farmecul pentru a fi alături de omul drag, ea este cea care se lasă iubită. Volumele acesteia par să domine imaginația artistului, deși „adorata” este departe de a fi zeificată ca o muză. „Capriciul amantei” este unul erotic, mai pământesc și mai accesibil. Și, în sfârșit, în „Capriciul înșelatei” este reprezentată femeia părăsită, femeia care nu mai este iubită, care, prin toată firea ei, exprimă decepție și tristețe.

În totalitatea lor, stările incluse în reliefurile „Capricii” în interpretarea lui Ioan Greco sunt o incursiune preponderent poetică și erotică, dar și conceptuală în lumea firii feminine, dar de facto în psihologia complexă a relațiilor dintre sexe, în trăirile atât ale unui artist plastic, cât și ale unui om de rând. Aceste patru reliefuri în bronz, încadrate în suporturi de lemn, cu configurații deosebite unul de

altul, sunt viguros stilizate, linia și volumul conlu-crând armonios. Autorul evidențiază zona ombili-cului, scoate în evidență linia șoldurilor, schițează ușor capul și membrele superioare și cele inferio-are. Dispoziția lucrărilor este creată de corpul nud în mișcare. Anume mișcarea este surprinsă instan-taneu, într-un anumit moment, întotdeauna diferit în fiecare parte a cvadripticului. Cele patru „degra-deuri” în dezvăluirea și cunoașterea firii feminine, structurate în descreștere emoțională, apar nu nu-mai ca niște imagini agreabile, ci și ca fațete destul de frecvente ale situațiilor de viață ale femeii, dar și ca expresii importante ale psihologiei acesteia. Nu este întâmplător faptul că autorul denumește seria de reliefuri „Capricii”: este dificil să cunoști și să ex-plici firea unei femei, în special a celei afectate de capricii. Totuși, sculptorul încearcă să o facă și acest lucru îi reușește din plin, realizând finalmente „un tratat” plastic despre partea văzută și cea nevăzută a trăirilor unei femei.

Reprezentările cu nud sunt continuate într-o serie de șase reliefuri în bronz, create în anul 1993, având ca suport plăci de lemn, pe care sunt fixate. Prima parte, cu denumirea „Iubire”, conține o silu-etă șezând, visător îndreptându-și privirea spre cer. Autorul a redat chipul unui îndrăgostit (fără speci-ficări de sex), reducând imaginea la volume sumare. Esența acestei imagini a fost redată laconic, dar și atotcuprinzător. A doua parte, „Melancolie”, conține ca și cea precedentă un spațiu transfigurată, cu forme intercalate, în care este situată figura unghiula-ră a personajului. În partea a treia, „Demon”, figura este redată într-o mișcare liberă, dar lipsită de gra-ție. În contrast cu aceasta, chipul din partea numi-tă „Îngerul” apare ca un personaj cu plinătate fizică și spirituală. O figură șezând este redată în partea a cincea a seriei de reliefuri, „Singurătate”. Imaginea acestui personaj este fărâmițată și are aspectul unor așchii. Lumea personajului este incompletă. Ea este greu de deciptat, este fragmentată și plină de haos, este măcinată de lumea exterioară, cu inechitățile ei. În cea de a șasea parte, „Speranța”, protagonistul își îndreaptă privirea încrezător spre cer, de unde îi va veni ajutorul, așa cum speră el.

Aceste șase reliefuri din creația lui Ioan Greco reprezintă o mărturie a libertății sale interioare care îi permite să situeze corpul nud în diverse medii și circumstanțe existențiale [3, p. 43]. El este artistul pentru care corpul nud, pe care anterior l-a studi-at minuțios, devine un mijloc sigur pentru a reda trăirile psihologice interiorizate. Nudul, liber tratat, este o dovadă că sculptorul cunoaște perfect anatomi-a corpului uman, că el își folosește cunoștințele acumulate cu insistență de-a lungul activității sale

profesionale și, mai mult ca atât, el interpretează in-dependent și degajat formele volumetriche, creând o atmosferă aparte. Deși maniera artistică a autorului diferă în fiecare dintre cele șase piese ale seriei, între ele există o aparentă comuniune de idei. Această se-rie de lucrări prezintă interes prin subiectele tratate cu măiestrie, dar și prin redarea nudului în diverse stări. Totuși, linia logică a autorului în aceste șase subiecte este mai fragmentară și discontinuă decât în seria de reliefuri „Capricii”. Ipostazele spiritului sunt urmărite de autor, situând personajele în diver-se ambianțe și situații. Anturajul are un impact evi-dent asupra protagonistului, dar autorul nu-l redă în detalii; scopul lui este de a reda cât mai profund dispoziția personajului. Artistul reușește să trans-mită prin imagine stările emoționale și acest lucru nu este o sarcină ușoară. Aceste șase reliefuri ale lui Ioan Greco, cu denumiri aparte, deși nu sunt unite prin titlu într-o singură serie, prezintă o incursiune palpitantă în natura umană.

În compozițiile sale create ulterior, corpul uman este redat de sculptor deosebit de individu-alizat. Aici autorul nu mai urmărește desenul, nici volumele corpului nud. Corpul este deja doar intuit, sugerat, completat prin aripi rudimentare, secționat arbitrar. Așa este compoziția „Obsesii” (1995, bronz, marmură). Rolul materialelor devine deosebit de important, în special în cazul bronzului, care îi per-mite autorului să modeleze senzual și senzitiv vo-lumele, păstrând forma-contur generală și clară, iar textura fiind modelată liber și expresiv. Autorul nu suprapopulează imaginea cu detalii în plus, chipul reprezentat este redus la silueta deslușită și la textu-ra uniform redată. La fel ca anterior, nici subiectul și nici realizarea plastică a lui nu sunt la suprafață. Autorul ne invită într-o lume a sa, unde adevărurile sunt intuite la nivel de trăiri. Titlul lucrării, „Obse-sii”, ne introduce într-o lume a senzațiilor.

Cu totul aparte este tratarea volumelor în lu-crarea „Drumul sufletului” (1995, bronz, granit). În acest caz, volumele sunt puternic distorsionate, așa încât forma primară nu mai este lecturată cu clari-tate. Este felul de a fi și de a crea al sculptorului Ioan Greco, care îl caracterizează și care îl face singular pentru spațiul artistic autohton. El utilizează într-un mod specific doar lui materialele, pentru a da viață ideilor sale artistice.

Nudul întrezărit în compoziția „Mujerul Dalila” (1995, bronz, granit) chiar de la prima vedere apare sumar, incomplet, lapidar, dar și artistic. Deși subiectul abordat se pare că nu are nimic comun cu subiectul biblic, sculptorul nu ne dezvăluie lumea interioară a personajului, aceasta fiind tratată absolut formal.

În același context, prezintă interes și nudul înaripat din compoziția „Poate sau dacă încearcă” (1995, bronz, granit). Tentația zborului, dar și imposibilitatea realizării acestuia sunt subiectele care îl vor preocupa pe artist în cele ce urmează. În această compoziție, corpul feminin nud este secționat la nivelul brăului, autorul tratând liber formele, dar este dotat cu aripi, care sugerează aspirația spre zbor, dar nu și realizarea acestuia. La fel ca în alte lucrări, autorul pune mai mult semne de întrebare cu privire la subiectele abordate decât ne oferă răspunsuri. Artistul nu explică misterele, doar le întrezărește.

Lumea onirică a sculptorului Ioan Greco se reflectă pregnant în lucrarea „Plăcerile sensibilității” (1995, bronz, granit). Formele sculpturale fantasmagorice, în care nudul uman și elementele zoomorfe își au locul lor, permit penetrarea în sfera unor trăiri intime, intense, irepetabile. Cu toată apropierea de tematica suprarealistă, sculptorul lucrează în albia modernismului, în atenția sa fiind ipostazele spiritului [2, p. 3]. El tratează cu prevalență metamorfozele spiritului, și foarte puțin cele corporale. Astfel, plasticianul intuiește cea de a patra dimensiune a imaginii: cea psihologică.

Cu totul altfel este tratat nudul feminin în lucrarea cu titlul „Femeia – ideea” (1997, bronz, granit). Nudul, secționat ceva mai sus de nivelul genunchiului, este redat astfel încât scoate în evidență formele rotunjite, redacte generalizat. Probabil, este o lucrare-studiu a sculptorului, iar denumirea lucrării ne întărește convingerea că corpul uman, în special cel feminin, este punctul-reper pentru sculptor, care pornește de la reprezentarea nuda spre formularea ideii unei lucrări.

O altă lucrare, apărută ca o continuare a temelor abordate în seriile de reliefuri la care ne-am referit ceva mai sus, este cea cu denumirea „Înșelata” (1997, bronz, granit). Chipul din această compoziție este supus unei stilizări și generalizări acerbe, caracteristice stilului devenit deja ușor recognoscibil al sculptorului Ioan Greco.

Deosebit de dramatică, dar și instigatoare este compoziția „Incitații purificatoare” (1998, bronz, granit). De astă dată, un nud masculin este dotat de autor cu două aripi, una fiind imensă, dar care nu-i permite să-și ia zborul. Starea de vis, de reverie este râvnită de personaj, dar zborul spiritual devine imposibil pentru el, cu toate că și-l dorește cu toată ființa. Starea psihologică transmisă de autor în această lucrare este una adânc personală. Autorul cunoaște problemele de spirit, legate de condiția morală a individului. Astfel, prin această lucrare, estetica, sensibilitatea și conceptualismul specifice autorului sunt suplinite de aspectul artistic și de cel spiritual, de o înaltă probă morală a sa.

Această serie de subiecte, cu nuduri stilizate și încadrate perfect în tematica ipostazelor spiritului, este continuată și ulterior de sculptor, așa cum o face, spre exemplu, în compoziția „Pasărea din noi” (2001, bronz, granit). Situat pe un postament minuscul de granit, corpul feminin, înaripat, este, poate, printre puținele reprezentări de un nivel estetic înalt ale sculptorului și poate fi privit cu admirație de jur împrejur. Compoziția prezintă unul dintre cele mai „înaripate” nuduri ale artei contemporane din republică.

Așadar, Ioan Greco, fiind un sculptor al contemporaneității, caută noi formule pentru a reprezenta corpul uman, dar și pentru a da în vileag trăsăturile de caracter și dispoziția protagoniștilor. Mai târziu, el renunță la reprezentările în care se profilează formele corporale și recurge la stilizări totale [5, p. 21]. Astfel, prima lucrare din seria „Capricii” („Capricioasa”, 1995, bronz, granit) cucerește prin libertatea tratării, prin laconismul imaginii. Iar „Capricioasa 2000” (2000, bronz, gresie) repetă succesul celei dintâi, suferind modificări neesențiale. Pe lângă acestea, „Capricioasa din Ungheni” (2002, lemn, Ungheni), care este o piesă de sculptură de for public, fiind amplasată într-un parc din Ungheni, conține mai multe detalii decorative, păstrând, în același timp, misterul și armonia.

Urmează lucrarea „Capriciu în re-bemol major” (2003, lemn, metal sudat), în care autorul evocă și se apropie de libertatea marilor artiști din perioada târzie a secolului al XX-lea în tratarea formei, care apare și mai îndepărtată de formulele clasice, dar la fel de sonoră și incitantă.

Ulterior, în creațiile de la începutul secolului al XXI-lea, Ioan Greco se îndepărtează vădit de formele antropomorfe, apropiindu-se de forme și mai stilizate, și mai generalizate, dar păstrând acea alură a unei redări inconfundabile care îl caracteriza și mai înainte.

O altă ipostază a creației lui Ioan Greco este pătrunderea în tainele universului.

Începând cu lucrarea „Spiritualizarea materiei” (2005, gresie de Cosăuți; Criuleni), sculptorul trece pragul unor generalizări filosofice, arta conceptuală oferindu-i posibilitatea de a descoperi universul, de a-l privi sub un unghi cu totul neordinar, în sfârșit de a căuta cauzalitatea ipostazelor genezei spiritului, cum o face în lucrarea de proporții amintită mai sus. Deși vizual lucrarea pare a fi o intercalare ordinară de forme, prin titlul ei, așa cum se face în cazul unor abordări conceptuale, se pune în dezbatere problema filosofică a relațiilor veșnice dintre spirit și materie. Sculptorul pare a urmări sau a descoperi pentru sine și pentru spectator acest fenomen la dimensiuni cosmice.

O altă lucrare, „Cumpăna existenței” (2015, lemn, culoare), vine să o completeze pe cea anterioară, să lărgescă diapazonul reflecțiilor și ideilor sculptorului, care optează pentru a descoperi cauzalitatea fenomenelor și sensurile adânci ale universului.

La aceste abordări se adaugă și cele din „Privire interioară” (2014, granit), lucrare prin care autorul racordează aspectele filosofice cu cele morale. Această piesă de sculptură amintește de gaura unei chei de ușă, metafora autorului fiind la suprafață.

Pentru a reprezenta rezumativ și concis esența nu numai a lucrurilor, dar și a fenomenelor psihologice, autorul folosește lemnul și inoxul, așa ca în „Oglindire interioară” (2014, lemn, culoare, inox), lucrare total conceptualistă și minimalistă ca formă de abordare.

Fenomenele cosmice la propriu sunt redată în compoziția de proporții mari „Soare călător „Ave Sol” (2009, Berkenele, Letonia, metal sudat), în care autorul încearcă să creeze ceva comensurabil cu aștrii cosmici.

Sculptorul se reîntoarce la reprezentări cu figuri umane în compoziția „Sacrificiu în alb” (2008, piatră, lemn, culoare), în care formele corpului nud apar intercalate de alte forme. Este o reflecție a autorului referitoare la atingerea unor culmi spirituale de către individ prin sacrificiul fizic, este o continuare a temei din „Spiritualizarea materiei”, o altă fațetă a temei spiritului. La fel de importantă ca parte a ideii lucrării apare figura umană în compoziția „Sacrificarea Eului” (2001–2008, bronz, sticlă).

Seria de păsări ale sculptorului Ioan Grecu – „Pasărea pământului” (2003, lemn), „Pasărea pământului” (2004, bronz), „Pasărea pământului” (2010, marmură de Rușchița, Caranșebeș, România) – este completată prin „Pasărea sublimului” (2010, lemn, culoare), actul zborului devenind esențial pentru creația artistului, fiind rezumat de el la simbol, la esență. Ca urmare a acestor raționamente-idei, apare și „Partea nevăzută a zborului” (2005, lemn, culoare), în care este urmărit traseul unui zbor, reducându-l la esența lui. În general, pentru sculptorul Ioan Grecu, esența lucrurilor, apelarea la simbol, formularea lapidară sunt un imperativ al creației, fiind prezente în mai multe abordări ale lui.

Iar în „Lucrarea Timpului” (2010, lemn, culoare) autorul se referă la distrugerea lumii exterioare și la autodistrugerea interioară a timpului, care este privit și ca fenomen cosmic, și ca element filosofic și psihologic. Formele neclare, fără de contur, sunt puse în favoarea redării unor caracteristici intuite de autor la nivel de senzație.

Adesea, reflecțiile de durată ale sculptorului iau forme monumentale, cum ar fi în „Frunzele dorului”

(2012, lemn, culoare, Ungheni), „Floarea dimineții” (2005, gresie de Cosăuți, Goeni) sau „Vârtelnița timpului” (2004, gresie de Cosăuți; Soroca). În aceste cazuri, formele par voluminoase, de o ponderabilitate volumetrică excesivă, dar și de o pondere semantică absolut inedită. Unul dintre succesele indiscutabile ale plasticianului sunt lucrările „Chei de boltă” (2006, gresie de Cosăuți, Ungheni), „Chei de boltă” (2007, lemn) și „Chei de boltă” (2008, bronz, granit), în care autorul inserează în imagine sensuri ascunse, care pot fi receptate doar la nivel de senzații. Făurirea lumii, evoluția, înflorirea și decăderea până la distrugere sunt incluse în aceste imagini-simboluri.

Astăzi creația sculptorului Ioan Grecu este în plină evoluție, o evoluție vertiginoasă, care a început cu replici ale unor modele clasice ale nudului, a trecut prin faza unor reprezentări în relief, în care linia evidențiază volumele torsului, urmând redarea unor ipostaze ale spiritului, întruchipate în forme antropomorfe, cu elemente avimorfe și zoomorfe. Aceste ipostaze sunt urmate de lucrările ce țin de reflecțiile autorului asupra evoluției universului. Imaginea în cadrul creației sale este situată în cadrul unui conceptualism învecinat cu filosofia.

Referințe bibliografice

1. Barbas E. Capricii de Ioan Grecu. În: Flux, magazin săptămânal, Chișinău: 1997, iulie 11.
2. Bulat V. Ioan Grecu. Plăcerile sensibilității. Sculptură. Catalog. Chișinău: Editura Elan Poligraf, 2006.
3. Ciucă V. Ioan Grecu sau dilemele existențialului. În: Vitraliu, Bacău: 2010, noiembrie, nr. 3-4
4. Ioan Grecu în patru dimensiuni. Pliant. Chișinău: 2008.
5. Suruceanu V. Galeria de sculptură contemporană din colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei. Catalog. Chișinău: Editura Cartea Moldovei, 2008.

Imaginile sunt oferite de către sculptorul Ioan Grecu.



Fig. 1. „Spiritualizarea materiei” (2005, gresie, Criuleni).



Fig. 2. „Grație I” (1991, bronz, granit).



Fig. 3. „Capriciul muzei” (1992, bronz, lemn).



Fig. 4. „Plăcerile sensibilității” (1995, bronz, granit).



Fig. 5. „Poate sau dacă încearcă” (1995, bronz, granit).



Fig. 6. „Pasărea din noi” (2001, bronz, granit).



Fig. 7. „Incitații purificatoare” (1998, bronz, granit).

GALERIILE SUBTERANE ALE COMPLEXURILOR VITIVINICOLE DIN REPUBLICA MOLDOVA. VALENȚE ARHITECTURALE ȘI ARTISTICE

Rezumat

Galeriile subterane ale complexurilor vitivinicole din Republica Moldova. Valențe arhitecturale și artistice

Galeriile subterane din Republica Moldova, rămase de la excavarea pietrei de calcar, și-au asigurat utilitatea prin organizarea spațiului interior, oportunităților de producere, depozitare și expunere a vinurilor. Aceste labirinturi subterane, supuse modificărilor necesare pentru atribuirea noilor funcții pe parcursul anilor '50-'90 ai secolului al XX-lea și al primului deceniu al secolului al XXI-lea, sunt o adevărată tentație nu numai prin faptul că adăpostesc colecții remarcabile de vinuri, dar și prin originalitatea realizării lor ca obiect arhitectural.

Rețelele de tuneluri de la Cricova, Mileștii Mici, Brănești și Ciorescu formează complexuri spațiale care impresionează prin dimensiunile enorme și valențele estetice ale cadrului ambiant. Aspectul lor inițial, generat de mașinile și utilajul tehnic folosit pentru excavare, a fost în general menținut. Plecând de la structura existentă, în arhitectura galeriilor subterane au fost implementate noi concepte, legate de transformarea lor în spații publice. Primele realizări au fost sălile de degustare de la Cricova, urmate de integrarea sălilor de degustare și în celelalte complexuri vitivinicole.

În soluționarea arhitecturală actuală este relevată centralitatea poziției pe care o ocupă creativitatea în formarea noilor spații, a căror arhitectură își redefinește puterea de atracție pe baza unei prezențe cultural-artistice.

Cuvinte-cheie: galerii subterane, reutilizare, structură expozițională modulară, săli de degustare, amenajări interioare, valori artistice.

Summary

The underground galleries of the wine complexes from the Republic of Moldova. Architectural and artistic valences

The underground galleries from the Republic of Moldova, left after the excavation of limestone, have become useful by organising the interior space, suitable for the production, storage and exhibition of wines. These underground labyrinths, subjected to necessary changes for the assignment of new functions during the 1950s – 1990s of the XX century and of the first decade of the XXI century, are a true temptation not only because they host remarkable wine collections but also through the authenticity of their realization as architectural object.

The tunnel networks from Cricova, Milestii Mici, Branesti and Ciorescu constitute spatial complexes that impress by enormous dimensions and aesthetic valences of the surrounding environment. Their initial aspect, generated by the machines and technical equipment used for excavation, was generally maintained. Based on the existing structure, new concepts, related to their transformation into public spaces, were implemented in the architecture of the underground galleries. The first accomplishments were the tasting rooms in Cricova, followed by the integration of tasting rooms in other wine complexes as well.

The current architectural solution reveals the centrality of the position occupied by creativity in the formation of new spaces, whose architecture redefines its power of attraction based on a cultural and artistic presence.

Keywords: underground galleries, reuse, modular exhibition system, tasting rooms, interior design, artistic values.

Una din trăsăturile specifice ale arhitecturii complexurilor vitivinicole din zona de centru a Republicii Moldova este inserarea lor în galeriile subterane rămase după excavarea pietrei de calcar. Plecând de la opțiunea beneficiarului de a utiliza condițiile favorabile din aceste galerii pentru depozitarea vinurilor, s-a ajuns la obiecte arhitecturale de necontestat.

Complexurile spațiale de dimensiuni enorme Cricova și Mileștii Mici, organizate în „orașe subterane”, se disting printr-o apreciere publică înaltă. Spațiul galeriilor subterane utilizate din Brănești, fiind de proporții mai mici, și-a câștigat reputația prin simplitatea abordării subteranului. Galeria subterane mai puțin cunoscute din comuna Ciorescu, utilizate în domeniul vinificației spre sfârșitul secolului al XX-lea și aparținând unei mine de exploatare a calcarului mai vechi, au păstrat amprenta pietrarilor înarmați cu dălți și ciocane, croite special pentru această îndeletnicire.

O examinare a galeriilor permite de a găsi un sens mai mult decât cel funcțional în spațiul situat în subteran. Conștientizarea volumului lor, substanței și naturii materialității lor, precum și percepția lor ca spații, unde relația omului cu natura obișnuită, cunoscută lui, este minimală, schimbă atitudinea față de galerii, relevând nu doar maniera inginerescă, siguranța în exploatare, dar și valențele artistice.

Procesul de reutilizare a galeriilor de pe un teritoriu atât de vast, care a cuprins o parte considerabilă a minelor de extragere a calcarului din Cricova, Mileștii Mici, Brănești și Ciorescu, a decurs timp de câteva decenii. Aspectul lor inițial a fost generat de mașinile și utilajul tehnic folosit pentru excavare, ulterior fiind parțial modificat pentru a aduce în concordanță spațiile cu necesitățile activităților desfășurate de complexurile vitivinicole. Valoarea acestui peisaj industrial, determinat de activitatea de extracție a pietrei de calcar, formează astăzi complexuri istorice, coerente și identitare.

E greu de spus dacă a fost perceput interesul arhitectural al acestor labirinturi de la început, dar, într-un final, rolul lor a constat în adăugarea unui patrimoniu unic. Galeria au primit o nouă viață prin găsirea unor noi valori estetice.

Cu toate că este o experiență în primul rând empirică, această reutilizare se bazează pe câteva principii, care pot fi ajustate la regulile stabilite pentru conversia spațiilor industriale [5, p. 50-52], întemeiate pe o logică inversă abordării arhitecturale moderniste aplicate pentru construcțiile noi „forma urmează funcția” [6, p. 5], dându-i prioritate spațiului existent, și anume: *forma dictează funcția*.

Conversia este procesul bazat pe posibilitatea de a implanta activități noi într-un cadru deja existent.

Atunci când dorim să realizăm conversia unei clădiri industriale, se urmărește menținerea unui procent cât mai mare din existent, păstrând astfel semnificația culturală a locului prin urme materiale palpabile ale unei epoci apuse. În cazul cercetat se distinge un proces analogic.

Calitatea reutilizării minelor a rezultat din adecvarea necesităților programate spațiului disponibil, care a fost analizat înainte de a putea sugera o nouă utilizare. Soluționarea acestei probleme, importante pentru industria vitivinicolă din țară, a devenit posibilă, în mare măsură, datorită inițiativei și perseverenței a două personalități remarcabile în domeniul vinificației, Petru Ungurean¹ și Nicolae Sobolev². Anume lor le-a venit în gând eminenta idee de a folosi în calitate de depozite de vinuri galeriile de mină din care se extrăgea piatra de construcție. Subteranul oferea un mediu controlat, cu o temperatură și o umiditate aproape mereu constante, ceea ce îl făcea să constituie cel mai bun mod de păstrare a vinurilor.

Pe parcursul câtorva luni, ambii vinificatori, împreună cu specialiștii-geologi, constructorii și cioplitorii de piatră, au vizitat și au examinat minuțios multe mine din RSSM [3]. În urma examinării lor, au fost conturate propuneri de a utiliza aceste galerii cu scop strict utilitar pentru depozitare și doar ulterior s-a ajuns la concluzia că ar putea fi transformate în spații publice.

Conducerea sovietică a permis valorificarea galeriilor de la Cricova „în scopul păstrării și maturării vinurilor și a alcoolului pentru coniac”. Mai mult decât atât, guvernul a decis că ideea folosirii galeriilor este destul de avantajoasă și ar fi rațional să fie valorificate și alte stolne.

Dincolo de diagnosticul tehnic și funcțional, a fost necesară o bună înțelegere culturală și structurală a spațiului existent, esențială pentru a capta spiritul locului și a păstra autenticitatea acestuia. Acordarea atenției *principiului înțelegerii cadrului* permite arhitectului să integreze noile aspecte în situații cu respectarea cât mai mult posibilă a înfățișării inițiale.

Exigența funcțională, fiind dezvoltată de către proiectanți, a creat o imagine demnă de toată atenția. Proiectul de reutilizare a galeriilor a adăugat spațiului existent doar ceea ce era strict necesar, încercând să păstreze și să respecte cât mai mult din vechea structură a minelor.

O reușită în organizarea tunelurilor a fost ideea depozitării sticlelor de colecție în fride, construite în sistem de „fagure” – una din cele mai desăvârșite și mai impunătoare structuri, avându-se în vedere proporțiile de extindere. Uniformitatea în tratarea structurii fridelor, precum și materialul, betonul și

piatra de calcar, pentru construcția lor, contribuie la menținerea imaginii neîntrerupte a galeriilor. Diversitatea parametrilor acestor galerii și diferențele semnificative de nivel la Mileștii Mici creează un tablou pitoresc, ce îl deosebește de amenajarea cizelată în enoteca de la Cricova. Toate complexurile au dezvoltate trasee cu expunerea butoaielor de diferită capacitate, aliniată cu rigurozitate de-a lungul galeriilor. Continuitatea traseului, caracterul pragmatic al spațiilor, reversibilitatea intervențiilor și impactul redus al materialelor asupra mediului contribuie astfel la o interpretare armonioasă a proiectului și la activarea dinamică a spațiului.

Un alt principiu ține de *revelarea spațiului utilizat*. Intervențiile făcute au creat posibilitatea de a dezvălui materialul component al spațiului existent, de a-i evidenția structura și de a valoriza detaliile, elemente care, fără de demararea procesului de utilizare a galeriilor, rămâneau ascunse în subteran.

Galeriile, rezultate în urma proceselor de excavare, se impun prin spectaculos, remarcat prin rețeaua sinuoasă de tuneluri și peisajul variat morfologic, care prezintă interes atât pentru publicul larg, cât și pentru cercetători. Atractivitatea este legată de mai multe caracteristici, printre care aspectul (cu cât este mai bizar și inedit un cadru natural, în cazul nostru – antropizat, cu atât va fi un factor mai puternic de stimulare a interesului), dimensiunile (atracția crește spre cele grandioase), varietatea alcătuirii și genezei, gradul de individualizare în ansamblul regional.

Galeriile sunt spații extrem de expresive atât prin gama cromatică, cât și prin porozitatea diferită a unor porțiuni, cu incluziuni de alge calcaroase, coralieni, cochilii de moluște etc., datorită apartenenței zonei fostelor mări Tortoniană și Sarmatică. Calcarele din regiunea cercetată sunt, de obicei, de culoare alba, uneori însă având tentă galbenă, portocalie sau ocru, caracteristică conținutului de oxid de fier, ce se evidențiază îndeosebi în minele Ciorescu. Un aspect pozitiv al spațiului subteran este libertatea volumetrică pe care o oferă galeriile și textura sa după prelucrarea tehnică. Aceste galerii păstrează urme din fiecare etapă de evoluție a exploatărilor miniere, de la galeriile orizontale cu extracție manuală până la mineritul modern. În funcție de metodele de extragere a rocilor din mină și tehnicile folosite, galeriile au căpătat un aspect diferit: cele din Cricova și Mileștii Mici sunt rezultatul unor mașini moderne, cele din Ciorescu se deosebesc prin înrebuințarea ciocanelor, târnăcoapelor masive, dălților, care și-au lăsat amprenta, evidențiind vechimea minei. Galerile din Brănești au un aspect aparte ce se datorează unor lucrări adăugătoare de boltire, desfășurate pentru consolidarea lor.

Principiul *simpatiei față de locul existent* impune arhitectului să se limiteze la intervențiile necesare, având în vedere noua utilizare, pentru a păstra spiritul locului. Abordarea este un echilibru subtil între interacțiune și conservare. Un tratament modest, atent la atmosfera locului, este de multe ori cheia succesului în dimensiunea arhitecturală, și invers, un tratament grandilocvent împiedică însușirea sitului de către utilizatori. Spațiul subteran devine unul antropizat, transformându-se într-o continuare a suprateranului, dar individualizat, deosebindu-se de mediul suprateran, unde arhitectul este îngădit de necesitatea de a respecta norme cu privire la înălțimi, volume, distanțe etc.

Proiectul elaborat s-a dovedit compatibil cu spațiul subteran, deoarece îl speculează foarte bine, valorificându-i toate atributele. Se creează adevărate scenografii prin modul de utilizare a luminii și materialelor adăugătoare, precum betonul, cărămida, granitul, marmura, gresia.

Iluminarea arhitecturală are un efect hotărâtor asupra modului în care percepem spațiul interior, de aceea pentru fiecare spațiu s-a stabilit tipul de iluminat necesar. În afară de iluminatul de lucru, care asigură condițiile de luminare normate în spațiile tehnologice și cele ale tunelurilor de acces, a fost utilizat iluminatul artificial, combinat, pentru sălile de degustare, unde la iluminarea artificială totală se adaugă cea locală, dar și iluminatul de accentuare pentru evidențierea detaliilor aparte pe fundalul mai slab iluminat atât în sălile de degustare, cât și în pasajele cu fride, unde fluxul de lumină adaugă ritmare structurii continue a acestora. Totodată, lumina emanată scoate în evidență relieful pereților galeriilor și desenul spectaculos al calcarelor. Betonul utilizat pentru consolidarea tunelurilor și apariția cărămizii în unele locuri, ca de exemplu în minele Ciorescu sau Brănești, nu dezagreează aspectul general al subteranului.

Principiul *creativității și inovării* este unul esențial în evoluarea spațiilor subterane. În cazul reutilizării unui asemenea spațiu, lucrul asupra proiectului începe cu dezvoltarea galeriilor și multiple vizualizări ale lor, spații pe care arhitectul le remodelează prin evidare sau fracționare, într-o manieră sculpturală, mediul ambiant fiind sursă de inspirație, iar constrângerile de a crea într-un spațiu închis – un suport adăugător pentru imaginație. Procesul creativ se desfășoară plecând de la o structură existentă, de care trebuie să se țină cont. Influențează și multitudinea de cerințe referitoare la proiectare și designul interior: alegerea culorilor, luminii, mobilierului, semnificării etc.

Principiul creativității și inovării include toate aspectele legate de creație: din punct de vedere tehnic,

inginerii sunt rugați să găsească soluții și procedee originale, care respectă logica constructivă și exigențele normative actuale, în plan funcțional: utilizatorii înșiși sunt încurajați să-și revizuiască practica la locul de muncă.

Continuarea procesului de reutilizare a galeriilor le oferă arhitecților posibilitatea de implicare într-un cadru în care pot implementa noi concepte, demonstrându-și competențele creative. În același timp, asemenea proiecte contribuie la valorificarea patrimoniului natural și cultural al galeriilor și pune bazele dezvoltării armonioase și durabile a lor.

Până în prezent au fost remarcate diferite atitudini vizavi de tratarea spațiilor existente: între emfază și minimalism. Rețeaua subterană s-a dezvoltat într-o serie de spații tehnologice, pasaje de traversare pentru vehicule, galerii amenajate pentru depozitare, dar și săli de degustare, soluționate diferit. Arhitectura galeriilor devine una individualizată: cu un aspect industrial, datorat utilajului vinicol și amenajărilor necesare, în încăperile tehnologice; cu un aspect rupestru în galeriile unde au fost păstrate neatins suprafețele originale ale pereților și tavanului; cu un decor minim sau abundent în sălile de degustare sau expoziționale.

Această arhitectură specifică subterană nu se bazează astăzi pe o teorie care ar putea-o rezuma sau ghida. Dintre primele preocupări proiectuale pot fi considerate cele din anul 1960, când sub conducerea arhitectului principal al Institutului de Proiectări „Moldghiprostroï”, V. Voițehovschi, a fost elaborat proiectul uneia dintre sălile de degustare ale galeriilor Cricova [1]. În anii 1973–1975 sunt lărgite și pregătite pentru depozitare unele porțiuni ale galeriilor din Brănești, unde la lucrările de amenajare contribuie arhitectul R. Curtț. În anii 2001–2002, în cadrul concursului studenților de la Facultatea de Urbanism și Arhitectură a UTM privind concepția unor noi săli de degustare la Mileștii Mici, au fost puse în discuție variante ale posibilului design al spațiilor, dar care până în prezent nu au fost implementate. Tot aici, la intrarea în galerii, apare un spațiu de expoziție și vânzare, unde în nișele proiectate au fost încadrate picturi murale cu subiecte inspirate de miturile despre Bachus și ale minunatelor podgorii în plină roadă ale meleagului nostru, pictate de Gheorghe Jalbă. În galeriile Ciorescu au fost, de asemenea, introduse lucrări de pictură și sculptură. În general, arhitectura galeriilor a fost dependentă de gusturile beneficiarului, arhitectul fiind deseori marginalizat, iar artistul plastic – nevoit să demonstreze obediențe estetice.

Primul proiect arhitectural de amploare a fost efectuat în 2006 de Institutul de Proiectări „Rural

Proiect” în cooperare cu compania „Design-Lux” (arh. V. Zasenco ș.a.), căreia îi aparține proiectul de reconstrucție a sălilor de degustare ale complexului vitivinicol „Cricova”.

De la bun început, galeriile combinatului de vinuri „Cricova” au avut un statut reprezentativ pentru Republica Moldova, servind drept loc de desfășurare a diverselor degustări naționale și internaționale, precum și a întrunirilor la cel mai înalt nivel. Constituind un complex subteran inedit, cu un potențial de producție imens, el a fost declarat „obiect al patrimoniului cultural-național” [4]. Anume atribuirea unui rol semnificativ acestui complex a influențat investițiile mari din partea statului făcute pentru renovarea lui în 2006. Proiectul inițiat a avut scopul de a consolida imaginea reprezentativă a galeriilor. Autoritățile au solicitat să fie incluse în proiect mai multe detalii care să imprime obiectului în cauză un aspect strict național. Astfel, în spațiul destinat publicului, precum sunt holurile de la intrare și central, sălile de degustare și coridoarele ce le unesc, a fost introdus decorul tradițional, propriu caselor de locuit din partea de est a zonei centrale, caracterizate prin cioplitul în piatră. În aceste încăperi au fost realizate coloane și pilaștri ce au obținut expresie specifică a „ordinului moldovenesc”. Coronamentul lor dezvoltă tema așa-numitei „floare de piatră”, devenită simbol al artei populare din această zonă, utilizată la împodobirea coloanelor prispelor, a stâlpilor porților de intrare și hogeacurilor. În decorul proiectat și-a găsit loc și repetarea identică a formelor sculptate în piatră utilizate la construcția intrării în beci – formă arhetipală tradițională constituită în zonă [7, p. 20]. Aspectul tradițional a fost activat prin brăie cu un ornament geometric și includerea desenului viței-de-vie. Sălile au fost decorate cu numeroase lucrări de artă: vitralii, picturi, mozaicuri, reliefuri, sculpturi în lemn, piatră, tapiserii, covoare moldovenești, care demonstrează de asemenea viziunea folclorică autohtonă.

Holul de la intrare în sălile de degustare, plcat cu gresie cu tente gălbui, conține, încadrate în chenare albe, trei lucrări realizate în tehnica mozaicului: primele două reprezentând figurile țaranului și țarancei, întâlnind ospitalier, cu pâine și vin, vizitatorii; cea de-a treia, de proporții mai mari, ilustrează reliefurile deluros, caracteristic zonei cultivate cu plantații masive de viță-de-vie. Tema locului este susținută de vitraliile „Sălii Europene”, ce remarcă peisajul ambiental în diferite ipostaze surprinse de-a lungul timpului. Prin picturile din holul central, ce reprezintă cele mai importante evenimente din viața satului, și compozițiile basoreliefulor din sala prezidențială, ce evocă etapele celor mai vechi

indeletniciri precum cultivarea viei și prepararea vinului, tematica rurală este dezvoltată în continuare. Afirmarea specificului național atinge punctul culminant în tratarea interiorului sălii sub denumirea de „Casa Mare” prin mobilier rustic, covoare cu motive tradiționale și broderii.

Proiectul reflectă conceptul scenografic de organizare a interioarelor. Autorul execută decoruri scenice prin care arhitectura tradițională moldovenească e reinterpretată. În unele cazuri, elementele arhitecturale se manifestă în forme stilizate. Senzația scenografică a acestei structuri, destinate vizitatorilor, este intensificată de tratarea decorativă a sălii „Adâncurile Mării”, existența căreia sugerează legătura dintre galerii și fundul Mării Sarmatice acum milioane de ani. Dar și aici, porțiunea de tavan, rămasă virgină, nu face decât să accentueze organizarea scenografică a interiorului, delimitându-l de restul complexului vitivinicol.

Diferite de aspectul predominant rupestru în care se înscriu, sălile de degustare își rezolvă relaționarea cu spațiul public fără să beneficieze de simplitatea naturală a anturajului galeriilor și cavelor. Ele apar în contrast cu celelalte zone ale complexului, izolându-se printr-o tratare meticuloasă a tuturor suprafețelor, începând cu pardoseala și terminând cu tavanul.

În sălile de degustare de la Mileștii Mici este sesizată, de asemenea, expresia de inspirație națională. Senzația este creată mai mult prin mobilierul rustic și împletit din nuiele de răchită, abundența suprafețelor de lemn la intrare și a decorațiunilor din buturugi metamorfozate în diferite personaje, obiecte și accesorii, imprimându-le sălilor un plus de originalitate și personalitate. Principiul amenajării constă în placarea totală a suprafețelor încăperilor, pentru care sunt utilizate mai multe materiale: tuf, marmură, piatră brută și gresie. În aceste interioare se distinge un amestec de caracteristici în interpretare, care le face să arate foarte încărcate, creând o stare de încordare. Abundența de facturi, printre care mozaicul improvizat, intensifică efectul.

Contrar sălilor de la Mileștii Mici se manifestă sala de degustare din galeriile de la Brănești, unde este păstrat caracterul rupestru al mediului. Combinația dintre mobilierul cu un aspect tradițional, în forme geometrice, cu linii simple, și pereții lipsiți de finisaje perfecte, fiind o continuare firească a tavanului în plin cintru, formează un tot integral. Elementele de feronerie, introduse în interior, completează tabloul. Intrarea în spațiul de degustare se face printr-o poartă de acces cu elemente din fier forjat lucrate manual și printr-un tunel în spirală, cu trepte abrupte, de-a lungul cărora sunt repartizate nișe pentru

depozitarea colecțiilor de vinuri. În partea extremă a tunelului este instalat un alt grilaj. Două porțiuni ale sălii sunt delimitate prin nivel diferit, dar și prin balustrade din fier forjat. Toate aceste elemente decorative au structură identică, dezvoltând motivul vrejurilor viței-de-vie. Piese de mobilier, mesele și băncile cu rezemătoare, realizate din lemn masiv, sunt de asemenea cu inserții de metal. Din fier forjat sunt efectuate și lustrele din tunel, care se înscriu organic în acest design.

Totodată, este resimțită și o interacțiune dintre vizitator și mediul construit, caracterizat prin dinamism, care e în stare să direcționeze torentul de vizitatori, fapt explicat prin atracția spre nivelul următor. La început – urcușul din trepte, apoi – sala de degustare, care trece în alt spațiu, cu expunerea sticlelor de vin în nișe de cărămidă și lemn, aflat la un nivel mai sus. Astfel, această amplasare a spațiilor cu diferențe de nivel acordă un specific deosebit ansamblului în întregime, agreat de vizitatori prin originalitatea sa.

Sunt spectaculoase și structurile expoziționale de la Ciorescu, completându-se într-o armonie deplină cu cea a galeriilor. Firidele, construite din cărămidă, dar placate iscusit cu piatră, primesc un desen geometric care subliniază adăugător forma lor. Procedul imprimă expresivitate artistică suprafețelor. Segmentul analizat conține adăugător un perete cu deschideri în care au fost fixate grilaje. Accentul principal revine celor două compoziții cioplite în piatră de calcar, bine proporționalizate, a unei femei tinere și a unui bărbat în vârstă, ambii ținând urcioare cu vin.

Galeriile Ciorescu nu posedă un spațiu separat atribuit degustărilor, el fiind integrat într-un enorm spațiu „muzeistic”, conceput pentru a reflecta arhitectura caselor zonei centrale a republicii și a gospodăriilor țărănești ca parte a peisajului rural. Scopul a fost atins, dar fără respectarea proporțiilor elementelor arhitectonice. Redarea curții interioare a casei țărănești prin introducerea unui număr excesiv de obiecte și decorarea supraabundentă a pereților sălii sunt nejustificate. Interpretarea se înscrie întrucâtva în zona de artă naivă, artizanală, creând o imagine butaforică.

Galeriile cercetate sunt ansambluri ale elementelor naturale și antropice de pe teritorii apropiate, cu caracteristici variate, care provoacă interesul vizitatorilor din momentul începerii activității vitivinicole, datorită arhitecturii lor subterane: „se pare că simplul fapt al îngropării conferă o atenție deosebită oricărei activități care se petrece sub pământ” [2, p. 60]. Ele pot fi clasificate demult ca obiecte cu potențial turistic, ceea ce este astăzi unul din factorii definitorii ai viabilității întreprinderilor vitivinicole.

Conjunctura globală actuală, influențată de tendințele ultimelor câtorva decenii, în care s-a manifestat necesitatea de a scimba radical atitudinea către arhitectura complexurilor vitivinicole în funcție de atracția turistică, a cauzat apariția unei noi structuri a acestora. Apărute ca obiective cu caracter economic, ele capătă caracterul obiectivelor turistice, iar valorificarea lor poate fi un proces continuu, care e în stare să includă schimbările necesare, adaptarea lor fiind un răspuns la contextul și constrângerile actuale din lumea vinului. Putem spune că complexurile vitivinicole sunt concepute astăzi ca un organism a cărui funcționalitate se diversifică și este exprimată prin asamblarea diferitor „organe”: restaurant, case hoteliere, muzee etc.

Astfel, în galeriile Cricova apare un complex de restaurant, care include trei săli extraordinare, dar și un muzeu în care sunt expuse articole de olărit și imagini ale monedelor care au circulat pe teritoriul meleagului nostru. Proiectul de design aparține Companiei „Art Decor” și îl putem constata reușit, fiind obținut un spațiu valorificat la maxim, cu ambianță interioară destinată și un minim necesar de elemente care îl definesc. Efectul amenajării mizează pe contrastele dintre cadrul original și inserție, dar realizat printr-un echilibru între suprafețele tratate și netratate.

Sălile dispun de un design contemporan, iar amenajările întruchipează principii bine conturate. Sala de banchet se distinge printr-o paletă de culori monocrom, care contrastează cu albul pardoselii, mobilierului și al câtorva insule de pe tavan, utilizate ca suprafață pentru instalarea corpurilor de iluminat. Designerii au creat o atmosferă confortabilă prin subtilitatea, fluiditatea și formele organice ale spațiului.

Soluționarea „Sălii cu șemineu”, „Sălii Naționale” și holului se bazează pe accente de culori. În prima sală este introdusă culoarea galbenă. Unul dintre pereții longitudinali, acoperit cu pânză cu imprimarea desenului rocilor sedimentare în diferite nuanțe de galben, iluminată din spate, este singura suprafață colorată a sălii. Caracteristice pentru „Sala Națională” sunt culorile vibrante și combinațiile de culori puternice – albastru și verde cu maro și portocaliu, culorile fiind combinate complementar sau analog. Suprafețele decorate, dintre care una cu imprimeu în stil etno, nu creează disonanță cu restul încăperii, soluționate similar cu alte săli, cu păstrarea intactă a suprafețelor originale ale galeriilor. Holul include culoarea roșie, atribuită pardoselii.

Complexul de restaurant și hotelier de la Brănești nu a fost încă realizat, dar conceptul lui constă în a menține aspectul rupestru, care se reflectă și în denumire: Epoca de Piatră. Galeriile vor adăposti nu numai spații de cazare și restaurant, dar și

un centru SPA. Necesitatea organizării unor evenimente a fost acel motiv care a influențat și planificarea unei săli pentru spectacole și concerte. Aspectul galeriilor și cavernelor e unul cu totul diferit, datorită pereților fragmentați, rezultat al tehnicii extragerii bucăților mari de piatră de calcar.

Elemente unice și însemnate în dezvoltarea economică a țării, galeriile reprezintă și o arhitectură-simbol, fiind semnul distinctiv menit să sublinieze valoarea lor nu numai într-un cadru național, dar și internațional. Arhitectura galeriilor are un rol important în dezvoltarea durabilă a complexurilor vitivinicole, încurajând creația și prelungind valorificarea spațiilor naturale. Criteriile estetice sunt foarte importante și par a fi astăzi cele mai semnificante. Aceste construcții-simbol sunt receptate prin prisma propriei noastre subiectivități și prin prisma matricei culturale a epocilor în care s-au produs ori prin cultura care le influențează la moment. Modul de înțelegere a spațiului arhitectural este determinat de condiționări complexe: integrarea în subteran, posibilități tehnice, raportarea la scara umană. Organizarea spațiilor în cadrul compoziției generale se realizează pe criterii funcționale: spații tehnologice, de depozitare, expoziționale, de agrement și cazare. Caracterul haotic al grupării încăperilor, aparent neorganizate, este generat de însăși esența labirintului. Arhitectura se adaptează la configurația galeriilor, alcătuind o succesiune complicată a spațiilor. Caracterul compoziției este organic, integrat firesc în mediul natural, pe care nu îl neagă, ci îi accentuează formele. Nu există preocuparea de a conferi noi calități expresive pentru ansamblul în întregime, ci doar preocupări de a conferi calități expresive spațiului arhitectural la nivelul rezolvărilor compoziționale de detaliu. Modul de compunere a spațiilor reflectă o certă înclinație către fantezie, evitarea rigorilor simetriei și axialității, accentuând unicitatea lor.

Note

1. Petru Ungurean – specialist în enologie, doctor în științe tehnice, membru corespondent al Academiei de Științe a Moldovei, Vinificator Emerit al Republicii Moldova. A contribuit la restabilirea industriei de vinificație în RSSM după cel de-al Doilea Război Mondial. Rezultatele lucrărilor de cercetare sunt oglindite în peste 100 de lucrări științifice în domeniul vinificației.

2. Nicolae Sobolev – director al Combinatului de Șampanie din Basarabia la începutul anilor '50 ai secolului al XX-lea. În perioada când se găsește la conducere, se adresează Guvernului RSSM cu propunerea adaptării carierelor de piatră de la Cricova pentru utilizarea lor ca depozite de vinuri, după care, în conformitate cu ordinul Ministerului Industriei Alimentare al URSS, Combinatul de Șampanie din Basarabia își asumă angajamentul să finanțeze aceste lucrări și să construiască, în baza exploataților miniere de la Cricova, o fabrică de vinuri șampanizate.

Referințe bibliografice

1. Arhiva Națională a Republicii Moldova. F. 3095, inv. 2, d. 7, f. 1-10.
2. Betsky A. Landscapers: building with the land. London: Thames & Hudson, 2002, 191 p.
3. <http://www.cricova.mihail.ro/2008/05/istoria-cricova-moldova/>
4. Legea Republicii Moldova cu privire la declararea complexului „Combinatul de Vinuri „Cricova” – S.A.” drept obiect al patrimoniului cultural-național al Republicii Moldova. Nr. 322–XV din 18.07.2003. În: Monitorul Oficial al Republicii Moldova. Nr. 191-195/754 din 05.09.2003.
5. Real E. Reconversions. L'architecture industrielle réinventée. Revues des patrimoines In Situ, 2015, № 26, 72 p.
6. Sullivan Louis H. The tall office building artistically considered. Lippincott's Magazine, March 1896, p. 5.
7. Захаров А. Народная архитектура Молдавии: Каменная архитектура центральных районов. Москва: Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1960, 93 p. / Zakharov A. Narodnaia arkhitektura Moldavii: Kamennaia arkhitektura tsentral'nykh raionov. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu, arkhitekture i stroitel'nykh materialam, 1960, 93 p.



Fig. 1. Spații pentru depozitarea vinurilor în firide din galeriile subterane Mileștii Mici. <http://dinbasarabia.ro/turism/milestii-mici-colectia-de-aur/>



Fig. 2. Compoziții sculpturale introduse în structura firidelor din galeriile subterane Ciorescu. 2014 (foto A. Trifan).



Fig. 3. Sala restaurantului din galeriile subterane Brănești. 2017 (foto A. Trifan).



Fig. 4. Intrarea în enotecă a galeriilor subterane din Cricova. 2012 (foto A. Trifan).

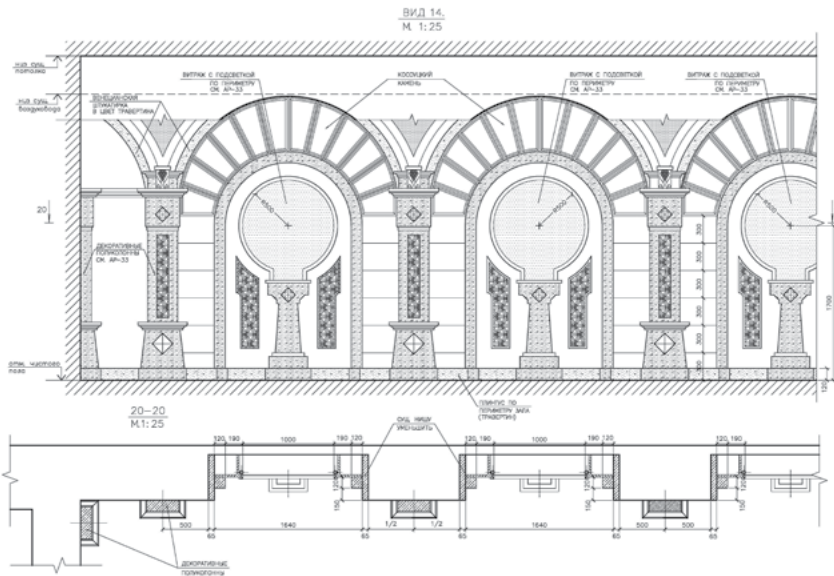


Fig. 5. „Sala Europeană” a galeriilor subterane Cricova. Fragment al desfășurării. Arh. V. Zasenco ș.a.

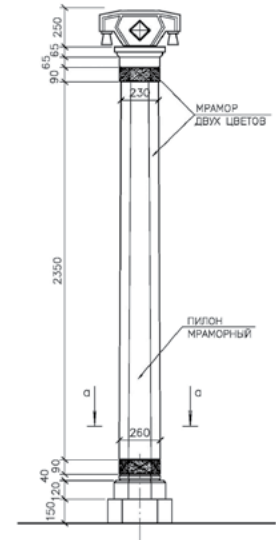


Fig. 6. Designul folosit pentru pilon și pilastru în sălile de degustare și holuri.

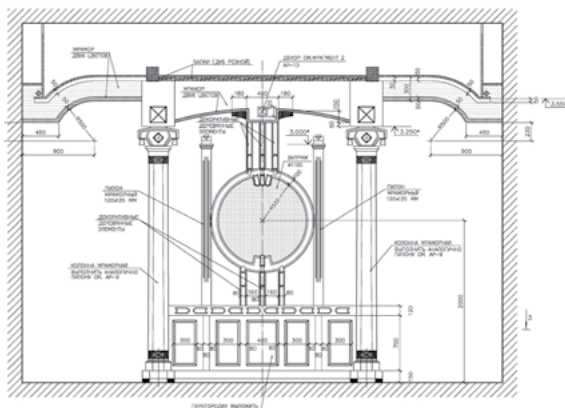


Fig. 7. „Sala Prezidențială” a galeriilor subterane Cricova. Fragment al desfășurării. Arh. V. Zasenco ș.a.

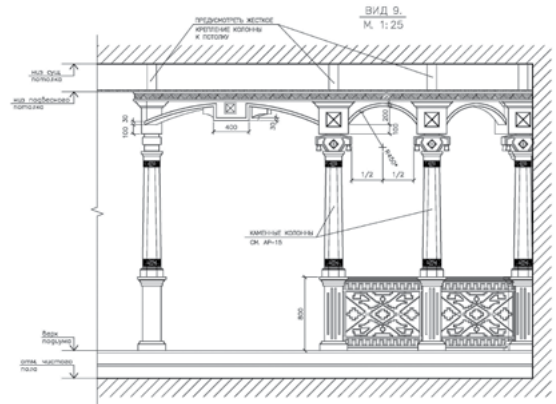


Fig. 8. Holul central al spațiului de degustare. Galeria subterane Cricova. Fragment al desfășurării. Arh. V. Zasenco ș.a.

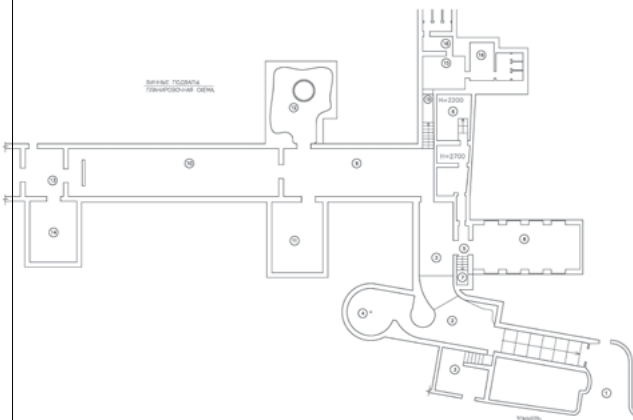


Fig. 9. Schema sălilor de degustare. Galeria subterane Cricova. Arh. V. Zasenco ș.a. (1 - spațiu intrare, 2 - vestibul, 3 - servire, 4 - garderobă, 5, 9, 13 - holuri, 6 - administrare, 7 - depozit, 8 - „Sala Europeană”, 10 - „Sala Prezidențială”, 11 - Sala „Casa Mare”, 12 - Sala „Adâncurile Mării”, 14 - „Sala cu șemineu”, 15, 16, 17 - grup sanitar).

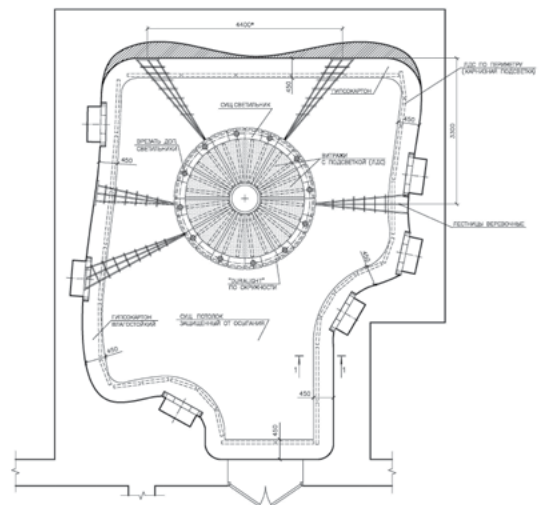


Fig. 10. Sala „Adâncurile Mării”. Galeria subterane Cricova. Planul tavanului. Arh. V. Zasenco ș.a.

Vladimir KRAVCHENKO

**ARTISTS OF BOTH BANKS OF THE PRUT RIVER
PARTICIPATING IN THE EXHIBITIONS OF THE BIENNALE
OF ILLUSTRATIONS BRATISLAVA (1967–2015)**

Rezumat

Pictori-ilustratori de pe ambele maluri ale Prutului, participanți la expozițiile Bienalei de ilustrații din Bratislava (1967–2015)

Acest articol este consacrat artei grafice din spațiul cultural românesc prezentată la expozițiile BIB de originale ale graficii de carte pentru copii, evenimente culturale de importanța internațională. Tema nu a fost examinată anterior din cauza lipsei de interes științific manifestat în republică față de grafica de carte pentru copii.

Autorul analizează opera artiștilor plastici de pe malul stâng al Prutului (Republica Sovietică Socialistă Moldovenească / Republica Moldova), precum și de pe cel drept (Republica Socialistă România / Republica România), fapt determinat de aceea că patrimoniul folcloric ilustrat al celor două state este unitar. Operele sunt examinate atât din punctul de vedere al evoluției tradițiilor naționale în ilustrarea literaturii pentru copii, cât și de cel al impactului artei europene.

De la bun început, participarea artiștilor la concursul BIB a fost condiționată de publicarea foilor grafice. Astfel, orice ilustrație prezentată la BIB poate fi examinată ca o opera de artă individuală și, de asemenea, ca o piesă de design al cărții.

Drept călăuză organizatorilor BIB i-au servit prevederile Declarației drepturilor copiilor (1959), ale Convenției UNESCO privind drepturile de autor (1952) și ale Consiliului Internațional al Cărții pentru Copii și Tineret (International Board on Books for Young, fondat în 1953) în ceea ce privește publicarea și distribuirea cărților pentru copii în toată lumea.

Cuvinte-cheie: ilustrație, carte pentru copii, poveste, acuarelă, guașă, tuș-peniță, linogravură, tehnica mixtă, stilizare, stilul decorativ.

Summary

Artists of both banks of the Prut river participating in the exhibitions of the Biennale of Illustrations Bratislava (1967–2015)

The paper provides data on the almost fifty-year-long participation of artists from the Romanian cultural region in the BIB exhibitions, one of the world's most prestigious. The issue has not been studied earlier because of the lack of scholarly interest in children's book illustration.

The paper examines artworks executed by professional artists from the left bank of the Prut or the Prut-Nistru area (the Moldavian Soviet Socialist Republic / the Republic of Moldova) and the right bank of the Prut (the Romanian Socialist Republic / the Republic of Romania). Both regions are considered since they have a common literary folk heritage. In the paper, the illustrations are examined both in terms of the evolution of national traditions in illustrating children's literature, and in terms of the impact of European art.

Since the very beginning, the participation of artists has been conditioned by the publication of illustrations. Thus, any illustration presented at the BIB could be examined as an individual artwork, and also as a piece of book design.

The organizers of the contest have been guided by the provisions of the Declaration of the Rights of the Child (1959), the Universal Copyright Convention (1952) and also the statements of the International Board on Books for Young (founded 1953) concerning support in publishing and distributing books for children around the world.

Keywords: illustration, folk tale, watercolor, gouache, pen-and-ink drawing, linocut, mixed technique, stylization, decorative style.

Among the international cultural events attended by Moldavian artists and writers there is one little-known that is nevertheless very important for the history and development of the visual arts of the Romanian cultural region (spread within the territory of the two Eastern European republics, Moldova and Romania, divided by the Prut river). It is the Biennial of Illustrations Bratislava (abbreviated BIB with the addition of the year of its organization), hosted by Bratislava, the capital of Slovakia in odd years since 1965 in September and October. The main event in the framework of the Biennale is an exhibition of original illustrations for children which has throughout its history been the premier site for the review of artworks and exchange of professional information.

Many trends and styles of children's book illustration, especially of European children's books are represented at BIB exhibitions. Overtly propagandistic illustrations (e.g., Soviet-style patriotic picture books) or commercial ones (e.g., "The Walt Disney Company" productions) have never appeared here. The author's design and the originality of his or her artistic expression have been the main criteria for the selection of works [1].

Many illustrations from the first BIB exhibitions were executed in the mid-1960s [2]. A separate group of exhibits of the Romanian section were pen-and-ink outline drawings. Due to the subtleties of lines, the mood and character of literary narrative can be conveyed through a minimal use of expressive means. The presentation of expressive fugitive sketches (pen and wash) in the spirit of avant-garde art of the early 20th century includes contour drawings by Constantin Baci (1930–2005), Geta Brătescu (b. 1926), Anghel Petrescu-Tipărescu (b. 1922), which are characterized by dynamic schematization and slightly mannered stylization. Naïve children's drawings are important primary sources for illustrations by G. Brătescu and A. Petrescu-Tipărescu. The unique outline drawings by Lygia Macovei (1916–1998) to the poems by M. Eminescu, the great Romanian poet, are especially interesting for the florid intertwining of contour lines (often shapes' hints only) conveying the impulsivity and Romantic spirit.

In the 1960s, xylographic illustration gained currency in Eastern European art, as proven by Val Munteanu (1927–1996), the brilliant illustrator of „Gargantua și Pantagruel” by F. Rabelais, a classical work of French literature. Other works by V. Munteanu, mainly illustrations of the Romanian ancient legends and folk tales, suggest that the artist based his creative approach on reinterpreting Renaissance art.

In 1968 in Moscow, the Soviet section of the International Board on Books for Young was created. For the first time, Soviet artists were given the possibility to take part in exhibitions on children's books outside the country.

In the Moldavian arts, the desire for enhancing the emotional sense of reality clearly emerged. Petru Mudrac (1933–2005), an experienced graphic artist, was the first of the Prut-Nistru region to take part in the Biennial of Illustration Bratislava exhibition (BIB '71) [3]. In the illustrations presented, a trend toward satire is expressed in the enlarged schematic forms created.

In the first half of the 1970s, there were especially numerous illustrations of Romanian folk tales at the BIB, for example, those by Ileana Ceaușu-Pandele (b. 1927) to the famous folk tale „Capra cu trei iezi” by I. Creangă, the great Moldovan storyteller. Modern trends in book illustration – distinguishing features of national art, the grotesque, and decorative stylization – were visually synthesized in the art of Val Munteanu and also Stan Done (b. 1937), the most eminent Romanian children's book artists of those times. Adriana Mihăilescu (b. 1930), an illustrator of Romanian classical and contemporary literary works, debuted at the BIB with illustrations based on subtle gradations of light and shade accentuating three-dimensional shapes.

Children's book illustrations were becoming distinct bearers of the international grotesque, which was clearly manifested in the works of Leonid Domnin (1936–2014), best known as a cartoonist. Watercolor drawings to Amintiri din copilărie, a classical autobiographical story by I. Creangă, stand out due to their refined colors and the liveliness of characters [4], and those of the Moldavian folk tale „Dafin Voinicul” are distinguished by the caricaturesque exaggeration of squat shapes, borrowed from folk art [5]. The art of L. Domnin is representative of the Soviet art of the 1970s, featuring a deepening of creative thinking.

The year 1972 was officially declared by UNESCO the International Year of the Book. In 1973, VAAP – the All-Union Agency for Copyrights – was founded in Moscow. The policy and further activities of the organization were based on the statements of the Universal Copyright Convention (adopted by Western countries only in Geneva, Switzerland, in 1952) concerning the international exchange of information in the postwar world. For the first time book illustrations published in the USSR (and the MSSR) were designated in the publication with the © international mark, opening the way for the publication of the artwork abroad.

As a whole, illustrations in Romanian children's books of the 1970s and early 1980s feature the influence of the Modern style (Art Nouveau, Secessionstil, Jugendstil). In illustrations by Adriana Mihăilescu, shapes and their proportions appear exaggerated (extended in height), but the distortion is of a Romantic nature, transferring an ironic sense to what is happening. Another artist, Vasile Socoliuc (1937–2008), resorted to combining a thin decorative design with a planar generalization of image fragments.

For the first time, illustrations by Romanian artists, Roni Noël (1912–1984) to a folk tale by P. Ispirescu, and Val Munteanu, to „Tartarin din Tarascon” by A. Daudet, were endowed with the BIB '77 Plaque and the BIB '79 Plaque, respectively [6, p. 279]. Both artists were committed to the principles of narrative illustration, built on a subtle blend of colors, with a typical portrayal characteristic of the children's books of the early XXth century.

In the early 1980s, many illustrations by Romanian artists were executed in watercolor. Striking examples of appealing Art Nouveau can be found in the illustrations by Elena Boariu (b. 1942) of „Coiful de aur” by V. Voiculescu, which are distinguished by the masterful use of only two colors in their composition (green and brown) and by the focus on natural motives conveying the romantic mood of the narrative. For these illustrations, E. Boariu received a BIB '83 Plaque – the third time a BIB award was given to illustrations composed by the Romanian artist.

Another technique that became widespread in the Romanian art of the 1970s and early 1980s was collage, with allusions to the avant-garde art of the 1910s and 1920s. The idea of appealing collage can be considered as an attempt to bring back the futuristic view of childhood, introduced into the Romanian cultural tradition by, among others, Tristan Tzara, a Romanian writer, artist and co-founder of the Dada movement in 1916 in Zürich. In S. Done's new collage illustrations of the „Aventurile baronului Munchausen”, the shapes' lines, shading colors, and fragments of different textures are intricately combined. Collage illustrations by V. Munteanu of the fairy tales of Ch. Perrault were made from scraps of photographic reproductions and are interesting in the way they present palace interiors and costumed personages.

The boundaries between styles of illustrations were gradually losing their original sharpness. The year 1983 was declared by UNESCO the International Year of Communication. It was understood that playful jokes (of the character of games, not of satire) created a dialogue between the reader and the

book, and in a broader sense, forged connections between people and nations. In the MSSR, Anatoli Smyshlyaev (b. 1949), an experienced cartoonist, promoted the aesthetic essence of modern cartoons, as shown in the illustrations to „Foișorul vesel”, an anthology of poems by contemporary Moldavian poets, edited by A. Ciocanu [7].

In the second half of the 1980s, a great many noteworthy illustrated books and picture books appeared. The artistic techniques became increasingly complex and unique, leading to the spread of the term “author's technique” instead of “combined technique”. Thorough “narrativeness” and nuances of romanticism were often synthesized, as shown in the illustrations by S. Done of the Romanian folk tales. The new illustrations by L. Domnin to famous Moldavian folk tales were awarded the BIB '87 Golden Apple (it was for the first time that a BIB award was given to an artist from the Prut-Nistru region) [8].

The active, unprecedented distribution of translated literature in the Soviet Union and the regular participation of Moldavian artists in the Moscow International Book Fair resulted in the practice of issuing outstanding books (with illustrations of high artistic value) that were translated into the languages of international use. The Moldavian fairy tales illustrated by L. Domnin were published in Russian, English, and French. Another Moldavian edition, published in translation in these languages (and also in Spanish) [9], was a collection of miniatures by Spiridon Vangheli, a famous Moldavian contemporary writer for children [10].

Once the two republics of the Romanian cultural region had become independent democratic states (the one on the right bank of the Prut in 1989, and the one on its left bank in 1991) a new era for book illustration began. According to the Law on the National Language and Its Romanization adopted in Chisinau in 1989, the Roman alphabet, the original alphabet for Romanian, was introduced, replacing the Cyrillic, in all the publications of the left bank of Prut (the MSSR and the Republic of Moldova).

Artists enjoyed freedom in the choice of means of expression and ways of presenting material, with grotesque language being still in vogue. The spirit of time found expression in illustrations either in playful jokes or in satire and sarcasm. Cartoon elements were freely combined with romantic intonations and documentary details, as shown in the illustrations by Lică Sainciuc (b. 1947) [11], Alexandru Macovei (b. 1954) [12], Vitalie Coroban (b. 1965) [13].

In 1997, the Moldavian IBBY was established in Chisinau. Under the auspices of the organization,

the International Children and Youth Book Fair, the only fair event dedicated to children's books in the country, is held annually in Chisinau. In the framework of the Fair, the best books published in the Republic of Moldova are selected. Original illustrations are selected for the BIB out of these. The national IBBY section nominates entries for competition. Traditionally, only the prize-winning illustrations are sent to Slovakia [14].

The main trends of contemporary Moldavian book illustration for children are experiments with decorative stylization of shapes, and exploring various visual effects. For example, images by Vasile Movileanu (1955–2011) are compelling due to their grotesque type and the incorporation of the stylistic elements of old popular engravings [15].

Since 2001, illustrations of the objectual-narrative type have been presented at the BIB. These are essentially realistic in style and are executed by highly successful Moldavian book illustrators of the older and middle generations: Ion Severin (b. 1954) [16], „Aventurile baronului Munchausen” by R. E. Raspe [17], Alexei Colîbneac (b. 1943), „Pungața cu doi bani” by I. Creangă [18], Simion Zamșa (b. 1958), „Alexandru Lăpușneanu” by C. Negruzzi [19], Violeta Diordiev (b. 1966) [20], „Winnie-the Pooh” by A. A. Milne and „Alice in Wonderland” by L. Carroll [21]. Pen-and-ink fine line illustrations by V. Diordiev to „De la facerea lumii citire” by Cl. Parole, a contemporary Moldavian writer for children [22], received the BIB '07 Honorary mention for the publisher, this BIB award being the first one given to a Moldavian book of the post-Soviet period.

In the 2000s, many picture books for preschoolers have appeared in the Republic of Moldova. The young illustrators Violeta Dabija (b. 1979) [23], Stela Damaschin-Popa (b. 1979) [24], and Victoria Rață (b. 1976) [25] have experimented with decorative styles, mixing watercolor, gouache, Indian ink and color pencils, providing a diversity of shapes and meanings. Their art is remarkable of a strong inclination to international patterns. Recent BIB exhibitions have featured books released in the UK, South Korea, and the USA brilliantly illustrated by V. Dabija [26].

In recent years, after a long pause, the BIB exhibitions have become interesting again for the artists from the right side of Prut (the Republic of Romania), who have illustrated books published in Bucharest, Zürich, Stockholm. Artworks by Livia Coloji (b. 1981), Cristiana Radu (b. 1976), Irina Dobrescu (b. 1980) are very original in style.

For five decades now, the Biennale of Illustrations Bratislava has provided an important role in the development of art of book illustrations for

children and in the history of contemporary book publishing. The BIB exhibitions are indicative of the evolution of the book art of the Romanian cultural region, as the artists have contributed to updating certain cultural codes and meanings, retreating national art, and modernizing visual language.

The author wants to thank Prof. Elliott Schreiber, Vassar College, Poughkeepsie, New York for his help in translation and for his useful comments on this paper.

References

1. Story of BIB. Half-a-century of Biennial of Illustrations Bratislava in facts and images. Bratislava: BIBIANA, 2015. 144 p.
2. Illustrations from inside of books and not front covers (and jackets) were chosen as a research object. All the translations of the book titles from Romanian are the author's own. The participation of Moldavian artists in the BIB was highlighted in the following article: Kravchenko V. Children's Book Illustration in Moldova. Personalities and Trends. In: Miscellany of the International Symposium BIB 2015. Bratislava: BIBIANA, 2015, p. 181-190.
3. ВІВ 1971: Менюк Ж. Ла балул коцофеней. Кишинэу: Лумина, 1969 / Meniuk G. La balul kotsorefenei [At the Magpie's Ball]. Kishineu: Lumina, 1969.
4. ВІВ 1973: Крянгэ И. Ла скэлдат. Кишинэу: Лумина, 1972 / Kreange I. La sceldat [Bathing]. Kishineu: Lumina, 1972.
5. ВІВ 1975: Дафин Войникул. Кишинэу: Лумина, 1972 / Dafin voinikul [Dafin The Brave]. Moldavian folk-tale. Kishineu: Lumina, 1973.
6. Brathová B. Eastern European Illustrators and the Biennale of Illustrations Bratislava. In: Bologna – Fifty years of Children's Books from Around the World. Bologna: Bononia University Press, 2013, p. 275-292.
7. ВІВ 1985: Чокану А. Фоишорул весел. Кишинэу: Литература артистикэ, 1983 / Chokanu A. Foishorul vesel [The Jolly Tower]. Kishineu: Literatura artistike, 1983.
8. ВІВ 1987: Botezatu Gr. Moldavian folk tales. Kishineu: Literatura Artistica, 1986.
9. ВІВ 1987: Vangheli Sp. The Nightingale. Kishineu: Literatura artistica, 1987.
10. Spiridon Vangheli is the H. Ch. Andersen Award nominee (1998) and also the Astrid Lindgren Memorial Award nominee (2012–2016).
11. ВІВ 1997: Botezatu Gr. Piatra fermecată [The Magic Stone]. Chișinău: Făt-Frumos, 1994.
12. ВІВ 2001: Hadârcă I. Duminica mare [The Great Sunday]. Chișinău: Cartea Moldovei, 1999.
13. ВІВ 1997: Donici A. Greierul și furnica [The Grasshopper and the Ant]. Chișinău: Cartier, 1996; Alecsandri V. Serile la Mircești [Evenings at Mircești]. Chișinău: Cartier, 1996.
14. See: www.bncreanga.md/scp/Premii.htm (Accessed 03.15.2017).
15. ВІВ 1997: Granaci L. Clopoșelul [The Little Bell]. Chișinău: Iulian, 1996; ВІВ 2001: Sadoveanu M. Trei povești minunate [Three Wonderful Stories]. Chișinău: Iulian, 1997; ВІВ 2001: Matcovschi D. Bună dimineață, mama! [Good Morning, Mummy!] Chișinău: Cartea Moldovei, 1999.

16. International Man of the Year 1998.

17. BIB 1999: Raspe R. E. Aventurile baronului Munchausen [The Adventures of baron Munchausen]. Chișinău: Prut Internațional, 1999. Winner of the IBBY Honour List 2002.

18. BIB 2005: Creangă I. Pungața cu doi bani [The Purse with Two Coppers]. Chișinău: Prut Internațional, 2004. Winner of the IBBY Honour List 2006.

19. BIB 2015: Negruzzi C. Alexandru Lăpușneanu. Chișinău-București: Litera, 2014.

20. Laureate of the IBBY Honorary Diploma H. Ch. Andersen 2008.

21. BIB 2007: Milne A. A. Ursulețul WinniePooh [Winnie-the-Pooh]. Chișinău: Iulian, 2008. Winner of the IBBY Honour List 2008; BIB 2009: Carroll L. Alice în Țara minunilor [Alice in Wonderland]. Chișinău: Cartier, 2010; BIB 2013: Lear E. Scrippius Pip [Scroobious Pip]. Chișinău: Arc, 2012.

22. BIB 2007: Partole C. De la facerea lumii citire [Bible Stories]. Chișinău: Iulian, 2006.

23. Featured in the 07/2008 Edition of 200 Best Illustrators worldwide. BIB 2005: Cum am fost în cer și m-am coborât iar pe pământ [How I Had Climbed the Sky and Descended Back to the Earth]. Hungarian folk-tale. Chișinău: Prut internațional, 2003. See also: www.violetadabija.com

24. BIB 2007: Suceveanu A. Lunile și anotimpurile [Months and Seasons]. Chișinău: Prut internațional, 2003.

25. BIB 2005: Lazăr O. Inventatorul de cuvinte [The Inventor of Words]. Chișinău: Prut internațional, 2004.

26. BIB 2013: A Leaf Can Be. Minneapolis: Millbrook Press, 2012; Riverby Award 2012. Golden Kite Award 2013, Notable Children's Books in the Language Arts 2013; BIB 2015: Water Can Be. Minneapolis: Millbrook Press, 2014. Minnesota Book Award Finalist 2015.

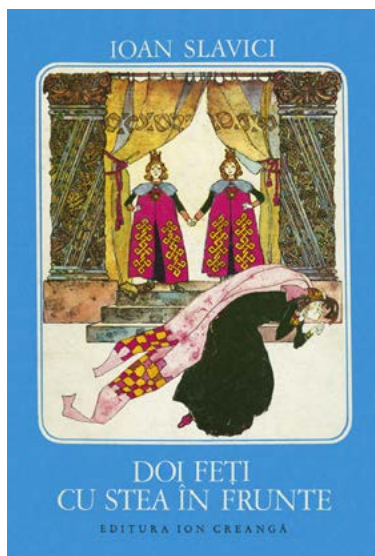


Fig. 1. Book cover by Roni Noël, 1976.



Fig. 2. Book cover by Val Munteanu, 1978.

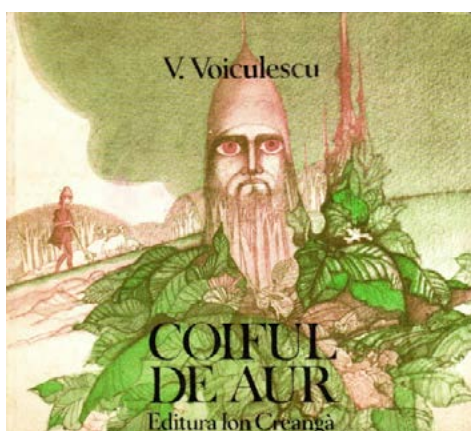


Fig. 3. Book cover by Elena Boariu, 1981.

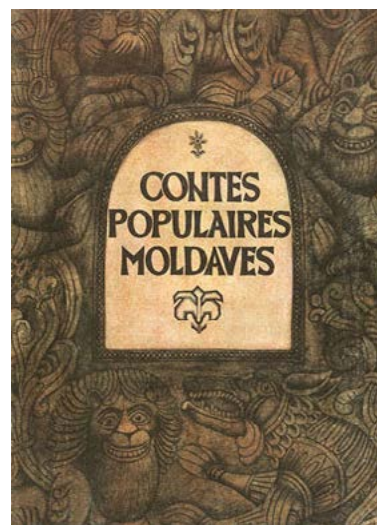


Fig. 4. Book cover by Leonid Domnin, 1986.

THE IMAGES PRESENTED HERE ARE FROM THE COLLECTION OF BIBIANA, THE INTERNATIONAL HOUSE OF ART FOR CHILDREN, BRATISLAVA, SLOVAKIA.



Fig. 5. Roni Noël. „Doi feți cu stea în frunte”. Mixed, 1976.

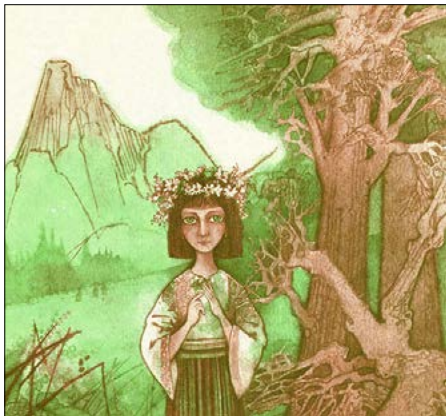


Fig. 7. Elena Boariu. „Coiful de aur”. Watercolor, 1981.

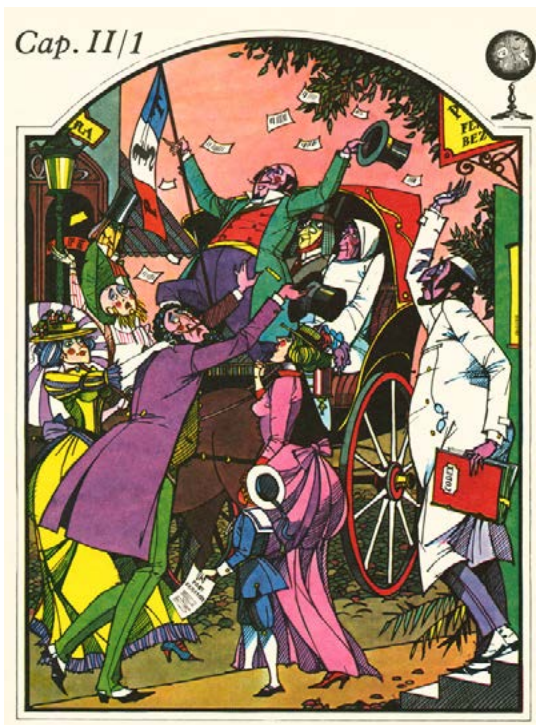


Fig. 8. Val Munteanu. „Tartarin din Tarascon”. Watercolor, pen and ink drawing, 1978.

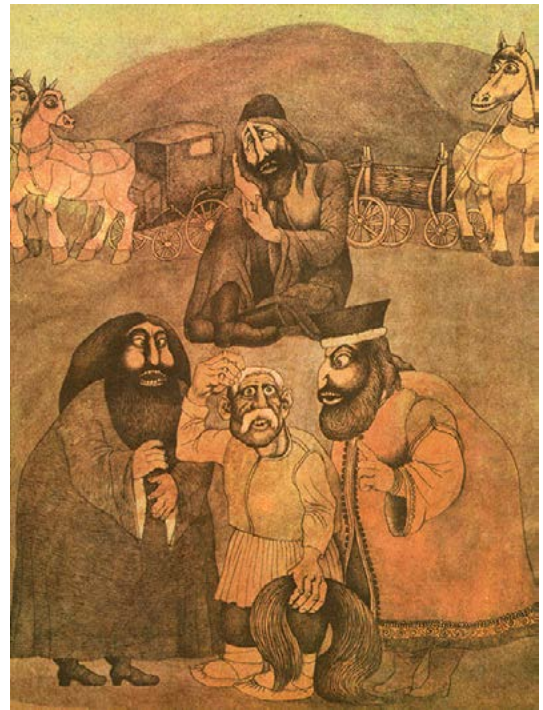


Fig. 6. Leonid Domnin. „Moldavian folk tales”. Watercolor, pen and ink drawing, 1986.

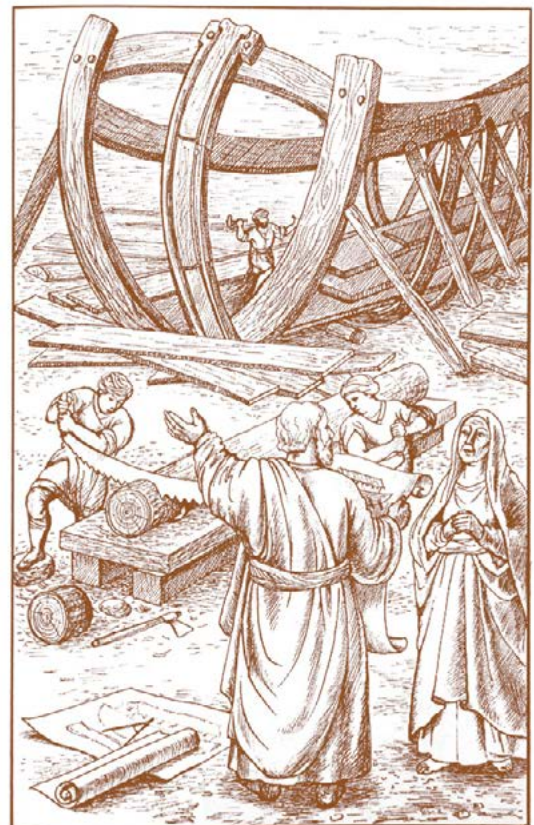


Fig. 9. Violeta Diordiev. „De la facerea lumii citire”. Pen and ink drawing, 2006.

Tamara NESTEROV, Svetlana OLEINIC

UNELE CONSIDERAȚII CU PRIVIRE LA CRITICA ÎN ARHITECTURĂ

Rezumat

Unele considerații cu privire la critica în arhitectură

Lipsa criticii în arhitectură este resimțită mai ales în perioada contemporană, când aspectul noilor realizări arhitecturale se deosebește radical de cele anterioare, realizate în corespundere cu triada vitruviană: funcție-construcție-frumusețe. Unele din cauzele depistate sunt expuse în articolul prezent, cum ar fi folosirea termenului „critică” doar cu sens negativ, în detrimentul sensului autentic de „analiză” și autocenzurarea cercetătorilor arhitecturii; o altă cauză ar fi moștenirea climatului social nociv din perioada sovietică a Republicii Moldova, cu ingerința ideologică a statului totalitarist în procesul artistic, ce a întrerupt evoluția firească a arhitecturii și a dus la pierderea poziției arhitectului și a libertății de creație, iar arhitectura din poziția sa de artă a ajuns ca o ramură a industriei constructive, strangulată de normative tehnice. Evenimentele politice începând cu anii '60 ai secolului al XX-lea, au readus la normalitate raportul firesc dintre arhitectura moldovenească cu cea contemporană universală, în care, grație progresului tehnic și lărgirii orizontului cultural și științific, domină aspectul plastic al expresiei arhitecturale.

Cuvinte-cheie: critică, arhitecturologie, funcționalitate, publicistică, polemică, metaconstrucții, plasticitate, percepere vizuală.

Summary

Some considerations about criticism in architecture

The absence of architectural criticism is felt especially in the contemporary period, when the image of new architectural product radically differs from their predecessors, created in accordance with the Vitruvian triad: benefit-strength-beauty. Some of the identified causes are given in this article, such as the use of the term “criticism” only in negative sense of its meaning, to the detriment of the transfer of its true content as “analysis”, “clarification”, “hermeneutics,” as well as auto-censure of architecture researchers. Another reason is the inheritance of the negative social climate of the times of USSR. The ideological intervention of the totalitarian state in the artistic process led to the depersonalization of architecture, which was the result of collective work, while suppressing the leading role of the architect and the loss of freedom of creativity. This led to the stoppage of natural development of architecture, when architecture from visual art in the past became a branch of the construction industry, strangled by technical norms. Since the 1960s, Moldovan architecture, following the example of the foreign one, has been developing in accordance with technological progress, absorbing the results of expanding the cultural horizon and scientific achievements, has returned to plastic expressiveness, which has become its main character. At the same time, the functional organization and the constructive structure, get away from visual perception into invisible part of the iceberg.

Keywords: criticism, architecture studies, functionality, journalism, polemics, design, plasticity, philophrisis, visual perception.

La prima Masă rotundă, dedicată criticii în artele plastice, din martie 2009, ajustată la celebrarea frumoasei aniversări, rotunjite de criticul în arte Ludmila Toma, a fost abordată pentru prima dată în istoria artelor din Republica Moldova și critica în arhitectură, în realitate – lipsa ei. O primă explicație a acestei situații, apărută *ad-hoc*, a fost învinuirea de lașitate a celor care studiază arhitectura, care acordă atenție doar istoriei arhitecturii medievale și perioadei moderne și mai puțin celei contemporane. Precierea arhitecturii contemporane, cea asupra căreia se revarsă ca regulă critica spontană, dar virulentă a opiniei publice, ar fi evitată de specialiști în mod intenționat pentru a nu se implica în discuții ulterioare inevitabile cu cei „criticați”. Această explicație precipitată a reprezentat doar vârful aisbergului, fără a fi atins problemele esențiale ale criticii în arhitectură, care sunt mult mai complexe. Situația actuală, fără reflexii asupra aspectului arhitectural al orașelor și satelor din Republica Moldova, nu este una firească, deoarece critica în arhitectură, sau polemica cu privire la estetica mediului construit, au existat în trecut. Publicul din orașe este receptiv la aparițiile arhitecturale, la aspectul noilor construcții, la alegerea amplasamentului – la tot ce contribuie la confortul contextului spațial, criticului în artă revenindu-i misiunea de a aborda profesionist aparițiile de noi construcții și prin aceasta readucând ca un bun public arhitectura în atenția societății, atât ca o realizare materială cu funcționalitate utilă, cât și ca operă de artă ambientală, apreciată ca atare.

Critica în arhitectură a existat sub forma studiilor arhitecturologice și a publicisticii, începând cu Antichitatea greco-romană, reapărând după perioada de obscuritate medievală în epoca Renașterii, ajungând la apogeu în primele decenii ale secolului al XX-lea.

Analizând critica arhitecturii de-a lungul timpului, se poate observa că interesul față de arhitectură apărea odată cu creșterea economică a statelor și a cererii de amenajări edilitare, arhitectura locuințelor și clădirilor publice fiind un indiciu al dezvoltării sociale și al bunăstării materiale a populației. Și invers, indiferența față de arhitectură devine un indiciu al regresului social, scăderii nivelului de viață și al unei apatii generale ca reacție la lipsa dreptului de exprimare liberă.

Meditația asupra fenomenului criticii, inerent procesului de creație, a ridicat un evantai de probleme ale criticii arhitecturii, artă care include trei sfere ale activității umane: *științele exacte* (construcția, dependentă de progresul tehnic, cea ce se numește *inginerie*), *științele umanistice* (comanda socială, exigențele pieței și necesitățile umane) și

creația artistică (supusă legilor compoziționale de armonizare, individualizată prin talentul și măiestria arhitectului), trei componente interdependente, deși periodic unele sau altele realizează performanțe care schimbă optica asupra unor principii teoretice considerate imuabile.

Teama de „a fi criticat” și ezitarea „de a critica”, probabil, se datorează înțelegerii unilaterale a sensului verbului, tratat în exclusivitate drept căutarea și indicarea neajunsurilor, opinie legiferată de publicațiile oficiale. Conform uneia, „esența criticii este cunoașterea și evidențierea într-o formă sau alta a contradicțiilor, a erorilor și neajunsurilor apărute în procesul practicii, activității sociale în scopul depășirii lor”, cu indicarea că critica se practica „în literatură, știință, artele plastice” [8, p. 644], dar fără a fi printre acestea nominalizată și arhitectura. Într-o altă ediție, critica era considerată a fi „dezvăluirea greșelilor și lipsurilor din activitatea unei persoane, a unor colective, dar când în cazuri extreme critica evidențiază lipsurile ori greșelile cuiva cu răutate sau cu exagerare, aceasta se numește criticism” [2, p. 233].

Criticii, ca regulă, este supusă activitatea creativă în literatură și artele vizuale, acolo unde se naște o viziune nouă, se rup tradițiile, se impune un alt punct de vedere, o optică ce diferă de cea obișnuită, aflată în vogă în timpul și spațiul dat. Neînțelegerea reacției firești a publicului la apariția unui product nou, fie material, fie spiritual, transformă reacția criticului, fie de acceptare, fie de repulsie, într-o sferă etoară, ce împarte lumea artistică în două tabere. De o parte a barierei-discurs se află creatorul de valori artistice în așteptarea verdictului ca o condamnare, iar de cealaltă parte – se află criticul artelor, cu opinia sa obiectivă/subiectivă, ambii așteptând unul de la altul înțelegerea cât mai adecvată a fenomenului.

În aceleași publicații, dar ca o poziție secundară, era apreciată critica drept o „analiză care comentează, interpretează și caracterizează operele literare, artistice sau științifice”. Această atitudine este în corespundere cu sensul autentic etimologic al termenului de critică, utilizat în Grecia antică – *kritikos* – în traducere *arta de a judeca, de a analiza*. Astfel, *kritika* nu a avut inițial sensul negativ pe care l-a obținut cu timpul, ci se apropia de noțiunea de *hermeneutică*, adică explicație, interpretare, înțelegere, căutarea motivației.

Critica arhitecturii ar trebui să devină o „artă a aprecierii”, a realizărilor din ultimul secol, care au bulversat teoria arhitecturii, bazată pe experiența moștenirii istorice a utilizării materialelor de construcție naturale cu sistemele constructive rezultate din posibilitățile acestora.

În perioada de tranziție, prin care au trecut fostele republici sovietice după destrămarea URSS, a fost trezită la viață o abordare mai profundă a arhitecturii ca artă vizuală. Nu întâmplător, anume la începutul acestei perioade de revizuire a istoriei și a unor concepte asupra fenomenului de arhitectură a apărut prima lucrare istorico-teoretică a criticii în arhitectură, dar în care a fost valorificată critica arhitecturii ruse din secolul al XVIII-lea până în 1917 [4]. Pentru prima dată a fost afirmată funcția benefică a criticii, de purificare în prosperarea arhitecturii, având rostul „unui filtru” al profesionalismului. Critica în arhitectură este necesară societății, deoarece schimbarea aspectului arhitectural al localităților nu este doar problema comanditarului și beneficiarului, care poate fi mulțumit de realizarea arhitectului, dar mediul comunitar în care locuiesc cetățenii, este un bun social.

În Republica Moldova, începuturile atitudinii critice prin deschiderea lumii constructive spre societatea civilă s-au încheiat cu un fiasco deplin, deși critica arhitecturii, practică sub forma publicisticii, a fost cunoscută și aici. În decursul anilor '70-'80 ai secolului al XX-lea se publica în ziarul „Chișinăul de seară” informații cu privire la activitatea constructivă din Moldova, atrăgându-se atenția din partea societății asupra acestei sfere de activitate, pe atunci mai mult urbanistică și inginerească decât artistică. În condițiile actuale, când se schimbă în ritm alert aspectul orașelor, *criticilor* le revine datoria de a mediatiza problema impactului arhitecturii clădirilor noi cu mediul format istoric. Începutul reacției critice, după cum este firesc, pornește de la opinia simplă de *corespundere* sau *necorespundere* a noii apariții arhitecturale cu cea a unor modele sau a unor concepții devenite întruchiparea tipurilor arhitectural-urbanistice, ce erau pe înțelesul tuturor, ajungând până la noțiuni complexe de analiză arhitecturală: percepere vizuală, design urban, proporții, scară umană, acțiunea mediului natural asupra celui construit, ce îmbină categorii specifice filosofice, comprehensibile doar profesioniștilor. Rolul benefic al criticii poate fi ilustrat și printr-un episod minor ce a avut loc la una din conferințele anuale ale Institutului Patrimoniului Cultural al AȘM, când, la prezentarea comunicării „Aspecte compoziționale ale arhitecturii clădirilor pentru afaceri din Chișinău, construite în ultimul deceniu” de către doctoranda S. O., reacția înainte de alocuțiune a fost sceptică: „S-o vedem și pe aceasta...”, iar după explicația problemelor apărute în proiectarea actuală în mediul format istoric al urbei, ce au condus la soluția respectivă cu schimbarea limbajului plastic al arhitecturii, aceeași persoană, mult mai conciliabilă, a murmurat

monosilabic „Da...”. Evidențierea neajunsurilor este doar prima reacție și cea mai evidentă a criticii, pe când a doua este aprecierea complexă a operei de arhitectură, care cere cunoștințe profunde ale fenomenului arhitectural-artistic. Nu în zădar, în ultimul timp în științele umanistice și în arte, inclusiv în teoria arhitecturii, își face loc exigența de a lărgi baza metodologică a cercetărilor, cerându-se de la arhitecturologi „filofizarea discursului” [2, p. 378].

Critica arhitecturii universale contemporane nu a încetat, ci lipsește – și nu întâmplător – din activitatea științifică și viața publică, nu numai a Republicii Moldova, ci și a statelor foste republici sovietice, situația fiind legată de trecutul lor istoric comun. În instituțiile sovietice de învățământ arhitectural, în scop educațional, era supusă criticii, trecându-se peste valențele ei, doar arhitectura lumii capitaliste. Discursul critic era axat pe lipsa planificării de durată în țările capitaliste, aspectul discrepant între locuințele aristocratice și cele ale maselor muncitoare, afirmații care astăzi sunt depășite de cunoașterea arhitecturii contemporane universale. Sunt cunoscute și apreciate ca opere de arhitectură, create în pas cu progresul tehnic și social, renumitele ansambluri urbane din Roma, Paris, Brazilia, Dubai etc.

În URSS critica arhitecturii sovietice lipsea și din motive ideologice, deoarece era dirijată, în primul rând, prin directive, și doar în al doilea rând – prin norme tehnice, tributare nivelului de dezvoltare economică, care pe atunci erau rămase în urma statelor a căror economie se dezvolta pe principiul de concurență. Pluralismul analizei, libere și obiective a succeselor și insucceselor arhitecturii sovietice, nu era încurajat, dreptul la opinii revenind numai funcționarilor de partid, după care își măsurau alocuțiunile și funcționarii din guvern, conducerea Uniunii de Creație a Arhitecților, conducătorii institutelor de proiectări etc. Puțini mai cunosc situația care se formase în arhitectura sovietică între anii 1933–1955, creată în lipsa discuțiilor libere și polemicii cu privire la orientările stilistice din arhitectura sovietică, care, după ce a cunoscut un progres artistic în perioada de după revoluția din 1917, peste 15 ani a intrat într-o perioadă de stagnare. După perioada fructuoasă a căutărilor unei concepții a arhitecturii socialismului, accentul a fost pus pe procedeele compoziționale ale formei artistice spațiale, la baza căreia erau acele „7 note ale muzicii încremenite”, rezultând o arhitectură funcționalistă, adresată unui public pregătit să aprecieze eleganța formelor austere, a urmat o perioadă de reproducere a formelor istorice. Căutând un stil care ar corespunde transformărilor socialiste din „perioada finalizării refacerii economiei naționale și construirii societății socialiste”

[5, p. 99], s-a optat pentru revitalizarea principiilor de organizare compozițională a fațadelor clădirilor, prezente în arhitectura Renașterii italiene, care prezentase la timpul său o revoluție în viața și arta Europei, o rupere categorică cu arta medievală, tot așa cum revoluția socialistă din 1917 s-a distanțat de capitalism. În primele decenii ale URSS, situația era similară, ideologia comunistă asemuindu-se cu ideea umanistă a Renașterii, în centrul atenției căreia a fost omul, și nu divinitatea, iar în URSS aceeași idee era declarată prin sloganul „Totul pentru om, totul în numele omului”.

Orientarea compozițională a arhitecturii sovietice din secolul al XX-lea, ca idee artistico-ideologică, coborâtă la realizările arhitecturii secolelor XV–XVI, mai târziu a fost recunoscută drept o eroare [5, p. 100]. Evoluția formelor arhitecturale, dependente de materialele de construcție, în epoca Renașterii a cedat locul „stilului” cu repetarea formală a procedurilor compoziționale, structurate arhitectonic în Antichitate [9], astfel fiind dată o lovitură mortală noțiunii de *tectonică*, „sfânta sfințelor” în paradigma dezvotării istorice a arhitecturii. Formele plastice ale arhitecturii vor fi compozițional *reprezentate* pe fațada clădirilor din secolul al XX-lea, fără legătură cu structura constructivă. Un promotor al reproducerii formelor secolelor XV–XVI în secolul al XX-lea a fost arhitectul I. V. Joltovsky, de câteva ori laureat al celor mai prestigioase premii de stat, soluții multiplicat ulterior în arhitectura marilor orașe din URSS și din lagărul socialist. În 1955, utilizarea stilisticii care se va numi *ampir sovietic*, *ampir stalinist*, *neoclasicism* sau *realism socialist* a fost oprită prin renumita decizie de guvern „Cu privire la lupta cu excesul de decor în arhitectură”. Dar nu pentru că era anacronic arsenalul mijloacelor de expresie artistică în secolul al XX-lea, motivul evocat a fost ritmul lent de refacere postbelică, care nu satisfăcea necesitățile țării, deoarece cerea prea mult timp pentru confecționarea decorului cioplit în piatră sau modelat din ceramică și ghips.

Ingerința în evoluția iminentă fenomenului arhitectural a dus la discreditarea arhitecturii ca gen al artelor, pe primul plan situându-se problemele tehnice și ale industrializării procesului de construcție. În aceste condiții când nu se permitea utilizarea decorului – pe atunci principalul procedeu de modelare plastică și de diversificare a fațadelor, arhitectura, din activitate artistică, a fost trecută în secția științelor tehnice (*inginerie*). Au apărut acele microraiioane compuse din prisme omogene, plasticitatea fiind exclusă totalmente din limbajul formelor, precum și ...actualitatea criticii arhitecturii.

Revendicarea locului istoric ocupat de arhitectură în rândul artelor a avut loc în ultimii 30-40 de

ani, dar continuă să domine și astăzi vidul informațional pentru public și lipsa polemicii specialiștilor cu privire la procesul arhitectural universal și reflecțiile lui asupra arhitecturii din țară.

În afară de moștenirea istorică și ineficiența criticii arhitecturii, în societatea cu ideologie totalitaristă mai pot fi reflectate și alte cauze ale lipsei de interes față de critică. Una din ele ar fi caracterul colectiv și diversificat al „producerii” operelor de arhitectură: exigența funcțional-tehnologică, procesul industrializat al edificării, dirijat de acte normative, și, în final, creația artistică, care are un caracter subiectiv. Dacă în artele plastice și literatură creatorul este propriul demiurg al genezei operei sale, arhitectura este rodul activității unor mari colective de lucrători, dintre care doar crearea formei arhitecturale este pasibilă criticii. Lipsa teoriei arhitecturii contemporane este călcâiul lui Ahile al criticii. Pentru *a critica*, urmează a poseda instrumentarul necesar analizei, precum și cunoașterea funcționalității criticii în sistemul actual al valorilor culturii. Dificultatea abordării critice se lovește și de natura acestei activități profesionale, dintre care majore sunt organizarea spațiului util pentru buna funcționare a proceselor pentru care este destinată clădirea; soluționarea performantă tehnico-constructivă a structurilor portante și armonizarea estetică a formelor rezultate după principiile unei opere de artă vizuală, în arhitectura istorică acestea derivând una din alta, fiecare din ele, cu timpul, tot mai mult obținând libertate în exprimare. Dar, datorită caracterului complex, părțile componente ale arhitecturii, în funcție de fazele de dezvoltare istorică a societății, au fost pe rând hiperbolizate. Astfel, în perioada străveche, de până la apariția arhitecturii ca artă vizuală, adică atunci când aspectului exterior și valențelor artistice încă nu li se acorda atenție, avea importanță crearea spațiului util, destul de simplu. Tehnica de construcție era derivată din proprietățile materialelor de construcție oferite de natură. În condițiile evoluției îndelungate a societății umane, geneza fenomenului arhitectural a urmat calea perfecționării formelor spațiale și a structurilor construcțiilor, rezultate prin depistarea raporturilor optime, apariției semanticii formelor, formându-se opiniile cu privire la aspectul caracteristic al arhitecturii, care începe să domine în societate ca adevărata înfățișare care corespunde funcționalității unui tip de clădiri. Odată cu dezvoltarea societății are loc diversificarea tipurilor de clădiri, pentru care nu existase anterior analogii de forme, dar care, cu timpul, ajung să se contopească cu ideea de aspect tipologic, profilându-se astfel o evoluție a formelor în timp, care treptat este acceptată de opinia publică. De regulă, noutățile, cu rare

excepții, nu sunt acceptate la momentul apariției lor, cum sunt bine cunoscutele exemple gen Turnul Eiffel, Centrul de Cultură Pompidou din Paris, pavilioanele de la expoziții, etc. Pentru ca opinia publică să aprecieze noutatea formelor, este necesar ca timpul „să lucreze” printr-un intermediar, care, aplicând hermeneutica, să explice inevitabilitatea schimbării arhitecturii odată cu lărgirea orizontului cultural datorită descoperirilor științifice și diversificării activităților umane, mobilității percepției vizuale. Vorbind de formele arhitecturale, avem în vedere aspectul exterior, ceea ce prezintă arhitectura ca valoare a ambientului, partea tehnică și organizarea spațială fiind apanajul specialiștilor, rămânând în partea obscură a arhitecturii, partea nevăzută, ai-doma părții subacvatice a aisbergului.

Asistăm astăzi la o revoluție în domeniul arhitecturii, o cotitură care poate avea loc, fără a exagera, o dată în mileniu. Căutările expresivității artistice din anii '70-'80 ai secolului al XX-lea s-au întors spre începutul aceluiași secol, cu explorarea instrumentarului propriu arhitecturii. Introducerea în disciplinele de instruire a arhitecților cursul compoziției formei arhitecturale (a propedeuticii) a fost un fenomen generalizat în toate universitățile de arhitectură din secolul al XX-lea, acest fapt generalizând o erupție creativă, unde soluția tehnico-construcțivă și materialul de construcție nu sunt determinantele categorice ale aspectului arhitectural al clădirilor. Pe primul plan s-a situat compoziția – supranumită *poetica arhitecturii* [2], procedeele compoziționale asigurând integritatea și plasticitatea operei de arhitectură, compusă din: conjugarea spațiului cu masa constructivă prin intermediul ritmului și metrului, cu raporturile calculate prin proporții, accentuate de clar obscur, organizate simetric sau asimetric, dar echilibrate, la finalizarea aspectului arhitectural contribuind factura și policromia. Sub primordialitatea compoziției arhitecturii contemporane se schimbă optica percepției operei de arhitectură, făcându-și apariția opinia împărtășită tot mai mult de creatori și critici: „pe măsura evoluției culturii și a istoriei arhitecturii se acordă tot mai multă atenție aspectului exterior al clădirii și mai puțină materiilor funcționale – construcțiilor sau destinației sale” [10, p. 16]. Această situație este explicabilă în contextul marilor construcții (megaconstrucții – centre comerciale de tip *mall*, trasee interurbane, comunicații de transport cu trafic intens, viaducte, poduri, etc.) de la începutul secolului al XXI-lea, libertatea formei arhitecturale, deseori bizară pentru a atrage atenția, fiind asigurată de posibilitățile tehnice actuale, care permit realizarea celor mai fantastice idei. Proiectele futuriste din anii '60-'70 ai secolului al XX-lea

reprezentau lucrări concepute deseori drept fantezii [7], realizarea cărora era greu de imaginat: la începutul secolului al XXI-lea ele au devenit realitate. Ideea orașelor amplasate pe insule artificiale, proiectate de arhitecții S. Tigerman, K. Kikutake și Kenzo Tanghe, a fost realizată în Dubai, Emiratele Arabe Unite. Proiectul clădirii-sferă Cénotaphe lui Newton din 1784, a arhitectului Étienne-Louis Boullée, peste două secole s-a materializat în Baku.

Posibilitățile inimaginabile ale tehnicii de construcție de astăzi sunt utilizate eficient la crearea unor aglomerații urbane, care după destinația lor soluționează probleme importante de habitat, transport, organizare spațială cu dominante de orientare în spațiu. Acestea sunt provocări pentru apariția tipurilor noi de construcții, cu dimensiuni ce depășesc scara umană, cu forme exterioare bizare, comprehensibile doar prin cunoașterea programelor creative ale autorilor. Inspirația vine de la realizările tehnice, de la forma aerodinamică a instalațiilor și mijloacelor de transport, configurându-se fuziunea arhitecturii cu designul industrial. O colegă de la catedra mașinilor de construcție se întreba de ce nu provoacă admirație forma exterioară a mașinilor (buldozer, macara, greder sau altele), doar și acolo au fost depuse eforturi nu numai tehnologice, ci și estetice, și iată a venit timpul când se observă o influență reciprocă între mașinile ca mecanisme și „mașinile de locuit”. Exemple ale acestor între-pătrunderi servesc clădirile care se rotesc în jurul axei din Dubai, EAU, Malmö, Suedia etc., sau clădirile-cameleon ce-și schimbă culoarea.

În afară de această direcție a evoluției arhitecturii contemporane, compusă din peste 30 de orientări stilistice și conceptuale, mai există, ca o linie paralelă, realizările cu funcție utilă, care, folosind termenul din sport, prezintă o *paraarhitectură*. Posibilitățile tehnice au cauzat „amețea de succes”, fiind exploatate pentru a impresiona publicul. Această categorie propune un dialog, trimite mesaje, uneori ironice, alteori sarcastice, se apropie de scenografie: imagini de case naufragiate, case fisurate sau semidistruse, concepute inițial ca semn al cataclismului social, dar și ... glume, „pandemia” acestora cuprinzând, se pare, presa, mass-media și sferele de creație. Una dintre acestea se află la Chișinău, construită la intrarea dinspre aeroport, str. L. Tolstoi, reprezentarea apropiindu-se prin proporțiile sale de imaginea bine cunoscută a *calului troian*. Înțelegerea acestei apariții poate avea loc numai în raport cu istoria urbană a Chișinăului din ultimele două decenii. Pare să fie un mesaj al arhitectului, căruia nu i s-a permis construirea unui bloc de locuit cu multe apartamente în partea medievală a Chișinăului, ce ar fi distrus

prin volumetria sa scara istorică a tramei stradale istorice, dar a reușit, ca o sfidare, o realizare similară la marginea de sud a orașului istoric.

Aceleași avantaje ale tehnicii de astăzi sunt coroborate la nivelul problematic al gustului beneficiarilor, tendință calificată drept „speculații” [6], cum ar fi o stație PECO sub forma ceainicului, o fabrică de coșuri sub forma coșului împletit, un WC în parc sub forma cizmelor de cowboy, un sediu al bibliotecii cu fațada alcătuită din cărți, toate aflate în orașele din SUA. Clădirile din această grupă sunt în afara arhitecturii, deoarece încalcă principiul ei esențial ca gen al artei, incompatibilă cu noțiunea de *mimesis*: arhitectura nu reproduce formele naturale, ci operează cu elemente create de rațiune, deși și acest bastion pare să cedeze în ultimul timp sub presiunea conceptelor arhitecturii noi.

Concluzia care se cere formulată la finele articolului ar fi că progresul tehnic de astăzi, deși dictează aspectul lumii, prezența componentei spirituale nu poate fi neglijată, critica arhitecturii fiind cunoașterea exigentă a mediului ambiant, construit după legi specifice.

Referințe bibliografice

1. Breban V. Dicționarul explicativ al limbii române, București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1987.
2. Азизян И. А., Добрицына И. А., Лебедева Г. С., Теория композиции как поэтика архитектуры, Москва: Прогресс-Традиция, 2002 / Azizyan I. A., Dobritsyna I. A., Lebedeva G. S. Teoria compozitsii kak poetika arhitektury, Moskva: Progress-Traditsia, 2002.

3. Азизян И. А. Опыт анализа отечественной архитектурно-теоретической мысли рубежа XX–XXI вв. În: Архитектурно-теоретическая мысль Нового и Новейшего времени. Москва: URSS, 2006 / Azizyan I. A. Opyt analiza otechestvennoi arhitekturno-teoreticheskoi mysli rubeja XX–XXI vv. In: Arhitekturno-teoreticheskai mysli Novogo i noveishego vremeni. M.: URSS, 2006.

4. Заварихин С. П. Русская архитектурная критика. Середина XVIII – начало XX вв. Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1989 / Zavarihin S.P. Russkaia arhitekturnaia kritika/ Seredina XVIII – nachealo XX vv. Leningrad: Izdatelstvo Leningradskogo Universiteta, 1989.

5. История советской архитектуры. Москва: Госиздат литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1963 / Istoria sovietskoï arhitektury. Moskva: Gosizdat literaturz po stroitelstvu, arhitecture I stroitelnyim materialam, 1963.

6. Локотко А. И. Архитектура: авангард, абсурд, фантастика. Минск: Белорусская наука, 2012 / Lokotko A. I. Arhitektura: avangard, absurd, fantastika. Minsk: Beloruskaia nauka, 2012.

7. Рябушин А., Дворжак К., Прогностика в архитектуре и градостроительстве. Москва: Стройиздат, 1983 / Ryabushin A., Dvorjak K. Prognostika v arhitekture i gradostroitelstve. M.: Stroizdat, 1983.

8. Советский Энциклопедический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1990 / Sovietskii Entsiklopedicheskii slovari. Moskva: Sovietskaia entsiklopedia, 1990.

9. Флетчер Б. История архитектуры, составленная по сравнительному методу. 2-е изд., С. Петербург, 1913 / Fletcher B. Istoria arhitektury, sostavlennaia po sravnitel'nomu metodu. 2-izd., S.-Petersburg, 1913.

10. Френч Х. История архитектуры. Москва: Апрель ФСТ, 2006. French H. Istoria arhitektury. Moskva: Apreli FST, 2006.



Fig. 1. Centru comercial „Malldova”, Chișinău, 2013, arhitect G. Telpiz. Foto T. Nesterova.



Fig. 2. Clădirea „Calul troian”, Chișinău, arhitect incert. Foto T. Nesterova.



Fig. 3. Aspect modern al Chișinăului de la sfârșitul secolului al XX-lea. Laconism, încadrare în contextul urban. Foto T. Nesterova.

Lilia DONICA

VIATA ȘI ACTIVITATEA CREATORULUI DE BRAND VALENTINA VIDRAȘCU

Rezumat

Viața și activitatea creatorului de brand Valentina Vidrașcu

Valentina Vidrașcu este cel mai cunoscut nume din mediul designerilor autohtoni. Aceasta a fost admirată și apreciată în cele mai importante orașe de modă din Moldova și România, datorită dragostei pentru meșteșugul popular preluat de la mama sa. Valentina Vidrașcu a promovat colecții senzuale inspirate luând drept piesa centrală „Ia românească”. Datorită dragostei pentru meșteșugul popular și anume a broderiei inedite, dar preluat de la mama sa, care a lăsat o amprentă profundă asupra creației fiicei, urmându-și calea în lumea modei vestimentare, creând cele mai senzuale colecții inspirate din portul popular, luând drept piesă centrală iile.

Păstrând vizibil legătura cu moștenirea seculară, Valentina Vidrașcu promovează valori inedite, autentice și moderne, realizate cu un rafinament deosebit. Având drept suport ornamentul popular, creatoarea aduce iile într-o formă nouă, ușor stilizată, folosind cele mai fine țesături naturale, modelând factura, tehnica și croiul acestora, dându-le o nouă identitate și modernitate rafinată.

Lucrările de inspirație folclorică semnate de artistă a reinviat dragostea femeilor de pretutindeni către portul iilor, prezentate într-o nouă viziune.

Astăzi, putem afirma cu mândrie că Moldova are un brand renumit atât în țară, cât și în afara ei, brand-ul „Valentina Vidrașcu”, cu colecții vestimentare de lux, exclusive, iar purtătoarele ținutelor create de ea vor fi mereu senzuale, nobile, de o frumusețe inedită, emanând cu splendoare spiritul tradițional românesc.

Cuvinte-cheie: ie, broderie, brand, mătase, port tradițional, designer, colecție, prezentare de modă.

Summary

Life and Work of Valentina Vidrașcu, the brand creator

Valentina Vidrașcu is the most reknown name among local fashion designers who succeeded in making Moldova acknowledged, admired, and appreciated in fashion capitals around the globe.

Good education and love towards craftsmanship, namely embroidery, which were passed to her by her mother, have all positively marked Valentina Vidrașcu's path into the fashion world, who now creates some of the most sensual collections inspired by traditional clothing, with ie (a traditional embroidered shirt) as a central collection piece.

The ie's designed by Valentina Vidrașcu are unique, authentic and modern, and are characterized by refined sophistication. By maintaining the traditional pattern as a base, the designer recreates the style of ie's, uses the finest natural fabrics and successfully mingles texture, technic and tailoring into a new identity and refined modern pieces.

The folkloric inspirational works she has signed have returned the love of women all over to the wearing of traditionally embroidered shirts, presented in a new vision.

Today, we can proudly say that Moldova has a well-known brand both in and outside the country, namely the „Valentina Vidrașcu” brand, with exquisite exclusive clothing collections, while the wearers of the outfits created by her will always be sensual, noble, of an unique beauty, splendidly exuding the traditional Romanian spirit.

Keywords: ie, embroidery, brand, silk, traditional clothing, designer, collection, fashion.

Analiza profesiei de designer vestimentar este o problemă complexă, fiindcă a fi designer înseamnă nu doar o activitate, dar și un stil de viață, o vocație. Cele spuse se referă integral la creatorul de brand de la noi Valentina Vidrașcu.

După cum menționa Wassily Kandinsky, „arta este liberă” [16]. Fiecare creator de modă are libertatea sa de expresie, aceasta favorizând crearea unui *stil personal* care, de fapt, exprimă personalitatea acestuia prin artă. Să te simți liber, să exprimi ceea ce dorești este însăși esența a ceea ce înseamnă să fii artist.

Cu regret, la noi în țară, pentru majoritatea designerilor vestimentari, această libertate de exprimare lipsește din varii motive, fiind situația financiară precară a țării, care duce la impedimente majore în crearea unei colecții artistice vestimentare, din acest motiv elaborându-se colecții *catwalk*, în serii mici, urmărindu-se obiective de a obține profit.

Valentina Vidrașcu prin perseverență și dragostea de stil etno a creat colecții fenomenale ce ne-au dus faima în cele mai prestigioase centre de modă din afara țării (Paris, Milan, New York, Londra etc.), obținând o mulțime de mențiuni și premii la nivel internațional. Ea este personalitatea care și-a sacrificat viața personală dedicându-se lumii modei, a creației vestimentare și nu numai: a fost prima fondatoare a școlii de manechine și unica care a educat modele în acest sens al cuvântului.

Valentina Vidrașcu provine dintr-o familie de țărani înțelepți și talentați, cu cinci copii, ea fiind copilul mijlociu, având doi frați mai mari și doi mai mici, unde mama sa era „motorul” casei [34]. Părinții fiind din județul Orhei, s. Molovata Veche, s-au schimbat cu traiul în Corjova, unde s-a născut Valentina Vidrașcu la 5 ianuarie 1955. „Am crescut pe malul Nistrului: aveam patul afară, în grădină, sub doi vișini. Din patul meu vedeam Nistrul și o fâșie de pădure” [31]. A avut o copilărie modestă, dar pe care o prețuiește extraordinar de mult [11]. Dragostea pentru haine o are de mică, fiindcă mama sa, „o îmbrăca atât de frumos și era cea mai iscusită meșterită în broderie”, își amintește Valentina Vidrașcu.

A absolvit școala medie din Corjova, unde era cea mai bună elevă și toți învățătorii menționau că nu mai avuseseră așa elevă, iar caietul ei era arătat la toți drept exemplu [34]. Apoi, a ales să facă filologie la Chișinău, decizând astfel doar dintr-un singur motiv-dorința de a vorbi corect și frumos.

La vârsta de 45 de ani, Valentina Vidrașcu a fost încadrată în proiectul Băncii Mondiale, Planul Marshall; care a avut două stagii, unul fiind la Praga, celălalt fiind la Londra, ce a durat fiecare câte două luni. Acest proiect pregătea manageri și antreprenori

din Moldova în diferite domenii, ajutându-i foarte mult la dezvoltarea afacerii sale.

Pe viitorul său soț l-a văzut prima dată fiind studentă în anul trei la facultate. Pe acele timpuri, Vlad Vidrașcu era printre pușinii moldoveni care se exprimau: sărut mâna, Doamnă! Mai târziu, soarta a făcut în așa fel, încât au fost angajați să lucreze împreună la Biroul de Turism. Cu timpul, au observat că gândeau la fel, făceau lucrurile la fel.

S-au căsătorit chiar de ziua lui de naștere, când împlinea 28 de ani. După aceea s-a născut fiul lor cel mare – Tiberiu (acest nume l-au dorit ambii), apoi s-a născut cel de-al doilea fiu – Luca. Tiberiu seamăna cu tata, Luca-cu mama, iar dacă te uiți în poze, deseori se confundă cine e, fiindcă, după cum mărturisește dna Valentina, ea seamănă foarte mult cu soțul ei și adesea li se puneau întrebarea dacă nu sunt cumva frați.

Dar căsnicia lor a durat prea puțin. La doar 42 de ani, soțul și tatăl celor doi copii i-a părăsit din cauza unei morți subite, având ultimul grad de leucemie. Această tragedie a afectat profund întreaga familie. Luca avea doar 9 ani, iar Tiberiu –15.

E de nedescris prin ce greutăți au fost nevoiți să treacă. Rămânând la acel moment și într-o criză financiară dură. Dar, fiind o personalitate foarte puternică, cu o verticalitate excepțională, a reușit să depășească acele greutăți. S-a mobilizat și a mers mai departe cu pași consecvenți și hotărâți, lăsând în urmă admirație, succese și mândrie.

Prima piesă vestimentară a fost desenată în clasa a VI-a [11], iar deja peste ani a hotărât să facă colecții. Totul începuse după moartea soțului. Rămânând fără bani, a plecat cu o sumă împrumutată de bani la Milano, Italia, pentru a aduce haine de marcă la noi. Integrarea în lumea modei a Valentinei Vidrașcu a avut loc în anii 1980–1990, împreună cu designerii de la Centrul de Modă, unde și-a prezentat o colecție mică din șase piese vestimentare confecționate din mătase cu tehnica batic [30].

În 1997 a deschis prima agenție de manechine din Republica Moldova. Tot în același an, în noiembrie, a deschis prima școală de fete „Viva Models”, care, ceva mai târziu, a fost apreciată de Ford, IMG, Flash, Fashion, Riccardo Gay și Metropolitan [24]. În acea perioadă i-a fost foarte greu, din motiv că nu existau reviste de modeling, modă și apăruse problema că absolventele școlii nu aveau angajamente de lucru și nici posibilități să participe la prezentări de modă.

Datorită doamnei Perina, soția Ambasadorului Americii de atunci, care a rugat-o să organizeze o prezentare de modă la reședința lor cu tot ce găsește prin buticurile din Republica Moldova, Valentinei Vidrașcu i-a venit ideea de a încerca să promoveze colecții vestimentare. Primele încercări nu au fost

cele mai reușite, dar oricum a simțit o revelație să continue a merge pe acest drum, luând ca piesă de bază la românească tradițională, stilizând-o ușor, oferindu-i un aspect modern.

Primele încercări de promovare a colecțiilor vestimentare au fost în anii 1998–1999, dar care nu erau concepute în stil etno. Iar prima colecție în stil etno a fost creată în anul 2000, fiind lansată în 2001. Este vorba de o mare colecție pentru festivalul de modă Easton Catwalk din București, organizat de Saatchi & Saatchi, care se numea „Deo Sole”, ceea ce înseamnă „noroc” [34]. Colecția conținea 36 de ținute, amintite în revista *Elle*, apărută în același an.

Pe parcursul anilor următori a participat la Săptămâna Modei la București (2002), iar în 2005 prezintă modele de vestimentație la Săptămâna Modei FashionWeek la Iași, România, lucrând asupra unei noi colecții, care are la bază ornamentul popular cu genericul „Hora”, lansată în anul 2006.

În 2007 a fost creată colecția „Blouse Roumaine” și prezentată pentru prima dată la Săptămâna Modei de la Iași. Denumirea colecției a fost preluată de la pânza impresionistului francez Henri Matisse „La Blouse Roumaine”, având ca modele costumele naționale ale secolelor XVI–XVII, purtate la curțile domnești. Colecția, care conține 14 modele de bluze, fuste și rochii, a fost executată în țesături naturale: mătase, catifea și șifon. Toate piesele sunt lucrate manual și au accesorii pentru fiecare model în parte. Este o colecție reușită: pentru prima dată Republica Moldova prezintă la Washington o colecție vestimentară, fiind prezentată în același an în cadrul săptămânii modei „DC Fashion Week 2007”, unde a fost menționată ca cea mai frumoasă colecție [12].

În 2008 prezintă colecția „Drăgaica” – colecție inspirată dintr-o tradiție veche de secole pe pământul românesc – sârbatoarea cunoscută sub numele de Sânziene, iar în 2009 participă la Festivalul de Modă Pasarela, un proiect franco-român, finanțat de Franța, care avea ca scop susținerea modei din România. La acest festival au participat 25 de ateliere, însă, cu mare bucurie, Marele Premiu (la mare distanță față de ceilalți concurenți) a fost deținut de către însăși Valentina Vidrașcu.

În 2010 urmează o altă prezentare a colecției vestimentare desfășurată la Casa Sărbătorii, Chișinău, continuată în 2012, la Aurrum Palace din București, cu colecția „Ileana Cosânzeana de lux”, care a fost expusă cu sprijinul Ambasadei Republicii Moldova în România, dezvăluind celor prezenți o colecție de li și rochii care au păstrat originile și farmecul stilului etno, prezentate de către 45 de modele.

În anul 2013, Valentina Vidrașcu decide să-și dedice viața promovării, producerii și vânzării piese-

lor vestimentare, renunțând la școala de manechine.

În anii 2014–2016 a prezentat zeci de colecții cu același discurs vestimentar cu rădăcini etnice, unde autoarea folosește, pe lângă tehnicile tradiționale: broderia, țesutul, croșetarea, goblenul și tehnicile moderne, piesele fiind executate din stoffele cele mai fine, iar decorul este nota ce adaugă valoare colecției pe deplin. Toate prezentările au fost autofinanțate.

În martie 2014 este invitată de către Maria Bădescu, prima doamnă a României, unde prezintă o colecție retrospectivă în Sala Unirii, Palatul Cotroceni, fiind prezente 400 de doamne din parlament, guvern, soții de ambasadori și diplomați străini. Acest an a fost unul fructuos, lansând două colecții de li, rochii, accesorii unicele, două cataloage de colecții, elaborându-și o semnătură originală de designer, pe care o putem vedea și pe etichetele hainelor și accesorierilor create de ea.

Cea mai frumoasă piesă, din cele 500 de modele semnate de ea, este „Regina Maria”. După cum menționează, o inspiră câteva femei, una din ele este Regina Maria, pentru că, având sânge rusesc și englezesc, a putut să iubească atât România încât purta ea însăși costume populare și îi îmbrăca și pe copiii ei. Ea este prezentată în alb cu negru, negru cu alb și alb cu roșu și este îmbogățită cu o dantelă specială, din Japonia. Această le a purtat-o celebra actriță Mădălina Ghenea, pe covorul roșu, la Festivalul Internațional de Film de la Cannes, la premiera mondială a filmului „La Giovinezza” de Paolo Sorrentino [15].

Păstrându-și atelierul la Chișinău, unde are loc procesul de creație, Valentina Vidrașcu decide să-și închirieze un spațiu și să deschidă un *showroom* omonim la București, situat pe strada General Berthelot nr. 5. Spațiul este dispus într-o clădire a secolului al XIX-lea, unde arhitectul Attila Kim a conceput un nou aspect în concordanță cu valorile brandului, afirmând că, ...conceptul arhitectural al showroomului se bazează atât pe originalitatea creațiilor expuse, cât și pe amprenta puternică a spațiului propriu-zis, iar echipa Valentinei Vidrașcu reinterpretează stilistic și tehnic această piesă tradițională, transformând-o prin abordare și tehnici contemporane într-o creație ce aparține zilelor noastre. Viziunile echipei se reflectă și în amenajarea *showroom*-ului, prin preluarea spațiului tipic de salon de sfârșit de secol al XIX-lea. Obiectele componente-manechine create special din lemn, covoare țesute manual, dublate de spațiul în sine – generează o instalație susținută perfect de liile expuse [8].

Echipa creatoarei de brand confecționează nu doar li, dar și rochii, bundițe și paltoane ușoare. Fiecare piesă vestimentară poartă un nume, are

o identitate proprie. Aceste piese sunt, după cum menționează autoarea, piese-zestre, care se lasă moștenire din mamă în fiică. Ele sunt ușor stilizate și, după cum am mai menționat, reprezintă respectarea normelor tradiționale, a motivelor populare, dar, totodată, mereu se ține cont de noile tendințe ale modei. Materialele din care sunt confecționate piesele sunt alese cu mare grijă, fiind foarte fine și naturale: mătasea, voalul, catifeaua, lâna. Cromatica este selectată cu mare grijă pentru a se înscrie în ansamblul lucrării, de obicei pe fundal acromatic, fiind utilizate ornamente concentrate de culori dominante în portul popular, dar și culorile dictate de noile tendințe. Specialiștii menționează că „Ea (Valentina Vidrașcu) nu este croitoreasa care tinde să corespundă tuturor cerințelor și doleanțelor clientului, ci artistul care îți pune la dispoziție veritabile opere de artă” [22].

Într-un final, toate momentele de alegere a modelului, cromaticii, stofei, croiului, ornamentului etc., fiind organizate armonios, transformă creațiile autoarei în adevărate capodopere artistice care conferă purtătoarelor acestora, sută la sută, splendoare, rafinement, unicitate și, numai decît, admirație.

Actualmente, creațiile vestimentare semnate de conducătoare de brand „Valentina Vidrașcu” le putem găsi și în spațiul virtual pe <http://www.valentinavidrascu.ro>, <https://www.facebook.com/ValentinaVidrascuOficial/>, <https://www.instagram.com/valentinavidrascu/> pentru a admira noile colecții, a face comenzi sau a urmări noile tendințe, ori a face o programare la showroom-ul de la noi din Chișinău, care se află pe str. Mitropolit Dosoftei 87, ap. 1, sau din București.

În spatele acestor adevărate capodopere vestimentare stă o întregă echipă care muncește zi de zi, care înțelege gusturile și viziunile conducătorului de brand. Ce ține de modul de abordare a unei noi colecții, Valentina Vidrașcu nu are o regulă fixă. O inspiră foarte mult micile detalii ale unei texturi sau inserția din dantelă [11]. Creatoarea este mereu la curent cu tot ce se întâmplă în lumea modei, cu tot ce e nou în acest domeniu. Dumneai cu regularitate merge la toate târgurile profesionale și alege cu multă atenție dantelă, stofă, furnitură etc.

A investit sume de bani fără să calculeze vreodată cât a investit, fiindcă, după părerea ei, „niciodată nu trebuie să fii motivat de bani, dacă vrei să faci lucruri frumoase” [10]. Munca ei se datorează devotamentului și dragostei necondiționate față de către portul popular românesc, e fericită enorm pentru că face ceea ce dorește, este liberă în activitatea sa, ceea ce nu fiecare poate să-și permită. Niciodată nu a avut timp să se promoveze, însă originalitatea muncii sale a făcut-o foarte vestită și mereu este invitată

la diferite prezentări de modă (Suedia, Stockholm, Washington, Paris, Milano etc.).

Lucrările de inspirație folclorică semnate de brandul „Valentina Vidrașcu” sunt frumoase, dorite de toate femeile rafinate din întreaga lume. La început a fost un vis care s-a realizat în timp și, datorită muncii sale asidue, cu investiții mari, fără niciun profit ani de zile, a reușit să obțină ca creația sa să devină *un brand*, în spatele căruia s-au adunat o mulțime de mostre și colecții vestimentare: „Deo sole”, „Etnos”, „Hora”, „Blouse Roumaine”, „Drăgaica”.

După crearea brandului, planul de viitor al designerului este de a înființa o mică fabrică cu angajați profesioniști în domeniu, pentru a executa mult cunoscutele piese vestimentare deja în serii mici, pentru a fi comercializate.

Astăzi, putem afirma cu mândrie că Moldova are un brand renumit atât în țară, cât și în afara ei, brand-ul „Valentina Vidrașcu”, cu colecții vestimentare de lux, exclusive, iar purtătoarele ținutelor create de ea vor fi mereu senzuale, nobile, de o frumusețe inedită, emanând cu splendoare spiritul tradițional românesc.

Referințe bibliografice

1. Acasă TV. O nouă colecție de rochii semnată de Valentina Vidrașcu, din 10 iunie 2016: www.acasatv.perfecte.md/article/recomandari/o-noua-colectie-de-rochii-semnata-de-valentina-vidrascu-admina-148629/html (accesat la data de 27.03.2017).
2. Acălugăriței L. Valentina Vidrașcu: „Modellingul este o șansă pe care Dumnezeu o dă odată în viața unei fete”. În: Jurnal de Chișinău, 13 noiembrie 2007, p. 16.
3. Albot Nata despre Valentina Vidrașcu, 09.06.13: <https://www.youtube.com/watch?v=POGen0nTe7I> (accesat la data de 28.03.2017).
4. Armaș E. Valentina Vidrașcu: „Numiți-mi cel puțin un designer de la noi care și-ar prezenta colecțiile de primăvară și toamnă”. În: Alianța Moldova Noastră, nr. 2 (2), aprilie 2016, p. 14.
5. Caspruf A. Creațiile Valentina Vidrașcu, acum și pe internet, din 27 ianuarie 2013, <http://www.one.ro/stiri/creatiile-valentina-vidrascu-acum-si-pe-internet-10522693> (accesat la data de 25.03.2017).
6. Ceasca de Cultură. Tăietura perfectă. Marian Pălie, Ștefan Câlția, Valentina Vidrașcu, www.ceascade-cultura.ro?ArteVizualeEvenimente.aspx (accesat la data de 28.03.2017).
7. Ciorănică R. Celebrul designer Valentina Vidrașcu și-a prezentat în premieră colecția toamnă-iarnă 2016-2017, Emisiunea: O seară perfectă, ProTV: <http://osearaperfecta.protv.md/celebrul-designer-valentina-vidrascu-si-a-prezentat-in-premiera---1706591.html> (accesat la data de 26.03.2017).
8. Coman M. Noul showroom Valentina Vidrascu. În: Marie Claire din 14 noiembrie 2013 <https://www.marie-claire.ro/noul-showroom-valentina-vidrascu/> (accesat la data de 24.03.2017).
9. Cosmin D. F. Valentina Vidrașcu: doamna iilor autentice. În: Forbes, România din 9 aprilie 2014.

10. Corai T. Valentina Vidrașcu: „Din start am ales să fac modă, nu bani”. În: *Femeia*, nr. 45 (54), 19 decembrie 2011, p. 7.
11. Crăciun C. Valentina Vidrașcu – un design-er etno. În: *Elle* din 11 aprilie 2011.
12. DC Fashion Week. Valentina Vidrașcu Colecții: www.dcfashionweek.org (accesat la data de 28.03.2017).
13. Deca. Colecția „Blouse Roumaine” a Valentinei Vidrașcu a fost prezentată la Washington, din 10 aprilie 2007: www.deca.md/?p=4819 (accesat la data de 26.03.2017).
14. Diez. Lux și rafinament. Colecția de toamnă/iarnă a designerului Valentina Vidrașcu din 15 noiembrie 2015 -<http://diez.md/2015/11/15/foto-lux-si-rafinament-colectia-de-toamnaiarna-a-designerului-basarabean-valentina-vidrascu/> (accesat la data de 26.03.2017).
15. Ghiță O. Agerpres, ia – ieri și azi. Valentina Vidrașcu: Ia se dezvoltă, eu încerc să merg mai departe; cliențele mele – femeile ce simt românește, din 30 iunie 2015: <https://www.agerpres.ro/lifestyle/2015/06/30/ia-ieri-si-azi-valentina-vidrascu-ia-se-dezvolta-eu-incerc-sa-merg-mai-departe-cliențele-mele-femeile-ce-simt-romaneste-11-18-15> (accesat la data de 24.03.2017).
16. Kandinsky W. *Spiritualul în artă*. București: Meridiane, 1994.
17. Kim A. Boutique Valentina Vidrascu, din 2013: <http://www.attilakim.com/Boutique-Valentina-Vidrascu-Bucuresti-Bucharest-RO> (accesat la data de 21.03.2017).
18. Martin L. F&B Collections: Valentina Vidrascu, din 11 mai 2007: www.fashionandbeauty.ro/fb-collections-colectii-moda/RFW_Collection_Valentina_Vidrascu_ziua3 (accesat la data de 21.03.2017).
19. Martin L. Deschidere showroom Valentina Vidrașcu, din 13 mai 2009: http://fashionandbeauty.ro/fashion-designers/fashion_event_deschidere_showroom_valentina_vidrascu (accesat la data de 21.03.2017).
20. Matei A. Valentina Vidrascu – Ileana Cosânzeana de Lux, din 23 mai 2012: <https://www.molecule-f.com/blog/blog/valentina-vidrascu-ileana-cosanzeana-de-lux/> din 23 mai 2012 (accesat la data de 28.03.2017).
21. Meilman N. În vizită la Valentina Vidrașcu, din 15 noiembrie 2013-www.noemimeilman.com/vizita-la-valentina-vidrascu (accesat la data de 22.03.2017).
22. Micșan M. Valentina Vidrașcu și ia românească în era digitală, din 25 ianuarie 2013: <http://www.andreearaicu.ro/moda/tendinte-de-moda/valentina-vidrascu-si-ia-romaneasca-in-era-internetului> (accesat 25.03.2017).
23. Mihaila E. Designeri români care au adoptat portul tradițional, din 24 aprilie 2013: <http://www.one.ro/fashion/moda-stil/designeri-romani-care-au-adoptat-portul-traditional-10763222> (accesat la data de 23.03.2017).
24. Modelele Viva Models apreciate de Ford, IMG, Flash, Fashin, Riccardo Gay, Metropolitan. În: *Ziarul de Gardă*, 6 decembrie 2007.
25. Moraresco A. O seară a iei românești, semnată de V. Vidrașcu, din 23.11.2011: <https://www.youtube.com/watch?v=ud-07KyQW3A> (accesat la data de 28.03.2017).
26. Moraru A. Valentina Vidrașcu: „De la modelling până la prostituție nu-i decât un pas”. În: *Gazeta liberă*, nr. 24 (65), 22 iunie 2006, p. 15.
27. Nedzelschi F. Ia românească a ajuns din cușorul buucii pe podiumurile de modă, „Adevărul” din 24 iunie 2013: <http://adevarul.ro/continut/stiri/valentina-vidrascu> (accesat la data de 22.03.2017).
28. O basarabeană la Cotroceni. În: *Vip Magazin*, nr. 126, 2014, p. 110.
29. Pălie M. Colecție ii Valentina Vidrașcu fw15/16 (15.12.2014): <https://www.youtube.com/watch?v=vAo80e9iCTg> (accesat la data de 28.03.2017).
30. Popușoi L. Valentina Vidrașcu: Să te simți în haină la fel de bine cum te simți în propria-ți piele. În: *Flux*, nr. 9 (1145), 26 ianuarie 2004, p. 4.
31. Roseti R. Moldoveni care au reușit. Valentina Vidrașcu, creatoarea care a reinventat ia românească, din 8 aprilie 2014: <http://www.evz.ro/evz-chisinau-moldoveni-care-au-reusit-valentina-vidrascu-creatoarea-care-a-reinventat-ia-romaneasca.html> (accesat la data de 23.03.2017).
32. Simionas I. Prezentare modă: Valentina Vidrascu, publicat la data de 15 iunie 2012: <https://www.youtube.com/watch?v=q7wc4jlyQb0> (accesat la data de 28.03.2017).
33. Sopa O. Valentina Vidrascu @ Sibiu Fashion Week 2012, din 9 iunie 2012: <https://www.youtube.com/watch?v=wZVPVVUMGC4> (accesat la data de 28.03.2017).
34. Vidrașcu V. O fată poate fi manechin fără să facă prostituție. În: *Tango*, 10 iunie 2011.
35. Vidrașcu V. Magia portului popular românesc. În: *Tonica*: www.tonica.ro/valentina-vidrascu-magia-portului-popular-romanesec (accesat la data de 26.03.2017).
36. Vidrașcu V. <https://www.instagram.com/valentina-vidrascu/> (accesat la data de 29.03.2017).
37. Vidrașcu Valentina: www.valentinavidrascu.ro (accesat la data de 20.03.2017).

Imaginile sunt oferite de către Valentina Vidrașcu.



Fig. 1. „Courchel”. Palton din lână cu guler de blană de vulpe detașabil, cu broderie și aplicații metalice.



Fig. 2. Ie din organza „Batic” cu franjuri de mătase.



Valentina a Vidrașcu



Fig. 3. „Bruges”. Ie din mătase, dantelă, broderie, mărgelile și aplicații metalice.



Fig. 4. „Viena”. Rochie din voal de mătase, dantelă, broderie și aplicații de mărgelile.

Tudor STAVILĂ, Victoria MELNIC

**ADRIAN-SILVAN IONESCU –
DOCTOR HONORIS CAUSA AL ACADEMIEI DE MUZICĂ,
TEATRU ȘI ARTE PLASTICE DIN MOLDOVA**

Adrian-Silvan Ionescu este o personalitate notorie în istoria artelor românești contemporane, un colecționar și pasionat al artelor secolului al XIX-lea. Istorice de artă, autor al numeroase monografii, în aria cercetărilor cărui se înscrie armonios arta filmului și a fotografiei, istoria artei românești și universale, etnografia și arta populară, istoria costumului civil și militar. Pe lângă toate aceste preocupări mai este și fondatorul Asociației „6 Dorobanți”, a cărei scop este reflectarea artei prin incursiuni în istoria vestimentației militare din secolul al XIX-lea, frecvent practicate în străinătate. Denumirea a fost preluată de la Regimentul de elită al Armatei Române, fondat în 1872 și care a existat până în 1948, reprezentant al cărui a fost și istoricul Neagu Djuvara. În calitate de reprezentant al Asociației a participat la reconstituirea evenimentelor luptelor de la Waterloo, Austerlitz în Europa și la acțiunile militare de la Gettysbourg din America.

Adrian-Silvan Ionescu s-a născut în anul 1952 la București, studiile inițiale de specialitate obținându-le la Liceul de Arte Plastice „Nicolae Tonitza”, iar în 1975 a absolvit Facultatea Istorie și Teoria Artei a Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” (actualmente Universitatea Națională de Artă din București).

Și-a început activitatea profesională în calitate de muzeograf la Muzeul Național de Artă și la Muzeul Municipiului București, unde a fost și director adjunct (1990–1993) al instituției. Între anii 1994 și 1995 exercită funcția de consilier cultural la Inspectoratul pentru Cultură al municipiului București. Din 1995 se dedică cercetării, obținând în 1997 titlul de doctor în științe istorice la specialitatea istorie modernă universală. Până în anul 2011 a fost cercetător științific la Institutul de Istorie „Nicolae Iorga”, iar din 2011 ocupă, prin concurs, postul de director al Institutului de Istorie a Artei „George Oprescu” al Academiei Române.

Printre primele realizări în această postură se numără reinstituirea revistei „Studii și Cercetări de



Istoria Artei”, seria Artă Plastică, a cărei apariție a fost întreruptă pe o perioadă de 12 ani, din lipsă de fonduri, precum și publicarea la Editura Academiei Române a primului volum al „Dicționarului sculptorilor din România; organizarea Sesiunii naționale Theodor Aman și epoca sa” (octombrie 2011), a Sesiunii internaționale „Szathmari, pionier al fotografiei, și contemporanii săi” (mai 2014) și a Conferinței „150 de ani de învățământ artistic național” (mai 2014).

Adrian-Silvan Ionescu este un adept și un promotor al cercetării interdisciplinare, care se reflectă în cele 15 monografii elaborate și publicate în ultimii 25 de ani. Printre lucrările sale de referință se numără „Războiul cel mare. Fotografia pe frontul românesc, 1916–1919” (2014), „Silvan. Portretistul/The Portrait Artist” (2011), „Regina Maria și America” (2009), „Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea” (2008), „Modă și societate urbană în România modernă” (2006), „Preziosi în

România” (2003), „Penel și sabie. Artiști documentariști și corespondenți de front în Războiul de Independență, 1877–1878” (2002), „Cruce și semilună. Războiul ruso-turc din 1853–1854 în chipuri și imagini” (2001), „Moda românească, 1790–1850. Între Sтамбуl și Paris” (2001), „Portrete în istoria artei românești” (2001), „Învățământul artistic românesc 1830–1892” (1999), „Trista istorie a preriei” (1998), „Balurile din secolul al XIX-lea” (1997), „Artă și document. Arta documentaristă în România secolului al XIX-lea” (1990).

Adrian-Silvan Ionescu contribuie constant cu articole, cronici de expoziții și recenzii de carte la diverse reviste și ziare precum: „Observator Cultural”, „Revista Muzeelor”, „Secolul XX”, „Viața Românească”, „Magazin Istoric”, „Cotidianul”, „Cronica Română”, „Art Addiction”, „Antichități România”, „Ziarul de Duminică”.

Pe lângă activitatea de cercetare, pe parcursul anilor acumulează și o vastă experiență didactică fiind angajat în calitate de profesor de etnografie și artă populară la Institutul de Arte „Nicolae Grigorescu”, devenind, în 2005, profesor universitar la Universitatea Națională de Arte și la Universitatea din București, unde susține cursuri de istoria artei românești din secolul al XIX-lea, de istoria fotografiei și a filmului, precum și un curs de master. Din anul 2008 este și conducător de doctorat.

A participat la circa 30 de conferințe și simpozioane științifice în țară și în străinătate, organizând și circa 20 de expoziții în România („Copiii și copilăria în fotografia secolului al XIX-lea”, Muzeul Militar Național, 2004, „Theodor Aman, pictor și gravor”, Muzeul Național Cotroceni, 2011) și SUA („România: tradiții culturale și perspective” vernisată în

1992 la Fondul Monetar Internațional, Washington, „Generații indiene. Expoziție de etnofotografie americană” de la Arhiva Națională Antropologică a Institutului Smithsonian din Washington, 1994) etc. În anul 2013 a fost președinte al Juriului Bienalei Internaționale de Pictură din Chișinău.

Pentru lucrările sale a fost distins cu „Premiul Academiei Române” (1992), „Premiul Uniunii Artiștilor Plastici pentru critică” (2002) și premiile „Simion Mehedinți” (2003), „Nicolae Bălcescu” (2008), „Ioan Constantin Filitti” (2009) și „George Oprescu” (2010) ale Fundației Culturale „Magazin Istoric”.

Este membru al mai multor asociații profesionale, printre care figurează Uniunea Artiștilor Plastici din România, Consiliul Internațional al Muzeelor, Comisia Națională a Muzeelor și Colecțiilor, Clubul de Presă din Londra, Societatea Europeană de Istorie a Fotografiei și Societatea Franceză de Fotografie.

Este cavaler al Ordinului „Meritul Cultural” (2004), al medaliei „Regele Mihai I Pentru Loialitate” (2010), al Ordinului „Coroana României” în grad de Cavaler, conferit de Casa Regală a României și Cavaler cu stea al Ordinului „Sf. Lazăr de Ierusalim” (2013).

Pentru merite deosebite în activitatea de cercetare și în domeniul educației artistice, colegul nostru Adrian-Silvan Ionescu a fost distins, la 4 noiembrie 2016, cu înaltul titlu de Doctor Honoris Causa al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova, la ceremonia de decernare fiind prezenți profesori și studenți, reprezentanți ai Muzeului Național de Artă al Moldovei și ai Academiei de Științe a Moldovei.

SINCERE FELICITĂRI ȘI URĂRI DE BINE
DIN PARTEA COLEGILOR!



Foto din Arhiva Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova.