

ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI  
INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL  
CENTRUL STUDIUL ARTELOR



# ARTA

SERIA ARTE VIZUALE

ARTE PLASTICE

ARHITECTURĂ

Serie nouă.  
Vol. XXIII, nr. 1

CHIȘINĂU ♦ 2014

## COLEGIUL DE REDACȚIE:

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

*Constantin SPÎNU*, dr., conferențiar universitar – secretar responsabil

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

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

*Constantin PRUT*, dr., profesor universitar (București)

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

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

*Tamara NESTEROV*, dr., conferențiar cercetător

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

*Liliana CONDRĂTICOVA*, dr., conferențiar cercetător

*Tatiana BUIMISTRU*, dr.

## RECENZENȚI:

*Ana SIMAC*, dr., conferențiar

*Alexandru VATAVU*, dr., conferențiar

**Procesare computerizată, redactare și tehnoredactare:** *Liliana Condraticova*, dr.

**Traducerea și redactarea rezumatelor în limba engleză:** *Alla Ceastina, Lilia Dragnev*

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

© Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, 2014

## DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII

Arta / Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor; col. red.: Mariana Șlapac (red. șef), ... – Chișinău: Editura Garomont, 2014. – ISSN 2345 – 1181: Arte Vizuale. Serie nouă. Vol. XXIII, nr. 1, 2014. 196 p. Bibliografie și note la sfârșitul articolului. 200 ex.

## DATE DESPRE AUTORI:

**Alla Ceastina** – cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural (IPC)

**Constantin Ion Ciobanu** – dr. hab. în studiul artelor, Institutul de Istoria Artelor

„George Oprescu”, București, România

**Liliana Condraticova** – dr. în studiul artelor, cercetător științific coordonator, IPC

**Vladimir Cravenco** – doctorand, IPC; cercetător științific Muzeul Național de Artă al Moldovei

**Lilia Dragnev** – cercetător științific, IPC

**Ana Marian** – dr. în studiul artelor, cercetător științific superior, IPC

**Maia Morel** – dr. în studiul artelor, Universitatea Montréal, Canada

**Emmanuel Moutafov** – Institutul Studiul Artei al Academiei de Științe a Bulgariei

**Elena Musteață** – șefa Catedrei „Design vestimentar”, Facultatea Industrie Ușoară, Universitatea Tehnică a Moldovei

**Tamara Nesterov** – dr. în studiul artelor, cercetător științific coordonator, IPC

**Ioana-Iulia Olaru** – dr. în studiul artelor, Facultatea de Arte Vizuale și Design, Universitatea

„George Enescu”, Iași, România

**Natalia Procop** – cercetător științific, IPC

**Tatiana Rașchitor** – doctorand, IPC; lector AMTAP

**Victoria Rocaciuc** – dr. în studiul artelor, cercetător științific superior, IPC

**Constantin Spînu** – dr. în studiul artelor, cercetător științific coordonator, IPC

**Tudor Stavilă** – dr. hab. în studiul artelor, cercetător științific principal, IPC

**Mariana Șlapac** – dr. hab. în studiul artelor, membru corespondent al AȘM, cercetător științific principal, IPC

**Ludmila Toma** – dr. în studiul artelor, cercetător științific coordonator, IPC

**Aurelia Trifan** – cercetător științific, IPC

**Dumitru D. Zaharia** – doctor, profesor universitar, critic de artă, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași, România

## SUMAR

### ♦ ARTA MEDIEVALĂ

<b>Constantin Ion CIOBANU.</b> Problema <i>textului</i> și a <i>imaginii</i> în pictura medievală românească .....	5
<b>Ioana-Iulia OLARU.</b> The evolution of ancient painting inside the Roman Empire .....	25
<b>Tamara NESTEROV.</b> Universalitatea procedeeleor de trasare a planurilor în arhitectura istorică: „descompunerea pătratului” și „cuadratura cercului” .....	36
<b>Mariana ȘLAPAC.</b> Glower de Glaydeny, constructor de cetăți .....	50
<b>Emmanuel Moutafov.</b> Bulgaria and Bessarabia as transit zones for the art from the „Second Rome”, the „Third Rome” and Central Europe .....	60
<b>Aurelia TRIFAN.</b> Evoluția arhitecturii construcțiilor vitivinicole în spațiul carpato-danubiano-pontic în perioada antică și medievală .....	64

### ♦ ARTA MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

<b>Alla CEASTINA.</b> Bogdan Eitner – arhitect gubernial și inginer cadastral al Basarabiei (1798–1872) .....	73
<b>Liliana CONDRATICOVA.</b> Valoarea mărcilor, poansoanelor și siglelor în evaluarea obiectelor din metale nobile .....	81
<b>Tudor STAVILĂ.</b> Antoine Irisse – fovist-ul basarabeian din Paris .....	95
<b>Constantin SPÎNU.</b> Sticla artistică din Republica Moldova .....	103
<b>Ludmila TOMA.</b> Creația Inesei Țâpin (1946–2013) .....	120
<b>Lilia DRAGNEV.</b> Grupul artistic „Fantom”: reprezentarea subiectivă a obiectului real .....	125
<b>Victoria ROCACIUC.</b> Grafica de carte în creația plasticianului Gheorghe Vrabie .....	137
<b>Vladimir CRAVCENCO.</b> Edițiile ilustrate ale operei literare a lui Grigore Vieru .....	149
<b>Elena MUSTEAȚĂ.</b> Semantica gravurii în acvaforte din perioada postbelică a RSSM .....	159
<b>Tatiana RAȘCHITOR.</b> Grafica de șevalet din RSS Moldovenească în contextul artelor plastice (1945–1990) .....	165
<b>Ana MARIAN.</b> Compoziții tematice sculpturale din colecția Muzeului Național de Arte al Moldovei (anii 1990–2000) .....	175
<b>Maia MOREL.</b> Quand les statues descendent de leur socle (la rue Sherbrooke à Montréal) .....	185

### ♦ IN MEMORIAN

<b>Natalia PROCOP.</b> Alla Uvarova (1969–2012) .....	189
---	-----

### ♦ RECENZII

<b>Dumitru H. ZAHARIA.</b> Înțelegem arta de azi? [„ABeCedar. Cum să înțelegem arta de azi” (Éditions Peisaj, Côte Saint-Luc, Québec, Canada, 101 p.) .....	192
--	-----



Constantin Ion CIOBANU

## Problema textului și a imaginii în pictura medievală ortodoxă

### Rezumat

#### Problema textului și a imaginii în pictura medievală ortodoxă

Inscripțiile din timpuri imemorabile însoțesc imaginile. Antagonismul între cuvinte și imagini are loc numai la o etapă târzie, în momentul constituirii esteticii epocii moderne. Doar arta plastică, conștientă de sine ca fenomen eminent estetic, începe să se separe de literatură. Merită să atragem atenția asupra acestei lipse de polarizare între artă și literatură în sud-estul Europei secolului al XVI-lea, or, critica de artă contemporană deseori omite în exegezele ei componenta teologică a artei religioase și o tratează ca pe o categorie estetică obișnuită, cu care această artă nu are nimic de a face! În perioada de înflorire a picturii medievale scrierea era înțeleasă în calitate de icoană verbală și intra în „spațiul” sacru al icoanei ca parte integrantă și esențială a acestuia, ca o icoană a icoanei. Cuvântul avea un rol independent, dar el era inseparabil de imagine. Ulterior, într-o epocă cu mult mai tardivă, cuvântul din icoană începe să aibă un rol subordonat, un rol de auxiliar, de comentator. El devine o descifrare verbală a unui text non-verbal. Începând cu perioada barocului cuvântul este adesea folosit ca motiv decorativ, ca ornament. În consecință, el devine dependent de icoană (sau de pictura murală). Raportat la imagine, cuvântul efectuează un anumit număr de funcții auxiliare. În cele mai multe cazuri el are un rol explicativ. Necesitatea inscripțiilor în arta icoanei ține de imposibilitatea de a exprima în pictură tot ceea ce este accesibil vorbirii, pentru că imaginea nu are unicitatea intrinsecă a cuvântului. Acesta este motivul pentru care cele mai multe icoane și picturi murale sunt întotdeauna însoțite de inscripții. Care este relația și legătura dintre text și imagine, în ce mod textul dobândește proprietățile sale iconice – acestea sunt întrebările pe care am dori să le examinăm în cercetarea noastră.

**Cuvinte-cheie:** artă ortodoxă, arta românească medievală, critica textuală, epigrafie, frescă, icoană, imagine, inscripție, paleografie, perspectivă directă, perspectivă inversă, pictură medievală, scriere speculară, semantică, semiotică, semn, text.

### Summary

#### The problem of text and image in medieval orthodox painting

The inscriptions since time immemorial accompany the images. The antagonism between words and images occurs only at a late stage, at the time of the formation of the modern aesthetics. Only plastic art, aware of oneself as an aesthetic phenomenon par excellence, begins to separate from literature. We must pay attention to this absence of polarization between art and literature in southeastern Europe in the 16th century, as often critical art omits the analysis of the theological component of religious art and treats it as an ordinary aesthetic category, with which this art has nothing to do! At the peak of medieval painting, writing was understood as a verbal icon and it entered in the sacred space of the icon as an integral and essential part, as an icon of the icon. The word had an independent role, but it was inseparable from image. At a later time, the word in icon starts to have a subordinate role, a auxiliary, a commentator role. It became a verbal non-verbal text decoding. Starting with the baroque, the word is often used as a decoration, ornament. Therefore, the word becomes dependent on the icon. It performs a number of auxiliary functions in respect to image. Most often, inscription on the icon has an explanatory role. What explains the necessity of the inscriptions on the icon is the impossibility to express in painting everything that is available to the word in general, because the image only has not the intrinsic uniqueness of the word. That is why icons and most of the mural paintings are always accompanied by inscriptions. What is the relationship between the text and the image, how the text acquires its iconic properties, these are questions that we would like to examine in our research.

**Key words:** Orthodox art, Romanian medieval art, textual criticism, epigraphy, fresco, icon, image, writing, paleography, direct perspective, reverse perspective, medieval painting, mirror writing, semantics, semiotics, sign, text.

Rezюме

Problema textului și imaginii în arta medievală ortodoxă

Надписи с незапамятных времен сопровождают изображения. Антагонизм между словами и образами происходит только на поздней стадии, в момент формирования эстетики Нового времени. Только осознавшее себя в качестве эстетически самостоятельного явления, изобразительное искусство начинает отделяться от литературы. Мы должны обратить внимание на это отсутствие противостояния между изобразительным искусством и литературой в средневековой Юго-Восточной Европе, так как часто художественная критика опускает анализ богословской составляющей религиозного искусства и рассматривает его в качестве обычной эстетической категории, с которой это искусство не имеет ничего общего! На пике средневековой живописи, письмо понималось и воспринималось как текстовая икона, оно вступало в священное пространство иконного образа в качестве неотъемлемой и существенной части, в виде словесной иконы. Слово имело самостоятельную роль, но эта роль была неотделима от изображения. В более позднее время, слово в иконе начинает иметь подчиненную, вспомогательную роль, роль комментария. Оно становится вербальным расшифровщиком невербального изобразительного текста. Начиная с барокко, слово часто используется в качестве украшения, орнамента. Таким образом, слово становится зависимым от образа. Оно выполняет ряд вспомогательных функций по отношению к изображению. Чаще всего, надпись имеет объяснительную роль. Необходимость надписей на иконах и на средневековых фресках обусловлена невозможностью выразить средствами живописи все то, что доступно словесному выражению, потому что изображение не имеет и не может иметь внутреннего единства и однозначности слова. Именно поэтому иконы и большинство росписей всегда сопровождаются надписями. Какова взаимосвязь между текстом и изображением, как текст приобретает свои знаковые, иконные свойства, это суть те вопросы, которые мы хотели бы рассмотреть в нашем исследовании.

**Ключевые слова:** православное искусство, искусство средневековой Румынии, эпиграфика, фреска, икона, изображение, надпись, палеография, прямая перспектива, обратная перспектива, средневековая живопись, зеркальное письмо, семантика, семиотика, знак, текст, текстология.

Eu ticluiesc un soi de *lexicon al culorilor* – adăugă Nikon – mai departe e treaba privitorului să alcătuiască *propoziții și cărți*, cu alte cuvinte, *imagini*. Tot așa ai putea să faci și tu cu *scrisul*. Ce-ar fi dacă s-ar ticlui un *lexicon al cuvintelor* din care e făcută o carte, pentru ca mai apoi cititorul să și-o *încropească singur*?

Milorad Pavić, *Dicționarul khazar*

Definirea textului din perspectivă semiotică

Termenul *text* a căpătat în ultima jumătate de secol o răspândire atât de mare în literatura științifică din cele mai diverse domenii încât s-a produs o adevărată inflație a semnificației acestei noțiuni: vorba lui Jacques Derrida „il n’y a plus de hors-texte”<sup>1</sup>. Raportat la *imagine*, acest termen continuă să genereze multiple interogări răspunsurile la care nu sunt nici pe departe evidente. Poate fi oare considerată *imaginea* text sau *textul* – imagine? Cum se *conjugă* textul cu imaginea în cadrul operelor de artă vizuală și cum trebuie abordată relația dintre cele două noțiuni – plecând de la *text* spre *imagine* sau de la *imagine* spre *text*? Este oare textul un simplu auxiliar, un comentariu, o explicare, un supliment al imaginii sau, poate că există o dimensiune a textului care este ireductibilă la cea a imaginii? Și, în ultimă instanță, – o întrebare direct legată de

tema cercetării noastre – cum anume se articulează și care sunt structurile și tipologiile textului și ale imaginii în pictura românească medievală? Există aici – între aceste entități – corespondențe, izomorfisme și – dacă da – care sunt ele?

Pentru a răspunde la aceste întrebări trebuie mai întâi să definim semnificațiile noțiunilor de *text* și de *imagine*. Acest lucru este imperativ întrucât deseori, atât în vorbirea curentă cât și în unele publicații, termenul *text* se folosește acolo unde ar fi mai potrivit să se folosească termenul *inscripție*, iar termenul *imagine* are un spectru semantic imens, cu frontiere slab conturate. Accentuăm aici faptul că *inscripția* nu este sinonimul *textului*: ea este doar o formă **de obiectivare** a textului/textelor (de lungime limitată!) pe un suport material.

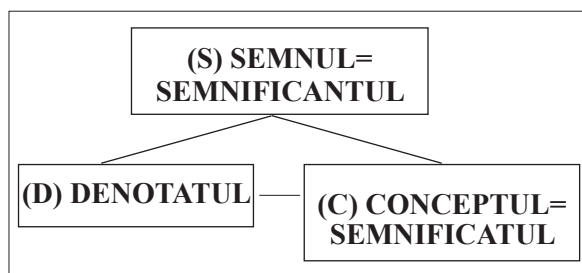
Astfel, DEX-ul limbii române definește *inscripția* ca pe un *text scurt* gravat pe piatră sau pe metal, incrustat pe lemn, pictat sau zgâriat pe perete etc. Știința care se ocupă de studiul inscripțiilor antice și medievale este *epigrafia*, pe când știința care are în vizor cercetarea textelor – este *textologia*. Alexandru Elian în introducerea la volumul „Inscripțiile medievale ale României” (București, 1965) face o delimitare netă între *inscripțiile propriu-zise*, *textele literare* și însemnările cu caracter non-literar: el consideră motivată folosirea termenului *inscripție* doar în cadrul câmpului de preocupări al *epigrafiei*, excluzând în mod exprés din acest câmp *papirologia*, *paleografia*, *numismatica* și *sigilografia*. A. Elian procedează în acest fel fiind conștient de faptul că aplicarea unor criterii *pur materiale* în delimitarea obiectului de studiu al epigrafiei medievale este, de fapt, o restricție excesivă, ce nu a fost agreată nici de către N. Iorga și nici de către S. Fl. Marian. Într-adevăr, între o inscripție de pe o icoană, un grafit de pe zidul unei clădiri și o însemnare contemporană cu ele de pe filele unui codice manuscris sau ale unei tipărituri, deosebirea nu stă, foarte adesea, nici în conținutul, nici în aspectul paleografic al textului, ci numai în materialul și instrumentele alese pentru redarea lui. Dar această restricție de ordin taxonomic este, totuși, necesară – din punctul de vedere al lui A. Elian – ținând seama de extinderea imensă a câmpului de preocupări al epigrafiei: „tot ceea ce este scris prin *procedee* ca săpat, desenat, pictat, incizat, brodat sau cusut, pe materiale de o nesfârșită varietate, mergând de la: marmură, piatră, cărămidă, tencuială, lemn și orice material de construcție, până la sticlă, os, sidex, metal, piele, mușama sau țesături de orice fel”. În această accepție inscripțiile – uneori destul de ample – din pictura murală și din icoana românească țin de domeniul epigrafiei și nu de cel al paleografiei. Conform acestei clasificări inscripții vor fi și simplele înșirări arbitrare de litere, cu condiția ca procedeele de executare și materialul pe care sunt executate să țină de domeniul epigrafiei.

Spre deosebire de *inscripție*, *textul* transcende materialitatea suportului prin care el este transmis. Din punct de vedere etimologic termenul *text* provine din latinescul *textum* – cuvânt ce cumula noțiunile de țesătură și de îmbinare (în sens de *reunire*, împreunare, înlănțuire). *Rețea*, *țesătură*, *urzeală*, *textură* – iată termenii care desemnează, metaforic, dar și etimologic, *textul*<sup>2</sup>. Dimensiunea *semantică* devine o componentă intrinsecă și absolut necesară a *textului*. Este extrem de important să subliniem faptul că orice *text* este rezultatul unei

activități, unei atitudini, unei raportări *conștiente*. În studiul „Poetica compoziției” semioticianul rus Boris A. Uspenski definește termenul *text* ca *orice succesiune de semne semantic organizată*<sup>3</sup>. „Enciclopediile lingvistice” oferă o explicație similară: *textul* este o *succesiune de semne* unite printr-o legătură de ordin semantic, principalele însușiri ale căreia sunt *coeziunea* (caracterul legat între diferite părți) și *coerența* (capacitatea de a acționa ca o unitate, ca un întreg, integralitatea).

Dar ce este *semnul* – această „cărămidă” care construiește *textul* și care stă la bază investigațiilor semiotice? Conform lui Ferdinand de Saussure *un semn este o formă care distinge între ceva care denumește* (fr.: *signifiant*, rom.: *semnificant*) și *ceva care este denumit* (fr.: *signifié*, rom.: *semnificat*). Raportul dintre *semnificant* și *semnificat* este arbitrar<sup>4</sup>; aceasta face distincția dintre noțiunea generală de *semn* și noțiunea particulară de *semn-simbol* (exemplul lui de Saussure: *balanța* care este simbolul *justiției* este legată de aceasta conceptual, pe când cuvântul *pisică* și animalul indicat de acest cuvânt sunt legate pur arbitrar). O legătură conceptuală sau de imagine între semn și obiectul indicat de el poate, desigur, să existe, dar ea *nu este necesară*. În acest sens orice *simbol* este *semn*, dar nu orice *semn* poate fi considerat *simbol*. Pentru Ferdinand de Saussure, care era lingvist, *semnul* privilegiat a fost cel al comunicării verbale, *cuvântul*. Semnificarea a fost legată în principiu de sistemul limbii (*langue*), de ceea ce face posibilă comunicarea, și nu de procesul vorbirii (*parole*), adică de exprimarea subiectului. Încă de aici, grație interesului exclusiv pentru *comunicare*, nu pentru *exprimare*, semnificația a început să fie legată exclusiv de *relația dintre semne*. Semnele, conform lingvistului elvețian, sunt entități *biplane* constituite de raportul dintre *semnificant* și *semnificat*; ele (semnele) trimit mai mult la alte semne decât la ceva referențial, exterior și palpabil, aparținând lumii extralingvistice. Charles Sanders Peirce este cel care a pus în circulație teoria despre *trihotomia semnului*. Spre deosebire de F. de Saussure (care descria *semnul* lingvistic drept entitate *biplană*), după Ch. S. Peirce *semnul* implică un studiu pe *trei niveluri* deosebite (așanumita *trihotomie* a semnului): *sintaxa* (relația *semn – semn*), altfel spus, ce implică *semnul*; *semantica* (relația *semn – obiect*), altfel spus, ce desemnează (denotează) *semnul*; *pragmatica* (relația *semn – efect obținut*), altfel spus, ce exprimă *semnul*.

În cercetările de semiotică care nu vor să se rezume doar la limbaj și care nu fac abstracție de relația *semn – obiect* (cu alte cuvinte, care nu ignoră *denotatul* semnului din lumea obiectivă), *semnul* este deseori interpretat în forma așa-numitului *triunghi al lui G. Frege* – o structură tripartită alcătuită din **Triada: (S) = Semnul** concret, material, identificat cu semnificantul; **(C) = Conceptul**, adică informația pe care o poartă *semnul*, suma cunoștințelor noastre despre obiectul indicat de semn; **(D) = Denotatul**, adică obiectul sau mulțimea de obiecte la care se referă *semnul*. **Conceptul** poate fi interpretat în calitate de *semnificat* al **semnului**, ultimul fiind identificat cu *semnificantul*. Cât privește **denotatul**, statutul său în *triunghiul* lui Frege este ambiguu. Pe de o parte, în raport cu **semnul**, el joacă rolul de *semnificat*, dar, pe de altă parte, în raport cu **conceptul** el poate se joace și rolul de *semnificant*. Ultima afirmație este posibilă, întrucât **denotatul** – fiind obiect – poate fi considerat drept **semn natural**, iar *semnele naturale*, asemeni altor tipuri de *semne*, au (în *triunghiul* lui Frege!) rol de *semnificant*.



*Fonemul și grafemul* sunt unitățile minimale ale textului vorbit sau – respectiv – scris. Ele sunt *semne elementare* și trebuie să fie doar **recunoscute** (identificate) pe când *exprimarea* (*cuvântul*, *îmbinarea de cuvinte*, *propoziția*, *fraza*, *enunțul*, *asertiunea*, *imaginea* literară sau plastic-vizuală) mai trebuie să fie și înțeleasă.

*Cuvântul* este următoarea treaptă în constituirea textului. În vorbirea orală cuvintele sunt ansambluri de sunete, în scriere – ansambluri de *caractere* (*litere* în scrierea alfabetică, *silabograme* în scrierea silabică, *ideograme* în scrierile ideografice ș.a.). Aceste ansambluri sunt grupate între ele după anumite norme și reguli. Spre deosebire de *semnele elementare* (foneme sau grafeme izolate = unități minimale ale textului), cuvintele sunt *semne* care exprimă *noțiuni* și poartă un conținut ideatic, acceptat *convențional* de către societate.

În funcție de relația dintre *semn* și *obiectul* la care se referă acesta, Charles S. Peirce a propus in-

troducerea a trei categorii distincte: *semnele iconice*, *semnele indiciale* și *semnele simbolice*.

*Semnele iconice* se caracterizează printr-o asemănare de ordin morfologic cu obiectele semnificate. Ele sunt considerate *semne mimetice* întrucât încearcă să redea forma exterioară, optică, vizuală a obiectului pe care îl reprezintă. Ele pot fi considerate copii, fotografii, schițe, desene ale acestora.

*Semnele indiciale* evocă doar obiectele semnificate. Ele nu au nimic de a face nici prin forma vizuală și nici prin conținut cu obiectele la care se referă. Singura lor legătură cu obiectul este de **contiguitate fizică** (în special spațială). Astfel, bastonul sau pălăria evocă pe cel care le-a purtat, fumul evocă focul, bubuitul – o explozie, fulgerele – aversa etc.

*Semnele simbolice* sunt semne pur formale sau convenționale. Ele sunt, de fapt, simboluri abstracte de tipul celor folosite în științele exacte.

Pentru a fi înțeleasă legătura lor cu obiectul se cere o convenție de ordin cultural care se bazează pe o asociere de idei sau de valori. Prin aceasta ele se deosebesc de *semnele iconice* și de cele *indiciale*, care nu necesită astfel de convenții. De exemplu, *balanța* a devenit simbolul justiției datorită faptului că este legată de o valoare culturală extrem de puternică – principiul de echitate.

*Semne simbolice* sunt și literele alfabetului nostru. Ele și-au pierdut demult relația cu obiectul pe care îl indicau inițial. De exemplu, forma literei „A” – provenită, prin filiera alfabetului grec, de la ideograma semitică ce era menită să desemneze „taurul” („Aleph”) – nu mai are nimic în comun cu imaginea acestui animal. Forma literei a rămas doar ca un semn convențional menit să indice vocala „A”.

Interesant este faptul că imaginile relicvelor și icoanelor purtate de procesiunea de preoți și de mireni din fresca „Asediului Constantinopolului” de la mănăstirea Moldovița (Fig. 1) includ reprezentarea pictată a tuturor celor trei categorii de semne. Astfel, Mandylionul și Icoana sunt *semne iconice*, Maforionul (ce a fost purtat cândva de Maria și care urma a fi scufundat în Bosfor pentru a genera furtuna) este un *semn indicial*, iar *Evangelia* (textul căreia trebuia citit pe parcursul ceremoniei) – un *semn simbolic*. Curios lucru, dar la o distanță de circa 350 de ani de la data apariției primelor teorii semiotice din epoca modernă, pe fațadele unor ctitorii rareșiene ca Humorul sau Moldovița, putem urmări „ca la carte” o trecere în revistă a principalelor categorii de semne. Lucrul

acesta, evident, se datorează nu intenției artiștilor sau programatorilor medievali, ci statutului semiotic al obiectelor de cult reale<sup>5</sup> – și nu zugrăvite<sup>6</sup> –, ce erau purtate în procesiunile religioase ortodoxe.

Cercetările de *semiotică vizuală* dezvoltate după 1960 au ajustat și au precizat tipologia semnelor iconice. Astfel, „Tratatul semnului vizual” („*Traité du signe visuel*”, 1992) elaborat de grupul  $\mu$  face o distincție clară între *semnele* propriu-zis iconice (semnificatul cărora sunt obiectele lumii înconjurătoare) și *semnele plastice* (generatoare de semnificații în cele trei tipuri de manifestări optice care sunt *culoarea, textura și forma*).

Spre deosebire de *inscripții*, care există doar în formă scrisă, textele pot exista și în formă orală. Marshal McLuhan a acordat chiar titlul „În Antichitate și în Evul Mediu, lectura însemna neapărat lectura cu glas tare” unui capitol din celebra sa carte „Galaxia Gutenberg”<sup>7</sup>. Absența separării între cuvinte în scrierea slavonă, cursivitatea și multiplele ligaturi ale scrierii gotice, absența unui sistem de punctuație bine definit în manuscrisele medievale este, de fapt, o oglindire fidelă a paradigmei preponderent *orale* de lectură a textului. Mai mult decât atât, cuvântul *Textura* sau *Textualis* – numele uneia din formele vechiului alfabet gotic –, însemna *tapiserie*. Manuscrisele vechi – în special cele medievale – manifestă cu mult mai pronunțat trăsături *texturale* și *tactile* decât cărțile contemporane. Acest lucru se datorează în mare măsură menirii lor de a fi citite *cu voce tare*, de la catedră. În scrierile continui sau legate din aceste manuscrise etimologia cuvântului *text* – legată de termeni ca țesătură, *tapiserie* – este cu mult mai evidentă decât în scrierea contemporană, tipărită, care este în mai mare parte *vizuală* și cu mult mai puțin *texturală*.

Mai trebuie remarcat faptul că pentru ambele tipuri de *text* – atât oral cât și scris – esențială este problema *identității textului*. Identitatea textelor păstrate doar în *tradiție orală*, cercetarea diferitor variante ale acestor texte, constituie un domeniu important al folcloricității și, implicit, al istoriei literaturii. Cât privește *textele scrise*, problema stabilirii *identității* lor, a formei lor *canonice* este cercetată de o ramură specială a filologiei, numită *textologie*.

Academicianul Dmitri S. Lihaciov considera că noțiunea de *text* este insuficient de diferențiată în știința literară contemporană: „Noi putem vorbi

de *textul unei opere* (literare) la modul general dar și de *textul unei singure copii* (scrise de mână) a acestei opere. (...) Putem oare considera drept *un* singur text sau drept *două* texte una și aceeași copie manuscrisă în textul căreia au fost introduse corectări de ordin semantic și stilistic executate de altă mână, diferită de cea a primului copist? Indiscutabil, aici vom avea două texte – apropiate, în mare parte similare – dar, totuși, diferite și datorate celor două persoane care au copiat și, respectiv, au corectat sau modificat textul inițial în perioade de timp diferite. Dar dacă corectările au fost operate de aceeași mână? Aici pot exista două soluții. Dacă corectările au fost operate cu mult mai târziu, după ce a fost deja scris textul inițial – în totalitatea lui –, atunci putem vorbi de două texte separate, fiecare dintre care corespunde unei etape temporale distincte de înțelegere (interpretare) a textului de către autor (sau copist). În cazul când este evident faptul corectării imediate a textului de către autor (copist) nu putem, însă, vorbi de două tipuri sau etape distincte de înțelegere (interpretare). Divizarea textului corectat în două texte separate ar fi aici o eroare. De aceea, în acest caz este logic să considerăm drept *text al manuscrisului* varianta finală transcrisă, cu ultimele corectări operate de autor (sau de către copist). Faptul că autorul (copistul) a stat în dubii și a operat imediat modificări ale textului inițial trebuie luat în considerare și, posibil, chiar explicat. Întrucât *modificările* prezintă tot *elemente de text*, în acest caz putem vorbi de un *text lipsit de stabilitate*. Atunci când corectările nu țin de conținutul, stilul și limbajul textului, ci doar de ortografia cuvintelor și de grafica caracterelor, aceste corectări nu pot genera texte noi și, din acest motiv, nu putem vorbi aici de texte distincte”<sup>9</sup>.

Particularitățile scrisului copistului, grafica literelor sau ale caracterelor tipografice, alte particularități ce țin de caligrafie, de calitatea hârtiei sau pergamentului folosite, de asemenea, nu au tangență cu noțiunea de *text*. A stabili aceste delimitări este un lucru absolut necesar, întrucât noțiunea de *editare a textului* se deosebește de noțiunea de *editare a manuscrisului*. Noțiunea de *editare a textului* nu semnifică reproducerea erorilor involuntare, prezente în sursele literare folosite, sau reproducerea particularităților caligrafice sau grafice ale manuscriselor. Pe de altă parte, edițiile de tip *facsimil* reproduc aspectul vizual al manuscrisul (luat în totalitatea sa), dar nu textul acestui manuscris (privit ca o entitate distinctă). Cercetând o sursă literară manuscrisă, textologul trebuie în primul rând să stabilească ce se referă în cadrul acestei surse la *text* și ce ține doar de particularitățile individuale ale manuscrisului.

Istoriei artelor nu-i aparține pionieratul în cercetarea noțiunii de *text*; ea mai degrabă a preluat și a ajustat o serie de concepte și de definiții elaborate în cadrul altor discipline. De fapt problemele legate de text au apărut la intersecția domeniilor de cercetare ale ciberneticii, lingvisticii, semioticii, hermeneuticii, poeticii și studiilor de istorie literară. Aici au apărut marile conflicte interdisciplinare care au readus în discuție noțiunea de *text* și au supus-o atât unor analize metaforice vorbind „microscopice” cât și unor extrapolări și generalizări „galactice”. Dacă pentru mulți filologi tradiționaliști *textul este o expresie lingvistică a gândului creatorului său și textul exprimă opera literară doar în forme lingvistice iar tot ceea ce se referă la formele grafice nu are tangență cu noțiunea propriu-zisă de text*, atunci pentru teoreticienii de formație modernă *abordarea semiotică repune în discuție raporturile complexe existente între text și imagine*. Astfel, conform opiniei acestor teoreticieni, „noțiunea de *text* desemnează o succesiune rațională de semne de natură arbitrară: **text poate fi orice formă de comunicare, inclusiv dansul, ritul, opera muzicală, de arhitectură sau de artă vizuală** etc.” În studiul său „*Éléments pour une sémiologie picturale*” Louis Marin se întreabă chiar dacă celor două lumi – celei lizibile și celei picturale – li se pot aplica aceleași reguli de lectură<sup>10</sup>. Or, dictonul antic *Ut pictura poesis* (rom.: *precum este pictura, așa și poezia*), atribuit lui Horațiu („*Ars poetica*”, 361) și infirmat cu brio de Lessing în tratatul „*Laocoon*”, a fost reexaminat în contextul semioticii contemporane. S-a observat că însuși Lessing avea o viziune cu mult mai flexibilă: demonstrând că artele plastice creează *corpuri*, iar poezia *acțiuni*, el a dat dovadă de suficientă subtilitate pentru a vedea și zona de întrepătrundere, pentru că, în ultimă instanță, pictura și sculptura întruchipează *în mod nemijlocit* corpuri, iar *în mod indirect* – acțiuni, tot așa după cum poezia, dând naștere *în mod nemijlocit* la acțiuni, înfățișează ochilor noștri *în mod indirect* și corpuri.

Conform lui Marin, există o strânsă legătură între *lectura textului* și *lectura imaginii*. Astfel, din nou, apare ideea că *a citi* o imagine este sinonim cu a proiecta asupra ei un întreg *univers literar*. Pictura rămâne, la nivelul receptării cel puțin, tributară concepției despre lectură preluată din literatură. Privim tablouri sau picturi murale, dar le interpretăm „citindu”-le și legându-le de literatură.

Un exemplu sugestiv în acest sens ni-l oferă *Menologul* pictat de la Dobrovăț. Acolo luna septembrie, deci începutul anului liturgic, debutează cu următoarea inscripție (în limba slavonă bisericească): „*Prolog. Culegere a sfinților pe tot anul, de unde se trage fiecare și unde s-a născut și în ce ani sau pentru ce pătimire, sau pentru postire cum a primit fiecare cununa (de mucenic – n. n.). Luna septembrie 1*”. Ecaterina Cincheza-Buculei a observat deja incompatibilitatea acestui text cu *Menologul* pictat<sup>11</sup>. De ce? *Pentru că în nici o scenă din calendarul de la Dobrovăț și în nici un Menolog monumental sau de icoană nu poate să apară pictat locul de unde „se trage” fiecare martir, unde s-a născut, și nici în ce an a fost martirizat. Pentru ca acest lucru să fi fost posibil ar fi trebuit să fie menționate în inscripțiile fiecărei zile aceste informații, sau să apară pictați împărații în timpul cărora s-au produs persecuțiile respective, deci să se încerce o încadrare istorică a evenimentelor, lucru imposibil de realizat în multitudinea de imagini care alcătuiesc calendarul și așa dificil de repartizat pe o suprafață limitată. (...) Particularitatea acestei inscripții de la Dobrovăț își găsește explicația numai în sursa literară care a generat-o, textul ei fiind specific Mineilor pentru luna septembrie, iar un astfel de tip de Minei se afla deja, probabil, în momentul pictării bisericii la mănăstirea lui Ștefan cel Mare*<sup>12</sup>.

*Textele* (titlurile și alte forme de inscripții) sunt o parte componentă absolut necesară a icoanei sau a picturii murale ortodoxe medievale. Conform teologiei icoanei inscripția exprimă *prototipul* în aceeași măsură (dacă nu chiar mai mult!) ca și *imaginea*. Fără inscripția identificatoare nu poate exista icoana, după cum ea nu poate exista nici fără imaginea sfântului sau a sărbătorii indicate de inscripție. Cinstirea (venerarea) icoanei se referă în aceeași măsură atât la *chipul reprezentat* cât și la *numele inscripționat*.

Ponderea textului, respectiv, a imaginii în cadrul tipului iconografic variază: în unele cazuri ea gravitează spre domeniul figurativului, în altele – spre domeniul scrierii. Un exemplu de imagine cu pronunțat caracter textual (cuvintele slavone ocupă o bună parte din fundal!) putem găsi în fresca „*Rugul lui Moise*” din pictura interioară a altarului Suceviței (Fig. 2). De certă inspirație rusească, această frescă reproduce, de fapt, icoanele de tip *Neopalimaia Kupina*. Folosind terminologia lui Wilhelm Worringer, am putea spune că și în pictura religioasă românească de secol XVI putem întâlni – la scară limitată – dihotomia dintre

*abstracție* (tipurile iconografice unde prevalează aspectul textual) și *intropatie* (sinonim *empatie*: tipurile iconografice în care prevalează imaginea, aspectul figurativ)<sup>13</sup>. Avem exemple când scrierea a înlocuit cu totul spațiul prevăzut pentru imagine. Astfel, într-o icoană rusă de sfârșit de secol XVI (Fig. 3) scenele de pe câmpuri care înconjoară tipul iconografic destul de rar întâlnit al *Maicii Domnului – ușă cerească* au fost înlocuite pe parcursul întregului perimetru de o scriere chirilică ornamentală ce amintește într-o anumită măsură de scrierile ornamentale arabe (cufice).

### Problema ireductibilității/reductibilității imaginii la text

Să revenim la al doilea termen al raportului *text / imagine*. După H. Belting, anterior *epocii artei și inventării tabloului* ar fi existat timpul *imaginilor și al cultului*, altfel spus, al concepțiilor și practicilor nu neapărat *estetice*, ci, în primul rând, *rituale și de cult* privitoare la *imagini*. Chiar și atunci când participă la un text, *imaginea* nu este niciodată un *text* de „citit” în sensul tradițional al verbului *a citi*. Expresia „*lectură a imaginilor*” aplicată până la refuz în vorbirea curentă și în scrierile de specialitate este, de fapt, o metaforă. Doar ceea ce ne permite să înțelegem sensul unui text scris sau oral este *parcursul diacronic* pe când sensul unei imagini este dat în *sincronia unui spațiu* ce trebuie surprins în structura sa, în dispunerea figurilor pe o „suprafața de inscripționare”, în relațiile concomitent formale și simbolice dintre ele. Mai mult decât atât, *textul* – scris sau vorbit – fiind alcătuit, respectiv, din *grafeme* (litere) sau *foneme* (sunete) – îmbinate în *cuvinte* – reprezintă o mulțime **discretă**<sup>14</sup> de elemente constitutive pe când *imaginea* pictată – o mulțime **continuă**. Acest fenomen complică situația *imaginii* în contextul cercetărilor semiotice întrucât, conform opiniei lui Boris Uspenski, rămâne neclar care elemente ale imaginii ar trebui să fie percepute în mod direct ca *semne independente* și care au doar un rol *auxiliar, sintactic* și, astfel, iau parte doar la formarea de *semne mai complexe*. În același mod, nu este întotdeauna clar care elemente sunt *semne obișnuite* și care elemente sunt *semne-simboluri*.

Ireductibilitatea *imaginii* artistice la *textul* scris sau vorbit are drept consecință faptul că *arta plastică* (și, într-un anumit sens, toate artele vizuale) și *limba* (scrisă sau vorbită) sunt ireductibile una la alta. Ceea ce le face ireductibile nu sunt atât

elementele lor constitutive, cât *montajul* acestora, cu alte cuvinte *structurile* create de aceste elemente. Pierre Francastel oferă în cartea sa „Realitatea figurativă” o descriere succintă a motivelor acestei ireductibilități:

„(...) Mai întâi, **dubla articulare**<sup>15</sup> care caracterizează limbile nu se aplică la artă. *Lanțul vorbit* poate să fie fragmentat, în toate cazurile, în *cuvinte* și în *foneme*, și, în ultimă analiză sistemul limbilor, în funcție de care a fost inventat scrisul, se bazează pe faptul că la urma urmelor elementele, sunetele întrebuițate și articulate între ele sunt în foarte mic număr, ca de altfel și semnele purtătoare ale limbii scrise. Or, nu este cu puțință să se descompună o operă figurativă în elementele sale. Fiecare compoziție este susceptibilă de mai multe interpretări: elementele unui sistem sunt nenumărate și pot fi reinnoite. Fără nici o îndoială se poate spune, la limită, că pictura utilizează un mic număr de culori și este evident că raportul între elementele scoase din descompunerea spectrului și furnizate de către pigmentii naturali și sunetele și semnele limbajului este strâns. Dar trebuie să remarcăm că odată cu descoperirea culorilor sintetice și cu asimilarea culorilor cu vibrații în număr aproape infinit, chiar acest element de analogie a dispărut. Pe lângă acestea, reducerea *culorilor* la un număr redus de elemente nu poate fi efectuată în cazul *formelor*. Ceea ce caracterizează tocmai un obiect figurativ este că el pune în combinație **elemente ireductibile la un vocabular**. Și, mai mult decât atât, că el face să intre în combinație elemente de selecție care, contrar cu ceea ce se întâmplă în cazul limbilor, nu sunt toate de aceeași natură, nici de același nivel. *Lanțul sonor* posedă acest caracter fundamental de a fi omogen, atât pentru că constituie un lucru continuu, cât și pentru că utilizează elemente de același tip. Spațiul plastic, din contra, integrează elemente care nu sunt nici de același nivel de abstracțiune, nici de același nivel de invenție. Orice operă figurativă asociază semne dintre care unele sunt transpoziția cvasirealistă a unei percepții actuale, iar altele sunt semne schematici deja elaborate. Există toate gradele de realitate fotografică și de abstracțiune, mergând de la crochiul de informație la semnul arbitrar și ele **se amestecă** în aceeași lucrare. În toate cazurile, opera juxtapune elemente elaborate în mod inegal. Când, în arabă, semnul tinde spre scris sau când, în unele încercări ale artei abstracte contemporane, el tinde spre autonomie și unitate absolută, ne putem întreba dacă n-a fost depășită o limită, dacă arta arabă nu este un scris, dacă abstractul îndeplinește încă funcția sa activă de elaborare plastică a universului. (...) Limbajul

figurativ nu asociază numai semne de un nivel inegal de *abstracție*, ci și semne de un nivel de *invenție* diferit. Specificul limbajului este de a utiliza, ca să spunem așa, un număr minim de elemente, asociindu-le în sisteme combinatorii. Specificul artei este, din contra, de a reînnoi mereu legături între real și imaginar, la nivelul semnelor. Cu alte cuvinte, limba nu interpune nici un grad de abstracțiune, nici alt element structurat, între *lanțul vorbit* și *sens*; arta însă introduce, prin definiție, în fiecare operă, puncte de relație cu realul. Altfel spus, artistul își făurește, în parte, *unealta sa* ori de câte ori realizează o lucrare. El inventează în fiecare împrejurare, atât *termenii*, cât și *relația* elementelor. (...)

[Apud: Pierre Francastel. *Realitatea figurativă*. București, 1972, p. 172-174].

Studiile de semiotică a artelor vizuale – în compartimentele dedicate „lecturii” imaginilor – amintesc deseori de scrisoarea către Paul Fréart de Chantelou a celebrului pictor francez din secolul al XVII-lea Nicolas Poussin. În această scrisoare Poussin încearcă să explice cum trebuie „citit” tabloul său „Mana”. În primul rând, scrie artistul, tabloul trebuie pus în ramă pentru a delimita *spațiul reprezentării de spațiul real*. Louis Marin a extras din această cerință primul principiu al lecturii tabloului epocii moderne, și anume *unitatea plastică a reprezentării*: existența unei percepții *instantanee globale* a spațiului pictat<sup>16</sup>. Cel de al doilea principiu, extras de asemenea din scrisoarea lui Poussin este principiul *narativității*: pictorul îi atrage atenția lui Chantelou asupra *poveștii* reprezentate de imagine, asupra mișcării figurilor, iar în final adaugă: „*lisez l'histoire et le tableau, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet*”.

Conform lui Louis Marin, pentru Poussin tabloul este textul unei istorii scrise cu *semne formale* (distribuirea figurilor în spațiul plastic) și *expresive* (expresiile, gesturile, privirile, mișcărilor, atitudinile figurilor care exprimă sentimentele lor). Aceste semne formale și expresive se constituie într-un *text lizibil*, adică ascultă de anume reguli sintactice. Dar *sintaxa, organizarea spațiului figurativ, a tabloului de istorie nu este aceea a narațiunii verbale, ci are propriile sale reguli vizuale*: locul cuvintelor și cel al discursului narativ literar este luat în imagine de *mișcarea și expresia grupurilor de figuri*, iar literele scrierii picturale sunt semnele corporale lăsate de *mișcărilor spiritului*. Lectura unei picturi

indiferent din ce perioadă nu este rezultatul unui dar înăscut și misterios, ci al învățării, de multe ori cu dificultate a unor *coduri* ierarhizate, legate unele de celelalte, care permit, atât cât este posibil, refacerea construcției creatoare a pictorului în aspectele sale conștiente și inconștiente. *Coduri* în care se traduc printr-o manieră complexă ideologiile și reprezentările unei epoci, clase, grup social, culturi, dar care sunt integrate unul altuia și structurate în unitatea tabloului.

Natura *mimesis*-ului la Poussin este diametral opusă *mimesis*-ului lui Caravaggio. Poussin face pictură de istorie și afirmă că, înainte de a picta, trebuie să aibă *ideea* care îl face capabil să selecteze *frumosul* din realitate. În schimb Caravaggio, spune Poussin, nu face decât să copieze strălucit, este adevărat, realitatea, dar fără să aleagă ceea ce este frumos de ceea ce este urât și fără să caute să încante prin reprezentarea sa. Rezultatul este că picturii care l-au urmat pe acest drum pe Caravaggio au renunțat la a mai studia fundamentele desenului sau profunzimea artei. Așa încât, continuă Poussin, elevii lui Caravaggio *nu mai sunt capabili de a lega personajele pe pânză și mai ales nu mai pot spune o poveste pentru că nu înțeleg noblețea picturii narative*. Opoziția făcută de Marin între pictura lui Poussin și cea a lui Caravaggio are legătură cu dublul referent al imaginii, cel *real* și cel *literar*. Pentru Poussin, importantă este transpunerea în imagine a unei *istorii* și, din acest motiv, întregul său interes se îndreaptă spre găsirea unor tehnici care să permită o *organizare vizuală asemănătoare unei scene de teatru*. Pentru Caravaggio în schimb, importantă este *copierea realității*, și atunci *povestea* se pierde.

[Apud: Alexandra Vrânceanu. *Modele Literare în Narațiunea Vizuală – Cum citim o poveste în imagini*<sup>17</sup>].

Aici trebuie să remarcăm faptul că atât exemplul „lecturii” tabloului istoric sau mitologic descris de Nicolas Poussin, cât și exemplul „lecturii” (și copierii!) directe a realității dedus din opera lui Caravaggio sunt absolut inadecvate în cazul „citirii” picturii medievale sau a celei post-medievale, dar de tradiție bizantină ortodoxă. Spre deosebire de tablourile pe teme istorice sau mitologice în care pictorii epocii moderne trebuiau – în varianta ideală – să prezinte spectatorului *compoziții originale, tipul iconografic* medieval nu necesita așa ceva. El nu este nici o copie fidelă a realității „profane”, ca în cazul lui Caravaggio, dar nici – o *compoziție originală* construită de artist în con-

formitate cu acea *idee* de selecție despre care scria Poussin. Tipul iconografic este **un canon ideografic** extrem de strict, cristalizat pe parcursul secolilor, moștenit prin tradiție artistică și sanctificat de autoritatea bisericii. Nici pictura murală ortodoxă și nici icoana nu sunt „compoziții” în sensul tradițional al verbului „a compune”. Or, zugravul medieval nu *compune*, ci *transpune* imaginea pe perete sau pe suportul (blatul) icoanei. Imaginea transpusă nu are nevoie de ramă pentru a separa spațiul *reprezentării* de spațiul *real*. Această imagine nu este o reprezentare care ar putea interfera cu realitatea „profană” și care, în scopul obținerii *unității plastice* a operei de artă, trebuie separată de ultima. Această imagine este, de fapt, un fel de **ideogramă complexă**, care necesită cu totul alt tip de lectură decât *tabloul*. Este extrem de interesant faptul că legile acestei lecturi sunt mai apropiate de legile lecturii *textului literar*, decât de legitățile contemplării și înțelegerii imaginilor „pur vizuale”.

Atunci când istoricul de artă se află în fața unei picturi murale ortodoxe medievale prost conservate sau nedecapate, el încearcă să stabilească tipul iconografic după anumite detalii observabile, după unele obiecte detectabile vizual, după contextul amplasării imaginii. Datorită cunoașterii *canonului*, uneori este suficient un singur mic *amănunt* pentru a reconstitui poziția întregului. O astfel de reconstituire ar fi, practic, imposibilă în cazul *tabloului* epocii moderne. În schimb, cercetarea vechilor *texte scrise* oferă situații similare. Uneori este suficientă o literă sau două, pentru a stabili numele sfântului sau pentru a identifica sursa fragmentului de text descoperit. Și aici – în activitatea de descifrare a vechilor texte – canonul și contextul amplasării joacă un rol covârșitor în „completarea” *puzzle-ului* ce se află în fața descriptorului.

Modalitatea de constituire a imaginii medievale are o „gramatică” atât de strictă și de detaliată, încât nimic – sau mai nimic – nu este lăsat la voia întâmplării. Datorită acestei stricteți și previzibilități este în mare măsură **depășită ireductibilitatea** picturii (în calitate de artă plastică) la limbajul scris sau vorbit (vezi citatul din „Realitatea figurativă” a lui Pierre Francastel<sup>18</sup>). Nu numai structura compozițională, amplasarea obiectelor, peisajul sau arhitecturile de fundal, dinamica gesturilor figurilor, dar chiar și modelarea formei, carnația chipurilor, accentele de lumină și de umbră sunt strict reglementate. Astfel, în „Erminii” putem citi

cum trebuie lăsată *proplasma*<sup>19</sup> pe porțiunile mai umbrite, cum trebuie aplicate – și în ce ordine – gradația de ocruți brune, roșii și galbene (slav.: *vohrenie*), unde trebuie amplasate rumenelile și alburile, cum trebuie tratați munții în formă de multiple terase ascendente (în slav.: *lešciadki gor*) sau cum trebuie zugrăvite imaginile de incinte urbane, cum trebuie pictate talazurile mării, pustiul sau pădurea. Între iconari exista chiar o diviziune a muncii în ceea ce privea realizarea imaginilor: unii executau doar fețele și mâinile personajelor (în slav.: *licinoie piš'mo*), alții executau fundalurile (în slav.: *dol'nee piš'mo*), cea de a treia categorie executa vestimentația (în slav.: *platec'noie piš'mo*), cea de a patra – scria inscripțiile, mai exista și o a cincea categorie de artizani care aplicau (prin suflare) aurul pe nimburile sfinților și pe stelele din decorul cerurilor pictate. Această segmentare (atât de specializată!) a activității de zugrăvire ar fi fost imposibilă dacă prioritatea în artă religioasă ortodoxă ar fi fost acordată individualității pictorului, originalității compoziționale a operei sau ideii de *inventivitate* artistică (de tipul binecunoscutului principiu baroc de *inventio*). Artistul plastic medieval – oricât de genial nu ar fi fost, cum este cazul lui Manuel Eugenikos, Mihail Astrapa și Eutihios, Andrei Rubliov sau Manuel Panselinos – poate fi comparat mai degrabă cu un pianist virtuoz decât cu un compozitor novator. În acest context unele considerații ale lui Heinrich Wölfflin referitoare la rolul capodoperelor (create de genii!) în geneza și formarea stilurilor clasic și baroc sunt pe deplin aplicabile și artei de tradiție bizantină: *pe de o parte, capodoperele sunt niște indicatoare revelatoare pentru direcția de dezvoltare a artei, întrucât concentrează în mare măsură rezultatele superioare ale experienței artistice a epocii. În același timp însă, ar fi greșit dacă modul de a vedea al unei epoci ar fi dedus pornindu-se în exclusivitate de la capodopere, făcându-se abstracție de coexistența diferitelor* **posibilități de reprezentare**: unele moștenite, altele prefigurându-le pe cele viitoare<sup>20</sup>. Aceste *posibilități de reprezentare* moștenite generează „gramatică” picturală a perioadei istorice date. Alegerea lor stă la baza *articulării* stilului epocii. Cele cinci perechi de categorii – *linear și pictural, reprezentare plană și reprezentare în profunzime* (sau *bidimensional și tridimensional*), *formă închisă și formă deschisă, multiplicitate și unitate, claritate și neclaritate* – cu ajutorul cărora Wölfflin a încercat să marcheze diferența între arta *Renașterii* și cea a *Barocului* sunt, de fapt, categorii anistorice. Ele sunt categorii care

exemplifică *conținutul topologic* intuitiv al gândirii umane. În ce constă însă acest *conținut topologic* și cum articulează el stilul epocii respective? Una din preocupările de bază ale *topologiei* – în calitate de ramură a matematicii, mai precis o extensie a geometriei, care studiază deformările spațiului prin *transformări continue* – o prezintă cercetarea mulțimilor de natură arbitrară, dar cu o structură pe care au fost definite noțiunile de *vecinătate*, de *convergență* și de *limită*. Or, exact aceleași noțiuni de *continuitate* sau de *ruptură*, de *vecinătate*, de *limită*, de *convergență* se află și la baza categoriilor lui Heinrich Wölfflin. Simplele exemple de definire a perechilor antitetice *linearitate/picturalitate* sau *formă închisă/formă deschisă* ne demonstrează faptul că noi nu le putem defini fără a recurge la noțiunile topologice menționate (*continuitate*, *ruptură*, *limită*, *vecinătate* etc.). Articularea imaginii în pictura medievală (atât ortodoxă-răsăriteană cât și occidentală) se bazează tot pe principiile *linearității*, *reprezentării plane*, *formei închise*, *multiplacității* și *clarității*. Principiile date corespund exact categoriilor omonime pe care le-a folosit și Wölfflin pentru a defini specificul stilistic al Renașterii. Aceasta însă nu înseamnă că putem pune un semn de egalitate între calitățile formal-stilistice ale operelor de artă din Evul Mediu și cele din Renaștere. Apariția acestui aparent paradox ține de faptul că perechile de categorii ale lui Wölfflin sunt *relative* și nu *absolute*. Ele sunt valabile în cazul comparației dintre Renaștere și Baroc, dar pot să nu fie valabile în alte cazuri. Astfel, același stil al Renașterii raportat la stilul Romanic sau Gotic timpuriu va părea cu mult mai *pictural*, mai *tridimensional*, cu forme mai *deschise* și mai *unitar*. Cu alte cuvinte, caracteristicile ce opuneau Barocul Renașterii pot deveni caracteristici ale Renașterii în raport cu alte stiluri. În ceea ce privește însă arta medievală și, în mod special, cea bizantină post-iconoclastă și cea deuterobizantină, aici situația pare a fi de altă natură. Principiile menționate mai sus – în cazul artei bizantine – nu rezultă dintr-o analiză comparativă cu limbajul formal-stilistic al operelor de artă aparținând altor epoci. Ele nu mai sunt *relative*, ci *absolute*. Ele decurg direct din gândirea teologică și din estetica bizantină post-niceeană (se are în vedere Sinodul VII din Niceea). Datorită caracterului lor *absolut* articularea imaginii după aceste principii capătă caracterul *articulării unui text scris* în conformitate cu normele „gramaticale” imuabile ale limbii sacre respective (ebraica, greaca, latina, slavona bisericească ș.a.). Or, statutul acestor nor-

me este, de asemenea, absolut. Spre deosebire de idiomurile vernaculare, de limbile vii, de vorbirea curentă, normele gramaticale ale limbilor moarte nu mai evoluează, nu se mai schimbă. Stabilitatea acestor norme – la modul ideal și în pofida unor fenomene de vulgarizare și de degenerare inevitabile – trebuia să fie văzută și era văzută de către contemporani ca ceva absolut veșnic și imuabil.

La aceste precizări legate de *lectura textului* și de *lectura imaginii* trebuie să adăugăm și unele interpretări (de factură structuralistă!) ale noțiunii de *povestire*. În mod tradițional *povestirea* era privită doar ca un caz particular sau ca un gen specific al *textului literar*. Ulterior, datorită cercetărilor școlii formaliste ruse din domeniul lingvisticii (Vladimir Propp) urmate de cercetările structuraliștilor francezi (Claude Bremon<sup>21</sup> ș.a.), s-a constatat faptul că *povestirea*, asemeni oricărui mesaj narativ, are o structură independentă de tehnicile prin care este transmisă. Ea se lasă transpusă dintr-o tehnică în alta fără a-și pierde nici una din proprietățile sale esențiale: subiectul unui basm poate deveni tema unui balet, acela al unui roman poate fi transpus pentru scenă sau ecranizat, un film poate fi povestit celor care l-au văzut. Citești cuvinte, vezi imagini, descifrezi gesturi, dar, prin intermediul lor, urmărești aceeași povestire. Ceea ce este povestit (*le raconté*) își are propriii săi semnificați, elementele prin care se povestește (*les racontants*): acestea nu sunt nici cuvinte, nici imagini sau gesturi, ci *evenimente*, *situații* și *purtări* semnificate de acele cuvinte, imagini sau gesturi. În consecință, alături de semiologia specifică fabulei, epopeii, romanului, teatrului, mimei, baletului, filmului, benzilor desenate, este loc și pentru o semiologie autonomă a povestirii. Ciclurile hagiografice care joacă un rol atât de important în icoana și în pictura murală creștină – inclusiv în cea din secolul al XVI-lea – sunt și ele astfel de povestiri; având la origine texte scrise și canonizate de biserică, ele ne prezintă în inscripțiile din cadrul imaginilor doar crâmpie din conținutul acelor texte. Recunoașterea scenelor se face nu atât prin citirea acestor inscripții cât, cu precădere, datorită *evenimentelor*, *situațiilor* și *purtărilor* zugrăvite.

O incursiune în istoria evoluției limbilor indo-europene ne demonstrează identitatea primordială a verbelor *a scrie* și *a picta*. Spre deosebire de limba română în care această identitate s-a pierdut, limbile slave – inclusiv slavona de izvod mediodolgar în care este scrisă majoritatea covârșitoare

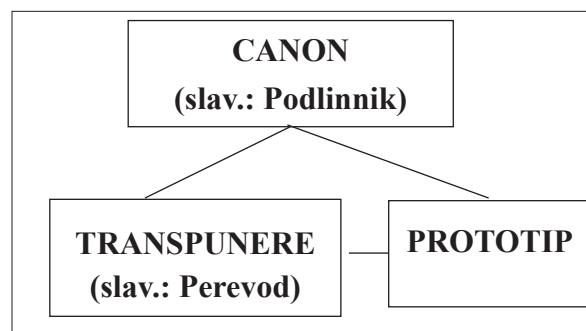
a textelor din Moldova și din Țara Românească a secolului al XVI-lea – au păstrat-o. În această ordine de idei academicianul Răzvan Theodorescu remarcă existența „similitudinii verbelor care reprezintă imaginea și care reprezintă cuvântul”.<sup>23</sup> El observă că în franceza medievală, o miniatură *est écrite* („este scrisă”), iar în slava secolului al XV-lea, de început, în *Evanghelia* lui Nicodim, este folosit același verb „a scrie” (*napisati*). „Această întâlnire, în vocabular, a reprezentării în cuvânt și a reprezentării în imagine este un lucru (...) extrem de important pentru toată viziunea medievală. Există un paralelism cultural fundamental – pe care trebuie să-l descoperim mereu – între *a scrie* și *a vedea*: ceea ce o societate vede și ceea ce o societate scrie – de multe ori – sunt lucruri similare”.

### Imaginea=icoană în creștinism

Există o imensă distanță între omul contemporan, omul medieval și omul antichității în ceea ce privește înțelegerea noțiunii de *imagine*. În Roma Antică termenul latin *imago* desemna măștile mortuare. Platon – filosof, care repudia arta bazată pe principiul *mimesis*-ului și persifla iluzionismul în sculptură – numea **imagini umbrele, reflexele văzute în apă sau pe suprafața corpurilor opace, polizate, strălucitoare precum și toate reprezentările de acest gen**. Dicționarele moderne definesc *imaginea* ca pe o reprezentare vizuală, inclusiv mentală, a ceva (obiect, ființă vie și/sau concept). Ea poate fi naturală (umbră, reflecție) sau artificială (pictură, fotografie), vizuală sau de altă natură, tangibilă sau conceptuală, mobilă sau statică. Ea poate întreține o relație directă de asemănare cu modelul său sau, dimpotrivă, să fie legată de el printr-o raportare mai mult simbolică. Pentru bizantinii medievali noțiunea de *imagine* era indisolubil legată de noțiunea de *icoană*. Nici nu putea fi altfel întrucât în limba greacă cuvântul *icoană* (εἰκών) înseamnă *imagine*. Semnificația pe care teologia ortodoxă a imprimat-o noțiunii de imagine (= icoană) s-a dovedit a fi extrem de nuanțată. Astfel, Sfântul Ioan Damaschinul în „Tratatul al treilea contra celor care atacă sfintele icoane” distinge șase feluri de imagini (=icoane): cea naturală (Fiul este icoana naturală a Tatălui), cea definită ca gândire care există în Dumnezeu (despre lucrurile ce vor fi făcute de El), cea făcută de Dumnezeu (prin imitare după chipul și asemănarea Sa, adică Omul), cea întrebuițată de Scriptură (care atribuie forme, figuri și chipuri celor nevăzute și necorporale<sup>24</sup>), cea care înfățișează și

schițează mai dinainte cele viitoare [spre exemplu: *rugul* (Ieș., 3, 2), *ploaia de pe lână* (Jud., 6, 40), *toiagul* (Num., 17, 23) și *vasul cu mână* (Ieș., 16, 33) preînchipuie pe Fecioara și Născătoarea de Dumnezeu], cea care este destinată aducerii-aminte<sup>25</sup>. În termeni moderni am spune că Ioan Damaschinul vorbește de *imagini* naturale, conceptuale, antropomorfe, simbolice, semantico-vizionare și didactico/mnemonice.

Abordarea semiotică a icoanei nu este venită din exterior sau impusă de către cercetători. Ea este inerentă *artei icoanei* într-o măsură cu mult mai mare decât picturii de șevalet obișnuite. Fundamentele *semiotice* ale icoanei (numite *limbaj al icoanei*) au fost clar conștientizate și chiar proclamate de către părinții bisericii. Caracteristice în acest sens sunt comparațiile *icoanei* cu *limbajul*, a *imaginii* din icoană cu *textul* scris sau pronunțat oral, a *picturilor bisericești* cu „Biblia pentru neștiutorii de carte”. Icoanele au o importanță cardinală în descifrarea limbajului artei medievale, o importanță care poate fi comparată doar cu rostul pe care îl au în lingvistică *bilingvele* (textele cu conținut identic prezentate în două limbi diferite). Nu în zadar în limba slavonă *canonul* iconografic primar, care indica spre *prototip* și pe care îl urmau artiștii, se numea *podlinnik* (rom.: *original*), iar mulțimea de compoziții (picturi murale, icoane, miniaturi) cu același subiect (și care urmau *canonul* respectiv!) se numeau *perevodî* (rom.: *traduceri* sau *transpuneri*). În practica artistică aceste *podlinnikuri* existau atât în formă textuală explicativă (așa-numitele *tolkovîe podlinniki*) cât și în formă de modele desenate (așa-numitele *lițevîe podlinniki*).



### Articularea spațio-temporală a imaginii în arta ortodoxă

Articularea imaginii artistice sau a textului scris are loc într-un spațiu. Or, spre deosebire de spațiul fizic newtonian care este omogen<sup>26</sup> și izotrop<sup>27</sup>, spațiul inscripției, spațiul picturii mo-

numentale sau spațiul icoanei au o *topologie* cu mult mai complexă și mai puțin uniformă. Tradiția milenară europeană a scrisului de la stânga spre dreapta a privilegiat această direcție și ne-a făcut să uităm de alte posibile tipuri de lectură (de la dreapta spre stânga, pe verticală sau urmând principiul *bustrofedonului*). Spațiul iluzoriu creat de perspectiva geometrică renașcentistă (așa-nunimta perspectiva directă) a fost timp de mai mult de trei secole considerat în cultura europeană a fi unica formă vizuală obiectivă de redare în două dimensiuni a tridimensionalității. Secolul al XX-lea a infirmat acest punct de vedere: s-a dovedit că cea mai exactă modalitate de reprezentare a spațiului pe suprafața plană (care ia în considerare și binocularitatea privitorului!) o constituie așa numita *perspectivă perceptivă*. În acest tip de perspectivă, *piramida vizuală a lui Alberti* – formată de liniile ce pornesc din ochiul spectatorului și ajung la obiectele reprezentate – nu afectează zonele spațiale din imediata apropiere. Obiectele rectangulare din aceste zone sunt reprezentate cu un anumit grad de curbură, folosindu-se un aparat matematic cu mult mai sofisticat și tributar geometriilor neeuclidiene (Fig. 4).

Arta medievală – în special cea bizantină – a promovat cu totul alte concepții ale spațiului pictat. Pentru imaginile panoramice ale unor localități, orașe, mănăstiri a fost adoptată așa-nunimta *perspectivă cartografică*, cunoscută încă din Antichitate. În această perspectivă este prezentat orașul Constantinopol din frescele moldovenești de secol XVI ce ilustrează *proimionul* la Imnul Acatist (Fig. 1). Iconografia rusă prezintă acest tip de perspectivă în „Viziunea pălămarului Tarasie” sau în „Arătarea Maicii Domnului lui avva Dorofei” (Fig. 5a). Pentru imaginile în care caracterul panoramic nu era excesiv de pronunțat, bizantinii au elaborat o concepție absolut originală de reprezentare a spațiului. În această concepție subiectul și obiectul actului vizual sunt inversate. Nu privirea subiectului se îndreaptă spre imagine, ci imaginea însăși „pogoară” asupra spectatorului. *Liniile paralele, care ar fi trebuit, ținând seama de regulile perspectivei, să convergă înspre linia orizontului, în icoană, dimpotrivă, sunt redade în sens contrar, divergent*<sup>28</sup>. Punctul de convergență (virtuală) a tuturor dreptelor perpendiculare planului reprezentării, care în sistemul perspectivei renașcentiste se află în „interiorul” tabloului, în cazul sistemului medieval de reprezentare se află în spațiul privitorului, în afara planului imaginii.

O consecință directă a acestui fapt o constituie nu micșorarea obiectelor odată cu îndepărtarea lor de privitor, ci mărirea lor. Un exemplu sugestiv în acest sens ni-l oferă imaginile *Pantocratorului cu cartea închisă* din calotele cupolelor bisericilor ortodoxe. În foarte multe cazuri putem observa dimensiunile net inferioare ale copertei „mai apropiate” de noi a Evangheliei față de dimensiunile superioare ale copertei „mai îndepărtate”; uneori apar simultan trei sau chiar patru (!) muchii ale cărții. Pentru acest tip de reprezentare medievală a obiectelor în spațiu Pavel Florenski a folosit eufemistic denumirea de *perspectivă inversă* (Fig. 5b și 5c). Spre deosebire de *perspectivă geometrică* renașcentistă, acest tip de perspectivă<sup>29</sup> nu prezintă însă un sistem matematic strict și omniprezent pentru tot spațiul imaginii. El este, de fapt, un sistem policentrist, iar prezența lui este fragmentară, localizată cu precădere acolo unde sunt pictate sau desenate arhitecturile de fundal, diverse obiecte cu o geometrie clară (cărți=paralelipipede ș.a.). Rupturile, hiaturile și lacunele în reprezentarea *continuumului* spațio-temporal sunt evidente. De fapt, Evul Mediu nici nu are nevoie de acest *continuum* care ar implica, în ultimă instanță, izotropia. Or, adevăratul spațiu al textului și al imaginii ortodoxe este profund anizotrop. Stânga și dreapta, susul și josul, centrul și periferia nu mai sunt aici simple coordonate neutre, ca în spațiul euclidian. Ele au dimensiunea lor simbolică, dogmatică, axiologică. Semioticianul Boris Uspenski a observat că încărcătura semantică a *stângii* și a *dreptei* este extrem de mare în icoană sau în vechea pictură murală. Tot ceea ce ține de partea dreaptă (slav.: *odesnaia storona*) este Dumnezeiesc, de bun augur, pe când tot ceea ce ține de partea stângă (slav.: *oșuiska storona*) este de rău augur și se raportează la forțele malefice. În textele *podlinnikurilor explicative* ruse indicarea direcțiilor se face nu din poziția cititorului sau a spectatorului real, ci de pe poziția unui observator virtual, aflat în interiorul imaginii reprezentate. Din acest motiv acolo unde este indicată partea stângă noi vedem, de fapt, partea dreaptă și vice-versa. Astfel, *podlinnicul* ne recomandă să-l reprezentăm pe apostolul Petru din scena *Pogorârea Sf. Duh* în dreapta axei de simetrie a compoziției, pe când în imagini el apare întotdeauna în stânga ei. În picturile murale, în icoanele și în miniaturile cu scena *Judecării de apoi* dreptii – cei din dreapta Mântuitorului – sunt amplasați în jumătatea stângă a compozițiilor, pe când păcătoșii – în dreapta.

După cum vedem și aici orientarea se face pornind nu de la punctul de vedere al privitorului extern, ci pornind de la „punctul de vedere” al chipurilor din interiorul imaginii pictate. Uneori, această „inversare” simetrică a punctelor de vedere afectează direcția de lectură – ba chiar și forma caligrafică – a caracterelor zugrăvite. Un exemplu de acest fel ni-l furnizează frescele din secolul al XVI-lea de la Stănești-Lunca (județul Vâlcea). Acolo, în imaginea „Viziunii sfântului Petru al Alexandriei”, răspunsul dat de Hristos ierarhului („*Arie cel fără de minte!*”) este scris în limba slavonă de la dreapta spre stânga și este ortografiat cu litere „oglundite” simetric (Fig. 6). Și acesta nu este unicul caz de *scriere speculară*<sup>30</sup> din pictura românească. Astfel, prof. univ. dr. Tereza Sinigalia a observat că la ctitoria lui Petru Rareș de la Probota (1530, pictura între 1532 și 1534) inscripția care-l desemnează pe proorocul Aaron (pictat în unul din câmpurile triunghiulare ale bolții estice a pronaosului) este scrisă de la dreapta spre stânga (ca în limba ebraică) și cu caractere „oglundite”<sup>31</sup> (Fig. 7). Probabil, acest lucru s-a făcut pentru a sublinia originea și statutul de preot iudaic al profetului veterotestamentar. Un alt exemplu ne furnizează picturile murale din bolta estică a trapezei mănăstirii Hurezi (1705–1706), – picturi – cercetate în detaliu și descrise de către dr. Ioana Iancovescu<sup>32</sup>. Aici, în planul îndepărtat al imaginii „Virtuțile monahale”, cuvintele atribuite lui Hristos răstignit („*pentru voi și pentru păcatele voastre M-am răstignit*”<sup>33</sup>) și cuvintele atribuite lui Hristos purtând crucea („*cei sircinați*”<sup>34</sup> – !?,) sunt scrise cu caractere chirilice în limba română dar, ca și în cazurile inscripțiilor slavone de la Stănești-Lunca și de la Probota, sunt „oglundite” și au direcția lecturii inversată (Fig. 8a și 8b).

Autonomia în raport cu privitorul a acestor texte speculare din pictura monumentală medievală românească este atât de mare, încât se face abstracție de comoditatea lecturii. Statutul lor ontologic depășește cu mult noțiunea de *mesaj*. De fapt, textele date nici nu sunt scrise pentru cititor ci sunt o parte componentă a imaginii Mântuitorului sau a profetului Aaron. Din acest motiv noi le vedem pictate din punctul lor – și nu al nostru – de vedere, așa cum le-ar fi văzut ei, dacă le-ar fi avut scrise în față.

În arta icoanei exemplele de *scriere speculară* sunt tot atât de rare ca și în pictura monumentală. Din datele de care dispunem (la etapa actuală) există doar două exemple de icoane ortodoxe românești în inscripțiile cărora a fost aplicată scri-

erea speculară. Aceste icoane au fost descoperite și cercetate în detaliu de către colega noastră dr. Marina Ileana Sabados căreia îi mulțumim pentru prețioasele informații furnizate. Una din aceste icoane ține de secolul al XVI-lea și o prezintă pe Maica Domnului de tip Hodighitria cu pruncul Iisus în brațe. Icoana se află la biserica Sf. Haralambie din Târgul Neamț (jud. Neamț) și conține în partea superioară a fundalului inscripția slavonă „АГЛЪ ГНЪ” (rom.: „Îngerul Domnului”) repetată de două ori la altitudinea nimburilor celor doi îngeri care flanchează imaginea Maicii Domnului. În cazul îngerului din stânga textul „АГЛЪ ГНЪ” este scris în mod obișnuit, de la stânga spre dreapta, și în conformitate cu normele de abreviere din acea perioadă ale limbii slavone. Cât privește textul din vecinătatea nimbului îngerului din dreapta icoanei – el reprezintă copia fidelă, dar simetrică(!), a textului precedent (în raport cu axa verticală ce trece prin centrul icoanei). Această copie este, de fapt, o inscripție speculară care urmează principiul simetriei absolute, în sensul pur matematic al acestei noțiuni.

Dialogul între Hristos și Petru al Alexandriei – reprezentat de obicei în spațiul proscomidilor bisericilor ortodoxe – se deosebește radical de alte tipuri iconografice ce conțin texte. Aici nu putem spune că imaginea interpretează textul (ca în cazul miniaturii, a ilustrației de carte ș.a.), dar nici că textul interpretează imaginea (ca în cazul titlurilor ce însoțesc imaginile în ciclurile cristologice, mariologice, în ilustrațiile la Imnul Acatist, în Menologurile pictate ș.a.). Din punct de vedere semiotic structura tipului iconografic al „Viziunii sfântului Petru al Alexandriei” amintește de structura *benzilor desenate* contemporane. Or, *banda desenată* nu este o simplă ilustrație în care limbajul vizual și cel verbal rămân fiecare în granițele lui, strict delimitate. Aici ambele limbaje se împletesc într-un tot indisolubil. Mai mult decât atât, spre deosebire de imaginile statice ale ierarhilor sau ale profetilor cu filactere în mâini, aici avem o viziune dinamică, un dialog între personaje. Ca și în cazul benzilor desenate, în „Viziunea sfântului Petru al Alexandriei” litera face parte din desen, ea nu este un adaos venit din exterior. În felul acesta, privitorul nu este silit să întrerupă lectura pentru a completa textul cu imaginea, nici să caute în text subiectul imaginii. Cele două limbaje se întrepătrund în așa fel încât *privitorul* devine în exact aceeași măsură și *cititor* fără a conștientiza măcar acest lucru.

Timpul – cea de a patra dimensiune a continuumului spațio-temporal – este sugerat atât în ciclurile hagiografice medievale cât și în benzile desenate contemporane printr-o succesiune de imagini – „cadre”. Nu întotdeauna aceste imagini-cadre sunt despărțite, uneori *secvențele narațiunii* se subînțeleg iar imaginea se desfășoară în frize continui. Să luăm drept exemplu ciclul „Rugului lui Moise” de pe fațada sudică a Suceviței. În stânga îl vedem pe Moise cu turma socrului său Ietro apropiindu-se de Muntele Horeb. Observăm mirarea profetului în fața îngerului Domnului și a rugului care nu se mistuie. În interiorul rugului apare chipul Maicii Domnului cu Iisus pe piept. Urmează scena dezlegării încălțărilor (numite *cizme* în inscripția slavonă) și scena înmânării lui Moise a celor „Zece Porunci” (Fig. 9). În ultima scenă profetul este reprezentat de două ori: prima dată, în vârful muntelui, primind *tablele legii* din mâna Domnului și, a doua oară, la poalele muntelui, ținând tablele și mulțumind. Această succesiune de scene amintește o derulare filmică, operată cu încetinitorul. O altă derulare similară descoperim la Arbore, în friza din naos – despărțită în trei scene separate – ce conține ciclul „Minunii înmulțirii pâinilor și a peștilor”. Vedem la stânga pe Hristos primind cele cinci pâini și cei doi pești (Fig. 10a), urmează hrănirea mulțimii de 5000 de oameni (Fig. 10b) pentru ca, în final, să-i vedem pe apostoli aducându-i Mântuitorului coșurile pline de fărâmituri rămase (Fig. 10c).

Sunt cazuri când derulările *secvențiale* ale narațiunii depășesc limitele unui monument. Din toată pictura românească a secolului al XVI-lea exemplul cel mai sugestiv în acest sens ni-l oferă scena „Asediul Constantinopolului”. Cel mai bine ea s-a păstrat la Humor (1535) și la Moldovița (1537). Pentru a ne convinge că la aceste două ctitorii imaginile „Asediului” prezintă o *succesiune* de evenimente (dintr-o unică *povestire*) este de ajuns să atragem atenția la câteva detalii. Astfel, cavalerul creștin Toma în pictura de la Humor (1535) doar îl lovește pe călărețul turc, pe când în pictura de la Moldovița (1537) acest călăreț cade deja de pe cal. În fresca de la Humor de zidurile Constantinopolului, pe mare, se apropie trei corăbii ale asediatorilor, pe când în fresca de la Moldovița două din ele au fost deja răsturnate și înecate de furtună.

*Spațiul construit în perspectivă geometrică (renascentistă – n. n.) sugerează devenirea spațio-temporală, și implicit, încurajează interpretarea*

*în cheie narativă* scria Ernst Gombrich în cartea *Art and Illusion*. Să nu uităm că spațiul adânc, ce redă iluzia tridimensionalității, este *receptaculul* ideal pentru a sugera cel mai bine ideea de *narativitate*. Spre deosebire de imaginea plană, el mai dispune de încă o coordonată (profundimea) pentru a „construi” și a „înnoda” *textul* povestit. Dar pictura medievală (cu unele excepții de dată târzie) aproape niciodată nu apelează la acest spațiu. Ea „construiește” *narațiunea* pe o suprafață plană, bidimensională, după cu totul alte principii și fără a apela la iluzia tridimensionalității. *Narațiunea secvențială* amintită mai sus și atestată într-o bună parte a picturii ortodoxe (în ciclurile cristologice, mariologice, hagiografice ș.a.) nu are nevoie de *scenă*, de *prim-planul*, de *planul doi* și de *planurile secunde* pe care le oferă perspectiva geometrică directă renașcentistă, – perspectivă – creată în mare măsură pentru satisfacerea necesităților scenografice ale teatrului din quattrocento și din cinquecento. Desfășurarea narațiunii pe câmpurile icoanei sau în frescele medievale se produce conform legilor *textului scris* și nu a celui *vizual*. Ciclurile hagiografice pictate pe pereții bisericilor transgresează *sincronia* artelor plastice și se situează mai degrabă în perspectiva *diacronică* a textului literar sau a procesiunii religioase. Regula celor trei unități – de loc, de timp și de acțiune – ale teatrului antic atenian din perioada clasică sau ale dramaturgiei clasicismului european de secol XVII este demonstrativ ignorată de arta Evului Mediu.

Spre deosebire de suprafața absolut plată, netedă și delimitată de ramă a tabloului epocii moderne, suprafețele picturii medievale nu sunt nici pe departe atât de omogene și de neutre. Panoul central este, de obicei, mai adâncit decât zonele periferice ale icoanei, el are o rază de curbură observabilă cu ochiul liber, iar imaginile hagiografice pictate pe câmpurile laterale nu separă imaginea de lumea reală – cum o face rama – ci o dezvoltă și o întregesc. În tradiția iconografică rusă există chiar icoane-rame, ce conțin diverse cicluri pictate (hagiografice, iconografice) și care lasă un spațiu gol destinat diferitor tipuri interșanjabile de panouri centrale (Fig. 11).

Metafora „oglinzii” nu poate fi aplicată în cazul icoanei, întrucât ultima este un obiect de cult *real*, menit să înlesnească rugăciunea, și nu o „fereastră” într-o lume virtuală, plăsmuită de fantezia pictorului. În arta monumentală medievală situația pare să fi fost similară. Suprafețele concave sau convexe ale zidurilor, firidele și nișele oarbe, contraforturile,

ferestrele, diverse profiluri arhitecturale, nu numai că nu erau un obstacol pentru pictură, ci invers, favorizau cristalizarea și stabilitatea programelor iconografice<sup>35</sup>. Scenă zugrăvită putea să ocupe o suprafață convexă sau concavă, putea decora o concă, o nișă sau o firidă, putea fi înscrisă în glaful unei ferestre sau continuată de pe un perete pe altul, ignorând muchiile sau profilurile existente. Astfel, în scena „Anapesonului” de la Humor (Fig. 12) imaginile îngerului cu uneltele patimilor, ale copilului Hristos și ale Maicii Domnului sunt situate pe peretele de est al gropniței, pe când imaginea lui Iosif este situată pe peretele de sud, mărginind glaful ferestrei. Sunt cazuri când una și aceeași compoziție este continuată și pe trei pereți învecinați.

Revenind la problema constituirii diferitor sisteme de perspectivă (directă, inversă, cartografică, „în coadă de pește”, aeriană, perceptivă ș.a.) merită să amintim de ideea lui Erwin Panofsky, conform căreia orice *perspectivă* prezintă o *formă simbolică*. Ideea de *formă simbolică* pare a fi preluată din „Filosofia formelor simbolice” a lui Ernst Cassirer<sup>36</sup>, dar aplicarea ei în cazul sistemelor de reprezentare a spațiului este originală. Concluzia de bază la care ajunge Panofsky, urmat fiind de Ernst Gombrich<sup>37</sup>, Hubert Damisch<sup>38</sup> și de alți

cercetători, este că *interpretarea imaginii se poate realiza numai în baza unui cod cultural al privitorului* iar, în absența acestuia, interpretarea are toate șansele să eșueze sau să fie greșită. În cazul perspectivei directe renascentiste, acest *cod cultural* al privitorului este, după cum o demonstrează Panofsky, un *cod simbolic*. În aceeași ordine de idei, Jean-Claude Schmitt amintește de *codurile simbolice* cărora li se conformează imaginile medievale<sup>39</sup>. Aceste imagini „tratează raportul dintre figură și fond într-un mod cu totul diferit față de imaginile cu care ne-am familiarizat de la Renaștere încoace: ele ignoră construirea spațiului după regulile perspectivei și privilegiază, dimpotrivă, o „stratificare” a figurilor care se suprapun pe o „suprafață de inscripționare”. (...). Fondul (deseori – în icoane și miniaturi – de aur) îndeplinește o funcție simbolică, este *indiciul unei transcenderi a imaginii dincolo de prezența ei sensibilă; datorită lui, orice imagine se apropie de epifanie. Din același motiv, dispunerea figurilor (...), ierarhia lor, dimensiunile corespunzătoare, gradul lor de imobilitate sau, dimpotrivă, gesticulația lor, toate acestea nu urmăresc niciodată realismul reprezentării, ci se conformează unor coduri simbolice, nu fără o mare libertate de interpretare*”<sup>39</sup>.

### Referințe bibliografice și note

<sup>1</sup> Trad. rom.: „nu mai există nimic în afara textului”.

<sup>2</sup> Vezi: Petrescu Ioana Em. *Filosofia poststructuralistă a lui Derrida și soluțiile criticii contemporane*. În: *Revista de Istorie și Teorie Literară* (an XXXII, nr. 4, oct.-dec. 1984, p. 30-35; an XXXIII, nr. 1, ian.-mart. 1985, p. 69-72; an XXXIII, nr. 2, apr.-iun. 1985, p. 59-69).

<sup>3</sup> Vezi: capitolul *Structura textului artistic și tipologia formei compoziționale* din cartea *Semiotica artei*: Успенский Б. А. *Семиотика искусства*. Москва: Языки русской культуры, 1995, c. 13.

<sup>4</sup> Ferdinand de Saussure argumentase că semnele nu sunt doar arbitrare (raportul între *semnificant* și *semnificat* nu e natural, ci convențional), ci și *relaționale*. Semnele trimit mai mult la alte semne decât la ceva referențial, exterior și palpabil, aparținând lumii extralingvistice. Semnificația se naște în interiorul sistemului (*langue*), la intersecția între axa paradigmatică (a selecției) și cea sintagmatică (a combinației) și în jocul diferențial al semnificantilor.

<sup>5</sup> Din această perspectivă ontologică examinăm și noi categoriile de semne reprezentate de aceste obiecte (icoane și relicve). Trebuie, însă, să precizăm că din perspectiva fenomenologică, care pune accentul nu pe obiect, ci pe receptarea lui de către subiectul actului

cognitiv, atât imaginea integrală a *Asediului*, cât și detaliile frescei, inclusiv sfintele icoane și relicve, sunt – toate – semne iconice.

<sup>6</sup> Atragem atenția asupra faptului că în calitate de obiecte *zugrăvite* nu numai Mandilionul și Icoana, ci și Maforionul și Evanghelia sunt – toate – semne iconice.

<sup>7</sup> Vezi: Marshal McLuhan. *Galaxia Gutenberg*. București, 1975, p. 144.

<sup>8</sup> **Textualis** sau **textura** reprezintă cele mai caracteristice particularități ale caligrafiei gotice. Trăsăturile **textualis**-ului sunt următoarele: în general, literele înalte și subțiri, redată prin linii mai groase, sunt independente una de alta, foarte regulate și bine proporționate; capetele cozilor de litere sunt frânte (au o formă ogivală) având aspectul unor ornamente aflate în vârful unui fronton; literele sunt mai lungi decât late (c este confundat adeseori cu t, iar b cu v); o caracteristică aparte o reprezintă și scrierea literei r – este redată doar jumătate din litera sub forma unui „2”, prin ligatură cu literele o, b, p, d. Litera „a” este un element esențial al acestei scrieri, ea fiind redată sub forma unui „8”. Apud.: Aurora-Mihaela Ciociu, *SCRIEREA GOTICĂ*, în <http://www.bcuculuj.ro/bibliorev/arhiva/nr20/carte4.html> (vizitat 19.03.2013).

<sup>9</sup> Лихачев Д. С. *Текстология (на материале рус-*

ской литературы X–XVII вв.). Санкт-Петербург, 2001.

<sup>10</sup> Marin Louis. *Éléments pour une sémiologie picturale*. In: B. Teyssèdre ș.a., *Les Sciences humaines et l'œuvre d'art*. Bruxelles. La Connaissance. 1969; Reeditat în: *Études sémiologiques*. Op. cit., p. 17-45.

<sup>11</sup> Buculei Ecaterinei Cincheza. Menologul de la Dobrovăț (1529). În: SCIA, Seria AP, T. 39, București, 1992, p. 7-32.

<sup>12</sup> *Manuscrisul slav 543* din Biblioteca Academiei Române, București, provine de la Dobrovăț, este datat din prima jumătate a secolului al XVI-lea și poate fi considerat ca făcând parte din seria *Mineelor* cu care biserica a fost înzestrată înaintea pictării ei.

<sup>13</sup> Worringer Wilhelm. *Abstracție și intropatie*. București: Univers, 1970.

<sup>14</sup> Termenul **discret** este folosit aici în sens matematic. El semnifică alcătuirea din elemente **distincte**; care variază în salturi. *Mulțime discretă* = mulțime care conține numai *puncte izolate*.

<sup>15</sup> Dubla articulare este proprietatea cea mai misterioasă a limbajului: este de reținut ineputabilă și bogăție combinatorică în raport cu celelalte sisteme semiotice. Limbile naturale sunt articulate, adică structurate de două ori: **prima articulare** este cea care decupează enunțul lingvistic în unități minimale *dotate cu semnificație*: „Pământul este rotund” se poate analiza în: „pământul”, „este”, rotund”; forma vocală a unităților din prima articulare este analizabilă în unități *lipsite de semnificație* numite foneme („este” conține patru foneme) din cea de **a doua articulare a limbajului**. Cu câteva zeci de unități ale celei de-a doua articulări și cu câteva mii din prima se pot construi o infinitate de mesaje. Cf.: <http://despresemiotica.blogspot.ro/2009/08/trasaturi-caracteristice-ale-limbajului.html> (vizitat 06.06.2013)

<sup>16</sup> Marin Louis. *Éléments pour une sémiologie picturale*. In: B. Teyssèdre ș.a. *Les Sciences humaines et l'œuvre d'art*. Bruxelles. La Connaissance. 1969; Reeditat în: *Études sémiologiques*. Op. cit., p. 17-45.

<sup>17</sup> Vrânceanu Alexandra. *Modele Literare în Naratiunea Vizuală – Cum citim o poveste în imagini*. În: <http://www.scribd.com/doc/9151283/Alexandra-Vranceanu-Modele-Literare-in-Naratiunea-Vizuala-Cum-Citim-o-Poveste-in-Imagini> (vizitat 12.04.2013)

<sup>18</sup> Francastel Pierre. *Realitatea figurativă*. București, 1972, p. 172-174.

<sup>19</sup> În pictura bizantină și postbizantină, poartă denumirea de *proplasmă* tonul întunecat, aplicat uniform peste preparația panoului sau a peretelui, care slujea ca fond general pentru figuri, veșminte etc., urmând să i se alăture sau să i se suprapună culorile de lumină și accentele de umbră – realizând astfel *modeleul*. În cazul zonelor descoperite ale figurilor umane (capete, membre, busturi), *proplasma* rămânea de obicei neacoperită acolo unde erau plasate umbrele, constituind chiar culoarea umbrelor; tonul ei rece – în general verzui și întunecat – era uneori încălzit și mai luminat. („Proplasma lui Panselinos”, după Dionisie din Furna, era alcătuită din alb de ceruză, ocru, verde și puțin negru.) În tradiția iconografică rusă *proplasma* îi corespunde

culoarea denumită *sankir*<sup>7</sup>. Citat după: <http://www.galeriadearta.com/pictura/proplasma-1554.htm> (vizitat 16.05.2013)

<sup>20</sup> Wolfflin Heinrich. *Principii fundamentale ale istoriei artei*. București, 1968.

<sup>21</sup> Bremond Claude. *Logica povestirii*. București: Univers, 1981.

<sup>22</sup> Între banda desenată și ciclul hagiografic există multiple afinități!

<sup>23</sup> Theodorescu Răzvan. Text și imagine în vechea civilizație a românilor. În: „Text și discurs religios”, nr. 3/2011, p. 21-37.

<sup>24</sup> Acestea sunt reprezentate corporal pentru ca să ne facem o slabă idee despre Dumnezeu și îngeri, deoarece noi nu putem să contemplăm pe cele necorporale fără de formele care sunt corespunzătoare naturii noastre, după cum zice Dionisie Pseudo-Areopagitul.

<sup>25</sup> A faptelor trecute sau a minunii sau a virtuții, spre slava, cinstea și cunoașterea celor care au învins și s-au distins în virtute sau spre aducerea-aminte a viciului, spre disprețul și rușinea bărbaților răi și spre folosul celor care vor privi mai târziu, în așa fel ca să evităm cele rele și să râvnim virtuțile. Această icoană este **de două feluri**: prima, *prin cuvântul scris în cărți, căci litera înfățișează cuvântul*; spre exemplu: Dumnezeu a săpat Legea pe plăci (Ieș., 31, 18) și a poruncit să se scrie viețile oamenilor iubitori de Dumnezeu (Ieș., 17, 14); a doua, prin contemplarea cu ajutorul simțurilor; spre exemplu: Dumnezeu a poruncit să se așeze în chivot, spre veșnica aducere-aminte (Ieș., 25, 16, 21), vasul cu mana și toiagul și a poruncit să fie gravate numele semințiilor pe pietrele umărului (Ieș., 28, 11 – 12). Nu numai atât, dar a poruncit să se ia 12 pietre din Iordan spre preînchipuirea preoților – ce taină mare, cât de mare celor cu adevărat credincioși! – care au purtat chivotul și spre preînchipuirea secării apei (Iosua, 3, 13; 4. 9 – 10). Tot astfel și acum **zugrăvim cu dor icoanele bărbaților virtuoși din trecut**, spre zelul, **amintirea** și râvna noastră (rolul **didactic** și **comemorativ** al icoanei!).

<sup>26</sup> Adică nu prezintă puncte privilegiate = toate punctele din spațiu se bucură de aceleași proprietăți, fără deosebire.

<sup>27</sup> Toate direcțiile din spațiu au aceleași proprietăți, fără deosebire.

<sup>28</sup> Florenski Pavel. *Iconostasul*. București, 2009, p. 96.

<sup>29</sup> Asemenea *perspectivei aeriene* din arta Extremului Orient.

<sup>30</sup> Scrierea *speculară* (engl.: *mirror writing*; fr.: *écriture spéculaire*; sinonim: scriere „în oglindă”; termenul *specular* vine de la lat. *speculum* = *oglină*) nu a constituit până în prezent obiectul de studiu al istoricilor de artă români. Cunoscută în viața cotidiană datorită inscripțiilor „inversate” de pe capotele ambulanțelor (pentru a fi citite cu mai multă ușurință în oglinzile retrovizore ale participanților la trafic) iar în mass-media – grație manuscriselor lui Leonardo da Vinci (și a prețului exorbitant de 30,8 milioane de dolari plătit de către întemeietorul Microsoft-ului Bill Gates pentru achiziția celebrului *Codex Leicester!*), această scriere

continuă să rămână în apanajul unor discipline istorice auxiliare de tipul paleografiei, epigrafiei (inclusiv istoriei comparate a scrisului) și sfragisticii, a psihologiei infantile sau a unor științe medicale de tipul neurofiziologiei și pediatriei.

Acum 10 ani la Universitatea de Stat „Mihail V. Lomonosov” din or. Moscova a fost susținută o teză de doctorat în care au fost cercetate circa 300 de exemple de scrieri speculare din textele medievale slavone ortografiate cu grafie chirilică și – într-o măsură cu mult mai mică – cu grafie glagolitică. Evident că în marea majoritate a acestor exemple era vorba de grafeme individuale („oglundite” din varii motive!) și nu de inscripții speculare mai lungi. Concluziile la care a ajuns autoarea tezei – cercetătoarea Anna Mihailovna Jiteniova – au fost următoarele:

inscripțiile „inversate” de pe ștampile, sigilii, matrițe și alte tipuri de șabloane nu pot fi considerate drept inscripții *speculare* întrucât finalitatea lor constă în obținerea unui text imprimat cu caractere obișnuite și cu direcția de lectură neinversată;

raportată procentual la numărul de exemple atestate, cantitatea de caractere oglundite este cu mult mai mare în corespondența privată medievală, precum și în mostrele executate de către copii și adolescenți (care erau inițiați în arta scrisului chirilic) decât în documentația administrativă, în cărțile bisericești, în operele literare originale slavone, în traduceriile *ad-litteram* sau în adaptările libere din alte limbi;

în grafia chirilică medievală cele mai frecvente exemple de oglundire la nivel de grafem separat ni-l oferă literele „Naș” (N) și „Esti” (e), ortografiate, respectiv, în forma simetrică de И și Э;

un rol important în apariția inscripțiilor speculare îl joacă așa-numitele *texte magice* sau *ermetice*;

nu este exclusă dorința cărturarilor medievali de a apropia pe cât posibil aspectul grafic al unor inscripții aparent sau aproximativ simetrice de așa-numitele *ambigrame* (texte absolut simetrice, în care direcția lectu-

rii nu mai are nici o importanță), extrem de apreciate în Evul Mediu și în Epoca Renașterii;

apariția caracterelor oglundite și a inscripțiilor speculare poate fi catalogată după anumite principii: principiul comodității caligrafierii, principiul diferențierii, principiul analogiei, principiul economisirii spațiului de inscripționare, principiul marcării limitelor spațiului ocupat de text, principiul estetic bazat pe idealul de simetrie, principiul camuflării mesajului, principiul autentificării textului ș.a.

<sup>31</sup> Vezi: *The Restoration of the Probota Monastery*. Ediție UNESCO, 2001, p. 121 și fig. 211 de la p. 123, traducerea românească la p. 373.

<sup>32</sup> Vezi: Popa Corina, Iancovescu Ioana, Bedros Vlad, Negrău Elisabeta. *Repertoriul picturilor murale brâncovenești, I. Județul Vâlcea*. Vol. 1, Text. București, 2008, p. 145-147; lista temelor iconografice la p. 151-153.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 152.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 152. Probabil, aici se aveau în vedere cuvintele „cei însărcinați”

<sup>35</sup> Astfel, zugravii din Moldova secolului al XVI-lea au reușit să articuleze plastic și să dezvolte la scară monumentală o amplă compoziție liturgică pe toate cele trei abside – estică, nordică și sudică – ale ctitoriilor cu fațade pictate. Această compoziție este cunoscută sub mai multe denumiri, dintre care noi am dat prioritate denumirii slavone de *Cin* (cuvânt cu un spectru semantic destul de vast legat de noțiunile de *Ordine* și de *Ierarhie* ș.a.).

<sup>36</sup> Cassirer Ernst. *Filosofia formelor simbolice*. Vol. I, *Limbajul*. București: Paralela 45, 2008.

<sup>37</sup> Gombrich Ernst H. *Artă și iluzie*. București: Meridiane, 1973.

<sup>38</sup> Damisch Hubert. *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 1993.

<sup>39</sup> Vezi articolul: *Imaginile din Dicționarul tematic al Evului Mediu Occidental*. Iași, 2002, p. 320-321.

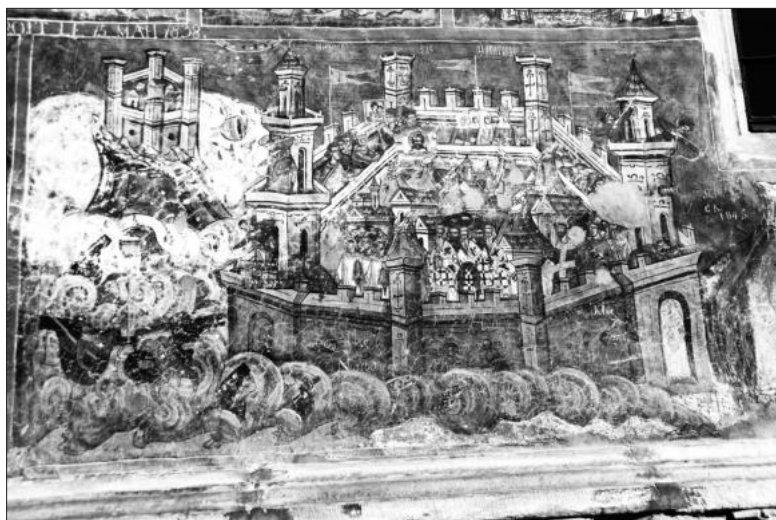


Fig. 1. „Asediul Constantinopolului”. Pictură murală exterioră a bisericii Bunavestire a Maicii Domnului a mănăstirii Moldovița. 1537



Fig. 2. „Rugul lui Moise în varianta iconografică rusă de Neopalimaia Kupina”. Biserica Învierea Domnului a mănăstirii Sucevița. Interiorul spațiului altarului. Sf. sec. al XVI-lea

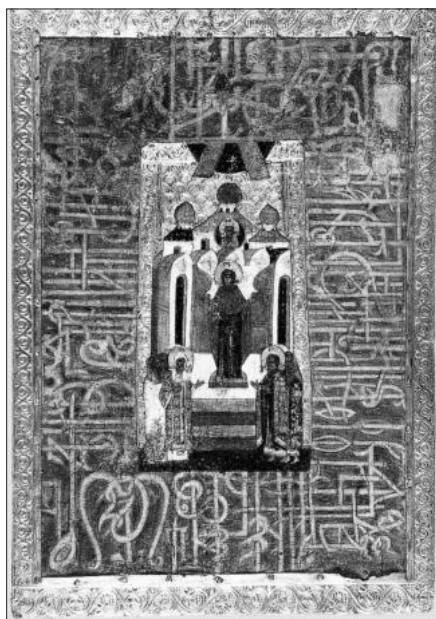


Fig. 3. „Maica Domnului – ușa cerească”. Icoană rusă. Școala din Pskov. Sf. sec. al XVI-lea. Galeria Tretiakov. Moscova

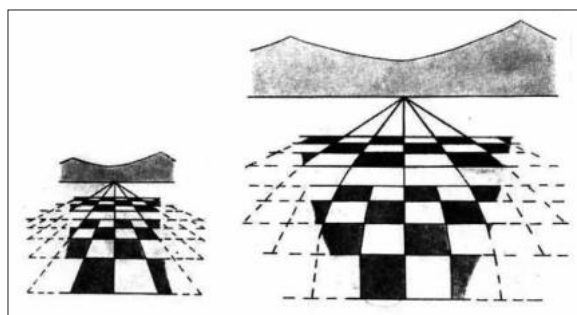


Fig. 4. Exemplu de perspectivă directă (lineară) renescentistă și exemplu de perspectivă perceptivă



Fig. 5b. Tablă de șah în perspectivă inversă (fotografie)



Fig. 5a. „Arătarea Maicii Domnului lui avva Dorofei”. Icoană rusă. Pskov. Sfârșitul secolului al XVII-lea sau începutul secolului al XVIII-lea



Fig. 6. „Viziunea Sfântului Petru al Alexandriei”. Exemplu de scriere speculară din biserica satului Stănești-Lunca (județul Vâlcea). Secolul al XVI-lea



Fig. 7. „Proorocul Aaron”. Biserica Sf. Nicolae a mănăstirii Probotă. Cca. 1532–1534

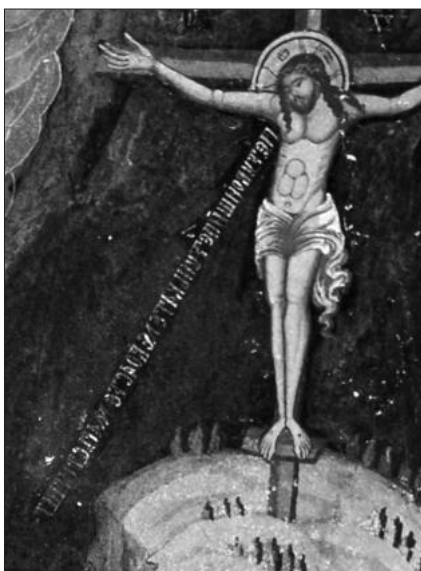


Fig. 8b. „Virtuțile monahale”. Trapeza mănăstirii Hurezi. 1705–1706. Fragment de frescă cu scriere speculară



Fig. 5c. „Amnos în patenă”. Biserica Adormirea Maicii Domnului a mănăstirii Humor. 1535. Suportul patenei este redat în perspectivă inversă



Fig. 8a. „Virtuțile monahale”. Trapeza mănăstirii Hurezi. 1705–1706



Fig. 9. „Rugul lui Moise”. Pictură murală exterioră de pe fațada sudică a bisericii Învierea Domnului a Mănăstirii Sucevița. Sfârșitul secolului al XVI-lea



Fig. 10a. „Minunea înmulțirii pâinilor și a peștilor”. Prima scenă. Peretele de vest al naosului bisericii Tăierea capului Sf. Ioan Înaintemergătorul din s. Arbore. Posibil 1541 (?)



Fig. 10b. „Minunea înmulțirii pâinilor și a peștilor”. A doua scenă. Peretele de vest al naosului bisericii Tăierea capului Sf. Ioan Înaintemergătorul din satul Arbore. Posibil 1541 (?)



Fig. 10c. „Minunea înmulțirii pâinilor și a peștilor”. A treia scenă. Peretele de vest al naosului bisericii Tăierea capului Sf. Ioan Înaintemergătorul din satul Arbore. Posibil 1541 (?)



Fig. 11. Ramă de icoană cu scene din Viața Sfintei Parascheva. Rusia. Secolul al XVIII-lea



Fig. 12. „Anapeson”. Biserica Adormirea Maicii Domnului a mănăstirii Humor. 1535

*Ioana-Iulia OLARU*

## **The evolution of ancient painting inside the Roman Empire**

### *Summary*

#### **The evolution of ancient painting inside the Roman Empire**

The present study is focused on the evolution of secular ancient painting in the Roman Empire, from its first manifestations to the beginning of Paleo-Christianism, regarded from the perspective of the role which is sometimes propagandistic. The four Pompeian styles were followed by the painting from the 2nd century A.D., marked by the portraits from Al-Fayum, while from the late-ancient style, we have chosen only the secular aspect, without insisting on the discussion regarding Christian works. The time of the Severians opens Late Antiquity and continues to be marked by the portraits from Al-Fayum, and also by the portraits of the imperial family; after that, the Constantinian period follows, during which propaganda interfered less directly, through symbolic references.

**Key words:** trompe l'oeil, paratactic, mithraeum, encaustic, ankh, hypogeum, triclinium, stucco.

### *Rezumat*

#### **Evoluția picturii antice în Imperiul Roman**

Studiul de față urmărește parcursul picturii antice laice din Imperiul Roman, de la primele manifestări și până la începutul paleocreștinismului, privite din perspectiva rolului acestora, uneori propagandistic. Cele patru stiluri pompeiene au fost urmate de pictura secolului al II-lea d.Hr., marcată de portretele de la Al-Fayum, iar din stilul antic-târziu ne-am oprit doar la aspectul profan, fără a se accentua discuția despre operele creștine. Epoca Severilor deschide Antichitatea Târzie și este în continuare marcată de portretele de la Al-Fayum, dar și de portretele ale familiei imperiale; după care va urma perioada constantiniană, în care propaganda acționează mai puțin direct, prin trimiteri simbolice.

**Cuvinte-cheie:** trompe l'oeil, paratactic, mithraeum, encaustică, ankh, hipogeu, triclinium, stuc.

### *Резюме*

#### **Развитие древней живописи в Римской Империи**

Целью данной статьи является анализ развития светской живописи в Римской Империи от первых проявлений до начала палеохристианства, рассмотренные с точки зрения значимости живописи, иногда пропагандистской. На смену четырем помпейским стилям пришла живопись II-го века нашей эры, отмеченная Аль-Фаяумскими портретами. А из позднеантичного стиля были подвергнуты анализу только светские аспекты. Эпоха Северов открывает время поздней античности и отмечена в дальнейшем как Аль-Фаяумскими портретами, так и портретными работами имперской семьи. Далее рассмотрен период Константина Великого, в котором пропаганда не столь очевидна и выражена при помощи символов.

**Ключевые слова:** троплей, паратакис, митреум, энкаустика, анх, гипогей, триклиний, стукко.

Without having the intention of giving a complete definition, painting is generally seen as a way of representing the visual existence on a plane surface, through structures and textures offered to people's sight. Painting is not an art of space, as for example architecture and sculpture are, it is limited to the painted surface. This character-

istic would be true and in all cases invariable, if it hadn't have received on one hand the interference of human eye perception, which is spatial and looks for the expressive illusion of depth in any representation, space is not present, it is only implied – on the other hand, even limiting oneself to plane surfaces is surpassed, it is the case of paint-

ing – or mosaic – both ornamental, embellishing a building, the concept of „space” is present even in the existence of the specific interior (or... exterior). Moreover, the existence or not of space in a painting is more likely to be the concern of artists interested in an art which imitates nature, it is not the pursuit of artists for whom art's purpose is, for example, making the „consumer of art” sensitive at a certain religious belief. As Tatarkievicz used to say<sup>1</sup>, „paintings show not only what exists or existed or may exist, but also what it isn't, wasn't and may not be”. Of course, the ways of expression are the same, the tools and the materials, this happens because painting is still painting, the painter is still an artist who must unite different elements of artistic expression in a composition organized according to the traditional rules, in which lines and colours link sketches among them. Consequently, painting is a language, „it can not be done with images which are fake, inspired from real world. Poetry does not exist without words, painting is defined by forms. By using a privileged sensation, that of lines and colours, and a revealing place, the surface, it is fulfilled only by an artistic action which demands our presence”<sup>2</sup>. But it is a language which, during all times, spiritually rebuilds the world through the transmitted emotion, the artistic image is not just a copy of reality. Of course, we may speak about the painter's interference, he brings his talent and his inventiveness, he is the ambassador of a certain culture and time; he interprets reality in a symbolic way, he builds it again. The same thing happens with the vision concerning space, which is closely connected to architecture, to the building which is transformed into a space-container (from space-object) (this has happened ever since the Greek temple separated itself from the space-body of the Egyptian temples carved in stone).

Just like the bas-relief and the mosaic – Roman painting is depicted as narrative and belonging to realism. The purpose of Roman paintings is defined and strengthened more than anywhere in the world: to carry something of the specificity of the conquered peoples, to be understood by as many individuals as possible – having in view the final purpose, the political and then the religious side: we are talking about imperial propaganda and then Christian, made via this art... It is an art which could not and did not want to seek for originality, it did not avoid eclecticism, being open to all influences in order to be easily accessible. Painting used

the discoveries of the Greeks<sup>3</sup> – nobody can deny the importance of these works – that we do not have, there is no Greek or Hellenistic painting left<sup>4</sup>, Roman painting has the merit that it transmitted everything to the posterity – but we can not say that the Romans' effort is null<sup>5</sup>. On the contrary, we can name some of the discoveries which are signed by them, well-known and remembered by anyone: the painted frame which is in itself an ornamental thing<sup>6</sup>, the illusionism<sup>7</sup> made by using the technique *trompe l'oeil*<sup>8</sup>, though it had a starting point in Greek illusionism (there were only tendencies)<sup>9</sup>, the vivacity, which offers stylistic maturity and expressiveness to the characters –, to some of them – having their starting point in Greek art. We may also speak about portrait<sup>1</sup> in painting, a tradition established in Republican Rome, after Plinius, in the frame of worshipping the ancestors<sup>11</sup>, the landscape, introduced at the middle of the I<sup>st</sup> century B.C., having a specific Roman tendency, which includes architectural elements, which are also a Roman invention, closely connected to the realism of vision, though we can still talk about a landscape of invention, which is composite, ornamental, idealized<sup>12</sup>, in which scenographic conventionality has Hellenistic origins (though, it is an independent individualized type compared to what we have in those times: in Egypt and Mesopotamia, the landscape was auxiliary near the narrated scene, having the details which make it charming, or even in Greek paintings, we can perceive the emotion, even if the landscape was a background containing all characters...). Actually, all these new things are closely connected to an art which was designed for the public, for the citizen, whose power of understanding is taken into account and the message is transmitted in an easy manner to be decoded, taking into account the perspective, or worship of the ancestors or of the personalities, by using portraits... (Afterwards, once the Christian art appeared, the symbol will slowly replace the painted space of the known world – by giving the abstract message of salvation, which is just another way of facilitating understanding, but this time using a metaphor which addresses itself more to intuition.)

**1. The Middle-Republican Period.** Roman painting is remarked around 300 B.C., when it appears having a political reason in the background, in paintings which did not resist until today, but we know that they were carried in processions when victories were celebrated or they were shown in temples in order to make the mass aware of the

victories obtained by the military chiefs<sup>13</sup>; those paintings showed battle scenes or the maps of the conquered territories<sup>14</sup>. (Before the II<sup>nd</sup> century B.C., the only known works were some funerary scenes and some wooden portraits). Generally speaking, except for these tracks – dating from the II<sup>nd</sup> and the I<sup>st</sup> centuries B.C. – we have very little materials which are preserved from those times until nowadays, as far as painting is concerned<sup>15</sup>. Propaganda had already been born and it was used for informing people and worshipping the rulers. This documented historical tendency is based on the fresco fragment found in a tomb from the Roman necropolis from Esquilin, a composition from the beginning period, having a mixture of types, being very delicate, having a hierarchical perspective, a „bird's eye view”, the characters are placed in a paratactic way<sup>16</sup>.

2. The II<sup>nd</sup> century – the beginning of the I<sup>st</sup> century B.C. It is the time of the first style<sup>17</sup> of Pompeius, being the creation of the Hellenistic decorators<sup>18</sup>, most artists from Roma were Greek<sup>19</sup>. The style started at the middle of the II<sup>nd</sup> century B.C. and lasted until the beginning of the I<sup>st</sup> century B.C.<sup>20</sup> (200–80 B.C.)<sup>21</sup> (150–80 B.C.)<sup>22</sup> (200–60 B.C.)<sup>23</sup>. It is called „the style with incrustation”, which is commonly used in decorating houses<sup>24</sup> (inspired by the real marble decoration of the villas), the room seems to be closed by blocks which imitate stone, which are actually panels. The material of the wall is put into light by using various types of stucco, which is coloured vividly and contrastively and also by using frescos painted on plaster, which are square and imitate the texture of marble plywood or that of the masonry. Together, they form a panelling, which are put between the lower plinth and the space with frescos and the cornice above all. *The House with Faun* and *The House of Sallustius* (with a scene from the legend of Actaeon)<sup>25</sup> have a decoration which was done preserving the characteristics of this style. Towards the end of the first style, at the beginning of the I<sup>st</sup> century B.C., this simple geometry becomes complicated, because columns are suggested as an illusion, they are done in a realistic manner, connecting this style to the following (*The House of the Gryphons*, Roma).

3. Before the ascending to the throne of Augustus, we can notice in painting the II<sup>nd</sup> Pompeian style, the architectonic style, probably a Roman invention<sup>26</sup>: 80 B.C. (some researchers think that it appeared earlier, even in the year 100, at *The House*

*of the Gryphons*, that we have mentioned earlier<sup>27</sup>, which proves that it started at Rome, evolving rapidly and spreading itself in different areas) – and it lasted until 25 A.D.<sup>28</sup> (or 14 A.D., which means until the beginning of the imperial epoch)<sup>29</sup> (60 B.C.–20 A.D.)<sup>30</sup>. The second style is derived from the first, it keeps the area with panels from the specific of the anterior style, but it is an illusionist style, which gives the impression of three-dimensional space, by making use of trompe l'oeil<sup>31</sup> and shades play in order to deceive the eye. It „opens” the room – by shiny columns, painted in such a way that you are under the impression that they are real (the walls have very few doors and windows!). Between columns (or between „frames” of windows, which are also suggested) – compared to the previous style, where these columns which existed were only projected in front of the wall – now there are false holes throughout one can see an imagined space, which is very far away, extended endlessly beyond the space of the room whose interior it wanted to enlarge like a transparent window towards enormous unreal romantic landscapes or architectural buildings which are also misleading, unclear. The basic principle of these painted architectural buildings will be met a few centuries later on the works of M. C. Escher: the light of this space offers freedom, which is limited by the ambiguity of a labyrinth in which the relationships among elements prove lack of skills regarding the painter's perception of the laws of perspective. Moreover, it is interesting to notice the presence of characters, real or mythological, which is another progress made compared to the previous style. Starting with the II<sup>nd</sup> style, the wall is seen as a whole, like a theatre decorum. Vertically, the main representations have as a frame a lower zone which is poorly articulated, which imitates a marble stage<sup>32</sup> and an upper zone which ornaments and openings in trompe l'oeil. Horizontally, a „central gate” and two lateral „windows”, all three panels are open towards the depths of landscapes. False columns create a certain rhythm on the wall. It is a style which breaks the plan of the wall, leading sight towards the far-away landscapes which charm the spectator of such a mise-en-scene, by absorbing him/her and trying to lead him/her towards the infinity. The point is that, for today's spectator who knows a lot of things, this space will always remain beyond him/her. „We deal with a misleading and wrong way of showing perspective, because the projection lines of perspective do

not converge in a single escape point on the horizon, like in the Renaissance perspective, we may speak about a few escape points put on an axis which is vertical towards the centre of the panel<sup>33</sup>. The sense of observation of painters is very sharp, the modernity of these fake buildings is surprising. The scenes, which may be rituals or connected to home, align characters in natural size, being monumental, just as the ones from Boscoreale are, anticipating the Augustan style or the biggest fresco having 185 cm in height<sup>34</sup> – foretelling the procession from *Ara Pacis Augustae*<sup>35</sup> – from the *Villa of Mysteries*<sup>36</sup> (which is from the II<sup>nd</sup> century and became a luxurious place in the I<sup>st</sup> century B.C.<sup>37</sup>), whose master probably was a priestess<sup>38</sup> of Dionysos<sup>39</sup>: the scenes of initiation, which are detailed, all around the room – probably in a ceremony saloon – have as background a shiny red („Pompeian red”) which was uniform, in contrast with the black columns; we can notice a noble woman seated, she is probably matron. Mysteries were later related to Christianity<sup>40</sup> – even the cult of Bacchus was accepted by the Roman religion, having in view the salvation<sup>41</sup> – but no ancient text shared the secrets known only by insiders. The scenes depict the mysterious and religious atmosphere all over the walls, the characters, which are about 29<sup>42</sup>, in natural size, are linked through a narrative line, but they are quite separate<sup>43</sup> and are not shown in an emphatic manner. Moreover, they lack the Greek classicism of the study<sup>44</sup>. The depth effect and a certain relief are obtained by superposing characters and by showing them in different positions: profile, rear, three-quarters. They seem to be on a scene, on a marble podium, which ends with a cornice. In the upper side, the wall has a little fresco with Cupids<sup>45</sup>. In the villa of the emperess Livia (the wife of Octavian) from Prima Porta, the walls of the room are transformed in a charmingly rich garden which seems to continue the room, being represented by using trompe l’oeil, where there is no architectural building. It is not depth and perspective that count, but the freshness of nature, in a chromatic contrast between the deep blue of the sky and the vivid detailed harmony of the leaves, where we can distinguish accurately a great variety of trees<sup>46</sup>, flowers, fruit, birds. In *The House of Menander*<sup>47</sup>, a similar example is met on the walls with false windows, through which one can see birds and plants. This type of scenes are not to be found in Greek art, which is especially spontaneous, they are a Roman invention which

shows the specific taste for simplicity. The spectator feels he/she is invited to enter the garden, but even here, just as in front of architectural scenery, the spectator can not enter, because of the leaves which limit depth. We can also speak about natural scenery in the case of *The Legend of Ulysses* from a house on Esquilin, a landscape which is quickly sketched, idyllic, poetic – also due to pale light –, but which is a real space containing characters, they do not exist isolated, as it happens in the case of Greek painting...

**4. The Early Roman Empire.** The Century of Augustus. The III<sup>rd</sup> Style (25 A.D. (or 14 A.D.) – 60 A.D.)<sup>48</sup> (or 50 A.D.)<sup>49</sup> (or starting with Augustus until the reign of Claudius)<sup>50</sup> is one of capricious<sup>51</sup>, decorations, having classical scenes, inspired by Greek and Roman art from Egypt<sup>52</sup>. Step by step, the previous style evolved towards a mild trompe l’oeil, in which the wall now „is closing” (except for the superior part) (the basis of the wall is now for ornaments). This new tendency is connected to refined execution, the elegance of the forms, not using the misleading effects of trompe l’oeil and perspective, focusing on the refined mannerist ornament<sup>53</sup>, a decoration which is placed on the plan, the background is monochromatic, like in a tapestry with a few optic effects, while the misleading openings are placed only high above. From the previous style, they preserved architectural elements, frontons, architraves, columns, having only an ornamental function, the suggested columns are very thin and very little projected outside; they are very ornamented and they frame immense monochrome panels, closed in dark frames, in shiny and very contrastive colors (red, green, white, black, blue, yellow)<sup>54</sup>. In the centre, there is a small painting in delicate colours, with peaceful idyllic scenes, temples or landscapes, in which characters seem to float as if in a dream. Sometimes, a big central painting has two little paintings on each side. The following houses are representative from this point of view: *The House of Lucretius Fronto*<sup>55</sup>, *The House of Centenary*, *The House of Lucius Cecilio Giocondo*. In *The House of Lucretius Fronto*, the columns are made of superposed flowers, while the podium is replaced by a garden<sup>56</sup>. Placed between the II<sup>nd</sup> and the III<sup>rd</sup> style, the delicate ornament of *Vila Farnesina* combines the safety of the design with refinement and trompe l’oeil of the architecture and vegetation. The panels with scenes are separated only by ornamental elements<sup>57</sup>.

## 5. The second half of the I<sup>st</sup> century A.D.

### 5.1. The end of the Julius-Claudius dynasty.

The IV<sup>th</sup> style, composite, illusionist (cca 60 A.D.–79 A.D.) (in fact, it was invented by the painters of the emperor Nero and it appeared after the earthquakes from 62–63 A.D.<sup>58</sup>, when many houses were rebuilt and decorated in this new style<sup>59</sup>) goes back to the II<sup>nd</sup> style: the same „disappearance” of the wall, being open towards depth and simulating, in the upper part of the wall, of sophisticated and unreal architecture, which does not have anything in common with optic illusion<sup>60</sup>. The accent falls less on linear perspective now (though the Romans knew they had to make the elements smaller in a painting according to the distance to the viewer), and more on the airy perspective, on the atmosphere which succeeds in creating unity in composition: the colours become grey and they are colder. In the main area – monochromatic panels having smaller paintings inside of them, like in a baroque scenery (though showing perspective, it was very ornamented, with arabesques on a white background, golden things)<sup>61</sup>, seem to be some floating characters, represented in motion, having different dimensions. Seaside landscapes or those having large gardens seem to be impressionist, being influenced by Egyptian art<sup>62</sup>, having shades of light and no clear-obscure, having an energetic technique, in which sure touch are rapidly given. Most scenes have a popular motif, related to the society's bad habits, scenes from inns or from the temples of protective gods<sup>63</sup>. The ornament from *Domus aurea* of the emperor Nero is representative for the IV<sup>th</sup> style, there is also *The House Vetti*, *The House of Pinarius Cerialis*, *The Aldobrandine Weddings*. *Peaches and a pot*, fragment of a painting from Herculaneum *Pyramus and Thisbe*, *The House of Iulius Loreius Tiburtinus* (also named *The House of Octavius Quartio (Quartinius)* – are other representative examples. *Domus aurea* has an ornament in which crowdness is avoided, the frames are thin, symmetry is subtly varied and the chromatic side is a real symphony of light colours. The ornaments are also reduced to a few central motives. The scene from *The House of Vetti*<sup>64</sup> (seen lower), *Hercules-as a child killing the snakes sent by Hera*, is considered by Plinius to have been made by Zeuxis, but there is no real proof that it is a copy of this work. *The House of Pinarius Cerialis* presents scenes as taken from theatre performances. *The Aldobrandine Weddings*<sup>65</sup> present the ceremonies before the mysteries of the himen<sup>66</sup>, show-

ing Alexander the Great's wedding with princess Roxane<sup>67</sup>; the importance and the seriousness of the moment are translated here through the melancholy and the chromatic delicacy of coloured shades of grey. Just as in the fresco from the Villa of Mysteries, the characters are not paratactic, they are shown having different attitudes, though in a single plan (in gros-plan) like on a theatre scene, each face is individualised. Dead nature like the one shown below presents the modernism of representing texture and the chromatic differences regarding some objects, which are small this time (compared to architectural and landscape elements), according to the light. They are practically objects on shelves, the painter must have used models arranged by himself, but, just like in the case of dead nature, there is a certain incongruity for us: the incoherence as far as the source of light is concerned, which seems to come out of the glass vase, for example, or simply appears on objects, without having their shades in a natural perspective. The optic illusion is obtained by paying attention to details, having an almost sensuous predilection for noticing details, but the unhandiness of the drawing will find its echo in the work of... Cezanne many centuries afterwards.

5.2. *The Dynasty of the Flavians*. They continue the IV<sup>th</sup> style, until towards the end of this dynasty – *Villa Carmiano*, Stabiae. Moreover, these paintings, irrespective of their style, still amaze us today by the science of the composition, by the rhythm of the group of characters, by the contrasts between the plane areas and the vibrated ones, between cold and hot colours, between transparency and opacity. The painting of the whole I<sup>st</sup> century A.D. is based on Greek archetypes, most of the themes are Hellenistic – this phenomenon also takes place today, in Asia Minor or in Hellenistic Egypt, in the Mediterranean area we have a common artistic language. The Romans will also make use of the ancient Etrusque models, but, after times of imitation and tries, they will have used foreign models, choosing them and leaving them gradually, making progresses from a technical point of view as far as representing perspective, claire-obscure, chromatics is concerned, in order to create pieces of work which reflect the mixture of all past experiences of learning (for example, in the work below, the originality consists in the realism of attitudes and of mimics, in the correct representation of perspective<sup>68</sup>). The works have an idyllic, popular charm or, on the contrary, they create a

noble sight for realistic daily scenes: a baker painted together with his wife, being expressive and realistically depicted, showing dignity; a delicate *Flora* (whose charm is emphasized by sketching briefly her veils), but apparently pretty common... if it hadn't been for her mysteriously turned back, a metaphoric way of representing things (at this allegory, a certain role is played by neutral space); dead natures which amaze us even today by the ability of showing the material side of objects, but also the parade of bringing us a daily frame, but altogether luxurios from the life of a young magistrate who died. We can notice a feature which is probably characteristic to Roman art: the absence of emotion being in front of the beauties of life, replaced by the rational side towards the clarity of representation – which is typical for Romans, they valued narrativity and the historic character of scenes. In this field of painting, the emperors also had an important role regarding evolution, by their orders and demands for new directions<sup>69</sup>.

**5.3. The II<sup>nd</sup> century A.D. The Antonins.** After the earthquake from 79 A.D., when Pompei disappeared, covered in a layer of 6-7 m of rocks and ashes<sup>70</sup>, the evolution of painting can be traced a little more difficult, the frescos preserved until nowadays are rare, there are a few examples from the ornaments of the tombs. From a qualitative point of view, we can see a decrease of the level of painting, which sometimes leaves the impression of unfinished, sometimes, the colours are very violent, but very few qualitative paintings from the Antonins' time are known – an exception is represented by *Mithraeum* from Capua<sup>71</sup>, in front of which one can feel the emotion intensely, in the composition representing the fight between Mithra and the taurus, seen from the point of view of the Sun, the Moon, the Earth and the Ocean. The use of spacial illusion is gradually abandoned (*Villa Hadriana*, *Villa Negroni*, *Via dei Dipinti*, *Via dei Cerchi*<sup>72</sup>). Of course, some of the works are remarkable<sup>73</sup> because the Romans used to place a high importance on ornaments even when they decorated funerary spaces – the house after death – it received the same importance as the houses and the villas. Sometimes, they used to combine stucco with small paintings, just as we can see in *The Tomb of Pancratis*, Roma, where ornaments continue to embellish even the vault, the effect being amazing; sometimes, they just used stucco – *The Tomb of the Valers* – which shows deities and members of the family of the owner. At that time,

the II<sup>nd</sup> century A.C., in the field of painting, a great role is played by the portraits, most of them were found in the oasis from Al Fayum (but not only!, though very few of them were found in different places, it was probably a regional habit<sup>74</sup>), 60 miles South from Cairo<sup>75</sup>, they belong to the Alexandrine art. The art of Egypt is known as one of the most conservative, unchanged and conventional arts. These characteristics will be found in the purpose of the production of such funeral portraits: we are talking about wood panels which were very thin, of about 1-2cm, painted all over, fixed on the sarcophagus or even on the mummy<sup>76</sup> where the head was. The Egyptians continued to embalm their dead, preserving their religion and their funeral habits because Rome did not want any local rebellions...<sup>77</sup>, they doubled the natural size of the deceased's face<sup>78</sup>, believing in the afterlife (this practice will exist until Christianity appeared, then embalming becomes rare in Egypt<sup>79</sup>). According to the tradition, (in the pharaohs' times), the faces of the deceased were represented on the sarcophagus, but they were just sketches, no portraits. Placing the effigy of the deceased on the mummy in Egypt was a thing inspired by the mask on the sarcophagus, just as we can see the golden mask of Tuthankhamon<sup>80</sup>. Moreover, the Romans who lived in Egypt believed in the afterlife of the deceased by writing his/her name on cartouches or funeral stela<sup>81</sup>, the Greeks and the Romans who lived in Egypt adopted many of the Egyptian beliefs, especially the belief in the afterlife (a proof of the assimilation of local religious beliefs by the conquerors are the mummy portraits of the Roman officers)<sup>82</sup>. Sometimes, painted veils were found in tombs, jewells, papyrus, pots. We won't find the Egyptian spirit in the style of those works made by foreign painters which were not well-known, but rather cheap (which explains the great number<sup>83</sup> of the found portraits), but they knew the techniques and the Greek rules for art – this happened because, once Alexandria had become one of the Roman provinces, the outside influences could not be ignored and passed unobserved. Their freshness and modernity continue to amaze us even today. Moreover, even if we distinguish a group of portraits which belong probably to a single craftman, these images are very individualized. Faces lack any idealization, they represent entirely and very accurately the features of the model, but they also leave room for intense interior life – by supersizing the eyes (even exaggerating this feature), which are

shown very realistically, even having a light which makes them shine, „live”, we can also notice their emphasized feverishness, a straight look (they rarely do not look at the spectator!) which foretells the new art, of Christianity which was about to flourish. These works also have a documentary value, because we can get acquainted with fashion during those times, we have an idea regarding clothes and hairstyle during the Antonins, they also reflect the degree of development of the Roman art in those times (in the II<sup>nd</sup> A.D., painting had a certain degree of abstractization-this is the case of some portraits – far away from the time of innocence at the beginning (the I<sup>st</sup> century A.D., *Aline*, 24 A.D.). (Anyway, they represent the realist Roman tendency, having Egyptian and Greek influences – the realism is necessary for the deceased to find his/her identity, just like in the case of Egyptian statues.) Moreover, their value consists in the fact that they represent the remaining, preserved part of the mobile painting of Antiquity. They survived due to a phenomenon which may seem extraordinary, but it is not very rare: they were deeply buried in the dry sand of Egypt. From the point of view of execution of a high-quality painting, in which one can see areas of contrast between the consistent and the transparent sides, between large touch and shiny areas, between complementary colours, we must bear in mind that all these were possible due to the technique used for making such works possible, encaustic (a few portraits and carpets were painted in tempera), we add the scratching of the paint in order to let the below surface be seen, the fusion of relief touches, by using golden thin paper (with silver, too) put over hair, lips, jewells or around the face. The surface which was painted was the panel with a vertical wire, panel made of oak, beech, pine, sometimes fig, but especially lime-tree. It is important to notice that they had been family portraits at the beginning, painted during the life of the model – who knew that he/she were sitting there to have a ritual portrait done, which will be later used in the cult of the ancestors – later modified in order to be put on the mummies. The cutting up on the edge of it proves it. Only the children dead before they were painted were portrayed after death.

#### **6. The Late Empire.**

##### **6.1., 6.2. From the Severs to the Tetrarchy.**

Some of the portraits from Al Fayum were done later. In the veil (from the III<sup>rd</sup>-IV<sup>th</sup> A.D.) painted on linen, shown above, the portrayed woman was

wearing the Egyptian cross, probably from the time of the III<sup>rd</sup> century A.D., when Christianity had already spread in Egypt. The traditional painting of the veil was used during the Roman period for making veils. The purple colour of the cloth and the accessories made of pearls fix the status of the respective woman in the society. The background is not very well preserved, consequently we do not know what it represented. This group of veils from the site of Antinoopolis, made by the Roman emperor in 130 A.D. for his favourite, Antinous. The site was involved especially under the Severs, in the III<sup>rd</sup> century A.D. The veils all have women represented, having a bent arm and the open palm raised, the other hand holds the Egyptian cross, the ankh. This gesture is an apotropaic one for the woman who should enjoy afterlife (symbolized by ankh) – the representations described above should be understood as an expression of the funerary Egyptian practices. If we take into account the big number of Christians from Antinoopolis – then the gesture of the open palm can be a blessing, the sign of ankh reminds us of the Greek letters Chi-Ro, Christ's monogram. So, the veil could be also Christian and pagan, or it may have been of a person who manifested a syncretism which is commonly met in this transition period. The body is represented as flat, attention is paid to hands and eyes, foretelling the iconography of the first Christians. Anyway, once Christianity was spread in Egypt, the practice of embalming disappears and so do the portraits on the mummies. In the period of the Late Empire, step by step, the embrace of all Roman elements, the imposing of essential stereotype typologies lead to a decreased interest regarding „beauty” in art, regarding the esthetic qualities of the individual art object. Art becomes more like a sketch, the forms have their own geometry, architecture and all elements become very simple, they no longer give the impression of volume, they seem to be cut up plans, space no longer creates the unique atmosphere, there are distinct plans. Formality replaces emotion specific to the previous period. From Palmyra, it spreads towards all Asia Minor, then towards Egypt (where it is going to characterize the Coptic art) – a tendency of popular traditions to impose themselves in art, even in the official one. The ornamental painting disappears, this is no longer done after architectural schemes, being replaced by the grace of the elements and of the fine lines on a light background, in light and quick touch, in the same

time very colourful ones (a typology which is to be found later in the art of the catacombs<sup>84</sup>) – such as a rose garden in the *Tomb of the Octavians*, where the dead woman is represented arriving in the Elyse Fields, or frescos from a house discovered in Ostia<sup>85</sup>. In the scene with hunting from the therm from Leptis Magna, people and dogs fight against animals, in dynamic positions. The portrait is also an echo of the transformation specific to this period: the spirituality and the delicacy can be read on the faces of the characters, no matter if they are simple anonyms<sup>86</sup> or members of the imperial family (of the Severus)<sup>87</sup> – where Constantine's court art is foretold through special clothes, by the presence of the crown and the sceptre, but also by frontal approach and by a new type of physiognomy, pure<sup>88</sup>, a long face, big dark eyes under the eyebrows, a small and full mouth.

**6.3. The Epoch of Constantine.** We see the same classicism of forms and the colours as in the previous epoch – the frescos from the Imperial Palace of Cripus, a wing of this palace was found under the Cathedral from Trier, Germany<sup>89</sup>, *Dea Barberini* (Venus on the throne) from the National Museum in Rome, and also Diana from Via Livenza. The aureola of the characters<sup>90</sup> from the ceil-

ing of the guest room of the Palace from Trier represents the sunrays of the pagan god of the Sun, and these gradually have the significance of the light which comes out of the spiritual human being<sup>91</sup>. *Dea Barberini*<sup>92</sup> is an example of art court and probably shows the cult statue of the temple from Rome, showing Venus, the ancestor of the Romans, sit on a fastidious throne, a great ensemble which does not present something from reality, but, on the contrary, it creates a spiritual space which is superior to the earthly one. On the other hand, the Roman popular tradition continues, the one found in the republican period on the fresco from Esquilin. Another example of this style is a scene from the building of *Hypogeum of Trebius Iustus* (Asellus) on Via Latina – it has the vivid and fresh style of folk art, its clarity is remarkable, the characters are plane, no expressivity, represented frontally, from one angle, the clear face of the deceased has the eyes wide open, the sight is intense<sup>93</sup>.

This language of the art of the last centuries of Late Antiquity which reject natural illusionism met until then, can be explained not by the fartherness of the reality of Early Christianity, which has oriental roots, but by the self-negation of Antique sensibility<sup>94</sup>.

### Ednotes

<sup>1</sup> Tatarkiewicz Wladyslaw. *Istoria esteticii*. vol. II, București: Meridiane, 1978, p. 153.

<sup>2</sup> Berger Rene. *Descoperirea picturii*. București: Meridiane, 1975, p. 125.

<sup>3</sup> In Greek painting, special depth was suggested by placing characters in different plans, Polignot, by using light, Zeuxis, by superposition or even raccourci, by shades of colour. Cf. Urmă Maria. *Pecepția spațiului*. Iași: Artes, 2003, p. 11.

<sup>4</sup> Janson Anthony F. *History of Art*. New York, Harry Abrams, 1986, p. 190.

<sup>5</sup> The development was continuous, though the preserved material is represented almost entirely from wall paintings, which do not have high quality because the best painters did not paint houses. The literary sources do not have so many important names such the Greek ones (only Arellius, Titidius, Q. Pedius, Famulus – from the Early Empire –, Ludius or Fabullus, the last name is the one of the famous painter of the House of Nero, though his name is known because he was from one of the most noble families). Cf. Bloch Raymond, Cousin Jean. *Roma și destinul ei*. Vol. II, București: Meridiane, 1985, p.180; *Istoria ilustrată a picturii; de la arta rupestră la arta abstractă*. București: Meridiane, 1973, p. 77.

<sup>6</sup> Brilliant Richard. *Arta romană de la republică la Constantin*. București: Meridiane, 1979, p. 116-17.

<sup>7</sup> Early Christianity will not use it, not because it did not value the Greek model of representing reality by using imitation, but because of the oriental origin of this new religion. Cf. Hofmann Werner. *Fundamentele artei moderne; O introducere în formele ei simbolice*. vol. I, București: Meridiane, 1977, p. 104-05.

<sup>8</sup> A late roman invention. Cf. Piper David. *The Illustrated History of Art*. London: Crescent Books, 1991, p. 47.

<sup>9</sup> A certain illusionism probably existed in Hellenistic painting, the proof is the influence which exists in Roman works, such as some mythological paintings which offer the sensation of „having been taken” from various sources. Cf. Janson Anthony F. Op. cit., p. 192.

<sup>10</sup> Like illusionism, portrait will slowly fade and disappear once the Christian art appears. Cf. Hofmann Werner. Op. cit., p. 104-05.

<sup>11</sup> Janson Anthony F. Op. cit., p. 194.

<sup>12</sup> This thing can be explained by the fact that these works reflect the perception of landscape of the aristocracy living in the city, far away from the imagined area...which is seen in an idealized manner („the Arcadian spirit” – which is to be found later, having its roots

in the same need of escaping from the agitation of the city: during the Renaissance, in the XIXth and the XXth centuries) Cf. *Les grands maîtres de la peinture*. Paris: Hachette, 1989, p. 44; Horst de la Croix, R. G. Tansey. *Art Through the Ages*. Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, Orlando, Florida, 1996, p. 210.

<sup>13</sup> Florea Vasile, Szekely Gheorghe. *Mică enciclopedie de artă universală. De la origini până în anul 1950*. București-Chișinău: Litera, 2001, p. 283.

<sup>14</sup> This „triumphant” painting has a Roman theme. Cf. *Les grands maîtres de la peinture*. Ed. cit., p. 45.

<sup>15</sup> Janson Anthony F. Op. cit., p. 190.

<sup>16</sup> Châtelet Albert Bernard, Philippe Groslier (coord.). *Istoria artei*. București: Univers Enciclopedic, 2006, p. 352-353.

<sup>17</sup> Being in lack of classifications, we choose this popular one – though it may be disputed and even not up to date (anyway, the classification was made arbitrarily – because it englobes not only the paintings which ornament buildings – though, many of the Pompeian houses had panels made of lead, so we may suppose they could be changed with other panels, which proves the travelling of great artists’ replicas...). This classification is not a division, from a chronological point of view (there is a mixture of styles or...two of them usually coexist), of the two centuries of Pompeian painting, in four styles, made by the historian August Mau in 1882, according to the transformation of the ornamental wall painting. Cf. Brilliant Richard. Op. cit., p. 130, 136; Frontisi Claude (coord.). *Istoria vizuală a artei*. București: RAO, 2003, p. 54; Châtelet Albert Bernard, Groslier Philippe (coord.). Op. cit., etc.

<sup>18</sup> Brilliant Richard. Op. cit., p. 131.

<sup>19</sup> The problem of the stylistic deviation of Roman and Greek painting will never be solved, because we do not have any examples of Greek or Hellenistic wall paintings... It is almost sure that we are talking about copies or imitations, if we compare them to the style of Greek bas-reliefs or ceramic decorations, but this cannot be demonstrated from a stylistic point of view if we do not have the originals. We do not know anything about Roman contribution (if any...). Anyway, the themes were Greek, but filtered through the Roman taste for epic, clarity, less interested in visual impression.

<sup>20</sup> Brilliant Richard. Op. cit., p. 130.

<sup>21</sup> Bernardini Enzo. *Atlas de arheologie; Marile descoperiri ale civilizațiilor antichității*. Oradea: Aquila, 2006, p. 123.

<sup>22</sup> Which means starting with the second Samnit epoch and lasting until the beginning of Roman colonization. Cf. Maiuri Amedeo. In: *Les Annales de l'art de Franco Maria Ricci*, Italy, Franco Maria Ricci editore s.p.a., 1991, p. 61; Marseille Jacques, Laneyrie-Dagen Nadeije (sous la direction de). *Les grands evenements de l'histoire du monde*. Larousse, 1992, p. 50; Florea V., Szekely Gh. Op. cit., p. 283.

<sup>23</sup> Horst de la Croix, Tansey R. G. Op. cit., p. 203.

<sup>24</sup> The presence of such works in *triclinium* (the living-room) informs the guests on the owner’s cultural degree, whether he/she knows the great Greek tradition. Frontisi Claude. Op. cit., p. 54.

<sup>25</sup> It is not excluded the presence of characters or of the small scenes, but, in general, there were imitations of polichrome marble plates. Cf. Marseille Jacques, Laneyrie-Dagen Nadeije. Op. cit., p. 50.

<sup>26</sup> Brilliant Richard. Op. cit., p. 131.

<sup>27</sup> Ibidem, p.131

<sup>28</sup> Bernardini Enzo. Op. cit., p. 123.

<sup>29</sup> Maiuri Amedeo. In: *Les Annales de l'art de Franco Maria Ricci*. Ed. cit., p. 61.

<sup>30</sup> Horst de la Croix, Tansey R. G. Op. cit., p. 203.

<sup>31</sup> But the perspective shows uncertainties. Cf. Châtelet Albert Bernard, Groslier Philippe. Op. cit., p. 262.

<sup>32</sup> Marseille Jacques, Laneyrie-Dagen Nadeije. Op. cit., p. 50.

<sup>33</sup> Horst de la Croix, Tansey R. G. Op. cit., p. 203.

<sup>34</sup> Marseille Jacques, Laneyrie-Dagen Nadeije. Op. cit., p. 51.

<sup>35</sup> Brilliant Richard. Op. cit., p. 102.

<sup>36</sup> In the close neighbourhood of Pompei. Cf. Janson Anthony F. . Op. cit., p. 192.

<sup>37</sup> Bernardini Enzo. Op. cit., p. 123.

<sup>38</sup> Châtelet Albert Bernard, Groslier Philippe. Op. cit., p. 263.

<sup>39</sup> The cult brought to Rome from Greece, which worshipped this god (capable of healing soul illnesses) ever since the pre-Homeric period, with dances and even with frightening rituals in which they practiced homophagy – eating the flesh of still alive victims – during some rituals which took place for the union of the believers with the deity. The powerful red in the background creates a unity inside the composition, and also enhances the expressiveness of the subject. Cf. Marseille Jacques, Laneyrie-Dagen Nadeije. Op. cit., p. 50; Maiuri Amedeo. In: *Les Annales de l'art de Franco Maria Ricci*. Ed. cit., p. 46.

<sup>40</sup> Horst de la Croix, Tansey R. G. Op. cit., p. 205.

<sup>41</sup> Gowing Lawrence (ed.). *A History of Art*. Oxfordshire. Grange Books, 1995, p. 180.

<sup>42</sup> Marseille Jacques, Laneyrie-Dagen Nadeije. Op. cit., p. 51.

<sup>43</sup> Probably the isolated groups of characters are motivated by the division of the ceremony in different stages „read” starting with the Northern side. Marseille Jacques, Laneyrie-Dagen Nadeije. Op. cit., p. 65.

<sup>44</sup> Janson Anthony F. . Op. cit., p. 194.

<sup>45</sup> Marseille Jacques, Laneyrie-Dagen Nadeije. Op. cit., p. 51.

<sup>46</sup> Laurels, oleandres, cypresses, quinces. Cf. Gowing Lawrence. Op. cit., p. 182.

<sup>47</sup> Named after a painting of the great Greek writer of comedy, found in a reception room. Cf. Gowing Lawrence. Op. cit., p. 189.

<sup>48</sup> Bernardini Enzo. Op. cit., p. 123.

<sup>49</sup> Florea V., Szekely Gh. Op. cit., p. 283.

<sup>50</sup> Brilliant Richard. Op. cit., p. 131.

<sup>51</sup> Horst de la Croix, Tansey R. G. Op. cit., p. 206; Brilliant Richard. Op. cit., p. 131.

<sup>52</sup> Maiuri Amedeo. In: *Les Annales de l'art de Franco Maria Ricci*. Ed. cit., p. 61.

<sup>53</sup> Brilliant Richard. Op. cit., p. 133; sometimes, he

is called like this, his style is „mannerist” or „chandelier” due to the repetition of this motif. Cf. Marseille Jacques, Laneyrie-Dagen Nadeije. Op. cit., p. 50.

<sup>54</sup> Châtelet Albert Bernard, Groslier Philippe. Op. cit., p. 269; Brilliant Richard. Op. cit., p. 133.

<sup>55</sup> Florea V., Szekely Gh. Op. cit., p. 283.

<sup>56</sup> Marseille Jacques, Laneyrie-Dagen Nadeije. Op. cit., p. 51.

<sup>57</sup> Gowing Lawrence. Op. cit., p. 182.

<sup>58</sup> Brilliant Richard. Op. cit., p. 132-33; *Les grands maîtres de la peinture*. Ed. cit., p. 47.

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> Maiuri Amedeo. In: *Les Annales de l'art de Franco Maria Ricci*. Ed. cit., p. 64.

<sup>61</sup> This combination of previous styles, actually of the II<sup>nd</sup> and III<sup>rd</sup> styles, is a characteristic of the IV<sup>th</sup> style.

<sup>62</sup> Bloch Raymond, Cousin Jean. Op. cit., vol. II, p. 180-81.

<sup>63</sup> Maiuri Amedeo. In: *Les Annales de l'art de Franco Maria Ricci*. Ed. cit., p. 64.

<sup>64</sup> Generally speaking, wall ornament and pavement mosaics from Pompei are left „in situ” and protected against deterioration, some of the best examples of ornamental paintings are from Pompei and Herculaneum, but, after the discovery of The House Vetti, the paintings will be left in the place where they had been found. Maiuri Amedeo. In: *Les Annales de l'art de Franco Maria Ricci*. Ed. cit., p. 55, 61.

<sup>65</sup> The name comes from the first owner, the cardinal Aldobrandini. Cf. *Les grands maîtres de la peinture*. Ed. cit., p. 43.

<sup>66</sup> Châtelet Albert Bernard, Groslier Philippe. Op. cit., p. 269.

<sup>67</sup> *Les grands maîtres de la peinture*. Ed. cit., p. 43.

<sup>68</sup> Gowing Lawrence. Op. cit., p. 187.

<sup>69</sup> We can say that Hellenism brought a new vision as far as the artist is concerned, he is now linked to the ruler, his art embellished the ruler's palaces. Cf. *Les grands maîtres de la peinture*. Ed. cit., p. 43.

<sup>70</sup> ...and we are nowadays grateful for preserving the city almost entirely... Cf. Maiuri Amedeo. In: *Les Annales de l'art de Franco Maria Ricci*. Ed. cit., p. 48.

<sup>71</sup> Gowing Lawrence. Op. cit., p. 198.

<sup>72</sup> Bloch Raymond, Cousin Jean. Op. cit., vol. II, p. 181-82.

<sup>73</sup> Châtelet Albert Bernard, Groslier Philippe. Op. cit., p. 292.

<sup>74</sup> Horst de la Croix, Tansey R. G. Op. cit., p. 213.

<sup>75</sup> Ibidem.

<sup>76</sup> Stripes from the exterior were decorated with architectural motifs or, sometimes, the exterior layer of bandages was smooth and strengthened with chalk, forming a hard surface on which they put golden stucco or religious paintings. Cf. Parlasca Klaus. In: *Les Annales de l'art de Franco Maria Ricci*. Ed. cit., p. 173.

<sup>77</sup> Gombrich E. H. *O istorie a artei*. București: Meridiane, 1975, p. 43; Jeuge-Maynard Isabelle. *The Louvre*. Paris: Hachette Livre, 2000, p. 124.

<sup>78</sup> Which, contrary to the belief from the beginning of the discovery, they belonged to some Ptolemaic sovereigns or to some characters from the Hellenistic times, they just belonged to a very wealthy elite (which was later confirmed by the cost of a mummy which required 500 m of bandages of linen, very expensive, plus the cost of the chemical substances and of the workers. Cf. Parlasca Klaus. In: *Les Annales de l'art de Franco Maria Ricci*. Ed. cit., p. 172, 177.

<sup>79</sup> But the factor of magical resurrection from the Egyptian belief will play an essential role in Christianity which was at its beginning in these first centuries of our epoch, the portraits from Al Fayum are also from this time. Cf. Parlasca Klaus. In: *Les Annales de l'art de Franco Maria Ricci*. Ed. cit., p. 179.

<sup>80</sup> Ibidem, p. 173.

<sup>81</sup> Jeuge-Maynard Isabelle. Op. cit., p. 124.

<sup>82</sup> Parlasca Klaus. In: *Les Annales de l'art de Franco Maria Ricci*. Ed. cit., p. 179.

<sup>83</sup> 600 portraits have been found, in different degrees of preservation, some of them are very well preserved. Cf. Horst de la Croix, Tansey R. G. Op. cit., p. 213.

<sup>84</sup> Châtelet Albert Bernard, Groslier Philippe. Op. cit., p. 300.

<sup>85</sup> Andree Bernard. *L'art romain*. Paris: Citadelle & Mayenod, 1998, p. 270.

<sup>86</sup> On this work, painting and engraving coexist in a technique which uses two glass plates – small papers of gold or silver, easily marked in order to suggest shadows. Cf. Châtelet Albert Bernard, Groslier Philippe. Op. cit., p. 301.

<sup>87</sup> The work above, made during the trip to Egypt of Septimius Sever and his family, is the only portrait painted on a mobile support – wood – found outside the funeral area, preserved due to the dryness of the zone. Cf. Frontisi Claude. Op. cit., p. 55.

<sup>88</sup> Expression linked to the fashion of the child-emperor, especially after the death of Septimius Severus. Cf. Andree Bernard. Op. cit., p. 270-71.

<sup>89</sup> Built in 316 and demolished in 324. Cf. Andree Bernard. Op. cit., p. 330.

<sup>90</sup> The characters (genius and feminine busts and two masculine) have aristocratic clothes, the shiny pearls, for example, showing the high quality of these paintings, representing, at least some of them, the members of the Constantine imperial family, while men's busts probably show philosophers or rhetoricians from the court. Cf. Châtelet Albert Bernard, Groslier Philippe. Op. cit., p. 312.

<sup>91</sup> Andree Bernard. Op. cit., p. 330.

<sup>92</sup> Work painted immediately after Constantine enterring Rome, in 312 A.D., but built in 314 because the emperor donated the Palace Lateran to the episcopate. Andree Bernard. Op. cit., p. 330.

<sup>93</sup> Andree Bernard. Op. cit., p. 330.

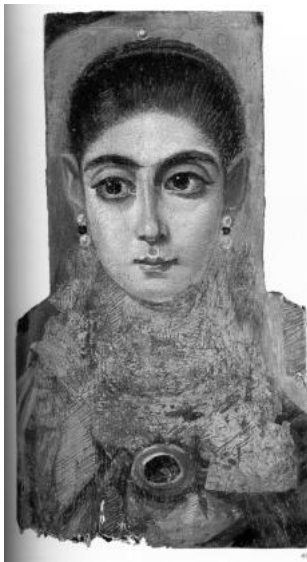
<sup>94</sup> Hofmann W. Op. cit., p. 104.



Il. 1. Fragments of fresco, Villa of Mysteries,  
[http://wikipedia.org/wiki/File:Roman\\_fresco\\_Villa\\_dei\\_Misteri\\_Pompeii](http://wikipedia.org/wiki/File:Roman_fresco_Villa_dei_Misteri_Pompeii)



Il. 2. Frescos of three vignettes of fruit, House of Cervi, Herculaneum,  
<http://commons.wikimedia>



Il. 3. „Funerary portrait”,  
<http://wikipedia.org/wiki/File:Fayum>



Il. 4. „Severan dynasty tondo”,  
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/55f/Severan\\_dynasty\\_-\\_tondo.png](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/55f/Severan_dynasty_-_tondo.png)

## **Universalitatea procedeeleor de trasare a planurilor în arhitectura istorică: „descompunerea pătratului” și „cvadratura cercului”<sup>1</sup>**

### *Rezumat*

#### **Universalitatea procedeeleor de trasare a planurilor în arhitectura istorică: „descompunerea pătratului” și „cvadratura cercului”**

Arhitectura ca activitate creativă conține două momente esențiale, aflate într-o legătură dialectică: alegerea formei și instalarea dimensiunilor. Studiile grafo-analitice ale monumentelor preistorice, antice și medievale au evidențiat o mulțime de scheme compoziționale, în care se înscriu planurile, în funcție de ipoteza de abordare a fiecărui cercetător, însă toate converg spre două procedee universale de armonizare dimensională: „descompunerea pătratului” și „cvadratura cercului” (expresia geometrică). În studiu prezent sunt relatate rezultatele aplicării acestor două procedee la cercetarea planurilor celor mai renumite mostre de arhitectură, începând cu perioada neolitică în arhitectura orientală. S-a relevat că primul procedeu, la baza căruia este „mandala”, de origine orientală, răspândindu-se treptat în Europa, iar a doua metodă a fost depistată în arhitectura preistorică europeană, fiind moștenită de arhitectura medievală. Era utilizată concomitent cu primul, mai ales în arhitecturile bizantină și arabo-musulmană, unde s-a pliat perfect structurilor spațiale dominate de cupole. În arhitectura Moldovei istorice, au fost folosite ambele procedee, prima – în arhitectura vernaculară din lemn, iar a doua – în arhitectura de piatră, atât separat, cât și împreună la trasarea planurilor clădirilor de cult și ale celor civile.

*Cuvinte-cheie:* arhitectură, edificare, număr, procedee, proporții, raporturi, trasare.

### *Summary*

#### **Universality of plans' tracing methods in historical architecture „square decomposition” and „squaring of the circle”**

The architecture as a creative activity, contains two essential points, in a dialectical relation: the choice of form and installation of dimensions. Graphic-analytical studies of prehistoric, ancient and medieval monuments, highlighted a lot of compositional schemes, which plans fall into, depending on the approach hypothesis of each researcher, but all converge on two dimensional harmonization universal methods: the diagram „square decomposition” and „squaring of the circle” (geometric expression). In the hereby study are reported the results of the application of these two methods when researching the plans of the most famous architectural samples, starting with the Neolithic period to eastern architecture. It was revealed that the first method, the base of which is „mandala” is of oriental origin, gradually spreading in Europe and the second method was found in European prehistoric architecture, being inherited by medieval architecture. It was used together with the first, especially in Byzantine and Arab-Muslim architectures, where perfectly fitted to spatial structures dominated by domes. In the architecture of historical Moldova both processes were used, first – the wooden vernacular architecture, and the second – in stone architecture, both separately and together in order to draw the plans of cult and civil buildings.

*Key words:* architecture, building, number, methods, proportions, relations, tracing.

### *Резюме*

#### **Универсальность приемов разбивки планов исторической архитектуры: „разложение квадрата” и „квадратура круга”**

Архитектура, как творческая деятельность, включает два основных момента, диалектически взаимосвязанных: выбор формы и установление размеров. Графоаналитическое исследование планов доисторических, античных, средневековых памятников выявило множество композиционных схем, в которых вписываются планы зданий, в зависимости от концепций исследователей, однако все схемы тяготеют к двум универсальным приемам гармонизации: „разложение квадрата” и „квадратура круга” (геометрическое

выражение). В статье изложены результаты исследования планов самых известных памятников архитектуры, начиная с эпохи восточного неолита. Первый прием, в основе которого положена схема „мандалы”, использовался зодчими древнего Востока, проникнув затем и в Европу; а второй прием обнаружен в европейской доисторической архитектуре, откуда был унаследован средневековым зодчеством. Использовался наравне с первым приемом, распространившись особенно в византийской и исламской архитектурах, в зданиях перекрытых куполами. В архитектуре исторической Молдовы использовались оба приема: первый – в народном деревянном зодчестве, а второй – в каменном, как раздельно, так и совместно, при составлении планов значимых культовых и гражданских зданий.

**Ключевые слова:** зодчество, строительство, число, прием, пропорции, отношение, трассирование.

*Din haos am venit ...*

M. Eminescu. *Luceafărul.*

*Toate erau laolaltă, după aceea  
a venit mintea și le-a pus în ordine.*

Anaxagor

*Universul este armonie, iar armonia – număr.*

Pitagora

De când omul a ajuns la o sensibilitate a percepției vizuale, a apărut și tendința spre ordonarea mediului înconjurător într-un mod rațional și armonios pentru confort ambiental și delectare estetică, aceste două exigențe devenind cu timpul o necesitate vitală. Legitatea universală a trecerii cantității în calitate a fost observată din cele mai vechi timpuri, fiind însușită, nu în ultimul rând, în arhitectură. Cercetările construcțiilor preistorice, antice, medievale, cunoscute atât din vestigiile, cât și ale celor care au rezistat timpului, se impun prin organizarea rațională a spațiului, în care funcționalul și soliditatea edificiilor erau conjugate cu preocupările artistice, ceea ce a generat evoluția artei arhitecturii. Organizarea ordonată a spațiului și a clădirilor se bazează pe două concepte ideatice, unite într-o relație indisolubilă – forma și dimensiunile ei, fiecare cu autonomie în decizia configurației și a dimensiunilor.

Există opere de artă – provocări la căutarea secretului apariției lor: coloși ai arhitecturii universale sau monumente arhitectonice celebre, asupra cărora plutește incertitudinea istorică, cum sunt piramidele egiptene, cromleahul Stonehenge, mostrele arhitecturii americane precolumbiene, sanctuarul Baalbek etc. Este greu de admis că edificarea unor mari ansambluri sau temple grandioase să fi fost realizată fără a avea schițe tehnice cu indicarea mărimilor, iar aceste mărimi – fără a fi calculate. Sunt provocări la căutarea secretului genezei formelor arhitecturale cu istoria cunoscută, dar la fel de magnifice: Panteonul din Roma, catedrala Sf. Sofia din Constantinopol, dar și a celei care este cea mai importantă pentru noi – ar-

hitectura istorică din Moldova. Trecând în revistă mostrele arhitecturii universale, involuntar apare întrebarea: ar fi fost posibilă apariția operelor relevante ale arhitecturii naționale din Moldova, dacă autorii lor anonimi n-ar fi luat în considerare experiența milenară de a atribui clădirii acea calitate, datorită căreia ea devine „mai mult decât o construcție”<sup>2</sup>

Răspunsul la această întrebare cere o exegeză a procedeelelor de creare a arhitecturii universale anterioare apariției clădirilor în Moldova, pe de o parte, și asimilarea lor sau nu, în formele arhitecturii naționale, pe de altă parte. Doar în așa fel poate fi elucidat aportul meșterilor constructori ai arhitecturii naționale la tezaurul arhitectural universal.

Încercarea de a pătrunde în secretul profesional al edificării clădirilor poate fi comparată cu actul de gândire al spiritului genial, care a creat opere ce au traversat timpul, aceasta fiind marea satisfacție a subiectului cercetător. Dar mai este calea căutării, adunării și sistematizării acelor fragmente de cunoștințe profesionale, dispersate în infinit de multe opere celebre și mai puțin celebre, în care, în formă ascunsă, se conțin legități imuabile, ce formează bazele elementare ale teoriei arhitecturii. În istoria civilizațiilor sunt cunoscute spirite iscoditoare ale trecutului arhitectural, primii fiind Herodot și Pausanias, care au descris cele mai remarcabile opere arhitectonice ale lumii cunoscute de atunci și au emis ipoteze ale edificării lor. Însă în viziunea lor erau importante obținerea răspunsurilor la întrebările „când?” și „de cine?” și mai puțin la întrebările „cum?” și „de ce?”, iar pentru un istoric al arhitecturii interesul

se concentrează în zona înțelegerii fenomenului arhitectural, în pofida vechimii creației.

Unii dintre primii care au studiat formele arhitecturii istorice au fost restauratorii și istoricii francezi. Afirmăția, expusă cu 200 de ani în urmă de Eugene Viollet Le Duc că „arhitectura poate fi atribuită sferei științei în aceeași măsură ca și artelor (...), datorită faptului că gândirea și calculul joacă un rol foarte mare în compoziția arhitecturală, care prezintă nu numai rezultatul imaginației, dar se supune regulilor de măsurare”<sup>3</sup>, a încurajat căutarea acestor legități. Fr. A. Choisy a explicat varietatea formelor arhitectonice din diferite regiuni ale lumii prin influența condițiilor mediului natural, care furniza materialele de construcție și din care au derivat tehnicile constructive<sup>4</sup>. Istoricul austriac J. Strzygowski a ajuns la concluzia că în Europa influența lemnului a fost primordială asupra arhitecturii din piatră<sup>5</sup>. Cercetătorii englezi B. Fletcher și B. F. Fletcher au realizat o privire de ansamblu asupra circulației formelor arhitecturale în Europa, afirmând prin coroborări comparativiste au afirmat că în secolul al XV-lea, odată „cu începutul Renașterii italiene, materialul de construcție natural și tehnica constructivă specifică lui, pierd din importanța de altă dată în crearea formei arhitecturale profesionale, unde începe să domine stilistica”<sup>6</sup>. O coincidență, deloc întâmplătoare, are loc tot în secolul al XV-lea, când încep căutările „elixirului” armoniei și perfecțiunii formei arhitecturale, întreprinse de către maeștrii renașterii italiene: Leon Batista Alberti, Jacopo (Giacomo) Vignola, Andrea Palladio, prin lucrările cărora trecea ideea, preluată de la arhitectul roman Vitruviu că „La baza frumuseții clădirilor stau anumite legi ale proporțiilor”<sup>7</sup>, drept sursă arhitectului roman servindu-i cugetarea lui Aristotel că „Formele cele mai înalte ale Frumosului sunt ordinea, proporțiile și claritatea”<sup>8</sup>. De aici a rezultat concluzia scolastică că „proporționalitatea este sursa frumuseții – splendorii și măreției”.

Afirmăția era veridică în contextul arhitecturii bazate pe sistemul ordinului clasic, atunci când erau cunoscute ca expresie arhitectonică principalele componente ale sale, devenea importantă coordonarea armonioasă a raporturilor dintre ele. Aprecierea respectivă a proporțiilor a inspirat mai târziu măsurările mostrelor romane și renaștentiste, executarea releveelor, editarea uvrajelor și studiile grafo-analitice ulterioare, prin care au fost descoperite sisteme proporționale în toate operele de arhitectură profesionistă. Odată cu lărgirea

spectrului de abordare a proporțiilor, s-a observat că între toate elementele structurale ale clădirilor erau depistate raporturi matematice, acestea grupându-se în forme noi geometrice cu interpenetrarea proporțiilor sau cu descompunere în forme mai mici, asemănătoare celor inițiale, într-un mod misterios preluându-se și raporturile, fapt care a derutat pe „căutătorii de proporții”. Proprietatea combinatorică a proporțiilor arhitecturale a fost studiată și explicată de J. Hambidge<sup>9</sup>, Matila Ghyka<sup>10</sup>, I. Ș. Șeveliov<sup>11</sup>.

În teoria proporțiilor arhitecturii clasice totul părea clar: pornind de la *modul la parte*, de la *parte la muluri*, și de la *modul la coloană*, de la *coloană la ordin*, de la *ordin la volumetrie*, se realiza aspectul integral al templului, dar aplicarea acestor legități la mostrele arhitecturii fără ordin a provocat pierderea conceptului de ordonare și proporție în viziunea greco-romană, făcându-și apariția noi teorii ale proporționalității arhitecturale<sup>12</sup>. Studiul arhitecturii medievale, în primul rând a celei ruse din perioada anterioară dominației tătar-mongole, a stăruit asupra tehnicii și a procesului de edificare, numită „metoda de creație a meșterului”<sup>13</sup>. Au urmat opinii dintre cele mai hazardate, bazate pe scheme mnemotehnice cu origini incerte, cum ar fi „floare din patru petale, înscrisă în pătrat”, găsită pe perețele unei biserici georgiene<sup>14</sup>. În unele studii a fost exagerat rolul instrumentelor de măsurat lungimile, ele însăși fiind confecționate cu anumite relații de comensurabilitate între ele, în scopul de a facilita instalarea proporțiilor clădirilor<sup>15</sup>. Urmându-se calea deschisă de „instrumentiști”, s-a ajuns la concepția „metrologică”, concluzia formulându-se simplu: proporțiile aveau scop practic, fără conotații estetice și artistice, reieșind doar din unitățile de măsurat lungimile, originea antropometrică a cărora era baza comensurabilității<sup>16</sup>.

Acestea sunt cele mai relevante studii ale sistemelor proporționale, în fiecare din ele găsim un „grăunte rațional”, care a făcut ca pentru un timp după apariție ele să lase impresia găsirii secretului proporționării, dar nici până acum nu a fost formulată o opinie comună privitor la procesul de creare a arhitecturii clădirii: de la elemente structurale la structură cu aspect integral sau invers – forma concepută integral va dicta mărimile și formele componentelor? Nici problema determinării dimensiunilor nu este soluționată fără echivoc: de la care element al structurii spațiale – interior<sup>17</sup> sau exterior<sup>18</sup> –, sunt calculate componentele arhitecturale? Metoda de depistare a raporturilor prezin-

tă „mărul discordiei” pentru autorii reconstruirii sistemelor istorice de proporții, monumentele de arhitectură permițând diferite interpretări ale relațiilor dimensionale între componentele sale.

Rezultatele experimentărilor de depistare a proporțiilor, mai ales ale planurilor clădirilor istorice, conduc univoc spre concluzia că trebuiau să fie principii de creare a formelor arhitecturale, existând o „circulație” a ideilor, formelor, procedurilor constructive, prezente la distanțe îndepărtate unele de altele. Cele mai elocvente exemple prezintă monumentele istorice din Orientul apropiat și America precolumbiană, unde au fost construite temple în trepte – zigurate, asemănătoare după compoziția lor spațială sau perpetuarea pe același loc fără întreruperi a civilizațiilor, cum este arhitectura din aceeași zonă cu tradiții străvechi ale Orientului apropiat și continuitatea ei, într-un fel, în arhitectura arabo-musulmană.

Cumulând rezultatele studiilor formei arhitecturale și analizând cercetările grafo-analitice, au fost identificate de noi câteva metode de dimensionare a clădirilor și componentelor structurii lor. Cea mai veche metodă constă în compararea raporturilor dintre lungimile elementelor, detaliilor, a gabaritelor clădirilor, în scopul depistării acelor proporții, care au fost instalate conștient de către arhitect sau meșterii constructori anonimi. Cercetarea se bazează pe faptul incontestabil, susținut de sursele literare și de practica îndelungată a studierii arhitecturii, că mărimile planului, ale elevației sau ale plasticii arhitecturale au fost ordonate în anumite relații ritmice, obținute prin calcul aritmetic sau geometric. Cele mai răspândite sunt proporțiile alcătuite din numerele naturale: 1:1, 1:2, 2:3, 3:4, 3:5, 4:5 și iraționale, obținute din construcții geometrice, arhitectura, în fond, prezentând o combinație de corpuri geometrice. Cea mai renumită proporție și mai des căutată în mod expres este „secțiunea de aur”, numită și „proporția divină”.

Metoda de depistare a proporțiilor prin căutarea raporturilor cunoscute din istoria arhitecturii a fost cea mai răspândită, și, probabil, prima care a apărut din necesitatea de a repeta succesul arhitecturii romane, inițiată de maeștrii Renașterii italiene, ghidați de tratatul lui Vitruviu. Deși nimeni nu contestă dreptul de a o utiliza în cercetare, metoda este cea mai controversată pentru arhitectura medievală din cauza incertitudinii tuturor componentelor edificării: începutul, elementul primar, expresia matematică a calculelor, necunoașterea

sau ignorarea într-un caz a unor surse istorice și în alt caz, a unităților istorice de măsurat lungimile, ce conduce spre rezultate hazardate, nerelevante. Această metodă este acuzată de atribuirea constructorilor anonimi a cunoștințelor, care depășeau nivelul atins al științei de atunci<sup>19</sup>. Anume lipsa de informații istorice pune sub semnul întrebării utilizarea „secțiunii de aur”, care a fost formulată științific în secolul al XV-lea, deși ultimul reproș, cum s-a relevat deja, nu este corect, aceasta fiind cunoscută practic cu mult timp înainte<sup>20</sup>.

Metoda tehnică de instalare a dimensiunilor nu se cunoaște, dar există surse grafice, schițe, care sugerează utilizarea unor procedee artisanale: diagrama „descompunerea pătratului” și scheme mnemotehnice „cuadratura”, „cuadratura cercului”, sau „floarea cu patru petale” sau „floarea cu șase petale”<sup>21</sup>, și simboluri: mandala, pentagrama, vavilonul, schițe tehnice, cu fixarea textuală sau grafică, precum și unele indicații ale preocupărilor de ordin artistic. Spirite antice elene au fixat în scris experiența proprie de creație și edificare, lucrări utilizate de primul teoretician în istoria arhitecturii Vitruviu. Au fost și meșteri constructori medievali, care au fixat grafic și cu un minim de explicație experiența proprie empirică, fără a tinde spre generalizare, cum ar fi Villard de Honnecourt<sup>22</sup>, dar limitați în expunerea lor de restricțiile ideologice obscure ale timpului. Aceste informații de ordin teoretic din istoria europeană, precum și altele, păstrate în scrierile arabe, hinduse etc., sunt un câștig al istoriei teoriei arhitecturii, un pilon pe care ar trebui să se sprijine studiul monumentelor istorice în scopul depistării legităților fundamentale ale creării formelor.

Dintre toate informațiile grafice cel mai mare număr de proporții conține diagrama „descompunerea pătratului”<sup>23</sup>. Această metodă este atestată sub formă grafică în evul mediu în manualul lui Hans Kaiser, fiind reprodusă pentru explicarea divizării pătratului în 3 și 9 părți egale<sup>24</sup>. Deși sunt informații că era utilizată în diferite epoci, existând argumente grafice de utilizare în perioada Renașterii italiene, în clasicismul francez<sup>25</sup>, ea n-a fost studiată ca o metodă universal utilizată în arhitectura diferitor civilizații. Diagrama oferă o gamă largă de rapoarte între fracțiile planului, divizat în forme geometrice rectangulare, cu dimensiunile la alegerea subiectului, prin simpla operație de trasare a diagonalelor. Trasarea diagonalelor mari ale pătratului și semipătratelor și diagonalelor mici ale pătratelor duce la divizarea laturilor

pătratului inițial într-o multitudine de fracții, care pot fi combinate la dorința meșterului constructor:  $1/2$ ,  $1/3$ ,  $1/4$ ,  $1/5$ ,  $1/6$ ,  $1/8$ ,  $1/9$ ,  $1/10$ ,  $1/20$  etc., folosite pentru trasarea elementelor structurale ale compartimentărilor. De regulă, aceste linii de divizare a pătratului planului coincid cu paramentul interior sau exterior al pereților, trasate prin punctele de intersecție ale diagonalelor. Cel mai mult s-a apropiat de această metodă P. Ș. Zahidov<sup>26</sup>, care în urma studierii surselor istorice a ajuns la concluzia că armonia arhitecturală este asigurată de integritatea ei, când forma este creată prin avansarea de la un tot întreg spre componentele particulare. Analiza grafică a clădirilor monumentale, elaborată de autor, este propusă printr-o diagramă, numită „pătrate dinamice” sau „canonul armoniei”, ce prezintă parțial diagrama „descompunerea pătratului”, cu utilizarea diagonalelor mari, dar adăugător, în pătratul inițial este înscris cercul cu diametrul egal laturii pătratului. În diagrama propusă intersecția diagonalelor cu axele și cercul indică fracții cu numere iraționale (derivate din lungimea diagonalei mari, a ipotenuzei triunghiului echilateral, a laturilor hexagonului și octogonului înscris în cerc). Deși în marea majoritate prin această metodă au fost reconstruite căile de obținere a formelor arhitecturale din diferite arii culturale, gabaritele planului servind drept laturi ale pătratului, metoda de reconstruire a „canonului” este utilizată cu succes în cazul monumentelor cu compoziție centrală. În unele cazuri sunt abateri de la conceptul „din exteriorul integral spre particular”, cum este în cazul bisericilor rusești, unde edificarea începe de la pătratul proiecției cupolei.

O altă variantă a acestei diagrame este „cuadratura”, ce reprezintă o formă redusă a diagramei „descompunerea pătratului”, o înscrisiere consecutivă a pătratelor, dintre care unul este rotit la  $45^\circ$ . În sursele istorice medievale, metoda este reprezentată grafic cu mențiunea utilizării ei la determinarea descreșterii lățimii etajelor turnurilor construite din piatră<sup>27</sup>.

Această metodă constă în înscrisierea cercului în pătrat cu trasarea diagonalelor mari ale pătratului, o reprezentare grafică asemănătoare cu simbolul *mandala*, sau, posibil, o soluție derivată din ea. Unul din primii care a depistat folosirea acestei metode a fost B. Mihailov, care atras de lectura unui fragment din tratatul lui Vitruviu, ajunge la concluzia că proporțiile ordinului doric derivă din divizarea pătratului în membri<sup>28</sup>. Analiza sculptu-

rilor grecești prin diagrama înscrisierii consecutive a „cercurilor în pătrate” după principiul coloanei dorice l-a convins pe autor în folosirea aceluiași sistem de proporții pentru arhitectura templelor din Grecia antică, la analiza fațadelor și planurilor, inclusiv a Partenonului, deși rezultatele analizelor nu sunt convingătoare în toate cazurile din motivul alegerii arbitrare a primului element.

Fără vreo legătură cu arhitectura antică, această metodă a fost dedusă și din analiza grafică a planurilor bisericilor bizantine<sup>29</sup>, unde cercul este proiecția cupolei înscrisă în pătratul format de pilonii de sprijin ale arcurilor de susținere, permițând determinarea dimensiunii secțiunii pilonilor, ce se prezintă ca diferența dintre diagonala pătratului și diametrul cercului înscris. A fost făcută concluzia că ar fi o metodă generalizată de calculare a grosimii pilonilor<sup>30</sup>.

Deși sunt argumente sigure ale folosirii acestor procedee la dimensionarea formei arhitecturale, nu a fost elucidat locul apariției lor, arealul de utilizare, căile de răspândire și interferență reciprocă în arhitectura unor clădiri. Un alt neajuns al tuturor metodelor descrise mai sus este rezolvarea unor chestiuni particulare ce privesc mărimea elementelor constructive, cum ar fi lățimea nivelurilor turnurilor, mărimea pilonilor de susținere a turelor bisericilor, dar nu oferă soluții pentru asigurarea aspectului integral al clădirii, cea mai importantă calitate artistică a unei opere de artă.

În scopul demonstrării eficienței unei metode, cercetătorii, de regulă, o încearcă pe un număr cât mai mare de monumente de natură diversă, dar aceasta abordare a fost considerată un neajuns metodologic al respectivelor studii, compromițând rezultatele. Cercetătorii erau învinuiți de a nu lua în considerare tipul cultural diferit al regiunilor și formelor arhitecturale, salutându-se studierea particularităților regionale sub un aspect anume, cum ar fi determinarea raportului dintre diametrul boltii și suprafața punctelor de sprijin<sup>31</sup> sau particularitățile metrologice ale bazilicilor cu transept din fosta Iugoslavie<sup>32</sup>, sau arhitectura rusă și bizantină<sup>33</sup>, sau arhitectura Asiei Centrale<sup>34</sup> ș.a. În opinia noastră, aceasta este o cale de staționare cu înrădăcinarea unor erori – cazul arhitecturii ruse, unde elementul central a fost considerat diametrul cupolei sau latura pătratului circumscris cupolei, preluat ulterior și ajustat la diferite situații nepotrivite<sup>35</sup>.

După cum s-a relevat prin studii minuțioase ale planurilor templelor, palatelor și reședințelor

urbane din arealul euro-asiatic, ele au fost realizate cu o rigurozitate geometrică excepțională, mărturie indubitabilă a nivelului înalt al cunoștințelor utilizate în practica construcțiilor. La edificarea clădirilor și a ansamblurilor reședințelor erau utilizate patrulater rectangulare: dreptunghiul și pătratul, ultimul fiind considerat figură perfectă, simbol fundamental al limbajului geometric<sup>36</sup>. Implementarea pătratului, cu mărimea laturii măsurată în unități antropometrice (deget, palmă, talpă, cot, pas etc.), exprimată printr-un număr perfect (10, 100, 200, 500, 1000, ș.a.), conținea un subtext mesianic – crearea de către om a clădirilor după formule, pe care le considera specifice divinității la crearea universului și omului. Artiștii plastici și arhitecții antichității acordau o mare importanță legităților numerice și construcțiilor geometrice<sup>37</sup>. Astfel, planurile clădirilor din diferite perioade istorice au fost realizate după trasee regulatorii, fiind evidentă ordonarea lor în compartimente, într-un raport anume dintre întreg și parte, cu economia mijloacelor de expresie artistică, în funcție de condițiile mediului natural.

Principiile de ordonare rațională a planului se regăsesc în realizările arhitecturale ale unor civilizații aflate la mari distanțe între ele, cum ar fi cea megalitică din Europa Occidentală și contemporane ei, cea din Orientul apropiat, ce este o mărturie a circulației cunoștințelor datorită coeziunii comunităților umane începând din preistorie. Cele mai renumite monumente de arhitectură au fost realizate prin procedee identice de divizare a planului în compartimente, legătura funcțională dintre care deși este variată, constant rămânând principiul organizatoric de bază. Modelul matematic de căutare a legităților comune, care au fost puse la baza creării formelor arhitecturale, constă în abstractizarea de trăsăturile concrete și căutarea conținutului comun pentru fiecare din edificiile supuse analizei, aranjate pe zone cultural-istorice și în ordine cronologică.

**Orientul apropiat.** Diagrama „descompunerea pătratului” este atestată cel mai timpuriu în Mesopotamia, unde relieful prezintă o întindere orizontală din aluviuni milenare, cu o vizibilitate largă în jur, comod pentru trasarea planurilor rectangulare ale construcțiilor. Edificiile și complexurile se impun printr-o precizie înaltă a patrulaterelor rectangulare. În această zonă arhitectura a obținut un aspect comun, în care domină incintele cu curți interioare, înconjurate perimetral cu încăperi înguste din cauza deficienței lemnului pentru tavane.

Una din primele clădiri, în care se manifestă organizarea rațională a formei și dimensiunilor, este templu din Eridu (3500–3000 î.e.n.). Clădirea are un plan alungit, format de un dreptunghi de bază, cu rezalite la colțuri, totul înscriindu-se într-un patrulater 4:5. (17,12 x 13,54 m). Partea fără rezalite are raportul dintre lungime și lățime de 2:3. Curtea este amplasată simetric în raport cu lungimea și lățimea, împreună cu pereții laterali ocupă 3/5 din lungimea clădirii, iar în lățime – 1/3 din lățimea exterioară, grosimea peretelui fiind de 1/12. Aceste proporții ale planului se vor generaliza străbătând milenii până în arhitectura paleocreștină și perioada medievală. Aceleași rapoarte ale parametrilor incintei (4:5), curții interioare (1/3) și grosimii pereților (1/12) are și templul înalt din Uruk (Templul Alb, 2800–2600 î.e.n.).

O soluție aparte conține palatul lui Naram-sin din Tell-Brak (2350–2150 î.e.n.). Incinta este cvasi-pătrată, raportul dintre laturi apropiindu-se de 9/10. Diagrama de „descompunere a pătratului” a fost folosită pentru patrulaterul exterior al pereților, obținându-se raporturi pentru fiecare latură în parte. Curtea mare, amplasată în axa intrării în palat, este pătrată, cu lungimea laturii 2/5 din lățimea exterioară. Golul ușii de intrare se află pe latura lungă, împărțind fațada 2/5 : 3/5<sup>38</sup>. Paramentele pereților interiori ai încăperilor și culoarelor sunt amplasate perimetral curții mari a palatului, trasee prin intersecțiile diagonalelor ce oferă raporturile 1/2, 1/3, 1/4, 1/5 și 1/6.

Templul din orașul Eshnunna (2150–2050 î.e.n.) are planul pătrat, cu lungimea laturii exterioare de 26,2 m (50 x 50 coți de 0,524 m), cu curtea interioară pătrată, cu latura de 1/3 din lățimea exterioară. Încăperile, amplasate între pereții exteriori și curtea interioară, au lățimea de 1/9 din lățimea exterioară.

Citadela cu *ziguratul* din or. Ur prezintă o incintă dreptunghiulară, asupra căreia a fost aplicată diagrama „descompunerea pătratului”, cu divizarea în fracții a fiecărei laturi. *Ziguratul*, împreună cu treptele scării, ocupă 7/12 din latura scurtă exterioară a incintei și 5/12 din latura lungă exterioară. Grosimea zidului de incintă al curții sacre măsoară 1/12 din lungimea ei exterioară.

Palatul-reședință de la Mary (Babilonul vechi) datează din anul 1800 î.e.n., fiind un exemplu timpuriu de complex reședințial al suveranului, care, deși, creează impresia că a fost construit pe părți, conține nuclee cu organizare funcțională concepute unitar. Templul se detașează de restul

construcțiilor printr-un patruleter cu laturile 1 x 2, obiectivului de cult revenindu-i un carou cu latura 1 : 1, din care *ante cella* ocupă 1/3, iar încăperea laterală de tipul *aditonului* ocupă 1/4. Ansamblul religios este înconjurat din două părți de încăperi, lungimea cărora prezintă 1/5.

Planul reședinței regelui Sargon al II-lea din Dur-Sharrukin (Asiria, 721–705 î.e.n.) este de formă cvasi-pătrată, cu lungimile laturilor între 1,755 și 1,865 km (se intenționa, probabil, 4000 x 4000 coți de cca 0,438-0,466 m). Diagrama „descompunerea pătratului” a fost aplicată la forma patruleterului, oferind amplasarea palatului regelui în colțul de nord-est al reședinței (la 1/6 de la latura de nord, axa palatului fiind la 1/3 de la latura de est), și la palatul fiului său Assurbanipal, amplasat în colțul de sud-vest (axa trasată la 1/4 spre sud). Străzile orașului au fost trasate pe liniile de divizare 1/2 – axa centrală nord-sud), 1/3 – axa nord-sud spre vest; 1/4, 2/4, 3/5 de la zidul de sud – străzile orientate est-vest. Elementul care organizează toată compoziția palatului lui Sargon II-lea este curtea mare centrală cu rol de vestibul de repartizare a fluxurilor de vizitatori, având împreună cu încăperile perimetrice formă pătrată. Zona templelor (la stânga) are lățimea de 2/3 din latura curții centrale, zona de cazare a oaspeților (la dreapta) este de 1/2 din aceeași latură. Axa curții continuă în zona apartamentelor-regelui, lungimea cărora este egală cu lungimea curții de onoare. Toată zona apartamentelor regelui formează un pătrat cu latura egală cu 5/4 din latura curții, o latură a căruia coincide cu fațada curții centrale, inclusiv cu încăperile care formează zona de tampon între ele. Axa apartamentelor regale împarte zona locuită de rege în două părți egale, dintre care una prezintă curtea tronului, înconjurată din trei părți de încăperi. Curtea cu tronul regelui are raportul laturilor de 1 x 2, tronul se află la mijlocul laturii lungi. În partea dreaptă se găsesc templele și *ziguratul*, care ocupă un sector de 2/3:4/3 din latura pătratului inițial sau 1 x 2.

Orașul-reședință Persepolis (518–460 î.e.n.) a fost construit pe un teren denivelat, cu raportul laturilor de 2 x 3 (280 x 420 m). Grila generală a platformei, exprimată prin carouri 2 x 3, a determinat dimensiunile și amplasamentul tuturor componentelor reședinței. Pe axa lungă, la intersecție cu primul carou de sud (1/2 x 1/3), se află intrarea în zona palatelor. *Apadanaua* lui Darius, fără încăperile de la colțuri, este pătrată, cu latura de 1/2 din mărimea caroului, amplasată în axa scurtă a

platformei, pe caroul central vestic. *Apadanaua* lui Xerxes, amplasată pe caroul central, spre est, a fost începută după terminarea construcției *apadanalei* lui Darius, ocupând spațiul dintre marginea platformei și începutul scărilor care conduc pe platforma *apadanalei* lui Darius. Latura sălii *apadanalei* lui Xerxes („sala celor o sută de coloane”), împreună cu *ayvanul* din față, este de 3/5 din latura caroului inițial. Planul palatului lui Darius din componența reședinței propune un patruleter alungit, cu raportul laturilor 1 x 7/5. *Ayvanul* intrării cu profunzimea de 1/6, sala este pătrată în plan, cu latura de 2/3 din caroul inițial. Stâlpii sălii sunt amplasați pe traseele regulatorii ale diviziunilor 1/6 și 1/4 ale sălii centrale, secțiunea stâlpilor este de 1/12 a laturii pătratului.

În Egipt condițiile mediului natural sunt asemănătoare celor din Mesopotamia, dar beneficiază de un relief variat și bogat în materiale de construcție: lemn și piatră de calitate dură. Necropola lui Djoser în Saqqara (2780–2720 î.e.n.) se impune printr-o organizare riguroasă, cu raportul laturilor exprimate prin numere naturale, fiind clar evidentă folosirea diagramei „descompunerea pătratului”. Complexul funerar este închis într-o incintă patruleteră rectangulară, cu laturile de 1 x 2 (500 x 1000 de coți egipteni de cca 0,50 m). Piramida în trepte este amplasată pe axa lungă, dar fără a fi centrată pe axa scurtă. Încăperile rituale *heb-sed* sunt amplasate la 1/4 de la zidul incintei. Pe același traseu a fost aliniată o latură a piramidei.

Templul funerar al piramidei faraonului Kafa din necropola Ghizeh însumează proporțiile de 5 : 2, între piramidă și templul funerar fiind un spațiu liber de 1/2. Între caroul de la intrare și caroul de lângă piramidă se află curtea hipertrală cu proporțiile 1 : 2 cu sculpturile lui Osiris. Toate compartimentele se află pe traseele 1/3, 1/5; culoarul trinavat începe la 1/2 de la intrare (la mijlocul primului carou).

În orașul cu irigare artificială Kahun din oaza Al Fayyūm (1897–1778 î.e.n.) locuința aristocratică are raportul laturilor de 2 : 3; din care 1/2 este ocupată de curtea deschisă cu încăperile ei. Doi pereți longitudinali sunt construiți pe traseele 1/3.

Sala hipostilă a templului Amon de la Karnak (1320–1224 î.e.n.) are planul cu raportul laturilor, măsurate în interior 1 : 2 (54 x 108 m sau 100 x 200 de coți egipteni regali de 0,54 m). Culoarul central are lățimea 1/5, partea joasă – 3 : 4, vestibulul intrării pe traseele – 1/2 x 1/6.

**Arhitectura europeană.** Arhitectura megalitică din Europa Occidentală este contemporană civilizațiilor din Orientul apropiat, cel mai renumit monument fiind cromleahul Stonehenge. A fost realizat în decursul a trei etape istorice, la mare interval de timp, date prin analiza carbonului C14. În prima etapă (3020–2910 î.e.n.), rar evaluată în scrierile despre acest monument, a fost excavat un șanț circular, pământul fiind depus în două valuri de pe malurile șanțului. Diametrul șanțului egal cu 108,50574 m (în mărime antropometrică – 360 picioare de 0,3014 m), confirmă supoziția destinației astronomice a utilizării cromlehului de la etapa fondării. Axa spre răsăritul soarelui în ziua solstițiului de vară (55<sup>o</sup> sud-est) a fost fixată prin înscrierea pătratului în cercul exterior al șanțului. Intersecțiile pătratului cu cercul inițial al șanțului au fost fixate pe laturile nord-est și sud-vest prin patru movile (din care s-au păstrat două). Prin aceste movile a fost trasat un cerc, scos în evidență prin cele 56 de „Gropi/Găuri ale lui Aubrey”. Intersecția diagonalelor cercului, trasate prin vârfulurile movilelor, a indicat centrul observatorului.

În a doua etapă a avut loc umplerea cu cretă a „Gropilor Aubrey”, conturând marginea valului spre interior.

În cea de-a treia etapă (2440–2100 î.e.n.) pe axa est-vest, orientată spre răsăritul soarelui, a fost trasată o alee („*avenue*”), pe care, la o distanță egală cu jumătatea pătratului circumscris șanțului ( $\sqrt{2}/2$ , 76,73 m sau 250 picioare), a fost instalată piatra de călcâi (*Heel Stone*), mărginită lateral de câte un șanț cu val. În jurul centrului cromlehului-observator au fost trasate două cercuri din câte 30 de pietre de formă neregulată, instalate vertical. Cercul exterior are diametrul egal cu distanța dintre movile, sau 1/2 din latura pătratului circumscris șanțului, iar cel de-al doilea cerc este în raport de diagonală și latura pătratului ( $2\sqrt{2}/2$ ) cu primul cerc.

Nucleul central al observatorului este alcătuit de *trilitoni*, aranjați într-o compoziție concentrică dintr-un „inel” compus din 30 de *trilitoni* – semn apotropaic<sup>39</sup> – și o „potcoavă” din 5 *trilitoni*. Diametrul interior al „inelului” este de 29,6 m (100 de picioare de 0,296 m), egal cu 1/2 din diametrul cercului „*Gropile Aubrey*”. Potcoava din 5 *trilitoni* reprezintă o porțiune a cercului, cu diametrul egal cu jumătate din diametrul inelului din 30 de *trilitoni*, sau 1/4 din diametrul cercului cu „*Gropile lui Aubrey*”.

În pofida raporturilor finale exprimate prin numere naturale, construcția concentrică a observatorului presupune înscrierea consecutivă a cercurilor în pătrate, raporturile iraționale nefiind conștientizate ca atare de către constructori, fiind obținute pe cale geometrică prin metoda „cvadraturăa cercului”, ea lipsind în arhitectura Orientului apropiat.

Arhitectura cromlehului *Stonehenge* a găsit o replică pe măsura celebrității acestor formațiuni megalitice în sanctuarul circular de la Sarmizegetusa Regia, realizat în piatră la începutul secolului I d.Hr., reproducând schemă compozițională și dimensiunile nucleului central al prototipului, alcătuit din cercul din 30 de *trilitoni* (de la care au rămas gropile) de 29,8 m în diametru, și o capelă centrală absidată, formată dintr-o îngrădire de elemente verticale. Orientarea capelei, planul căreia amintește „potcoava” cromlehului *Stonehenge*, cu axa în direcția sud-est, prezintă o diferență esențială. Principiul geometric de ordonare a compoziției este folosirea cercului, care în ambele cazuri, distanțate între ele în timp de 20 de secole, are la bază metoda „cvadraturăa cercului”. Prezența acestei metode la *Stonehenge* și Sarmizegetusa Regia poate fi explicată prin păstrarea tradițiilor străvechi ale locuințelor ovale sau mai evolute, circulare în plan, pentru trasarea cărora era suficient de folosit o sfoară și un țaruș. Treptat, aceste forme de plan treptat cedează poziția formelor rectangulare, care necesitau o abilitate mai mare și cunoștințe speciale pentru formarea unghiului drept. Prin etapa de cercuri au trecut toate civilizațiile străvechi, corespunzând divizării complete a spațiului.

Palatul din Cnossos de pe insula Creta, precum și altele similare – Mallia și Phaistos de pe de aceeași insulă (2000–1400 î.e.n.), sunt printre primele construcții arhitecturale cunoscute pe teritoriul Europei, în care raporturile au fost instalate conștient. Condițiile de climă sunt aceleași ca și în Orientul apropiat, cu care se aseamănă divizarea riguroasă a planului complexului reședinței cu palat, acesta fiind un indiciu al importării structurii planimetrice dintr-un mediu de șes și aplicat în condițiile de relief accidentat al insulei. Elementul central este curtea interioară cu lungimea laturilor de 1 : 2 (26 x 52 m, sau 50 x 100 coți de 0,52), care joacă un rol organizatoric<sup>40</sup>. Planul așezării cu caracter „afânat” pe la periferie, în jurul curții centrale, devine sistematizat riguros, alcătuit din nuclee de aceeași mărime (26 x 26 m sau 50 coți), care la rândul lor sunt divizate în compartimente

prin diagrama „descompunerea pătratului”. În axa curții a fost amplasat accesul dinspre nord prin propilee, care scoate în evidență axa principală a așezării. Împreună cu volumul *propileelor*, întreg complexul reședinței se înscrie într-o grilă de 5 : 5 carouri (26 x 26 m). Este vizibilă organizarea funcțională a planului: sectorul oficial, sectorul locativ, sectoarele cu depozite, sectorul meșteșugăresc, fiecare ocupând câte unu-două carouri. Axa centrală est-vest a împărțit masivul construit în raport de 3 : 5, amintind de amplasarea curții în palatul de la Tell-Brak.

În arhitectura ciclado-minoică, greacă<sup>41</sup> și romană au fost preluate principiile metodei „descompunerii pătratului”, dominând formele organizatorice cu proporțiile planului 1 : 2 – în arhitectura megaronului din Micene din Grecia și în monumentele din Roma: Forumul lui Caesar și Forumul lui Traian, templul Romei și Venerei.

Există multe monumente ale arhitecturii romane, care merită o atenție mai mare. Calcularea dimensiunilor „Marei rotonde” – Panteonul roman – a fost interpretată ca derivând din metoda „cuadratura cercului”<sup>42</sup>, executată cu o marjă de eroare admisă de autor, dar dimensiunile clădirii pot fi calculate mult mai exact prin folosirea metodei „descompunerea pătratului”. Intersecția diagonalelor pătratelor mici cu diagonalele semipătratelor a fixat punctele de instalare a coloanelor altarelor mici, adosate inelului interior al pereților, care sunt folosite drept vârfurile octogonului, circumscrierea căruia oferă diametrul interior al Panteonului. Porticul are proporțiile de 3/5 : 1/3, în raport cu diametrul exterior al rotondei. Divizarea în trei nave s-a realizat pe traseele 1/3 pentru nava centrală, iar pentru navele laterale – la 1/6.

Termele lui Caracalla ocupă un teritoriu pătrat, cu latura de cca 340 m, diagonalele căruia trec prin *caldarium*. „Absidele laterale” sunt amplasate pe traseul 3/5 (sau 2/5), ce le oferă o poziție oportună pentru perceperea vizuală a planului și fațadelor respective, raportul fiind apropiat de proporția „secțiunii de aur”.

**În Europa medievală**, odată cu răspândirea creștinismului și evanghelizarea popoarelor Europei, se răspândesc forme istorice și soluții tehnice specifice unor altor medii geografice. Atât proporțiile arhitecturii paleocreștine și bizantine, după cum s-a menționat, cât și dimensiunile erau instalate în corespundere cu tradițiilor milenare de dimensionare a întregului monument și a compartimentelor sale, începând de la parametrii exteriori,

cum a fost în Orientul apropiat și în arhitectura greco-romană. Astfel, în bisericile cu plan bazilical, șirul coloanelor dintre nave urmează traseele 1/3 și 1/4, diferența dintre care oferea mărimea laturii bazelor pătrate ale coloanelor – 1/12 din lățimea exterioară, mărime transpusă la pereții exteriori. Catedrala Sf. Sofia din Constantinopol este o bazilică scurtă boltită cu o cupolă, sprijinită pe patru piloni, diametrul căreia reprezintă 3/5 din lățimea exterioară a clădirii, raport miraculos, care persistă într-un număr impresionant de clădiri monumentale istorice. În cazul de față arhitectul o considera optimă din punct de vedere vizual, dar și pentru estetica reliefului. Spre sfârșitul perioadei timpurii a arhitecturii bizantine, când are loc geneza tipului de cruce greacă înscrisă, apare, venită din regiunea siriană, metoda „cuadrarea cercului”, preluată din „descompunerea pătratului”, grosimea pereților exteriori fiind apropiată după valoarea numerică: 0,1 în cazul folosirii metodei noi și 0,08 – în cazul folosirii metodei vechi, raportat la lățimea exterioară. Generalizarea metodei noi s-a bazat pe particularitatea că putea fi utilizată în cazul când bisericile erau cu o singură navă, dar mărimea elementelor de rezistență a cupolei trebuia să corespundă acestuia ca și în cazul bazilicilor cu trei nave, în dependența de lățimea cărora era calculat diametrul cupolei.

**Arhitectura arabo-musulmană** se cristalizează începând cu sfârșitul secolului al VII-lea. Una din primele realizări devine marea moschee a Omeiazilor din Damasc (707–714). În planimetria moscheii a fost utilizată incinta paleocreștină a bisericii Sf. Ioan Botezătorul (demolată), înconjurată de o curte cu galerii perimetrice de tipul *peristilului*. Raportul parametrilor exteriori ai incintei este de 1,619, aproape de „secțiunea de aur”. Biserica era așezată pe axa de simetrie astfel că lățimea ei era egală cu 1/2 din lățimea incintei, iar partea vestică, încă fără nartex, era așezată pe traseul 3/3. Raportul parametrilor navei cu nartex, dar fără absidă, este de 2 : 3, repetându-se proporțiile incintei. Încăperile de la est și vest au lățimea de 1/12, raport repetat și la lățimea *peristilului* curții.

Palatul Mshatta din Amman (a. 750) ocupă un patruleter rectangular, cu dimensiunile de 145 x 144 m în exterior, fortificat cu 25 de turnuri, amplasate pe traseele 1/6, 2/6, 6/6, cu unul în axa complexului și cu două care flanchează intrarea. Este divizat în două complexe edilitare, unul alipit la curtea de nord și altul – la cea de sud, între ele aflându-se o curte pătrată. Raportul dintre lățimea

exterioară și lățimea construcțiilor interioare este de 3 : 4 : 3, sau toate construcțiile au fost construite în baza de 1/10.

Palatul Ukhaider din Mesopotamia (778) are planul în formă cvasi-pătrată, conceptul evident al incintei fiind în proporția unisonului 1 : 1, dar realizată cu o eroare de determinare a parametrilor – 169 x 175, care nu a fost sesizată, în continuare operându-se cu forma imperfectă a incintei. Liniile care divizează incinta și palatul în raportul de 3 : 4 servesc și pentru divizarea în nuclee, care la rândul lor, sunt divizate în compartimente prin metoda „descompunerii pătratului”, asemănător procedeelelor din perioada antică din Orientul apropiat, într-o armonie de patrulatere rectangulare, mari și mici.

Planul moscheii din Samara (840–852) este un patrulater rectangular cu raportul parametrilor exteriori 2 : 3, cu lățimea de 154 m (posibil, 300 coți a câte 0,513 m). Lățimea părții din fața mihrabului, alcătuită din 9 porticuri cu axe, ocupă 2/5, lateral se află porțiuni alcătuite din câte 4 axe de porticuri, care reprezintă 1/6; la intrarea principală sunt 3 rânduri de porticuri, care ocupă 1/8, toate calculate în raport cu lățimea exterioară.

Planul complexului moscheii Ibn Tulun din Cairo (879) este un cvasi-pătrat cu lungimea laturii de 129 m (250 x 250 coți de 0,52 m), din care a fost separat spațiul ritual prin trasarea zidurilor la 1/8 la nord, est și vest, acesta obținând raportul parametrilor de 3/4 : 7/8, formând un patrulater readus la forma pătrată prin trasarea a trei rânduri de porticuri, instalate în fața mihrabului. Curtea de formă pătrată a fost înconjurată perimetral cu două rânduri de porticuri, trasate la 1/6 din lățimea nouă, lungimea căreia este de 3/5 din lungimea inițială.

Moscheea al-Azhar din Egipt (996–1021), cu un aspect de conglomerat de construcții, inițial a fost o moschee de tip arab, alungită transversal, cu raportul laturilor de cca 6 : 5, calcularea dimensiunilor prin metoda „descompunerea pătratului” operându-se pe forma alungită a incintei. Curtea are 5 rânduri de porticuri, instalate în fața mihrabului, care ocupând 1/3 din lățimea exterioară, și câte 3 porticuri lateral, amplasate simetric în raport cu axa mihrabului; curtea având în lungime 2/3 din lungimea exterioară și în lățime – 2/3 din lățimea exterioară, iar porticurile ocupând lateral câte 1/6.

Moscheea Salih Talai din Cairo (1160) este rectangulară în plan, cu lungimea laturilor de 48,75 x 112,5 m. Constă din două părți, construite

concomitent: moscheea propriu zisă, 2 : 3 (100 x 150 coți), la care a fost adăugată o porțiune de 1/3. În fața mihrabului trei rânduri de porticuri inegale formează 1/2 din lățimea exterioară, curtea deschisă fiind mărginită perimetral cu câte un portic de 1/5 din lățimea exterioară. Curtea are lățimea de 3/5, lungimea – 3/2 : 5/6.

*Madrassa Firdaws* din Alep (1223), cu incinta de 45 x 57 m, are raportul laturilor de cca 4 : 5 (100 x 110 coți de 0,45, eroarea fiind de 0,95%), formată din două patrulatere, unul egiptean 3 : 4 și altul de 1 : 2, linia dintre ele devenind axa pe care este situată curtea centrală. Putem considera că modulul este 1/4 din lățime sau 20 de coți. Corpul *madrasei* prezintă un patrulater cu raportul laturilor de unison 1 : 1, în care intră și spațiul *ayvanului*, orientat spre moschee. Curtea interioară este pătrată cu latura de 1 : 2 (40 coți), mărginită de porticuri, care formează o curte deschisă de 1/3 : 1/4 (sau 3 : 4), încăperile laterale și moscheea au fost trasate la 1/4, lățimea culoarelor fiind de 1/12, grosimea pereților de 1/20 – toate în raport cu lățimea exterioară.

Începând cu perioada Renașterii, este încălcat principiul dependenței formei și soluției tehnice de materialul de construcție folosit, astfel instalarea dimensiunilor întregului monument și mai ales a compartimentelor interioare și elementelor de rezistență are loc pentru fiecare caz aparte. Drept exemplu poate servi clădirea bazilicii Sf. Petru din Roma, refăcută în procesul edificării fiecare dată a schimbării arhitectului.

În Moldova, din analiza grafică a arhitecturii vernaculare a locuințelor și a bisericilor din lemn, instalarea dimensiunilor a fost realizată prin metoda „descompunerea pătratului”. Arhitectura de piatră, apărută în secolul al XIV-lea, în curând obține caracteristici individuale, în baza arhitecturii bizantino-balcanice cu gruparea absidelor în jurul cupolei.

### Concluzii.

Pătratul devine figura principală a trasării planurilor clădirilor, reședințelor din Orientul apropiat, a edificiilor monumentale din Egipt, a siturilor ciclado-minoice, templelor eline, a arhitecturii romane, bizantine și medievale, în varietatea arhitectural-stilistică în pofida materialului și tehnicii de construcție diferită.

În Orientul apropiat în antichitate a fost folosită, în exclusivitate, diagrama „descompunerea pătratului”, iar în arhitectura megalitică și bizantină timpurie s-a utilizat metoda „cuadratura pătra-

tului”, de unde prin arhitectura ecleziastică metoda se generalizează în Europa medievală.

Mărimea clădirilor și compartimentarea în încăperi depinde de lățimea exterioară, care, de regulă, este exprimată prin numere naturale, multiplul unităților de măsurat fiind lungimile de proveniență antropometrică. Multe din dimensiunile edificiilor – 1/5, 2/5, 3/5 și fracțiile zecimale – 1/10, 2/10 –, nu pot fi obținute pe altă cale decât cea geometrică, care derivă din utilizarea diagramei „descompunerea pătratului”.

Răspândirea largă a acestor două metode și utilizarea lor universală se explică prin caracterul lor mnemotehnic, ușor de înțeles și de aplicat, precum și de particularitatea lor de a fi concomitent și edificare, și verificare a perfecțiunii lor geometrice. Principiul de divizare a laturilor în fracții prin trasarea diagonalelor este efectiv în cazul oricărui patrulater, raportul păstrându-se pentru fiecare latură aparte.

## Referințe bibliografice și note

<sup>1</sup> Cuadratura cercului este o expresie ce înseamnă o problemă de nerezolvat, dar când a apărut însăși noțiunea, problema nu era doar matematică. Pentru a nu deruta cititorul, propunem modificarea denumirii, care a primit o altă conotație decât cea inițială. Vezi: Damadian Cik. *Stonehenge*. Introducere la semantică. În: *Semiotica artelor vizuale*. București, 1995, p. 147-165.

<sup>2</sup> Este o interpretare nouă a etimologiei termenului *arhitectura*, care constă din două foneme: *arhi* – calificativ superlativ, și *tecton* – construcție, sensul fiind „mai mult decât o construcție”.

<sup>3</sup> Виоллет Ле Дюк Е. *Беседы об архитектуре*. Москва, 1935, с. 310.

<sup>4</sup> Choisy F. A. *Histoire de l'architecture*. Paris, 1899.

<sup>5</sup> Strzygowski J. *Die Baukunst der Armenier und Europa*. Vienne, 1918; Idem, *Die altslavisches kunst*. Augsberg, 1929.

<sup>6</sup> Флетчер Б., Флетчер Б. Ф. *История архитектуры, составленная по сравнительному методу*. Санкт-Петербург, 1913, с. 463.

<sup>7</sup> Витрувий Марк Поллион. *Десять книг об архитектуре*. Книга 1. Москва: ОНТИ, 1936.

<sup>8</sup> Aristotel. *Metafizica*. Cartea XIII, cap. 3. București: Ed. Academiei RPR, 1965, p. 408.

<sup>9</sup> Hambidge J. *The element of dynamic symmetry*. N.-Y., 1926.

<sup>10</sup> Ghyka Matila C. *Filozofia și mistica numărului*. București: Editura Univers enciclopedic, 1998.

<sup>11</sup> Шевелев И. Ш. *О формообразовании в природе и искусстве*. В кн.: *Золотое сечение. Section*

Determinarea dimensiunilor, în majoritatea cazurilor cercetate, era în dependență de tradiția istorică, cum ar fi parametrii curții interioare: lățimea sau lungimea de 3/5, care a trecut și la cupola Sf. Sofia din Constantinopol; raportul dintre traseele navelor bazilicilor – 1/4 și 1/3 trec în arhitectura catedralelor occidentale; grosimea zidurilor și baza coloanelor – 1/12, peristil, galerie, vestibulul intrării – 1/6, ș.a.

Cercetarea analitică a planurilor, prin prisma creării formei arhitecturale, a parametrilor și a raporturilor dintre dimensiunile compartimentelor planului, a scos în evidență mai multe legități de organizare a edificiilor și complexurilor urbanistice, pe care meșterii-constructori le cunoșteau. Aceste legități s-au păstrat pe parcursul timpului, fiind răspândite în civilizațiile aflate la mari depărțări unele de altele, despre care nu s-au păstrat mărturii scrise, ci doar informații răzlețe, îmbrăcate în expresii și formule ezoterice, care necesită interpretări adecvate.

*divine: Три взгляда на природу гармонии*. Москва: 1990, с. 9-129.

<sup>12</sup> Exegeze ale unor teorii au fost efectuate de Брунов Н. И. *Пропорции античной и средневековой архитектуры*. Москва: Изд. во Всесоюзной Академии Архитектуры, 1935; Петрович Дж. *Теоретики пропорций*. Москва: Стройиздат, 1979; Nesterov T. Studiarea proporțiilor în arhitectură sau căutarea sensului pierdut. În: *Arta-2008*, Chișinău: Business-Elita, 2008, p. 22-38.

<sup>13</sup> Афанасьев К. Н. *Построение архитектурной формы древнерусским зодчим*. Москва: Издательство АН СССР, 1961.

<sup>14</sup> Желуховцева Е. Ф. Геометрические структуры в архитектуре и живописи Древней Руси. В: *Естественнонаучные знания Древней Руси*. Москва: 1980, с. 23-64.

<sup>15</sup> Рыбаков Б. Русские системы мер длины XI–XX веков. Из истории народных знаний. В: *Советская этнография*. 1949, № 1, с. 80-81; Idem. Архитектурная математика древнерусских зодчих. В: *Советская археология*. Москва: 1957, № 1, с. 83, 112; Пилецкий А. А. Модуль в старинных русских мерах. В: *Архитектура СССР*, № 8, 1976, с. 53-57; Idem. Система размеров и их отношений в древнерусской архитектуре. В: *Естественнонаучные знания в Древней Руси*. Москва: 1980, с. 63-109; Шевелев И. Ш. *Принцип пропорции*. Москва: Стройиздат, 1986.

<sup>16</sup> Болотин Н. И. *Метрологические особенности некоторых памятников архитектуры и*

искусства. Автореферат дис. канд. арх. Новосибирск, 1968; Федерякин В. Н. *Целочисленные отношения в архитектуре древней Греции VI–V вв. до н.э.* Автореферат дис. канд. арх. Москва, 1984; Скуратовский Г. М. *Искусство архитектурного пропорционирования.* Новосибирск: Наука, 1997; Радзюкевич А. В. *Методические основы проведения пропорционального анализа форм памятников архитектуры.* Дис. канд. арх. Новосибирск, 2004.

<sup>17</sup> În arhitectura rusă domină opinia că dimensiunea arhitecturii ecleziastice începe odată cu instalarea diametrului cupolei, dimensiune de la care sunt calculate toate părțile clădirii. Афанасьев К. Н. *Op. cit.*; Булатов М. С. *Геометрическая гармонизация в архитектуре Средней Азии IX–XV вв.* Изд. 2-е. Москва: Наука, 1988.

<sup>18</sup> Opinie cu privire la rolul primar jucat de lătimea exterioară a clădirilor: Геворкян Т. О построении планов базиличных церквей Армении раннего средневековья. В: *II Международный симпозиум по армянскому искусству.* Ереван, 1978, с. 6 (Extras); Захидов П. Ш. *Канон гармонии в архитектуре.* Автореферат дис. доктора арх. Баку, 1990; Nesterov T. Cu privire la modulul structurii spațiale a clădirilor ecleziastice bizantine, ruse și din Țara Moldovei (studiu comparativ). În: *Arta. Seria Arta vizuală, Chișinău: Epigraf, 2007, p. 14-31.*

<sup>19</sup> Брунов Н. И. *Op. cit.*; Петрович Дж. *Теоретика пропорций.* Москва: Стройиздат, 1979.

<sup>20</sup> Relațiile dimensionale dintre laturile triunghiului dreptunghiurilor erau cunoscute în Orientul apropiat cu cel puțin două milenii înainte de formularea ei teoretică de către Pitagora. A se vedea: Стрейк Д. Я. *Краткий очерк истории математики.* Москва: Наука, 1959, с. 43, 60.

<sup>21</sup> Мельхиседек Друнвало. *Древняя тайна цветка жизни.* Т. 1. Москва: Издательский дом „София”, 2003.

<sup>22</sup> Hahnloser H. *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauvuttenbuches.* Wien, 1935.

<sup>23</sup> Nesterov T. Cu privire la modulul structurii ..., p. 17-18.

<sup>24</sup> Петрович Дж. *Op. cit.*, с. 126.

<sup>25</sup> Ibidem, с. 136, 152, 163.

<sup>26</sup> Захидов П. Ш. *Op. cit.*

<sup>27</sup> Афанасьев К. Н. *Op. cit.*

<sup>28</sup> Михайлов Б. П. *Витрувий и Эллада. Основы античной теории архитектуры.* Москва: Издательство литературы по строительству, 1967, с. 244.

<sup>29</sup> Афанасьев К. Н. *Op. cit.*

<sup>30</sup> Афанасьев К. Н. От Пантеона до Софии Киевской. В кн.: *Культура и искусство древней Руси.* Ленинград: Издательство Университета, 1967, с. 36.

<sup>31</sup> Кожухаров Г. Методы определения размеров сводчатых сооружений Болгарии средних веков и их место в истории строительства балканских стран. В: *Actes du premier congrès internationale des études balkaniques et sud est européennes, v. II, Sofia, 1969, с. 1031-1040.*

<sup>32</sup> Petrovic S. N. Proporciski odnosi u osnovama ranovizantijskih bazilika na teritoriji Ilirske prefecture, docktorcka disertacija. In: *Arhitektura i urbanism, br. 37, Beograd, 1966.*

<sup>33</sup> Афанасьев К. Н. *Op. cit.*, 1961.

<sup>34</sup> Булатов М. С. *Геометрическая гармонизация в архитектуре Средней Азии IX–XV вв.*

<sup>35</sup> Ilvițchi L. *Mănăstirile și schiturile din Basarabia.* Chișinău: Museum, 1999, p. 24.

<sup>36</sup> Evseev I. *Dicționar de simboluri.* București: Vox, 2007, p. 313.

<sup>37</sup> Михайлов Б. П. *Op. cit.*, с. 76.

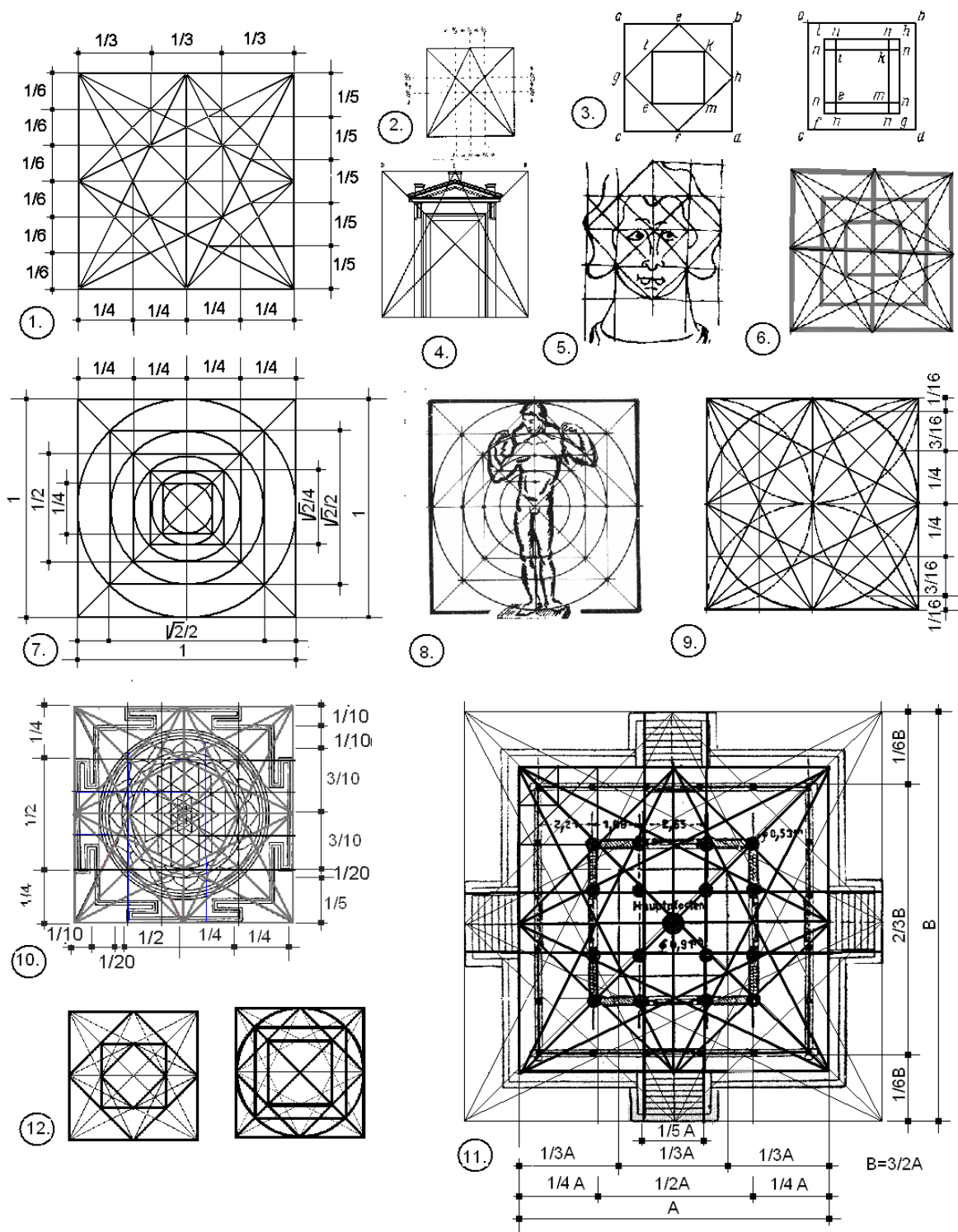
<sup>38</sup> Raportul este apropiat „secțiunii de aur”, 3 și 5 fiind membrii șirului numeric al lui Fibonacci, formulat teoretic în secolul al XV-lea.

<sup>39</sup> Evseev I. *Op. cit.*, p. 80.

<sup>40</sup> Curinschi Vorona Gh. *Istoria universală a arhitecturii.* București: Editura Tehnică, s.a., p. 33.

<sup>41</sup> Monumentele Greciei antice sunt analizate prin utilizarea „cuadratura cercului” de Михайлов Б. П. *Op. cit.*

<sup>42</sup> Афанасьев К. Н. *Op. cit.*, 1967, с. 31-42.



1) Diagrama „Descompunerea pătratului” (calcularea raporturilor de Nesterov T.).

2) Divizarea la 3 și 9. Desen din manualul lui Hans Kraiser, Germania, secolul al XV-lea.

3) Explicație la calcularea turnului, Germania, secolul al XVI-lea.

4) Proporțiile portalului, desen Serlio, Renașterea italiană.

5) Proporțiile feței, desen din albumul lui Villard de Honnecourt, secolul al XIII-lea.

6) „Vavilon” (calcularea raporturilor de Nesterov T.).

7) Diagrama „Cuadratura cercului” (calcularea raporturilor de Nesterov T.).

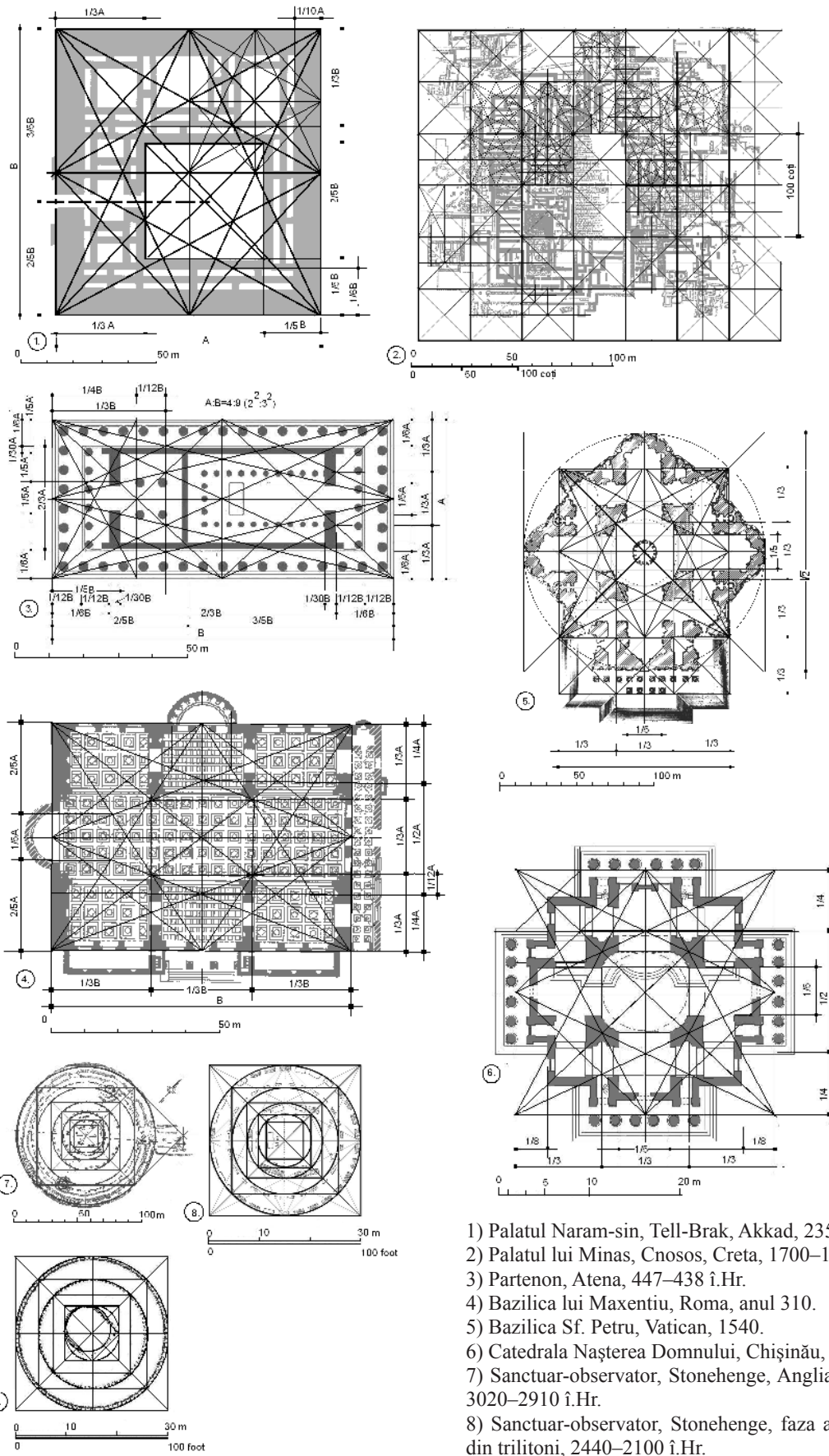
8) Analiza proporțiilor figurii umane, după Mihailov B.

9) Schema compozițională „Floare cu patru petale” după Afanasiev K. și Jelohovțeva E. (calcularea raporturilor de Nesterov T.).

10) „Mandala” (analiza raporturilor de Nesterov T.).

11) Planul pagodei mănăstirii buddhiste Horudzi, secolul al VII-lea, Japonia,

12) Scheme de analiză a proporțiilor, după Zahidov P.



- 1) Palatul Naram-sin, Tell-Brak, Akkad, 2350–2150 î.Hr.
- 2) Palatul lui Minas, Cnosos, Creta, 1700–1400 î.Hr.
- 3) Partenon, Atena, 447–438 î.Hr.
- 4) Bazilica lui Maxentiu, Roma, anul 310.
- 5) Bazilica Sf. Petru, Vatican, 1540.
- 6) Catedrala Nașterea Domnului, Chișinău, 1836.
- 7) Sanctuar-observator, Stonehenge, Anglia, prima fază, 3020–2910 î.Hr.
- 8) Sanctuar-observator, Stonehenge, faza a treia, cercul din trilioni, 2440–2100 î.Hr.
- 9) Sanctuarul-calendar, Sarmizegetusa, sec. I. d.Hr.

## Glower de Glaydeny, constructor de cetăți

### Rezumat

#### Glower de Glaydeny, constructor de cetăți

Un inginer militar remarcabil și arhitect talentat care a activat la sfârșitul secolului al XVII-lea – începutul secolului al XVIII-lea, inclusiv și în interfluviul Prut-Nistru, a fost mercenarul englez Archibald Andrzej Glower de Glaydeny (Glower de Gleyden) înrolat în armata poloneză. La începutul carierei sale militare el a contribuit la amplificarea potențialului de apărare a localităților Nemirow și Biala Cerkiew, construind aici fortificații de pământ și lemn.

În august 1691 el a fost delegat în orașul Soroca, unde a întreprins o serie de lucrări constructive în interiorul fortăreței existente și a ridicat o amenajare de pământ și lemn. Noua întăritură, așa-numitul Val Nou, suplimentat cu șanțuri de apărare, a putut rezista atacului armatei aliate dintre otomani, moldoveni și tătari din toamna anului 1692. Considerăm că Valul Nou al lui Glower de Glaydeny nu este altceva decât prima fortificație bastionată a Sorocii reprezentată în două planuri rusești din 1769. Amplasată pe malul Nistrului în apropierea pârâului Racovăț, ea era alcătuită din trei redane și două semibastioane. Configurația generală a acestei fortărețe amintea o stea neregulată cu cinci raze. Fortificația presupunea utilizarea sistemului bastionat și a celui „cu clești”, fiind asigurat modul eficient de funcționare a artileriei și a diferitor tipuri de foc. Nu este exclusă nici participarea la lucrările constructive de la Soroca a inginerului francez Philippe Le Masson Dupont, care a luat parte la mai multe campanii militare ale regelui Poloniei Ioan Sobieski.

În 1692 Glower de Glaydeny a reconstruit cetatea bastionată de la Okopy Swietej Trojcy, care într-un scurt timp a devenit un obiectiv militar important. În 1693 el a început construcția fortului de la Wasylow, denumit și Szaniec Najswietszej Maryi Panny, iar din 1706 răspundea de lucrările de fortificare a complexului defensiv de la Kamieniec Podolski (Camenita). Mercenarul englez a reparat și a reconstruit piețe de arme, baterii de artilerie, terasamente ș.a., toate lucrările fiind de o calitate înaltă. Pentru merite deosebite și serviciul militar impecabil timp de 44 de ani i s-a acordat indigenatul Poloniei și postul de stolnic de Inflanty.

**Cuvinte-cheie:** Andrzej Glower de Glaydeny, Glower de Gleyden, fortificație, arhitectură de apărare, cetăți, cetăți bastionate, cetatea bastionată de la Soroca.

### Summary

#### The fortifier Glower de Glaydeny

Archibald Andrzej Glower de Glaydeny (Glower de Gleyden), an English mercenary in polish army, was a prominent military engineer and a talented architect who worked in the end of XVIIth – the beginnig of XVIIIth centuries including in Dniester-Pruth region. In the beginning of his military carreer he contributed to enforce such localities as Nemirow and Biala Cerkiew, where under his supervision were erected wooden-earth fortifications.

In august 1691 he was appointed to the town of Soroca to do several constructive works in the interior of the existent fortress and to build a wooden-earth fortification. The new fortress, so called New Wall, supplemented with additional ditches, was able to resist in autumn 1692 an aliated Ottoman, moldovan and tatar army. We believe that the New Wall by Glower de Glaydeny is nothing less than the first Soroca bastioned fortress represented in two russian plans in 1769. Situated on Dniester river bank close to Racovăț creek it consisted of three redans and two demibastions. The general configuration of the fortification resembled non-regular five peak star. Bastion and „tenail” defense systems were used in the fortress, assuring efficient use of artillery and various types of fire. It is possible that a french engineer Philippe Le Masson Dupont participated in construction works in Soroca, who took part in numerous military compaigns Polish king Ioan Sobieski.

In 1692 Glower de Glaydeny rebuilt a bastion fortress in Okopy Swietej Trojcy which was for a short time an important military objective. In 1693 the engineer started construction of a defensive fort in Wasylow, called Szaniec Najswietszej Maryi Panny, and in 1706 he was in charge of defensive complex in Kamieniec Podolski. The english mercenary repaired and reconstructed places of arms, artillery batteries, earth walls etc. All works were of superior quality. For his merits and perfect military service during 44 years he was granted Polish indigenat and position of Inflanty stolnik.

**Key words:** Andrzej Glower de Glaydeny, Glower de Gleyden, fortification, defensive architecture, fortresses, bastioned fortresses, Soroca bastioned fortress.

**Резюме**

**Гловер де Глейдени, строитель крепостей**

Выдающимся военным инженером и талантливым архитектором, работающим на фортификационном поприще в конце XVII в. – начале XVIII в., в том числе и в Днестровско-Прутском междуречьи, был английский наемник Арчибальд Анжей Гловер де Глейдени (Гловер де Глейден), состоящий на службе у поляков. В начале своей военной карьеры он способствовал укреплению поселений Немиров и Белая Церковь, где под его руководством были возведены деревянно-земляные твердыни.

В августе 1691 г. инженера направили в Сороки для выполнения ряда работ в существующей крепости и строительства деревянно-земляного укрепления. Новый оборонительный объект, так-называемый Новый Вал, дополненный оборонительными рвами, смог противостоять осенью 1692 г. сов-местной армии осман, молдаван и татар. Мы считаем, что Новый Вал Гловера де Глейдени – это не что иное, как первая бастионная крепость Сорок, изображенная на двух русских планах 1769 года. Расположенная на берегу Днестра вблизи ручья Раковэц, она включала три редана и два полубастиона. Общая конфигурация укрепления напоминала нерегулярную пятиконечную звезду. В крепости применялись бастионная и тенальная системы обороны, обеспечивающие эффективное использование артиллерии и различных видов огня. Не исключено участие в фортификационных работах в Сороке французского инженера Филиппа Ле Массон Дюпона, участвующего во многих походах польского короля Яна Собеского.

В 1692 г. Гловер де Глейдени перестроил бастионную крепость в Окопах Святой Троицы, ставшую за короткое время важным военным объектом. В 1693 г. инженер начал строительство оборонительного сооружения в Василове, названного укреплением Девы Марии, а с 1706 г. он отвечал за фортификационные работы в Каменце-Подольском. Английский наемник ремонтировал и восстанавливал плацдармы, пушечные батареи, земляные насыпи и др. Все произведенные им работы отличались высоким качеством. За особые заслуги и безупречную службу в течение 44 лет ему дали польское гражданство и пост инфлянтского стольника.

**Ключевые слова:** Анджей Гловер де Глейдени, Гловер де Глейден, фортификация, оборонное зодчество, крепости, бастионные крепости, Сорокская бастионная крепость.

Un ofițer de gândire modernă, inginer și arhitect talentat, care a activat la sfârșitul secolului al XVII-lea – începutul secolului al XVIII-lea, inclusiv și în interfluviul Prut-Nistru, a fost mercenarul englez Archibald Andrzej Glower de Glaydeny (Glower de Gleyden)<sup>1</sup>. El s-a născut în 1665 în Anglia în familia aristocraților scoțieni Thomas de Glaydeny și Elisabeta Dara, care au locuit mult timp în Irlanda și Scoția. După bătălia de la Worcester din 1651, când regele Angliei, Scoției și Irlandei Carol al II-lea a încercat să-l înfrângă fără succes pe Oliwier Cromwell, soții Glaydeny, roiașiți nimeriți în dizgrație, au emigrat în Franța.

În septembrie 1683, împreună cu câțiva voluntari francezi, Glower de Glaydeny a ajuns sub Viena, unde s-a înrolat în corpul de artilerie al armatei poloneze. În calitate de artilerist și inginer militar el a participat la asediul Vienei, care a marcat începutul declinului Imperiului Otoman și restabilirea prestigiului coaliției creștine. Ulterior, Glower de Glaydeny a contribuit la amplificarea potențialului de apărare a localităților Nemirov și Biala Cerkiew, construind aici fortificații de pământ și lemn. Sub conducerea generalului de artilerie Marcin Kazmierz Katski el a participat în campania bucovineană din anul 1685, precum și

în alte expediții militare ale Regatului Polonez în Podolia și Țara Moldovei.

În august 1691, în grad de căpitan-inginer, Glower de Glaydeny a fost trimis în orașul Soroca aflat la acea vreme în posesia Poloniei<sup>2</sup>. Regele Ioan al III-lea Sobieski (Ioan Sobieski) a instalat în interiorul fortificației nistrene o garnizoană bine instruită, care a rămas la Soroca și după retragerea armatei poloneze de pe teritoriul Moldovei. Potrivit relatării inginerului francez Philippe Le Masson Dupont aflat în serviciul lui Ioan Sobieski „această instalare a fost mai ușoară decât celelalte două (la Suceava și la Pererâta – n. n.), pentru că acolo se găsea o cetate a cărei ziduri și metereze erau întregi, astfel că puțin a mai fost de făcut”<sup>3</sup>.

Sub conducerea nemijlocită a lui Glaydeny au fost realizate mai multe lucrări constructive în interiorul vechii fortărețe. Incintei circulare i s-a alăturat 13 construcții noi de piatră consolidate cu contraforturi, care au înlocuit cele de lemn. Nivelul subteran și parterul găzduiau depozitele pentru provizii și muniții, precum și hambarele pentru pâine, iar etajul era rezervat locuințelor soldaților. Pentru aprovizionarea garnizoanei cu apă a fost săpată cea de-a doua fântână. Anumite transformări constructive s-au făcut în elementele exterioare

ale cetății moldovenești. Astfel, coronamentul ei a fost completat cu un crenelaj capabil să protejeze pe apărători de gloanțele inamicului. Istoricii Alina Felea și Nicolae Bulat propun o serie de detalii reprezentative referitoare la unele elemente defensive ale fortificației: „Șanțul existent din jurul cetății a fost adâncit și se umplea cu apă din râulețul Racovăț. Având o adâncime de 4 m, el a fost întărit din partea exterioară cu două rânduri de țepoale, iar din cea interioară – cu un rând. Șanțul înconjură cetatea la o anumită distanță de pereți, făcând posibilă dislocarea în acest spațiu a garnizoanei poloneze...”<sup>4</sup> (...) „Pământul din șanț a fost adus în cetate ridicându-se astfel nivelul ogrăzii, care ajunge în prezent la 3 m de la bază”<sup>5</sup>. Arheologul Gheorghe Cebotarenco menționează că subsolul și parterul turnurilor cilindrice au fost umplute cu pământ, astfel fiind consolidate curtinele la nivelul soclului<sup>6</sup>. Cercetătorul este convins că polonezii, prin lucrările de reconstrucție, au amplificat substanțial potențialul de apărare a cetății<sup>7</sup>.

Toate cele menționate confirmă că prima fortificație bastionată a Sorociei putea fi construită la comanda monarhului Poloniei. Inginerul englez Glower de Glaydeny pare a fi autorul acestei piese defensive, care a asigurat o apărare circulară împotriva artileriei grele. Nu este exclusă nici participarea la lucrările constructive a francezului Dupont, care a luat parte ca inginer la mai multe campanii militare ale lui Ioan Sobieski<sup>8</sup>. Ion Ștefăniță și Nicolae Bulat îi atribuie un rol deosebit în lărgirea șanțului de apărare și instalarea liniilor de țepușe<sup>9</sup>.

Se știe că în toamna anului 1692 noua fortificație a putut rezista atacului armatei aliate dintre otomani, moldoveni și tătari condusă de Daltaban pașa, serascherul de Oblucița, Constantin Cantemir, domnul Țării Moldovei și Ștefan Lozinski (Stețik), hatmanul Ucrainei hanului. Cronicarul Ion Neculce relatează: „În al șaptele anu a domniei lui gătitu-s-a Cantemir-Vodă cu oastea lui de-au mârșu să ie cetatea Sorociei, împreună cu Daltaban-pașe, serascherul Oblușii, și cu hatmanul Stețu a Ocrainii hanului și cu câteva mii de tătari. Ș-au stătut pen pregiurul cetății câteva săptămâni, de-u tot bătut-o cetatea, de-au făcut meterezuri și lagumuri. S-au dat năvăli pe tare, și n-au putut-o lua, și au perit multă oaste în cetate, ca doar trei sute de drăgani și cazaci, numai ei din cetate nimerie tot în om, iar cei de-afară nu putea să le străce nimic. Și s-au întorsu înapoi la Iași, fără nice o izbândă și cu multă pagubă de oaste”<sup>10</sup>.

Colonelul polonez Krzysztof Rappe, comandantul de Soroca, menționează în jurnalul asediului cetății din 27 septembrie – 9 octombrie 1692 următoarele evenimente: „1 octombrie – tătarii au ajuns la locurile noastre, polonezii s-au retras până la Valul Nou, iar în timpul când tătarii și vlahii (moldovenii – n. n.) au atacat orașul i-au salutat cu împușcăturile din tunuri, au ars orașul... 4 octombrie – au fost la distanța de 30 de pași de la Valul Nou între șanțuri... 8 octombrie – tătarii au pus mine în diferite locuri ale Valului Nou, care în ciuda minelor poloneze instalate sub pământ au rezistat... 9 octombrie – tătarii au făcut câteva săpături în Valul Nou pe care polonezii au încercat să le repare, în zori dușmanul a distrus cu ajutorul minei o parte din Val și a întreprins atacul general”<sup>11</sup>.

Valul Nou a fost parțial ruinat în timpul asediului din 9 octombrie 1692<sup>12</sup>. Totuși garnizoana poloneză a reușit să respingă atacul. Faptul că Valul Nou a rezistat acestei acțiuni armate vorbește despre trănicia construcției defensive și nivelul înalt de instruire a militarilor polonezi. În timpul luptelor de la Soroca a fost incendiat Orașul Nou, probabil noile cartiere de pe malul Nistrului, iar 150 de polonezi și 2000 de aliați și-au pierdut viața<sup>13</sup>. Raportul comandantului cetății despre acțiunile armate din 1692 a fost trimis lui Ioan Sobieski. Militarii polonezi au părăsit fortificația doar în 1699 – când Soroca a fost retrocedată Țării Moldovei în conformitate cu prevederile tratatului de pace de la Karlowitz.

Reieșind din înfățișarea Valului Nou de la Soroca, putem presupune că acesta ar trebui să împrejmuiască vechea fortificație de piatră – un alt traseu în raport cu cetatea moldovenească și linia nistreană ar fi foarte puțin probabil. Documentele de epocă confirmă că Valul Nou era suplimentat cu șanțuri, care apărau pe soldații garnizoanei poloneze și creau un prim obstacol în fața atacatorilor. Ele nu puteau fi orientate decât spre inamic, adică spre spațiul din afara vechii fortificații. Conturul exterior al Valului Nou trebuia să asigure atât foc direct, cât și cel de flancare, precum și eliminarea „unghiurilor moarte”, în deplină corespundere cu cerințele artei militare de la sfârșitul secolului al XVII-lea. Ar reieși că noua construcție nu putea reprezenta doar un val rudimentar de pământ cu șanț, ci o amenajare defensivă solidă raportată la progresele tehnicii de război. Cu atât mai mult, că la Soroca s-au aflat la acea vreme inginerii militari reputați – englezul Glower de Glaydeny și francezul Philippe Le Masson Dupont. Examinând atent

lucrările lui Glower de Glaydeny realizate ulterior la Okopy Swietej Trojcy, Kamieniec Podolski și alte localități din zonă, putem afirma că acestea corespund întocmai cerințelor vremii și propun soluții ingineresti destul de reușite. În același timp, o altă cetate ridicată de polonezi la 1691 în Moldova (fortăreața Zamca de la Suceava) era apărată de bastioane și nicidecum de elemente defensive de formă învechită<sup>14</sup>. Deci, ar reieși că întăritura nouă a Sorociei putea fi dotată de asemenea cu un sistem de apărare eficient în fața ghiulelelor metalice.

Toate cele menționate sunt în favoarea existenței la Soroca a unei cetăți bastionate, construite în 1692 la comanda Regatului Poloniei. De aceeași părere este și arhitectul Eugen Bâzgu, participant la ultimele lucrări de restaurare a cetății de la Soroca<sup>15</sup>. O dovadă în sprijinul acestei ipoteze este faptul rezistenței noii piese defensive în fața unei armate numeric superioare în octombrie 1692, când au fost uciși 2000 de atacatori, iar din partea apărătorilor și-au pierdut viața doar 150 de oameni, când, vorba cronicarului: „...cei din cetate nimerie tot în om, iar cei de-afară nu putea să le străce nimic”<sup>16</sup>. În cazul unui val obișnuit suplimentat cu șanț, chiar înzestrat cu câteva linii de țepoai, un asemenea rezultat ar fi pur și simplu nereal. Dislocarea unui efectiv numeros în cetatea moldovenească împrejmuată cu val și șanț, reconstruite după vechiul traseu circular, ar fi fost absolut imposibilă.

Ulterior, fortificația Sorociei a găzduit garnizoane moldovenești, rusești și otomane. În Arhiva Militară-Istorică a Rusiei din Moscova s-au păstrat două planuri ale fortificației din 1769 întocmite de inginerii ruși<sup>17</sup>. Ambele au fost utilizate ca material ilustrativ în lucrarea „Elaborarea planului de bază istorico-arhitectural și a proiectului zonelor de protecție a monumentelor de istorie și cultură ale orașului Soroca”, realizată în 1989 de colaboratorii Institutului Științific de Cercetare a Urbanismului din Kiev<sup>18</sup>.

În primul plan rus din anul 1769 realizat la 18 noiembrie 1769 („Planul castelului târgușorului Soroca în Moldova și a *Vorstadt*-ului (arie locuită în preajma unei cetăți – n. n.), situat în jurul lui la o distanță de 50 de stânjani...”), descoperit de arhitectul Evgheni Vodzinski, fortificația bastionată înglobează cea de piatră. Amplasată pe malul Nist-rului în apropierea pârâului Racovăț, ea include trei redane și două semibastioane. Configurația generală a fortăreței bastionate amintește o stea neregulată cu cinci raze cu o suprafață de

circa 18 ha. Șanțul de apărare în care era abătută apa din pârâu repetă conturul valului de pământ. Intrarea în cetatea bastionată se realizează dinspre sud, de pe semibastionu care include turnul de acces al fortăreței de piatră. Pe document sunt arătate cartierele orășenești constituite în timp, precum și o biserică de plan cruciform alungit zidită pe malul Nistrului. Tot aici sunt plasate două secțiuni: prima, longitudinală, care întretaie poarta de intrare în cetatea de piatră și cealaltă, transversală, care trece prin fortificația bastionată. Secțiunea nodului de acces înfățișează fundațiile masive ale turnului, două gropi-capcană și o rampă de lemn sprijinită pe un sistem de bârne înfipite în sol. Cu ajutorul rampei înclinate, în cetate puteau pătrunde nu numai pietonii, dar și carele cu provizie, armament, materiale de construcție ș.a. Secțiunea cetății bastionate indică profilul acesteia în partea de nord-vest: valul de pământ cu parapet, șanțul lat cu escarpă și contraescarpă, având secțiunea în formă de pâlnie, calea acoperită, bancheta și glacisul. Tot aici este reprezentată și situația proiectată. În legendă figurează cazarma din interiorul cetății de piatră, pompa, groapa din turnul de acces, biserica așezării, edificiile care au fost arse în întregime în timpul acțiunilor militare și biserica deasupra porții „castelului” care a fost devastată.

Cel de-al doilea plan rus, datat cu anul 1769 („Planul castelului târgușorului Soroca situat în Moldova...”), descoperit de asemenea de arhitectul Vodzinski, este mai schematic decât cel precedent. Se observă că în ambele documente grafice a fost utilizat același model, dar există și unele deosebiri. Astfel, razele cetății bastionate stelate sunt orientate în alt mod față de punctele cardinale. Diferă puțin configurația elementelor defensive exterioare, fețele cărora sunt amplasate sub un unghi ce variază între 60° și 80°. Legenda conține mai multe poziții: cazarma din interiorul castelului, pompa, groapa din culoarul intrării, biserica din *Vorstadt*, clopotnița, cartierele urbane arse, precum și biserica devastată deasupra accesului în „castel”, partea superioară a căreia a fost ruinată. În document sunt prezente cele două secțiuni din planul precedent, dar reprezentarea lor este mai schematică. Profilul al doilea arată doar situația existentă la moment.

În același timp, ambele planuri rusești din 1769 conțin o serie de inexactități. Linia riverană este redată în mod fantezist, cartierele urbane nu oferă un contur precis, locul edificiului de cult nu este corect, iar în primul plan sunt indicate greșit punctele cardinale. Nu este reprezentată exact nici

albia pârâului Racovăț. Și totuși, ambele documente rusești redau, în linii mari, caracterul primei fortificații bastionate a Sorociei, care făcea parte din categoria cetăților stelate și utiliza sistemul defensiv bastionat și cel „cu clești”. Anume această piesă defensivă putea fi construită de inginerul Glower de Glaydeny la comanda Regatului Poloniei, fiind modernizată ulterior de inginerii francezi la comanda Porții Otomane.

Cea de-a doua cetate bastionată a Sorociei (de fapt, întăritura reconstruită) este reprezentată în planul rus din septembrie 1789 („Planul și secțiunile castelului de piatră a Sorociei și întăriturii de pământ construite în jurul ei cu situația interioară...”) păstrat în Arhiva Militară-Istorică a Rusiei din Moscova. El a fost publicat pentru prima dată de Tamara Nesterov<sup>19</sup>. Acest plan a fost executat de inginerul căpitan Kirilo Nesterov. Din legendă putem afla că în „castel” se găseau „11 beciuri de piatră, în care s-a întrepris reparația bolților și amenajarea ușilor pentru depozitarea pulberii și a ghiulelelor pentru artilerie”. De asemenea sunt arătate beciurile, „ale căror bolți s-au prăbușit totalmente și care nu pot fi reparate”, (...) „patru turnuri rotunde pentru depozitarea pulberii, ale căror ferestre cu grosimea de două picioare sunt zidite cu piatră, sunt amenajate ușile și suprafața turnurilor este acoperită cu scânduri”. Se menționează că „la mijlocul castelului este planificată săparea unor gropi, pentru evacuarea apei <sunt planificate> canale și pe stâlpii de sub acoperiș sunt amenajate șuri pentru depozitarea ghiulelelor, a fânului și a fitilului”, (...) „în întăritura supraterestră se construiesc cinci magazii pentru depozitarea proviziei, în care se găsește și moscheea”. Faptul aflării garnizoanei otomane în cetatea bastionată a Sorociei poate fi confirmat de prezența în legendă a acestei moschei, care, probabil, a funcționat înainte de intrarea trupelor rusești în fortificație. Planul din septembrie 1789 înfățișează „întăritura construită, acoperită cu gazon”, biserica Sf. Mihail (de fapt, biserica Sf. Arhangheli Mihail și Gavriil, astăzi inexistentă – n. n.), „sinagoga jidovească de piatră”, „baia jidovească de piatră”, „o parte a construcțiilor urbane” ș.a.

Pe acest desen realizat cu acuratețe, cea de-a doua fortificație bastionată a Sorociei ocupă locul central. Ea se prezintă ca o stea neregulată, alcătuită din trei redane și două semibastioane neumplute cu pământ. Dinspre râu cetatea este protejată de o platformă specială de plan poligonal cu parapet de pământ, destinată pentru instalarea tunurilor.

Două redane amplasate alături în partea de nord-vest a fortificației alcătuiesc un element defensiv denumit „redan dublu”. Unghiurile ieșite ale redanului dublu sunt de 60° și 70°, iar unghiul retras este de 135°. Două semibastioane situate chiar pe malul râului Nistru apără cetatea dinspre sud și sud-est, iar un redan foarte mic cu unghiul ieșit de 60° se găsește între semibastioane în imediata vecinătate a turnului de acces în fortăreața de piatră. În fortificația bastionată pot fi văzute câteva rampe pentru deplasarea pieselor de artilerie. Construcțiile auxiliare cu caracter temporar înscriu un plan dreptunghiular alungit, cu două compartimente separate longitudinal prin stâlpi de lemn. În total, în interiorul fortificației există cinci dependențe cu intrările orientate înspre curte. O piață mare de paradă se găsește în spatele cetății de piatră. În plan, prin culoare, sunt evidențiate construcțiile defensive edificate în anul 1788 de inginerii ruși: un *Brustwehr* (parapet – n. n.) cu șanț de traseu neregulat, care înglobează curtea bisericii Sf. Arhangheli Mihail și Gavriil, un *Brustwehr* care închide o suprafață de forma unui paralelogram amplasat lângă pârâul Racovăț și un *Brustwehr* care se află în fața micului redan în aceeași axă cu turnul de intrare în cetatea de piatră. Fortificația bastionată beneficiază de două porți exterioare: prima amenajată în *Brustwehr*-ul amplasat în fața micului redan și cea de-a doua în partea de nord-est a *Brustwehr*-ului care înconjoară biserica. Trei porți interioare asigură legătura în spațiul *intramuros*: prima fiind situată lângă redanul mic, cea de-a doua lângă edificiul de cult și cea de-a treia aflându-se în amenajarea defensivă nou-construită cu plan de forma unui paralelogram. Ansamblul fortificat este împrejmuit, cu excepția părții riverane și colțului de nord-est, de un șanț de apărare, în care era abătută apa din pârâul Racovăț. Fața de nord-est a redanului dublu este protejată de o linie de țepoae înfipte în contraescarpă. Cetatea presupune utilizarea sistemului de apărare bastionat și al celui „cu clești”, fiind asigurat modul eficient de funcționare a artileriei și a diferitor tipuri de foc.

În același document grafic sunt incluse trei secțiuni ale fortificației<sup>20</sup>. Prima trece printr-un turn al cetății de piatră și construcția defensivă cu plan de forma unui paralelogram. Aici este reprezentată dependența zidită din piatră brută, cu schelet de lemn, având un acoperiș în două ape cu coamă acoperit cu șindrilă. Noua construcție defensivă beneficiază de parapete cu metereze pentru tragere și banchete de pământ. Cea de-a doua

secțiune trece prin fața de sud-vest a redanului dublu și prin *Brustwehr*-ul acoperit cu pământ și gazon, care înconjoară biserica. A treia secțiune întretaie șanțurile de apărare a cetății, care au un profil în formă de pâlnie.

Cea de-a doua cetate bastionată a Sorociei, abandonată și ruinată după plecarea militarilor ruși în 1791, se deosebește destul de mult de prima, realizată probabil de Glower de Glaydeny. Diferă mărimile și formele de plan ale redanelor și semibastioanelor, dimensiunile și profilurile valurilor și șanțurilor. Este propus un alt contur al întăriturii. Putem presupune că această fortificație de pământ a putut înlocui prima întăritură bastionată între anii 1775 și 1786, fiind edificată de inginerii occidentali la comanda otomanilor. Nu este exclusă nici varianta construcției acesteia de militarii ruși pe locul primei cetăți bastionate ruinate în 1787 în timpul operațiunilor militare. Sperăm că viitoarele investigații arheologice vor putea să elucideze acest aspect important.

Colonelul Rappe îl aprecia în mod deosebit pe Glower de Glaydeny, considerându-l cel mai experimentat specialist în fortificații din armata regală. Într-o scrisoare adresată generalului Katski el consemna profesionalismul înalt al inginerului, care se implica personal în toate lucrările de construcție a noii amenajări de apărare de la Soroca<sup>21</sup>. Mercenarul englez putea fi văzut în fiecare zi pe șanti-er. La rugămintea lui Rappe, Glower de Glaydeny a fost lăsat în garnizoana orașului Soroca.

În septembrie 1692 îl regăsim escortând un transport de muniții din orașul Sniatyn până la Wisniowczyk, unde erau cantonate trupele poloneze. La sfârșitul aceluiași an Glower de Glaydeny a reconstruit cetatea bastionată de la Okopy Swiętej Trojcy, care într-un scurt timp a devenit un obiectiv militar important<sup>22</sup>. Se știe că proiectul acesteia a fost elaborat de arhitectul olandez Tillman van Gaveren, autor al mai multor opere de valoare – palate, edificii de cult, parcuri ș.a. Astfel, fortificația situată într-un loc îngust între albiile râurilor Nistru și Zbrucz dispunea de un plan alungit, apropiat de cel trapezoidal. Pe latura de est a cetății protejată de două semibastioane de colț, simetrice în plan, se găsea „poarta Cameniței”. Celălalt acces, „poarta Liovului”, străpungea cortina de vest a fortificației apărată de un bastion central și două semibastioane. În fața ambelor porți se găsea câte un ravelin. Din exterior, era amenajat un glacis de traseu zigzagat. Fortificația în cauză este reprezentată pe un document cartografic austriac

din 1788 realizat cu contribuția inginerului militar C. L. Thomas<sup>23</sup>, dar aici pe latura de vest mai apare un ravelin.

În iulie 1693 Glower de Glaydeny a început edificarea fortului de la Wasyłow, denumit și Szaniec Najswiętszej Maryi Panny. La apariția acestui punct de sprijin militar a contribuit Stanisław Jabłonowski, marele hatman și castelan de Cracovia. Lucrările de construcție a obiectivului defensiv au fost finisate în câteva luni. Următorii șase ani Glower de Glaydeny a activat la Wasyłow, având grijă de artilerie și buna funcționare a fortificației bastionate.

În septembrie 1699 el a fost trimis ca ofițer de artilerie de frontieră împreună cu generalul Katski în orașul Kamieniec Podolski (Camenita), capitala Podoliei, preluată de la Semilună conform tratatului de pace de la Karłowitz. Și aici Glower de Glaydeny s-a implicat activ în lucrările de construcție a cetăți bastionate începute de otomani în perioada anterioară.

În august 1702 inginerul s-a distins în bătălia de la Kliszow. Unitatea de artileriști condusă de mercenarul englez a putut opri 2000 de cavaleriști suedezi, iar o ghiulea a curmat viața comandantului acestora, principele Frederick Holstein-Gottorp, fratele regelui Suediei Carol al XII-lea. Pentru a scăpa de captivitate, Glower de Glaydeny a evadat cu un grup de oameni din anturajul hatmanului Hieronim Augustyn Lubomirski. Asupra carierei sale a avut o influență benefică apropierea de curtea regelui Poloniei August al II-lea.

Din 1706 Glower de Glaydeny răspundea de lucrările de fortificare a complexului defensiv de la Kamieniec Podolski. Cercetătorii polonezi T. Novak și R. Krul leagă primele două etape constructive ale cetății din secolul al XVIII-lea cu numele acestui inginer<sup>24</sup>. Sub conducerea maiorului P. Stubitz, împreună cu olandezul Carol Maximilian Kruzerem, el a elaborat planurile de refacere a șanțurilor cetății și a contribuit substanțial la reconstrucția acestora. Lucrările au fost finanțate foarte prost – în a doua jumătate a anului 1706 au fost achitați doar 2149 zloți, în 1707 – 3260 zloți, în 1708 – 4203 zloți, iar în 1709 – 5026 zloți<sup>25</sup>. Mijloacele financiare erau cheltuite, în mare parte, pentru castelul nou și șanțul frontal săpat în stâncă.

În 1706 Glower de Glaydeny a fost avansat în gradul de maior. Tot atunci olandezul Kruzerem a fost înlocuit cu generalul-maior Bartni, ajutat de Glower de Glaydeny, maiorul de artilerie De Bonne Levay și generalul Carlo Roberto Taparelli,

contele di Lagnasco<sup>26</sup>. Ulterior mercenarul englez a realizat o serie de lucrări de perfecționare a sistemului hidrotehnic din canion, începând cu reconstrucția întăririlor riverane și edificarea unui dig lângă „poarta poloneză”. A construit un pod peste râul Smotrycz, care avea la un capăt un turn de acces cu două niveluri, denumit „poarta nouă poloneză”. A apărut și un nou zid lângă „poarta poloneză”, cu deschideri pentru trageri din muschete.

În 1708, la inițiativa lui Glower de Glaydeny în oraș a fost construită o turnătorie de tunuri. Pentru garnizoana cetății s-au turnat tunuri cu calibru de la 6 până la 24 de funți, dar au fost executate și comenzi private pentru populație: tunuri cu steme și ornamente ș.a. Prezintă interes seria de tunuri „zodiacale” înfrumusețate cu reprezentări de semne ale zodiacului: Racul, Leul, Taurul, Berbecul ș.a. Mai târziu ideea mercenarului englez a fost preluată de meșterul A. Poleanski, care a turnat 12 tunuri „apostolice” decorate cu chipurile sfinților apostoli. O altă inițiativă a lui Glower de Glaydeny era turnarea unui clopot, pentru care au fost invitați de la Liov meșteri instruiți cu experiență în domeniu. În 1709 el a devenit locotenent-colonel de artilerie.

În 1710 Seimul Uniunii statale polono-lituaniene a aprobat finanțarea construcției cetății în valoare de 50000 zloți, dar banii nu au ajuns la Kamieniec Podolski. Pentru a nu stopa lucrările de construcție, Glower de Glaydeny a început colectarea mijloacelor financiare în fondul fortificației. El a donat 1000 zloți, 2000 zloți a găsit generalul Katski, iar 1900 zloți – Magistratura orașului. Inginerul a fost nevoit să vândă câte ceva din propria avere, inclusiv o casă din Liov, care găzduia un colegiu iezuit. O parte din materiale de construcție au fost aduse pe șantier de voievodul Podoliei Stefan Tumecki. Lucrările au continuat aproape cinci ani, în final apărând un nou șanț săpat în stâncă, contraescarpa lângă cetatea nouă și un pod cu piloni de piatră de 42 m lungime. Au fost reparate parapetele „bastionului turcesc”, galeria lângă ecluzele vechi ale „porții rusești” și acoperișul de pe turnul lui Stefan Báthory<sup>27</sup>. Alte lucrări au fost realizate în castelul vechi al fortificației, inclusiv construcția unor blocuri de cazărmi pentru ofițeri. Au fost reparate acoperișurile câtorva turnuri și captușită contraescarpa șanțului de apărare. În 1715 s-a realizat reconstrucția „podului castelului” („podul turcesc”), în care a fost amenajat un canal de descărcare pentru evacuarea apelor pluviale. Planurile urbei din 1712–1715 atestă toate aceste

lucrări constructive. Se știe că Glower de Glaydeny a rămas la Kamieniec Podolski până în 1715.

În următorii ani inginerul a reparat și a reconstruit piețe de arme, baterii pentru artilerie, terasamente ș.a. În 1721 el a revenit din nou la Kamieniec Podolski pentru continuarea lucrărilor de fortificare. Aici au existat mai multe baterii pentru artilerie care purtau numele sfinților ocrotitori: bateria Sf. Iosif, bateria Sf. Mihail, bateria Sf. Martin, bateria Sf. Iacob ș.a. Artileria cetății se găsea într-o stare exemplară, ajungând la 230 de tunuri, mortiere, obuziere ș.a. Intenționând să modernizeze cetatea, el a încercat să obțină banii necesari, dar i s-a răspuns că „așezarea este fortificată de Providența Divină”<sup>28</sup>. Totuși inginerul a reușit să soluționeze problema financiară. Glower de Glaydeny a reconstruit bateria Sf. Ursula, a ridicat o baterie și a construit un turn pentru protecția mahalalei Karvasari<sup>29</sup>. Au fost edificate unele ziduri noi și reconstruite altele, aparținând perioadei otomane. Neobositul constructor de cetăți a zidit o poartă de acces, denumită ulterior în cinstea lui „poarta lui Glower”<sup>30</sup>. În 1722 el a ridicat o baterie în vecinătatea pieții, un zid lângă turnătoria de tunuri, o baterie între „turnul olarilor” și „turnul lăcătușilor”, denumită „bateria Sf. Grigori” ș.a. Au fost finisate anumite lucrări de reconstrucție la bateriile Sf. Maria și Sf. Tereza<sup>31</sup>.

În 1726 la ședința Seimului Uniunii statale polono-lituaniene el a fost întrebat cu privire la cheltuielile suportate din propriile resurse pentru fortificarea orașului Kamieniec Podolski. Răspunsurile inginerului i-au impresionat pe cei prezenți. Pentru merite deosebite și serviciul militar impecabil timp de 44 de ani i s-a acordat indigenatul Poloniei și postul de stolnic de Inflanty. În volumul al VI-lea al culegerii de legi „Legum Volumina” este menționat: „Indigenatul și acordarea titlului de nobil la Wielm. Prescrierea hatmanului. Recomandat de Wielm. Pentru realizări destoinice în fața Uniunii statale polono-lituaniene și curajul cavaleresc. Născut: Archibald Glower de Glaydeny...”<sup>32</sup>. Numele lui este inclus și în lista persoanelor, întocmită de M. M. Ladovski și J. J. Załuski, care au obținut indigenatul polonez între 1683 și 1726<sup>33</sup>. În decursul întregii vieți inginerul a fost om al cinstei și al datoriei îndrăgostit de arta și arhitectura militară.

Lucrările defensive de la Kamieniec Podolski au fost continuate după plecarea lui Glower de Glaydeny de olandezul Jan de Vitte, artileristul și superintendentul, responsabil pentru reparația și

fortificarea cetății, precum și de suedezul Christian Dalke, ober-inginerul.

Din căsătoria cu Helena Elzbieta, fiica lui Antony Gruszecki din Gruski, mercenarul englez a avut o fiică, Ursula și doi feciori, Joseph, savant

iezuist și Antony. Stema familiei Glaydeny este înregistrată în armorialul șlehtei poloneze<sup>34</sup>.

Constructorul de fortificații s-a stins din viață în circumstanțe necunoscute înainte de 10 septembrie 1738.

### Referințe bibliografice și note

<sup>1</sup> A se vedea: Glower de Glaydeny. In: *Slownik Biograficzny Technikow Polskich*. Warszawa, 2003, t. 14; Marcinek R. Andrzej Archibald Gleyden-Glower – najemnik, co Rzeczpospolita umilowa. Apud: [http://m.wilanow-palac.pl/wortal\\_mobile/Symfony/web/app.php/article/andrzej\\_archibald\\_de\\_gleyden\\_glower\\_najemnik\\_co\\_rzeczpospolita\\_umilowa.html](http://m.wilanow-palac.pl/wortal_mobile/Symfony/web/app.php/article/andrzej_archibald_de_gleyden_glower_najemnik_co_rzeczpospolita_umilowa.html), vizitat 22.04.2013; Данилов І. Підполковник Гловей – фортифікатор та зброяр. In: <http://www.tovtry.km.ua/ru/history/statti/glover.html>, vizitat 22.04.2013; Пламеницька О. Castrum Camenecensis. Фортеця Кам'янець (пізньюантичний – ранньомодерний час). Кам'янець-Подільський, 2012 ș.a.

<sup>2</sup> *Slownik biograficzny technikow polskich*. Warszawa, 2003, t. 14, s. 32.

<sup>3</sup> *Călători străini despre Țările Române*. București, 1980, vol. VII, p. 296.

<sup>4</sup> Felea A. *Soroca*. Chișinău, 2009, p. 53.

<sup>5</sup> Bulat N. *Județul Soroca: file de istorie*. Chișinău, 2000, p. 23.

<sup>6</sup> Чеботаренко Г. *Сорокская крепость – памятник старины*. Кишинев, 1984, с. 16.

<sup>7</sup> Idem. Новое о древней крепости. In: Социалистическая Молдавия. Кишинев, 25 мая 1970 г.

<sup>8</sup> Le Masson Dupont P. *Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des actions de Jean Sobieski III du nom, roi de Pologne*. Varsovie, 1885.

<sup>9</sup> Ștefăniță I., Bulat N. *Retro Soroca*. Chișinău, 2012, p. 10.

<sup>10</sup> Neculce I. Letopisețul Țării Moldovei de la Dabija vodă încoace. În: *Letopisețul Țării Moldovei (1709–1711)*. Chișinău, 1990, p. 322.

<sup>11</sup> Dziennik oblezenia ad 27 wrzesnia – 9 pazdziernika (1692 roku) posłany Ianowi III przez pulkownika Rappe komendanta w Soroce. In: *Zakład Narodowy im. Ossolinskich, Wrocław, rękopis 3003?*, s. 51-52.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 52.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 51-52.

<sup>14</sup> Ionesco G., Popa R. Forteresses en terre et châteaux à motte sur le territoire de la Roumanie. In: *Internationales Burgen Institut, Bulletin*. München, 1985, 43, p. 64-65.

<sup>15</sup> Mulțumim arhitectului Eugen Bâzgu pentru copiii unor materiale grafice și ajutorul acordat la realizarea acestui articol.

<sup>16</sup> Neculce I. Op. cit., p. 322.

<sup>17</sup> Arhiva Militară-Istorică a Rusiei din Moscova (AMIRM). F. 349, inv. 38, d. 1740; F. 349, inv. 38, d. 1741; F. 349, inv. 38, d. 1742.

<sup>18</sup> Составление историко-архитектурного опорного плана и проекта зон охраны памятников истории и культуры города Сороки. НИИП градостроительства. Киев, 1998. Mulțumim arhitectei Ana Comarnițaia pentru copia acestei lucrări.

<sup>19</sup> Nesterov T. Cu privire la miturile arhitecturii și datării cetății Soroca. În: *Artă, istorie, cultură. Studii în onoarea lui Marius Porumb*. Cluj-Napoca, 2003, p. 103; Apud: AMIRM. F. 846, inv. 16, d. 22603, f. 1.

<sup>20</sup> AMIRM. F. 846, inv. 16, d. 22603, f. 2.

<sup>21</sup> Wojtasik J. Ostatnia rozprawa zbrojna z Turkami i Tatarami w 1698 r. In: *Studia i Materiały do Historii Wojskowosci*. 1966, t. XIII, cz. I.

<sup>22</sup> *Slownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, pod red. Chlebowskiego B., Walewskiego W. Warszawa, 1886, t. 7.

<sup>23</sup> AMIRM. F. 846, inv. 16, d. 22756.

<sup>24</sup> Пламеницька О. Op. cit., с. 437.

<sup>25</sup> Ibidem, с.

<sup>26</sup> Ibidem, с. 437.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Marcinek R. Op. cit.

<sup>29</sup> Пламеницька О. Op. cit., с. 438.

<sup>30</sup> Ibidem, с. 440.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> *Volumina Legum*. Sankt Petersburg, t. VI, 1860, s. 241.

<sup>33</sup> Ladowski M. M., Załuski J. J. *Inwentarz Konstyucyy Koronnych y W. X. Litewskiego*. Lipsk, 1733, s. 156.

<sup>34</sup> Ostrowski J. H. *Księga herbowa rodow polskich*. Warszawa, 1897, s. 843-844.

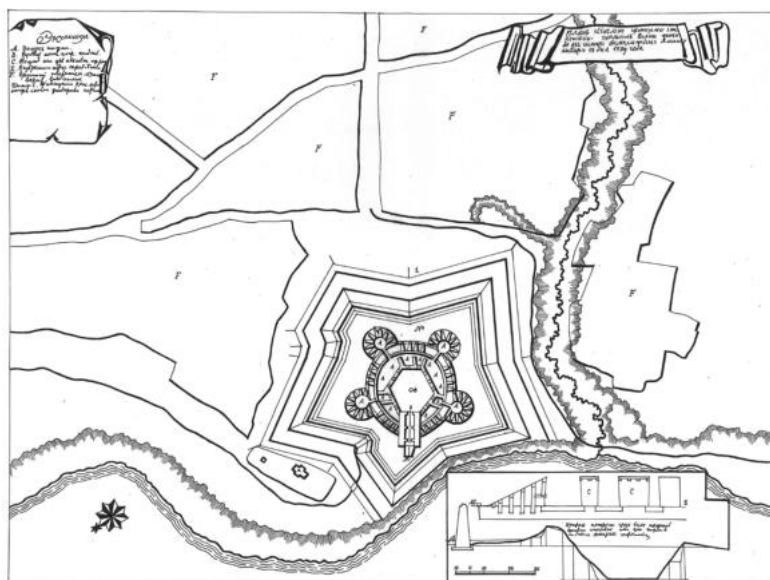


Fig. 1. Planul oraşului Soroca, 18 noiembrie 1769, Arhiva Militară-Istorică a Rusiei din Moscova (Desenul autorului apud: Составление историко-архитектурного опорного плана и проекта зон охраны памятников истории и культуры города Сороки. НИИП градостроительства. Киев, 1998)

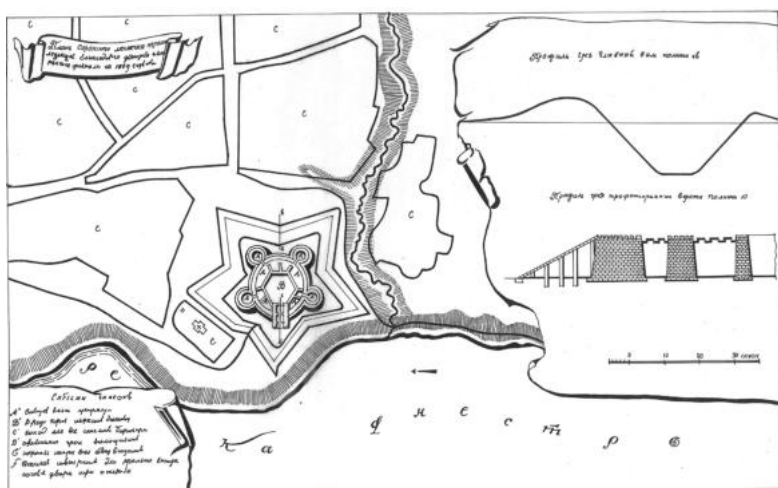


Fig. 2. Planul oraşului Soroca, 1769. Arhiva Militară-Istorică a Rusiei din Moscova (Desenul autorului apud: Составление историко-архитектурного опорного плана и проекта зон охраны памятников истории и культуры города Сороки. НИИП градостроительства. Киев, 1998)

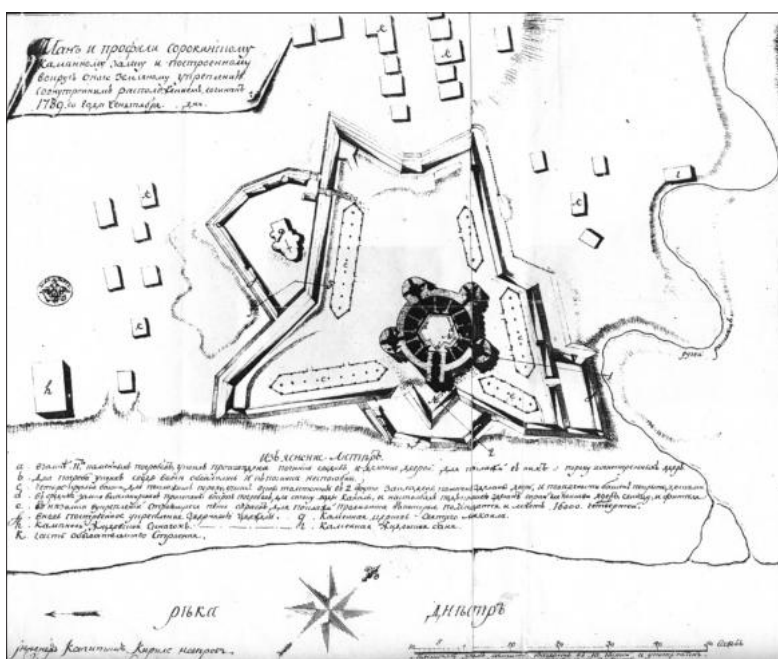


Fig. 3. Planul cetăţii de la Soroca, septembrie 1789. Arhiva Militară-Istorică a Rusiei din Moscova (Apud: Nesterov T. Cu privire la miturile arhitecturii și datării cetăţii Soroca. În: Artă, istorie, cultură. Studii în onoarea lui Marius Porumb. Cluj-Napoca, 2003)

Fig. 4. Profilurile cetății de la Soroca, septembrie 1789. (Desenul autorului apud: Arhiva Militară-Istorică a Rusiei din Moscova, F. 846, inv. 16, d. 22603, f. 2)

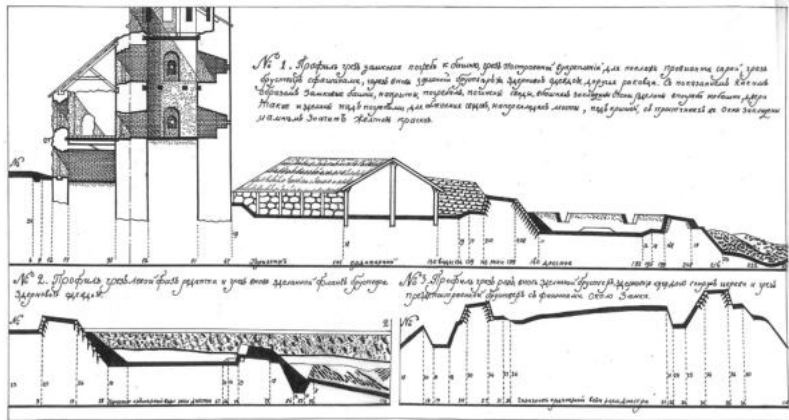


Fig. 5. Planul cetății bastionate Okopy Swietej Trojcy de Guillaume Le Vasseur de Beauplan, 1664. Arhiva Războiului din Stockholm ([http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Okopy\\_%C5%9Awi%C4%99tej\\_Tr%C3%B3jcy.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Okopy_%C5%9Awi%C4%99tej_Tr%C3%B3jcy.jpg), vizitat 12.02.2014)

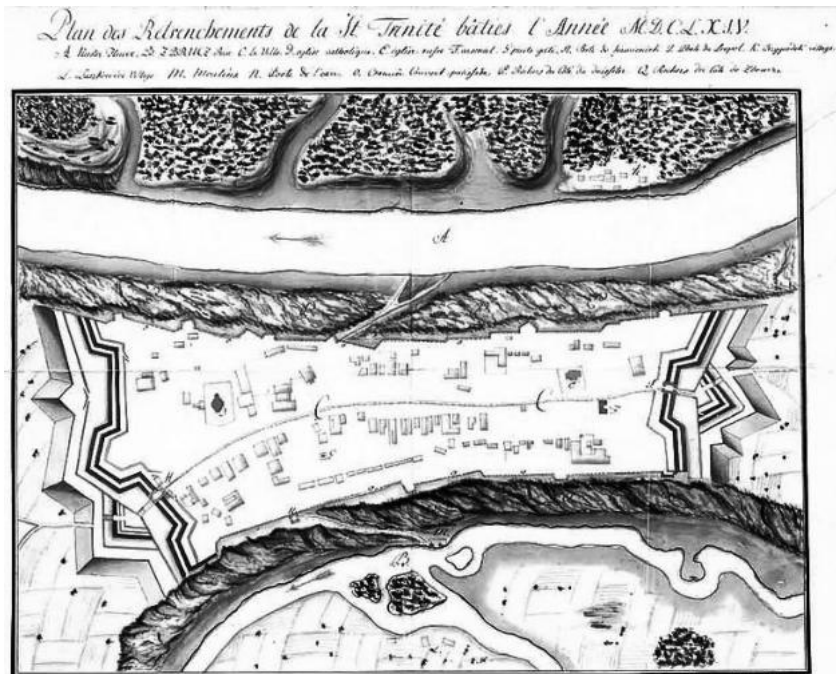


Fig. 6. Planul orașului Căminia de Benedictus Renard, 1713 (<http://kamieneclivejournal.com/14668.html>, vizitat 01.03.2014)



## **Bulgaria and Bessarabia as transit zones for the art from the „Second Rome”, the „Third Rome” and Central Europe**

### *Summary*

#### **Bulgaria and Bessarabia as transit zones for the art from the „Second Rome”, the „Third Rome” and Central Europe**

In this article the author tries to reconstruct the picture of artistic life and character in the historical area known as Bessarabia and especially where contemporary Republic of Moldova is. For his argumentation the author uses the available data in collections in contemporary Ukraine, Romania and Bulgaria as a model for reconstructing paths of influences between Moscow, Kiev and Constantinople for the period after the 15th century. In his paper the author focuses on two indicative examples for mutual interaction. The first sample case is the debatable influence of Kastoria artistic circle on the art processes at the Trans-Danubian/ Romanian lands in the end of the 15th century and first three decades of the 16th century. The second one is from the period of 17th – 18th centuries and deals with illustrated printed books of Ukrainian masters as Nikodim Zoubritski and Makarij Sinitski.

**Key words:** Bessarabia, Bulgaria, Moldavia, Kastoria, icon-painting, murals, Orthodox culture, Western and Central European influences, Christian art, Mount Athos.

### *Rezumat*

#### **Bulgaria și Basarabia ca de zone de interferențe artistice între a „Doua Romă”, a „Treia Romă” și Europa Centrală**

În prezentul studiu se încearcă reconstituirea imaginii vieții artistice pentru zona istorică cunoscută sub numele de Basarabia, iar actualmente constituind în cea mai mare parte Republica Moldova. Pentru argumentare, autorul utilizează datele disponibile din colecțiile din Ucraina, România și Bulgaria, din perspectiva unui model pentru reconstruirea căilor de interferențe dintre Moscova, Kiev și Constantinopol pentru perioada de după secolul al XV-lea. Ne concentrăm pe două exemple orientative de interacțiune reciprocă. Primul caz relevă influența, mult discutată în istoriografie, a cercului artistic din Kastoria asupra proceselor artistice de la Nord de Dunăre (în Țările Române) la sfârșitul secolului al XV-lea și primele trei decenii ale secolului al XVI-lea. Al doilea se referă la perioada din secolele XVII–XVIII și vizează procesul de comercializare a cărților ilustrate, tipărite de meșterii ucraineni Nicodim Zubrițki și Makarie Sinițki.

**Cuvinte-cheie:** Basarabia, Bulgaria, Moldova, Kastoria, icoană, picturi murale, cultură ortodoxă, influențe occidentale și din Europa Centrală, artă creștină, Muntele Athos.

### *Резюме*

#### **Болгария и Бессарабия как регионы расположенные на пересечении художественных влияний между „Вторым Римом”, „Третьим Римом” и Центральной Европой**

В данной работе автор старается воссоздать картину художественной жизни и в исторической области, известной как Бессарабии и, в большей части, составляющей сегодня Республику Молдову. Для своей аргументации автор использует данные из современных коллекций Украины, Румынии и Болгарии в качестве модели для реконструкции путей взаимовлияния между Москвой, Киевом и Константинополем в период, наступивший после XV-го века. В своей работе, автор выделяет два показательных примера данного взаимодействия. Первый связан с дискутируемым в специальной литературе влиянием художественной школы Кастории на художественные процессы на территориях к северу от Дуная (Румынские Страны) в конце XV-го века и первые три десятилетия XVI-го века. Второй относится к периоду XVII–XVIII-го веков и касается торговли иллюстрированными печатными книгами украинских мастеров Никодима Зубрицкого и Макария Синицкого.

**Ключевые слова:** Бессарабия, Болгария, Молдавия, Кастория, иконопись, фрески, православная культура, влияние Западной и Центральной Европы, христианское искусство, Афон

In this paper I would like to focus on two indicative examples for mutual interaction. The first one is about the influence of Kastoria artistic circle on the art processes (murals and icons) at the Trans-Danubian/ Romanian lands in the end of the 15<sup>th</sup> century and first three decades of the 16<sup>th</sup> century. Recently my colleague Tsveta Valeva made an attempt of summarizing the current state of the research and of delineating the main problems of the Balkan monuments from the above mentioned period<sup>1</sup>. For her they form rather big group, including 54 works of monumental painting and portable icon-painting, having common thematic, iconographic and stylistic peculiarities. Some of them, as for instance the old katholikon of the monastery of the Great Meteoron and the St Nicholas' church of the nun Eupraxia in Kastoria, are present in contemporary scholarship for a long time. Others like the church of St Paraskeve in Braychino village (FYROM), the church of Sts Peter and Paul and the church of St Athanasios, both in Aiginio, Pieria, were almost unexplored, before they were presented by Valeva in the light of their connection with Kastoria.

The recent research efforts in Bulgaria pose on the first place the key unsolved terminological problem „Kastoria art school” – „Kastoria atelier/ateliers” – „international Balkan style”. The texts of Valeva offer a new sight towards this question and emphasize the lack of clearness on a number of problems, amongst which those for delimitation between masters, apprentices and imitators; the problems for the origination, the time and territorial borderlines of this leading for the 15<sup>th</sup> century on the Balkans „artistic fashion”<sup>2</sup>; for its connections with the Ohrid art school, if any etc. In her research Valeva introduces the concept „Kastoria art production”, which is supposed to be descriptive and conditional, but it corresponds to the current state of studies on the monuments in hand.

However, there is no thorough, generalizing research on this art circle, despite the efforts of Bulgarian and Romanian scholars to find a connection between monuments in contemporary Bulgaria and Romania with Kastoria in 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries. The monuments explored from this perspective are up to now incorporated in this circle by different Balkan authors. The used by Valeva artifacts are presented in a few groups according to the date of their creation and the stylistic differences between them. These are mural paintings and icons dating from the 80-ies and 90-ies of the 15<sup>th</sup> cen-

tury from Veria, from Moldavia and from the first three decades of the 16<sup>th</sup> century. The most impressive similarity that could be mentioned here is for example the mural representations of Sts Theodore Tyron and Theodore Stratelates in the church of the Poganovo monastery (Fig. 1) and the same scene from the St Nicholas church in Balinești, Moldavia (Fig. 2). They both date from 1499. Other similarities one could find in the warrior saints in the frescoes of St Nicholas Magaliou in Kastoria (1505) and the same personages in St George' church in Hârlau. There are also a few disputable monuments for which the researchers express irreconcilably controversial opinions. Here we could mention the scene the *Tree of Jesse* that appears in the exterior mural decoration in Moldavian churches in the 16<sup>th</sup> century and its random origination from the Mauriotissa' church in Kastoria. Such influence can be justified if 15<sup>th</sup> century art in Kastoria was the only one that used this composition, but certainly it is much earlier. Even in the cases of likeness we can't be sure there is a direct interaction between creators of different monuments. For the Moldavian Princes religious policy remained complex in general: while conversions to faiths other than Orthodox were discouraged, Moldavia included sizable Roman Catholic communities (Germans and Magyars), as well as non-Chalcedonic Armenians; after 1460, the country welcomed Hussite refugees etc.<sup>3</sup> Those facts influenced the artistic atmosphere in the principality and certainly affected/ changed the original Byzantine tradition, which was present in Moldavian lands via Old Church Slavonic language that is another complicating circumstance, because common people spoke Romanian in their everyday life.

The main stream in the style and iconography of the probably related works mentioned above is the preservation of the models from the 14<sup>th</sup> century, not as an imitation, but interpreted in connection with the new historical and artistic context and expressed by new artistic means. For the Ottoman Balkans this is manifested in the grabbing of the earlier tradition and for the semi-independent territories like Moldowallachia as well. These qualities assign them a boundary and mediation place in Christian Orthodox art. For Valeva Kastoria masters and their followers are open to the new searches and enrichment of the iconographic and thematic repertoire, which is highly debatable. Anyway, the part of the monuments in contemporary Bulgarian and Moldovan

lands is limited only to the transmission of ideas and styles between Greek and Russian centers.

Undoubtedly the creators of the presented works were members of itinerant ateliers/ crews and were working in a vast geographical area or in Northern Greece, FYROM, South-Eastern Albania, Western Bulgaria, Eastern Serbia, Moldova and Romania. Because of that amongst a number of centers of regional importance in 15<sup>th</sup> century, Kastoria was one of the few, which exercised global influence on Balkan art after the fall of Byzantium. This became not mandatory via common artists, but also can be engaged by using the same model books or painter's manuals and by returning to the same older tradition.

Very often researchers find cursory similarities between scenes, iconographic characters and styles, sitting in the library, but *in situ* the situation changes... I mean many of the interconnections between artifacts in Moldowallachia and southern parts of the Balkans after 15<sup>th</sup> century are overestimated, because the Trans-Danubian principalities, on one hand, preserve a lot of medieval Christian motifs, forgotten or destroyed on the other parts of the peninsula, but simultaneously were massively influenced from other traditions and created different artistic perception. The last happened more intensively after the end of the 16<sup>th</sup> century.

There are institutional relations between Bulgarian monasteries and Moldavian aristocratic families as well: in 1663 Necula Racovita rebuilds the Holy Spirit monastery, also known as Dobrovat, which beginning with 1651 was a metochion of Zographou monastery on Mount Athos<sup>4</sup>. And vice versa Moldavian princes and dignitaries proved to be founders and benefactors of Bulgarian Zographou, since over four centuries they were main donors and worshipers of the monastery. That is why not coincidentally, they themselves call Zographou „Moldavia's lavra”<sup>5</sup>.

The second indicative example of intercommunication is from the period of 17<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> centuries and deals with illustrated printed books of Ukrainian masters as Nikodim Zoubritski (Fig. 3) and Makarij Sinitski<sup>6</sup>. Those books influenced by the academic art of the West and adjusted for the needs of the Orthodoxy far away from the Balkans travelled creating new taste and reached the ate-

liers of Bulgarian icon-painters of the end of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries. It is well known that after 1774 a lot of Russian books were more freely imported on the Balkans<sup>7</sup>. Those influences that passed surely through Bessarabia are most obvious in the ways of presenting scenes of the Last Judgment in the works of the art schools of Bansko and Samokov<sup>8</sup>. Proven here is the part that the printed version of the New Testament from Tsernigov (1717) played as a model for the Apocalypse cycles of Toma Vishanov (Fig. 4), Zacharij Zograph (Fig. 5) and Ditcho Zograph, in the frescoes of Rila and Sukovo monasteries<sup>9</sup>. That is how influences from the Ukrainian baroque came fragmentary to the Balkans.

If for the period 15–16<sup>th</sup> century Romanian lands preserved the old Byzantine tradition and were merely influenced by the Russian Christendom with its early Christian elements in cult and art, after the 17<sup>th</sup> century the art of the Trans-Danubian principalities refreshes itself with the connection with Central Europe mostly via Kiev and Moscow. Echoes of those interactions came to the Central Balkans via printed books and other objects of church and everyday use. However, those connections do not become ever direct. On the other hand Bulgarian territories serve as a transitional zone for transporting Athonite/Greek influences north of the Danube, building a symbolic bridge between the Patriarchate of Constantinople and Romanian monasteries. Via Ionian Islands, Macedonia and Bulgaria in Moldowallachia came for example the translation into Greek of Leonardo's „Trattato della Pittura” as well<sup>10</sup>, which means that Southern Balkans played a part of mediation between Italy and the Eastern parts of Europe.

Through centuries Bulgaria and Bessarabia lived in the shadows of the great empires, but served as transitional zones for preserving first the original Byzantine tradition in art and religion, and after that they were transferring Northern Slavic and vice versa Western and Central European ideas, motifs and compositions to the big urban and monastic centers of Christianity. Certainly those lands were interpreting the *intervisuality* they were mediating and that is where their spiritual impact has to be searched for.

Endnotes

<sup>1</sup> Valeva T. Sur la question sur la soit-dite „École artistique de Kastoria”. In: Βυζαντινά 28, Θεσσαλονίκη, 2008, σ. 181-221.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 210, where is called „trend”.

<sup>3</sup> <http://en.wikipedia.org/wiki/Moldavia> (vized 15.05.2014)

<sup>4</sup> Mertzimekis N. New findings concerning the relations of the Athonite monastery Zographou with Moldavia (земли Молдавской). In: Romanian principalities and the Holy places along the centuries. Bucharest, 2006, p. 77.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 79.

<sup>6</sup> Откровение св. Иоанна Богослова в мировой книжной традиции. Москва, 1995, с. 159, 175-176.

<sup>7</sup> Мавродинов Н. Връзките между българското и руското изкуство. София, 1955, с. 55-56.

<sup>8</sup> Лозанова Р. Първообрази на Апокалипсиса в българското църковно изкуство. В: Проблеми на изкуството. 1998/3, с. 44.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Мутафов Е. Европеизация на хартия. Съчинения за живописата на гръцки език от първата половина на XVIII в. София, 2001, с. 141-149.



Fig. 1. Sts Theodore Teron and Theodore Stratelates in the church of the Poganovo monastery, Serbia



Fig. 2. Sts Theodore Teron and Theodore Stratelates in the church of the St Nicholas church in Balnești, Moldavia



Fig. 3. Illustration of Apocalypse 6: 1-8 by Nikodim Zubritski, New Testament of Tsernigov from 1717



Fig. 4. Preparatory sketch on Apocalypse 6: 1-8 by Toma Visihanov, end of the 18th century



Fig. 5. Preparatory sketch on Apocalypse 6: 1-8 by Zacharij Zograph, early 19th century

## **Evoluția arhitecturii construcțiilor vitivinicole în spațiul carpato-danubiano-pontic în perioada antică și medievală**

### *Rezumat*

#### **Evoluția arhitecturii construcțiilor vitivinicole în spațiul carpato-danubiano-pontic în perioada antică și medievală**

Cultura viței-de-vie, îndeletnicire milenară în spațiul carpato-danubiano-pontic, a dus la realizarea unor construcții specifice destinate preparării și depozitării vinului. Posibilitatea reconstituirii aspectului construcțiilor vitivinicole din perioada antică se bazează în special pe cercetările arheologice, concludente în stabilirea reperelor de încadrare cronologică și a volumetriei edificiilor. Din analiza efectuată a fotofixărilor, planurilor și secțiunilor din lucrările arheologilor rezultă modelul cramei, ce reprezintă o arhitectură vernaculară, creată în raport cu funcționalitatea și cerințele tehnice și tehnologice.

La originea evoluției cramelor bazinului pontic au stat călcătoarele, săpate în piatră, care, se poate de presupus, reprezintă și o caracteristică a arealului carpato-danubian, având în vedere exemplul complexului de la Turda. Monumentele arheologice, găsite în regiunea Mării Negre, sunt considerate o simbioză a tehnicii tradiționale autohtone și a celei antice grecești, demonstrând în perioada târzie o influență romană, în timp ce piesele și instalațiile, depistate pe teritoriul României, au mai multe similitudini cu procedeele tehnice romane.

Pentru stabilirea formelor arhitecturii cramelor medievale, edificate în cea mai mare parte din materiale perisabile, se poate recurge la modelarea prin analogie, folosind ca bază cramele păstrate pe teritoriul cercetat din secolele XVIII și XIX, luând în considerare stabilitatea formelor acestor construcții funcționale pe parcursul timpului.

Criteriile care permit reconstituirea modelului sunt, pe de o parte, materialele accesibile fiecărei regiuni și tehnicile de construcție, care accentuează individualitatea construcției, iar, pe de altă parte, planimetria și elevația, având tangențe comune pe întregul teritoriu luat în cercetare. Formele arhitecturale sunt ușor identificabile, aparținând unei arhitecturi utilitare, subordonate procesului tehnologic, dar având și includeri din arta populară.

**Cuvinte-cheie:** construcție vitivinicolă, arhitectură utilitară, reconstituire, repere arheologice, modelare prin analogie, materiale de construcție, tehnici de construcție, planimetrie, elevație, arta populară.

### *Summary*

#### **The evolution of winery construction architecture in the Carpatho-Danubian-Pontic zone in antique and medieval period**

The culture of grape-vine, a millennial occupation in the Carpatho-Danubian-Pontic zone, led to the development of specific buildings for the preparation and storage of wine. The possibility of reconstructing the aspect of antique winery structures is mainly based on archaeological research, conclusive in establishing chronological markers and edifice volumetry. From the analysis of photographs, plans and sections of the archaeological work results the model of the winery, which is a vernacular architecture created in relation to functionality and technical and technological requirements.

At the evolution origin of the Pontic basin wineries stood the wine presses, dug into the rock, which presumably is also a feature of the Carpatho-Danubian area, an example being the Turda complex. Archaeological monuments found in the Black Sea region are considered a symbiosis of traditional autochthonous and ancient Greek technique, demonstrating in a later period a Roman influence, whilst the pieces and installations found in Romania have many similarities with Roman techniques. To establish the architecture forms of medieval wineries, built mostly of perishable materials, we can resort to modeling by analogy, using as basis the investigated wineries kept on the researched territory during the eighteenth and nineteenth centuries, taking into account the stability of these functional constructions over time. On one hand, criteria used for reconstruction of the model are the materials available to each region and construction techniques, which emphasize the individuality of the construction. On the other hand, planimetry and elevation is used, having common traits throughout the research zone. The architectural forms are easily identified, belonging to a utilitary architecture that subordinates to the technological process, while also having inclusions of folk art.

**Key words:** winery, utilitary architecture, restoration, archaeological landmarks, modeling by analogy, building materials, construction techniques, planimetry, elevation, folk art.

**Резюме**

**Эволюция винодельческих сооружений в карпато-дунайско-понтийском ареале в античном и средневековом периодах**

Культура выращивания виноградской лозы, тысячелетнее занятие в карпато-дунайско-понтийском ареале, привело к возникновению специальных сооружений для изготовления и хранения вина. Возможность воссоздания облика виноделен античного периода главным образом основана на археологических исследованиях, представляющих хронологию строительных этапов и объемов зданий.

Понтийские винодельни берут свое начало от давилен, вырубленных в скалах, предположительно являющимися и особенностью виноделен карпато-дунайского ареала, примером которых служит винодельческий комплекс в Турде. Археологические памятники, найденные в Черноморском регионе, считаются симбиозом местной традиционной и древнегреческой техник, демонстрирующие римское влияние в более поздний период, в то время как оборудование и устройства, найденные в Румынии, имеют много общего с римскими техническими методами.

Для установления архитектурных форм средневековых виноделен, построенных в большинстве случаев из традиционных, быстро разрушающихся материалов, может быть использовано моделирование по аналогии, взятой за основу винодельни на рассматриваемой территории XVIII-го и XIX-го веков, принимая во внимание стабильную форму этих функциональных сооружений на протяжении веков.

Критерием для построения модели являются, с одной стороны, материалы, доступные для каждого региона, и строительная техника, подчеркивающие индивидуальность сооружений, с другой стороны, планировка и внешний вид, имеющие общие признаки на исследованном территориальном пространстве. Рассматриваемая архитектура является утилитарной, подчиненной технологическому процессу, и содержащая включения из народного творчества.

**Ключевые слова:** винодельческое сооружение, утилитарная архитектура, воссоздание, археологические основания, моделирование по аналогии, строительные материалы, строительная техника, планировка, внешний вид, народное творчество.

Cultivarea viței-de-vie și respectiv prepararea vinului, îndeletniciri seculare la geto-daci, sunt atestate în diferite epoci istorice. Subiectul, fiind studiat în secolele XIX–XX de lingviști, istorici, geografi, etnografi și etnologi români<sup>1</sup>, a fost completat de lucrările arheologilor. Referiri la preocupările geto-dacilor pentru viticultură întâlnim în „Getica” lui V. Pârvan<sup>2</sup>, ca și alte scrieri ulterioare la diferite teritorii ale arealului carpato-danubiano-pontic, făcute de arheologii din România<sup>3</sup>, Rusia<sup>4</sup> și Republica Moldova<sup>5</sup>.

Constituirea tradiției, pe baza deprinderilor și experienței acumulate, este confirmată spre sfârșitul antichității prin descoperirile în masă a uneltelor pentru prelucrarea și îngrijirea viței-de-vie și utilajului pentru producerea vinului, iar, în unele cazuri, a construcțiilor întregi menite să deservescă procesele de recepție și prelucrare a strugurilor și de depozitare a produsului finit. Pentru perioadele evului mediu evoluat tradițiile devin mai performante și conștientizate, caracterizându-se prin podgorii specializate, cu o ocupație permanentă, complexă și experimentări în domeniului selecției speciale<sup>6</sup>.

Reconstituirea construcțiilor vitivinicole din perioada antică și medievală în spațiul pruto-nis-trean este dificilă, puțin probabilă de realizat în baza izvoarelor scrise și arheologice lacunare pentru zona de referire, fără un studiu fundamentat pe analiză comparativă a realităților din alte zone istorice și crearea modelului original prin analogie. Abordarea temei este axată pe cercetările arheologice de pe teritoriul României la Turda (*Potaissa*), Constanța (*Tomis*), Cotești, și fostelor orașe-colonii circumpontice: *Olbia*, *Chersonesos* și Regatului Bosporan (*Tyritake*, *Mirmekion*, *Panticapaeum*, *Patraeum*), care au scos în evidență partea tehnologică a preparării vinului.

Procesul fabricării vinului consta din două operații distincte: zdrobirea și presarea, care se produceau în același local. Pentru zdrobire se folosea un bazin dreptunghiular săpat în piatră, cu marginile joase, cu suprafața înclinată pentru scurgerea mustului. După terminarea zdrobirii, mustuiala era transportată la presă, compusă din două mari planșete, între care se așezau strugurii terciuiți, presați cu o pârghie. Seva (mustul), astfel obținută, prin canelura din jurul teascului, se scur-

gea în unul din rezervoarele săpate în piatră, în cazul cramelor rupestre, sau în numeroase ulcioare enorme (*dolia*), așezate la egală distanță și îngropate în pământ pentru o temperatură constantă.

Primele construcții specifice destinate preparării vinului în regiunea nord-pontică au fost cramele monolite staționare<sup>7</sup>, compuse din călătoarea-platformă și rezervor, ambele elemente săpate în versant, utilizând, astfel, înclinația pantei pentru scurgerea liberă a mustului, obținut în rezultatul zdrobirii strugurilor cu picioarele. În cazul folosirii pârgheii pentru presarea strugurilor, apare un element nou, *tarapanul*<sup>8</sup> (Fig. 1), prevăzut cu canelură pentru scurgerea mustului și servind drept bază pentru presă. Tarapanul era săpat în platformă sau era alcătuit dintr-o lespede de formă dreptunghiulară sau circulară, instalată pe o platformă.

Dacă la început crama se limita la călătoarea staționară monolită, săpată în calcarul dur din imediata apropiere a locului cultivării viței-de-vie, fără de acoperământ, atunci, mai târziu, apar cramele compozite<sup>9</sup>, cu acoperiș susținut de pereți. Crama descoperită la *Tyritake*, secolele III–II î.Hr. (Fig. 2), avea călătoarea cu mărimea de 5,25 x 2,7 m și rezervorul de 1,75 x 2 m cu o adâncime de 1,55 m<sup>10</sup>. Atât suprafața călătoarei, cât și pereții rezervorului erau acoperiți cu un strat gros de mortar de var. Obținerea mustului se efectua doar prin călcatul strugurilor cu picioarele.

În etapa următoare rezervorul este despărțit în două părți inegale: pentru acumularea lichidului de pe călătoarea, rezervorul mare, și după tescuire, rezervorul mic. Exemplu constituie crama descoperită la *Mirmekion*, sfârșitul secolului al III-lea î.Hr.<sup>11</sup> (Fig. 3).

Cramele primelor secole ale erei noastre, cu un volum de producere mai mare, conțin trei bazine cu partea de jos înclinată și cu o cavitate circulară pentru îndepărtarea sedimentului acumulat. Ca rezultat, călătoarea se divizează în trei părți, cu instalarea presei în partea centrală. Cramele descoperite la *Chersonesos*, secolele I–IV d.Hr.<sup>12</sup>, și *Tyritake*, secolele III–IV d.Hr.<sup>13</sup> (Fig. 4), reprezintă un astfel tip de crame. Dimensiunile spațiului tehnologic, în cazul cramei în întregime, depindeau de mărimea presei. Cele mai vechi prese, utilizate în cramele rupestre din nordul Pontului Euxin, atingeau lungimea de 9 metri și constau dintr-o bătă orizontală, la un capăt al căreia era amplasată o greutate din piatră, iar al doilea capăt se introducea în cavitatea executată în peretele călătoarei<sup>14</sup>. Greutăți cu adâncitură pentru cadru din

lemn au fost depistate în mai multe crame. Modificările ulterioare ale presei au fost teascurile cu pârghie și șurub.

Procedeele tehnicii de construcție, începând cu secolul al V-lea î.Hr., sunt rezultatul răspândirii tehnicii antice grecești și evoluării pe baza lor a unor procedee locale, materialele de bază fiind piatra și lutul, iar lemnul folosindu-se doar pentru șarpantă. Varul se utiliza pentru tencuiala pereților clădirii, rezervoarelor și pentru pardoseala călătorilor. Pentru secolele V–IV î.Hr. este caracteristică în general o zidărie cu structură regulată din piatră șlefuită, fără mortar, care treptat capătă o structură neregulată, din piatră brută instalată pe lat, fără ajustare, legată prin mortare, scoțând la iveală influența romană ulterioară<sup>15</sup>. Demonstrativă în acest plan este tehnica construcției platformei și rezervoarelor. Substrucția platformei călătoarei din piatră brută și mortar de var cu adaos de ceramică zdrobită mărunț era acoperită cu câteva straturi groase de mortar cu șamotă. Partea centrală a platformei se despărțea de părțile laterale prin pereți joși din lemn, instalați în șanțurile săpate preventiv. Pereții rezervoarelor erau zidiți din piatră brută și mortar, cu argilă în stratul interior și cu var în cel exterior, căptușiți cu mortar cu șamotă și acoperiți cu oxid de fier (hematit) pentru prevenirea eroziunii sub acțiunea mustului<sup>16</sup>.

Cramele din regiunea de nord (Regatul Bosporan) și nord-vest (Delta Dunării) a bazinului Mării Negre în plan tehnic, în special în construcția preselor cu greutateți atârinate, sunt strâns legate de tradițiile tehnicii de vinificare prezente în epoca antică în regiunea estică mediteraneană, inclusiv Grecia și Asia Mică.

Planimetria cramelor evoluează: spațiul, unic inițial, divizându-se prin pereți despărțitori în două încăperi: cu funcție de producere și utilitară, situate la diferite înălțimi și unite prin trepte sau pantă de tranziție<sup>17</sup>. Odată cu apariția subsolului se produc schimbări și în structura construcției pe verticală<sup>18</sup>. Structura cramelor devine mai complexă prin apariția încăperilor adăugătoare pentru păstrarea strugurilor, recipientelor (*amfore*, *pithosuri*), utilajului și depozitarea vinului. Pe parcurs crama se transformă într-un ansamblu de unități pentru producere și auxiliare grupate teritorial. Complexul de producere din *Gorghippia* (secolele II–III d.Hr.), format din călătoarea cu rezervoare și spațiu pentru tescuire, ocupa o suprafață de 80 m.p., iar împreună cu încăperile pentru fermentarea mustului, depozitarea vinului, încăperile auxi-

liare și curtea cu gropile menajere – aproximativ 350 m.p.<sup>19</sup>.

Un alt exemplu al unei gospodării dezvoltate este crama din *Olbia*, secolul al III-lea î.Hr., care, după toate probabilitățile, nu avea funcția de producere a mustului, ci doar de prelucrare a lui<sup>20</sup>. În regiunea săpăturilor a fost găsit și un subsol imens cu partea de jos acoperită uniform cu un strat de ciment, în care se afla un rezervor enorm cu gât de piatră și pereți consolidați cu ciment, utilizat, după părerea arheologilor, care au executat cercetările, pentru păstrarea vinului. Adâncimea construcției ajungea până la 7 metri, iar diametrul de jos – la 3,2 metri<sup>21</sup>. Asemenea rezervoare se întrebuințau de regulă pentru conservarea produselor cerealiere<sup>22</sup>. În cazul de față rezervorul putea fi construit special pentru păstrarea vinului sau reutilizat.

O trăsătură caracteristică pentru așezările orașenești din secolele I î.Hr.–I d.Hr. este includerea complexurilor de producere, printre care cramele, în cartierele de locuit<sup>23</sup>, cu toate că tradiția amplasării cramelor lângă podgorie se menține<sup>24</sup>.

Piese arheologice confirmă și completează mult datele transmise de izvoarele scrise, oferindu-ne indicii în ceea ce privește gradul de dezvoltare a acestei ocupații la traco-daci. Cert este-faptul că în secolele VI–I î.Hr. asupra viticulturii din Dacia preromană a fost exercitată și o influență grecească și apoi romană<sup>25</sup>. Din regiunea Dobrogei provin mai multe linuri din piatră pentru presarea strugurilor cu picioarele de proveniență greco-romană<sup>26</sup>. Teascuri de piatră au fost descoperite la Cotești<sup>27</sup>, *Potaissa*<sup>28</sup> și *Tomis*<sup>29</sup>.

Teasca descoperită la Turda, *Potaissa* (Fig. 1a), este deocamdată singurul de acest fel din provincia Dacia romană. În comparație cu piesa de la Tomis, cea de la Turda este mai bine păstrată și mai perfecționată. Piesa de la Turda este reprezentată printr-o platformă cu șanțuri de scurgere, cu una din laturi ornamentate, cea de la Tomis are numai o singură scobitură cu bordură pe margini. Teasca de la Potaissa este considerat asemănător cu teascurile clasice romane, putând fi datat la sfârșitul secolului al II-lea și prima jumătate a secolului al III-lea<sup>30</sup>, însă, comparându-l cu tarpanele pontice, se distinge și aici multe trăsături comune. Folosit ca suprafață pentru presare, constituie o platformă cu șanțuri pentru scurgerea mustului, deosebindu-se prin posibilitatea evacuării mustului printr-un orificiu, dar nu printr-un gât de scurgere.

La Potaissa a fost descoperită și o instalație

complexă pentru prelucrarea și păstrarea vinului – *cella vinaria*<sup>31</sup> (Fig. 5), funcționarea căreia a fost atribuită cronologic mijlocului secolului al III-lea<sup>32</sup>. Crama reprezenta o încăpere parțial subterană de formă dreptunghiulară cu dimensiunile 7,82 x 2,96 m<sup>33</sup>, amplasată în cadrul unei plantații de viță-de-vie<sup>34</sup>. În apropierea clădirii a fost săpat în stâncă un bazin de 1,56 x 3 m<sup>35</sup>. Pardoseala bazinului era realizată la bază din țigle, acoperite cu straturi succesive de *cocciopesto*<sup>36</sup>, posibil similar mortarului din cramele pontice. Bazinul era locul unde se zdrobeau strugurii cu picioarele (*calcatorium*) sau prin intermediul teascului (*torcularium*), în cazul montării instalației de lemn, ca parte componentă a teascului. Clădirea avea și rolul de pivniță, în care se depozita vinul.

Chiar dacă *cella vinaria* de la Potaissa este singura descoperită și cercetată până acum în Dacia, am putea presupune existența unor astfel de complexe pentru păstrarea vinului și în alte zone cu exploatare viticolă de pe teritoriul provinciei. Cercetările arheologice, aflate în desfășurare, la fel și cele viitoare, vor fi în măsură să completeze anumite aspecte, în prezent necunoscute sau insuficiente. În ceea ce privește arhitectura cramelor din materiale perisabile, aici reconstituirea lor ar fi fost posibilă printr-o analogie retrospectivă, folosind ca bază cramele păstrate pe teritoriul cercetat din secolele XVIII și XIX, luând în considerare stabilitatea formelor acestor construcții funcționale pe parcursul timpului.

Una din cele mai vechi construcții vitivinicole de pe teritoriul Țării Românești este crama din Valea Călugărească, județul Prahova, care datează din anul 1777<sup>37</sup>. Fiind singura care s-a păstrat din secolul al XVIII-lea și care a fost restaurată și reamplasată, poate servi model al unei crame medievale.

Corpul inițial din lemn al clădirii, fiind alcătuit din crama propriu-zisă și o prispă care preceda intrarea în crama, a fost extins la sfârșitul secolului al XIX-lea prin alipirea unui corp de zidărie de cărămidă, realizat pentru depozitarea vinului. Pereții părții din lemn erau confecționați din bârne de lemn de stejar de cca 11 metri, încheiate în coadă de rândunică. Planșeul, format din bârne, se sprijinea pe grinzi voluminoase. Prispă constituia un soclu nu prea înalt, ieșit în exterior, și servind de suport pentru șase stâlpi uniți în partea de sus printr-o cunună, cioplită dintr-o grindă în arcadă. Șarpanta, sprijinită numai pe conturul exterior, era rigidizată prin contravânturi confecționate la fiecare câmprior. Acoperișul în patru ape avea în-

velitoare din șindrilă. Portalul de intrare și stâlpii erau fasonați artistic.

O structura similară corpului original din lemn al cramei din Prahova se evidențiază și în crama din Bălănești din județul Gorj, ridicată în anul 1820 (Fig. 6, 7)<sup>38</sup>. Fiind o construcție monocelulară, prevăzută cu târnaț, ea repetă planul tradițional al cramelor din regiune. Pridvorul, organizat de patru stâlpi, era utilizat pentru păstrarea utilajului, iar încăperea – pentru procesele tehnologice și păstrarea temporară a vinului. Pentru realizarea construcției au fost folosite aceleași procedee tehnice ca și în cazul precedent. Alegerea învelitoarei din vrejuri de viță, rămase după tăierea viei, ilustrează adaptarea la criteriile de economicitate și utilitate, deși tradiția ornamentării artistice este menținută atât la stâlpii prispei, cât și la bârnele, care, ieșind din corpul clădirii, se sprijină pe aceștia.

O adaptare la materialele și procedeele tehnice locale este caracteristică și pentru crama din Corni din județul Vaslui de la mijlocul secolului al XIX-lea (Fig. 8, 9)<sup>39</sup>. Construcția a fost realizată din pământ amestecat cu paie, folosind sistemul furcilor, care au fost înfipite la cele patru colțuri ale clădirii și în cuprinsul pereților, iar pentru întărirea scheletului între furci au fost intercalați, la distanțe mici, pari verticali fixați în cosoroabă. Acoperișul în patru ape, cu panta mai joasă decât la cramele oltenești sau muntenestești, a căpătat o învelitoare groasă de stuf, așezat după o tehnică veche prin fixare din exterior cu prăjini orizontale, prinse cu cuie de lemn pe căpriorii șarpantei, iar coama fiind împletită. La interior și exterior, pereții au fost lipiți cu lut, amestecat cu pleavă și vopsiți cu var. Crama a fost divizată în două încăperi: așa-numită *horă*, care servea pentru prelucrarea strugurilor, fără tavan, necesitând ventilație în procesul de lucru, și un spațiu mai mare, pentru depozitarea butoaielor cu vin, cu tavanul din grinzii de lemn și împletitură din nuiele, lipite cu lut pe ambele fețe, care asigură microclimatul necesar pentru depozitarea vinului în fazele preliminare<sup>40</sup>. Beciul, săpat sub crama, căptușit cu zidărie de cărămidă, întrunea toate condițiile pentru păstrarea de lungă durată a vinului produs.

În crama viticolă din Urechești din județul Vrancea divizarea cramei în două spații poate fi constatată din exterior, zona de prelucrare a strugurilor fiind lipsită de pereți, găsindu-se sub un șopron deschis (Fig. 10). Rama acoperișului este susținută de capetele grinzilor de la peretele fron-

tal, posterior, grinda mediană a tavanului și cei doi stâlpi din față ale șopruului.

Tipul de crama descris (cramele din Valea Călugărească, Bălănești, Corni și Urechești) este amplasat în apropierea podgoriei, având și o denumire corespunzătoare – *crama de vie*. În cadrul gospodăriei din cuprinsul satului se dezvoltă *crama de curte* sub formă de anexă sau ocupând parterul locuinței cu două etaje.

Apariția cramelor în spațiul geografic al Republicii Moldova poate fi plasată în timp doar cu aproximație, ca consecință a cerințelor impuse de cultivarea viței-de-vie, reprezentând transpunerea directă în formele necesare producerii vinului. Se poate admite că pe acest teritoriu cramele au existat încă din antichitate, dar o răspândire largă capătă în Evul Mediu, fiind proprietate a latifundiilor<sup>41</sup>. Spre sfârșitul perioadei medievale spațiul pruto-nistean era determinat de două centre ale viticulturii: Codrii, în prelungirea podgoriilor Hușilor, și Sudul, în regiunea Dunării<sup>42</sup>. În multe sate din partea centrală a Moldovei (Ciuciuleni, Bravicea, Onișcani, Onești, Hoginești ș.a.), potrivit afirmațiilor lui N. Demcenco, cramele păstrate mai puteau fi monitorizate în ultimele decenii ale secolului al XX-lea<sup>43</sup> și ar fi putut să servească drept mostre ale unei arhitecturi anterioare. Structura cramei de la Corjeuți este similară celor prezentate din regiunile României. Clădirea, alcătuită dintr-o încăpere și prispă, este completată cu un beci construit sub crama<sup>44</sup>. Aflându-se în partea de nord a Moldovei, această construcție ar putea fi mai degrabă o distilerie, reieșind din faptul că vița-de-vie se cultivă în zonă în perspectiva prelucrării strugurilor în materiale primare pentru producerea băuturilor tari.

Instalațiile utilizate în procesul de producere, în crame sau în afara lor, în podgorie, au de asemenea multe tangențe. Teascurile cu pârghie și teascurile cu șurub sau linurile<sup>45</sup> pentru călcatul strugurilor pot fi considerate comune pentru spațiul carpatonistean, așa cum călcătorile din piatră din satul Valea Perjei au la bază aceleași principii ca și cele din regiunile pontice, precum și recipientele pentru stocarea vinului – cisternele și rezervoarele cimentate subterane, *gropile de vin*<sup>46</sup>, au fost fixate în regiunea sud-vestică a Moldovei, în satele de lângă Prut: Văleni și Slobozia-Mare, în zona centrală: Bardar, Ruseștii Noi și Văsieni<sup>47</sup>.

Cercetarea cramelor din regiunile examinate evidențiază atât specificul arhitectural planimetric și compozițional, și mai ales aspectul original, cât

și trăsăturile lor comune. Structura cramei tradiționale este de o mare simplitate, fiecare din elementele constructive fiind perfect raționalizate, dovadă a unei mari experiențe istorice. Arhitectura reprezentată de aceste construcții vine din antichitate, de la cea mai veche construcție monocelulară, până la construcțiile din secolele XVI–II–XIX sau începutul secolului al XX-lea. Procesul tehnologic străvechi se înscrie într-o schemă funcțională care s-a păstrat, în linii generale, până în prezent, fiind similar pentru spațiul carpato-danubiano-pontic, însă obținând forme mai evoluat pe parcurs. Cramele vitivinicole apar ca o arhitectură vernaculară, constituind construcții provenite din știința și experiența pe care o furnizează tradiția. În arhitectura lor primează utilitatea, preocuparea artistică fiind secundară.

Cramele medievale, făcând parte din arhitectura populară, demonstrează o impresionantă unitate cu clădirile de locuit și alte construcții economice din cadrul gospodăriei sau din exteriorul ei. În tabloul general al arhitecturii românești, construcțiile tradiționale ocupă un loc bine definit, prin apartenența la cele două sisteme constructive: din îngrăditură de nuiete – *Fachwertz*, considerat și cel mai arhaic, și sistemul constructiv al cununiilor orizontale de bârne – *Blockbau*.

În funcție de posibilitățile pe care le oferă mediul înconjurător, materialele de construcție pentru corpul cramei au fost lemnul, pământul și paie. Paul Petrescu reprezintă „harta” materialelor și tehnicilor de construcție sub forma unor cercuri concentrice: „În centrul Podișului Transilvaniei se află zona construcțiilor de nuiete; ea e înconjurată de inelul construcțiilor de lemn de pe versanții interiori și exteriori ai Carpaților, cu prelungiri în zonele deluroase intra și extracarpatică. Acest inel este învăluit de cel al construcțiilor de împletituri de nuiete, terminându-se cu zona arhitecturii de pământ”<sup>48</sup>.

Analizând cramele construite la suprafața solului, se poate de remarcat ridicarea lor fără soclu cu pardoseala coborâtă sub nivelul solului sau pe un soclu jos, construit din piatră sau din amestec de piatră și cărămidă. Cramele puteau fi parțial adâncite, pentru obținerea unei izolări termice mai bune sau dotate cu subsol. Tipul de casă cu etaj și cu pivniță este răspândit în gospodăriile de viticultori în Gorj, zona subcarpatică a Munteniei și Oltenia.

Este de remarcat prispa, care se întindea pe toată latura din față a clădirii, utilizată în procesul tehnologic. Pentru a proteja întinderea mare

a prispelor s-a impus și construirea unui acoperiș cu înălțime redusă și cu streșini largi. Vechile acoperișuri erau în patru ape: două lungi și două, mai mici. Clădirea se acoperea cu șifă, șindrila sau draniță, mai ales în zonele împădurite, unde lemnul se procura cu ușurință. Acoperișurile din paie, de grâu sau de seacă, erau preferate mai ales în regiunile de câmpie. În așezările situate în apropierea unei ape la acoperitul caselor se folosea trestia și stuful.

Planimetria prezentată evolutiv, de la construcția monocelulară până la clădirea cu două sau trei încăperi, subliniază utilitatea spațiului construit. Crama, fiind un spațiu funcțional complex, este dotată cu utilajele și utilitățile corespunzătoare, folosite la realizarea proceselor de recepție și prelucrare a strugurilor, limpezirea, deburbarea și fermentarea mustului, condiționarea și maturarea vinurilor. În cele mai multe cazuri, pentru a asigura un circuit tehnologic mai bun, cu reducerea cheltuielilor de producție, pivnițele se construiesc sub cramă sau sunt alipite de ea.

Printre cramele cercetate sunt exemplare cu decorație bogată în pofida apartenenței la construcțiile utilitare, aceasta fiind o caracteristică a arhitecturii populare. Ornamentica stâlpilor de la prispă, a cosoroabelor, a tocurilor de ușă denotă măiestria prelucrării lemnului în zonele etnografice de proveniență a cramelor.

Arhitectura construcțiilor vitivinicole poate fi o arhitectură din mediul rural, dar și urban, din margine de oraș sau chiar din oraș, fiind exemple de valori arhitectonice perfect integrate spațiului și peisajului cultural. Ele întrunesc calități esențiale de armonie volumetrică, funcționalitate practică și ingeniozitate tehnică, utilizând numai materiale locale.

Cercetarea structurii cramelor este imposibil de făcut în mod exhaustiv pe întregul spațiu investigat, și nu din cauza unor factori subiectivi precum ar fi întinderea teritorială foarte mare, dar mai ales ai celor obiectivi, printre care perisabilitatea materialelor de construcție. Numai datorită faptului că arhitectura construcțiilor vitivinicole se bazează pe un proces tehnologic cu schimbări neesențiale în plan evolutiv și pe tradiție în realizarea acestor construcții privind planimetria, folosirea de materiale tradiționale de construcție, tehnici de construcție adecvate materialului folosit, concepția spațială, este posibilă reconstituirea unor variante a cramelor din perioadele anterioare: antică și medievală.

## Referințe bibliografice și note

<sup>1</sup> Bibliografie extinsă a publicațiilor din domeniul viticulturii și vinificației în: Comșa M. Date privind cultivarea viței de vie la traco-daci (sec. VI î.e.n.–sec. I e.n.) în lumina cercetărilor arheologice. În: Pontica. Anuarul Muzeului de Istorie Națională și Arheologie Constanța, 1982, vol. XV, p. 57-58.

<sup>2</sup> Pârvan V. *Getica. O protoistorie a Daciei*. București: Cultura Națională, 1926, p. 137.

<sup>3</sup> Comșa M. Op. cit., p. 57-79; Condurachi Em. *Histria: Monografie arheologică*. București: Editura Academiei R. P. R, 1954, Vol. I, p. 14-15, 56; Tudor D. *Oltenia Română*. Ed. a 4-a. București, 1980, p. 68.

<sup>4</sup> Блаватский В. Д. *Земледелие в античных государствах Северного Причерноморья*. Москва: Издательство АН СССР, 1953, с. 143-157; Гайдукевич В. Ф. *Боспорское царство*. Москва-Ленинград: Издательство АН СССР, 1949, с. 351-360; Кругликова И. Т. *Античная археология*. Москва: Высшая школа, 1984, с. 21-23, 72, 125.

<sup>5</sup> Bratco D., Haheu V. Puncte de vedere cu privire la apariția viței-de-vie, viticulturii și vinificației în spațiul pruto-nistrean. În: Problemele actuale ale arheologiei, etnologiei și studiul artelor: Rezumatele comunicărilor conferinței științifice cu participare internațională. Chișinău, 2012, p. 7-8; Haheu V., Bratco D. Unelte și dispozitive, tehnici și practici vitivinicole la traco-geto-daci. În: Revista Arheologică, Chișinău, 2013, vol. IX, nr. 2, p. 218-227; Larina O. Începuturile economiei productive. Neoliticul. Orânduirea gentilico-tribală. În: *Istoria Moldovei. Epoca preistorică și antică (până în sec. V)*. Chișinău: Tipografia Centrală, 2010, p. 203.

<sup>6</sup> Haheu V., Bratco D. Originea și evoluția viței-de-vie în spațiul dintre Nistru și Prut. În: Revista Arheologică, Chișinău, 2012, vol. VIII, p. 289.

<sup>7</sup> Винокуров Н. И. *Винодельческие комплексы Боспора*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Москва, 1994, с. 9.

<sup>8</sup> Блаватский В. Д. Op. cit., с. 143.

<sup>9</sup> Винокуров Н. И. Op. cit., с. 10-14.

<sup>10</sup> Блаватский В. Д. Op. cit., с. 149.

<sup>11</sup> Ibidem, с. 150.

<sup>12</sup> Ibidem, с. 146.

<sup>13</sup> Гайдукевич В. Ф. Op. cit., с. 357.

<sup>14</sup> Ibidem, с. 357.

<sup>15</sup> Крыжицкий С. Д. Строительная техника. В: Античные государства Северного Причерноморья. Москва: Наука, 1984, с. 203.

<sup>16</sup> Гайдукевич В. Ф. Op. cit., с. 357; Блаватский В. Д. Op. cit., с. 146.

<sup>17</sup> Винокуров Н. И. Op. cit., с. 14.

<sup>18</sup> Блаватский В. Д. Op. cit., с. 146.

<sup>19</sup> Степанченко А. П. Опыт исторической реконструкции „греческого вина”. В: Историческая и социально-образовательная мысль, 2013, № 3 (19).

<sup>20</sup> După părerea mai multor arheologi, în perioada de până la era noastră în Olbia nu era dezvoltată vitivicultura.

<sup>21</sup> Блаватский В. Д. Op. cit., с. 154.

<sup>22</sup> Блаватский В. Д. Op. cit., с. 130-133; Кругликова И. Т. Сельское хозяйство и промыслы. В: Античные государства Северного Причерноморья. Москва: Наука, 1984, с. 155.

<sup>23</sup> Долгоруков В. С. Градостроительство. В: Античные государства Северного Причерноморья. Москва: Наука, 1984, с. 201.

<sup>24</sup> Винокуров Н. И. Op. cit., с. 18.

<sup>25</sup> Comșa M. Op. cit., p. 78.

<sup>26</sup> Mujdaba F., Mihai Ș., Ionescu P. *Murfatlar, legendă și adevăr*. București, 1977. Apud: Haheu V., Bratco D. Unelte și dispozitive, tehnici și practici vitivinicole la traco-geto-daci, p. 221.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 221.

<sup>28</sup> Milea Z. Luca C. Un teasc roman descoperit la Potaissa. În: Pontica. Anuarul Muzeului de Istorie Națională și Arheologie Constanța, 1978, vol. XI, p. 237.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 238-239.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 239.

<sup>31</sup> Cătinaș A., Bărbulescu M. Cella vinaria de la Potaissa. În: ActaMN, XVI, 1979, p. 101-126.

<sup>32</sup> Ibidem, p. 125.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 107.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 125.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 108.

<sup>36</sup> Cocciopesto – amestec asemănător betonului cu adaos de cărămidă.

<sup>37</sup> Dobrinescu L. G. „Crama de lemn” din Valea Popii – Valea Călugărească. <http://www.monumentul.ro/pdfs/Liana%20Gabriela%20Dobrinescu%2006.pdf> (vizitat 15.10.2013).

<sup>38</sup> Patrașcu G. Arhitectura și tehnica populară. București: Editura tehnică, 1984. <http://ru.scribd.com/doc/36695499/Arhitectura-si-Tehnica-Populara> (vizitat 24.10.2013).

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Demcenco N. Monumentele activității de muncă și ale tehnicii. În: *Monumente de istorie și cultură din Republica Moldova*. Chișinău: Știința, 1994, p. 45.

<sup>42</sup> Демченко Н. А. Традиционные занятия. В: *Молдаване*. Москва: Наука, 2010, с. 214.

<sup>43</sup> Demcenco N. Monumentele activității..., p. 45.

<sup>44</sup> Демченко Н. А., Макарь Д. Г. Винодельня с. Коржеуцы. Начало XIX века. В: *Свод памятников истории и культуры МССР*. Кишинев: Штиинца, 1987, с. 108.

<sup>45</sup> Lin – vas făcut din scânduri ori scobit dintr-un trunchi de copac în care se adună și se storc strugurii.

<sup>46</sup> Termen utilizat în: Демченко Н. А. Традиционные занятия, с. 223.

<sup>47</sup> Демченко Н. А. Традиционные занятия, с. 223.

<sup>48</sup> Petrescu P. *Arhitectura țărănească din lemn din România*. București: Meridiane, 1974, p. 9.

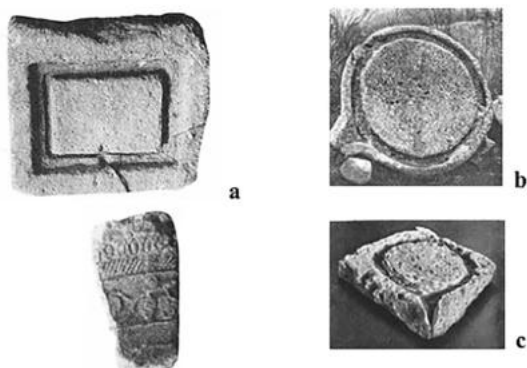


Fig. 1. Tarapane: a – Potaissa (Apud: Milea, Luca, 1978); b – Regatul Bosporan; c – Chersonesos. (Apud: Блаватский, 1953)

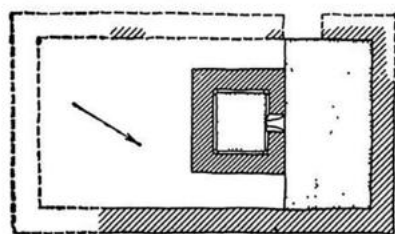
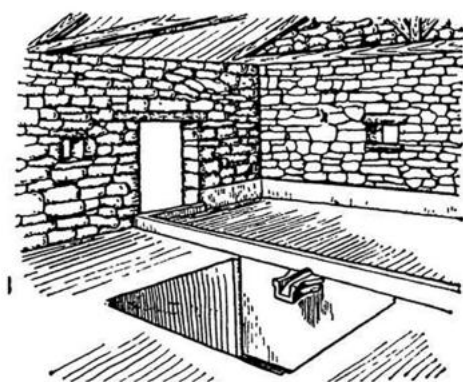
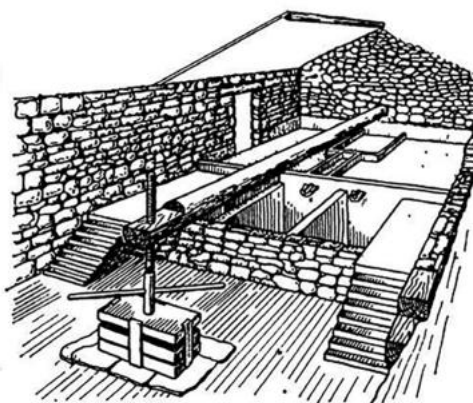


Fig. 2. Planul și reconstituirea cramei cu un rezervor din Tyritate, secolul al III-lea î.Hr. (Apud: Кругликова, 1984)



Fig. 3. Crama cu două compartimente ale rezervorului din Mirmekion, sfârșitul secolului al III-lea î.Hr. (Apud: Блаватский, 1953)

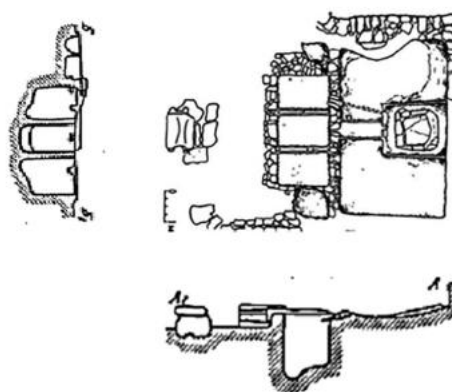


Fig. 4. Planul, secțiunile și reconstituirea cramei cu trei rezervoare din Tyritate, secolele III–IV d.Hr. (Apud: Кругликова, 1984)

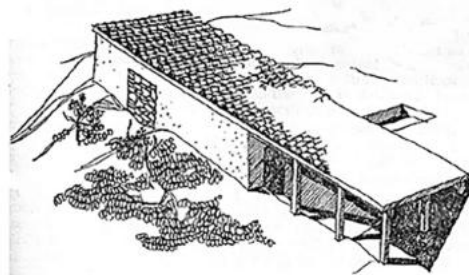
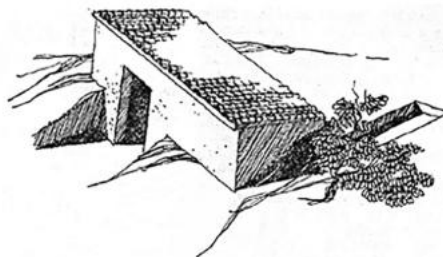


Fig. 5. Reconstituirea cella vinaria de la Potaissa, secolele II–III d.Hr. (Apud: Căținaș, Bărbulescu, 1979)



Fig. 6. Cramă din Bălănești, județul Gorj. 1820. Vedere. (Apud: Patrașcu, 1984)

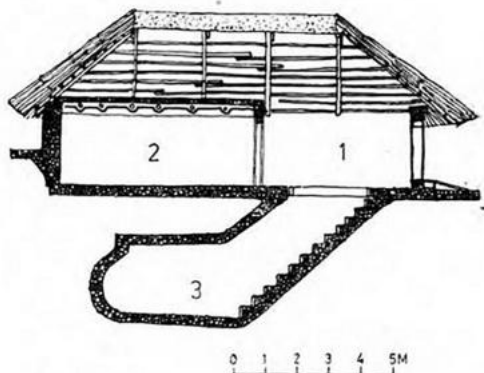


Fig. 8. Cramă de vie din Corni, județul Vaslui. Mijlocul secolului al XIX-lea. Secțiune: 1 – horă; 2 – cramă; 3 – beci. (Apud: Patrașcu, 1984)



Fig. 7. Planul cramei din Bălănești. (Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA, <http://www.muzeulinaerliber.ro/images/phocagallery/viticultura>)

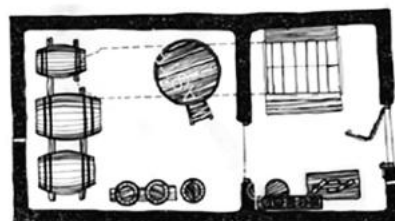


Fig. 9. Planul cramei din Corni. (Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA, <http://www.muzeulinaerliber.ro/images/phocagallery/viticultura>)



Fig. 10. Cramă viticolă cu șopru deschis din Urechești, județul Vrancea. (Muzeul Viticulturii și Pomiculturii – Golești, <http://monumente-etnografice.cimec.ro/?TXT=viticult>)

## **Bogdan Eitner – arhitect gubernial și inginer cadastral al Basarabiei (1798–1872)**

### *Rezumat*

#### **Bogdan Eitner – arhitect gubernial al Basarabiei și inginer cadastral (1798–1872)**

Bogdan Iacovlevici Eitner (1798–1872) a fost inginer cadastral și arhitect al Basarabiei. Din formularul său de serviciu aflăm că este originar dintr-o familie de nobili, iar în 1815 a intrat în serviciul gărzii brigăzii de artilerie în calitate de cadet. După absolvire, în 1817 a fost repartizat în brigada dislocată pe atunci în orașul Chișinău. În 1819 a fost desemnat pentru cercetarea militar-topografică a Basarabiei. În brigada de artilerie și-a dus serviciul în calitate de sublocotenent, brigadier-adjutant și locotenent. În baza dispoziției guvernatorului plenipotențiar al Basarabiei contele Voronțov, în 1824 Eitner este numit membru al comisiei, care se ocupa de drenajul locurilor mlăștinoase din împrejurimile Chișinăului, iar începând cu anul 1825 a fost desemnat inginer cadastral al Basarabiei. În 1826 concomitent a exercitat și funcția de arhitect regional al Basarabiei și al orașului Chișinău.

După terminarea războiului ruso-turc din anii 1828–1829 și semnarea tratatului de pace de la Adrianopol (2/14 septembrie 1829), Bogdan Eitner a luat parte la lucrările de demarcare. În anii 1829–1830 Eitner a participat la o nouă cercetare topografică a Basarabiei cu descrierea detaliată a tuturor ținuturilor. În 1837, pentru perioada îndelungată aflată în slujbă, consilierului titular B. Eitner i-a fost acordat titlul de asesor de colegiu.

În Arhiva Națională a Republicii Moldova se păstrează numeroase documente, devize de cheltuieli, câteva planuri și relevee, întocmite de B. Eitner în timpul aflării sale în Basarabia.

*Cuvinte-cheie:* inginer cadastral, arhitect, măsurări topografice, Basarabia, deviz de cheltuieli, proiect, nobil.

### *Summary*

#### **Bogdan Eitner as Bessarabian regional land surveyor and architect (1798–1872)**

Bogdan son of Iacob Eitner (1798–1872) was Bessarabian regional land surveyor and architect, from the noble family. According to his biography, in 1815 he became a cadet at the Life Guards Artillery brigade. After graduating it, he was appointed to the battery that's in Kishinev.

In 1819 Eitner was attached to the Ordnance Survey of Bessarabia. In the artillery brigade he was warrant officer, brigadier-adjutant and second lieutenant. In 1824 r. he became the member of Committee that did draining of not far away from Kishinev. From the beginning of 1825 r. Eitner was assigned by Bessarabian regional land surveyor. In 1826 except it he has executed the municipal and regional architect's duty.

After concluding of Adrianopol peace on the September of 1829, which ended Russian – Turkish war Bogdan Eitner participated in demarcation Committee.

In 1829–1830 Eitner participated in new Ordnance Survey of Bessarabia with the detailed description of all regions. For long service in 1837 the titular councilor Eitner was awarded by the next rank of collegiate councilor.

In the National Archive of Moldova there are enough many various documents, cost estimations, a few maps and plans made of by Eitner for the period of his activity in Bessarabia.

*Key words:* land surveyor, architect, topographic mapping, Bessarabia, estimates, design, nobleman.

### *Резюме*

#### **Богдан Эйтнер – бессарабский областной архитектор и землемер (1798–1872)**

Богдан Яковлевич Эйтнер (1798–1872) – бессарабский областной землемер и архитектор дворянского происхождения. Согласно его формулярному списку, в 1815 г. поступил юнкером в Лейб-Гвардии Артиллерийскую бригаду. Окончив обучение в 1817 г., в том же году был назначен в батарею, находящуюся тогда в Кишиневе. Здесь в 1819 г. он был прикомандирован к военно-топографической съемке Бессарабии. В артиллерийской бригаде Эйтнер был прапорщиком, бригадиром-адъютантом и подпоручиком. В 1824 г. стал членом Комиссии, которая занималась осушением болотистых мест недалеко от Кишинева. Начиная

c 1825 г., был определен Бессарабским областным землемером. В 1826 г., кроме этой должности, Богдан Эйтнер исполнял обязанности Бессарабского областного и Кишиневского Городового архитектора.

После заключения Адрианопольского мира в сентябре 1829 г., завершившего русско-турецкую войну 1828–1829 гг., Богдан Яковлевич участвовал в демаркационных комиссиях. В 1829–1830 гг. Эйтнер принял участие в новой топографической съемке Бессарабии с подробным описанием всех уездов. За выслу-гу лет в 1837 г. титулярный советник Эйтнер лет был награжден чином Коллежского асессора.

В Национальном архиве Республики Молдова хранится достаточно много документов, смет, несколько карт и планов, составленных Эйтнером за период его деятельности в Бессарабии.

**Ключевые слова:** землемер, архитектор, топографическая съемка, Бессарабия, сметы, проект, дворянин.

Prezentul demers continuă seria publicațiilor noastre axate pe problema activității arhitecților din Basarabia în secolul al XIX-lea și scoaterea din anonimat a unor file inedite din viața și activitatea lor. Un loc aparte în aceste cercetări revine, cu certitudine, arhitectului și inginerului cadastral al Basarabiei Bogdan Iacovlevici Eitner, care a adus o contribuție deosebită atât la formarea imaginii orașului Chișinău, cât și la dezvoltarea Basarabiei în general.

Bogdan Eitner s-a născut în anul 1798, într-o familie de nobili de rit evanghelic-luteran. Din „Formularul său de serviciu” întocmit la 15 octombrie 1840 (Fig. 1), aflăm că în 1815 a intrat în slujbă în calitate de cadet al gărzii brigăzii de artilerie<sup>1</sup>. După absolvire, în 1817, a fost numit în serviciu în unitatea dislocată la acea vreme în Chișinău. Deja în 1819 a fost cooptat la cercetarea militaro-topografică a Basarabiei, realizată preponderent de către ofițerii fostului corp al însoțitorilor de coloane militare și care a efectuat lucrările necesare între anii 1817 și 1828. În componența gărzii de artilerie, Eitner și-a dus slujba ca sublocotenent, brigadier și locotenent<sup>2</sup>.

Grație lucrărilor efectuate, numele lui B. Eitner devine cunoscut inițial generalului I. N. Inzov, guvernatorul Basarabiei, iar ulterior, și contelui M. S. Voronțov, general-guvernatorul Basarabiei și Novorosiei, care de altfel, i-a încredințat lui Eitner misiunea de asanare (prin metoda canalizării) a unui iaz insalubru din partea de jos a orașului Chișinău, care devenise focarul celor mai diferite molime otrăvitoare.

Contele Mihail Semionovici Voronțov, aflând despre mlaștinile mari și cele trei heleștee cu un miros pătrunzător „pe râul Bâc, pe întregul curs al său, lângă orașul gubernial Chișinău, și concentrându-și atenția asupra eliminării nocive sănătății locuitorilor din teritoriile aferente, a instituit la finele anului 1824 o comisie specială pentru nimicirea atât a iazurilor, cât și a mlaștinilor”<sup>3</sup>, care răspândeau infecțiile. Anume la indicația contelui

Voronțov, B. Eitner a devenit membru al Comisiei formate, în funcțiile căreia intra drenajul locurilor mlaștinoase din împrejurimile Chișinăului.

Potrivit Corespondenței purtate cu Departamentul Medical despre elaborarea unor măsuri eficiente cu privire la asanarea locurilor palustre din orașele Bălți și Chișinău, în raportul Departamentului Medical din 10 iunie 1844 a fost constatat faptul că „în unele orașe ale Guberniei Basarabia, Chișinău și Bălți, apar în permanență febre specifice din cauza impactului negativ al bălților și râurilor mlaștinoase”<sup>4</sup>. Departamentul Medical urma să revină asupra problemelor legate de calitatea apei râurilor și impactul asupra sănătății oamenilor, de asemenea, să informeze despre setul de măsuri elaborate și aprobate la acest capitol.

Autorul renumitelor notițe despre războiul ruso-francez din anii 1806–1812, general-maiorul I. Liprandi, a prezentat în 1825 „contelui Voronțov un proiect despre drenajul râului Bâc și primind acordul de a începe lucrările, a descoperit în Eitner un lucrător destul de profesionist”<sup>5</sup>. Tot atunci a fost distrus barajul, care ducea la formarea unui heleșteu mare.

În calitate de membru al comisiei nominalizate, Eitner a adus un aport remarcabil în asanarea apelor palustre din iazuri. Măsurile adoptate nici pe departe nu erau suficiente, întrucât degajările mirosurilor nocive nu au fost înlăturate. Din aceste considerente s-a hotărât amenajarea unui șanț cu o lungime de peste 6,5 verste. Eitner a prezentat devizul de cheltuieli și la 3 septembrie 1827 a fost terminată excavarea șanțului necesar. În fondurile ANRM s-a păstrat proiectul elaborat de Eitner al podului de piatră amenajat la ieșirea din orașul Chișinău, pe drumul spre orașul Bender<sup>6</sup> (Fig. 2). Astfel, inginerul cadastral și-a demonstrat și aptitudinile profesionale în realizarea proiectelor unor importante construcții ingineresti.

După drenajul efectuat, pe locul iazului chișinăuienii au plantat grădini și livezi. În așa fel, grație străduințelor și profesionalismului lui Eitner

„primejdia aerului greu a fost curmată; pe partea cealaltă a râului Bâc, în drept cu havuzul, locul depistat de către B. Eitner a izvorului cu seră ... fusese nivelat și cele trei izvoare anterior existente au fost unificate într-un izvor, fiind construită o fântână de piatră cu o mică terasă”<sup>7</sup>.

Nivelul și calitatea lucrărilor efectuate au contribuit la numirea lui Eitner, la 4 august 1825, în funcția de inginer cadastral al Basarabiei. Începând cu 12 octombrie 1825 și până la 27 noiembrie 1826, pentru o perioadă de mai bine de un an, Bogdan Eitner concomitent cumulase și funcțiile arhitectului gubernial al Basarabiei și arhitectului orașului Chișinău. Din informațiile cuprinse în „Analele Științifice ale Comisiei Guberniale de Arhivă din Basarabia” (în redacția lui I. N. Halippa), aflăm că „Eitner, căpitan de artilerie în rezervă, a lăsat toate lucrările tehnice; soția sa a fondat un pansion de dame la Bender. În anul 1825 Eitner a fost desemnat arhitect al guberniei și s-a transferat la Chișinău; pansionul la fel a fost strămutat”<sup>8</sup>.

O nouă filă în activitatea lui Eitner este legată de proiectarea și construcția unor clădiri cu destinație specială. Din dosarul de arhivă privind construcția în orașele basarabene a unor încăperi pentru inventarul antiincendiar și grajdurile pentru cai<sup>9</sup>, aflăm că la 10 august 1827 guvernatorul civil al Basarabiei Timkovski scrie o notă în adresa Consiliului Suprem al Basarabiei privind „necesitatea construcției în orașele guberniale ale Basarabiei a încăperilor pentru pompieri, păstrarea instrumentelor și a căzilor, dar și a grajdurilor pentru cai”<sup>10</sup>.

Arhitectul interimar al Basarabiei și inginerul cadastral Eitner a fost numit responsabil pentru amenajarea tuturor încăperilor. Se preconiza construcția unor clădiri de așa tip în toate orașele guberniale, inclusiv la Chișinău și Reni. Eitner urma să elaboreze planurile și fațadele necesare construcțiilor în cauză.

În calitate de arhitect interimar Eitner a avut posibilitatea de a se manifesta prin elaborarea planurilor unor edificii de stat. Documentările noastre au condus spre descoperirea unui dosar de arhivă inedit, din filele căruia aflăm despre construcția în orașul Chișinău, între anii 1824 și 1828, a clădirilor pentru funcționarii de diferite ranguri<sup>11</sup>.

Conform raportului Comitetului de Construcție din 10 iunie 1828 stabilim că „elaborarea planurilor și fațadelor cu devizele de cheltuieli necesare privind construcția la Chișinău a clădi-

rilor de stat destinate administrației guberniale și funcționarilor a fost încredințată din partea comitetului arhitectului interimar al guberniei Eitner”<sup>12</sup>. Însă Bogdan Eitner s-a adresat generalului guvernator al Novorosiei și guvernatorului plenipotențiar al Basarabiei contele Voronțov cu rugămintea de a-l elibera din funcția de arhitect interimar, despre care fapt și anunță în raportul său către Comitetul de Construcție din Chișinău din 30 iulie 1826<sup>13</sup>.

În continuare, funcția de arhitect al Basarabiei a fost preluată de arhitectul Iosif (Osip) Gasquet, care la 9 septembrie 1826 este numit arhitect gubernial al Basarabiei și urma să înceapă elaborarea planurilor și devizelor de cheltuieli pentru construcția clădirilor de stat pentru administrație și funcționari<sup>14</sup>, misiune încredințată anterior, după cum am menționat, arhitectului și inginerului Eitner.

Și-a continuat însă activitatea în calitate de inginer cadastral. La indicarea Comitetului din Chișinău, instituit la 22 august 1829 pentru prevenirea molimei, B. Eitner a fost numit șef al avanpostului orașului Ismail și al carantinei temporale, subordonată avanpostului, expunându-și pericolului sănătatea și viața de fiecare dată aflându-se în mediul infectat. După închiderea acestei carantine, Bogdan Eitner a fost transferat în funcția de administrator al carantinei din orașul Dubăsari<sup>15</sup>.

După dezlănțuirea ciumei în localitățile din preajma Chișinăului, din 30 noiembrie 1829 este din nou numit în funcția de inginer cadastral și la solicitarea Comitetului de Construcție până la 20 mai 1830 și-a adus contribuția în stăvilirea răspândirii molimei.

Un loc aparte în cercetarea noastră revine activității lui Eitner în domeniul demarcării teritoriilor. La indicarea general-guvernatorului Novorosiei și al Basarabiei Krasovski, Eitner a fost repartizat în slujba colonelului statului major Fon-Rouge. După încheierea războiului ruso-turc din anii 1828–1829 și semnarea acordului de pace de la Adrianopol, Eitner a activat în componența comisiilor de demarcare a teritoriilor de la gura Dunării alipite la Rusia și transmiterea spațiului Țării Moldove (în baza prevederilor Tratatului de pace de la Paris)<sup>16</sup>.

Între 19 octombrie și 2 decembrie 1830 Eitner a fost delegat în interes de serviciu în Valahia și Bulgaria, pentru care fapt „a fost apreciat în anul 1831 printr-un spor salarial anual, echivalent cu 500 de ruble argint”<sup>17</sup>.

Cât privește activitatea sa la Chișinău și pentru care eforturi chișinăuienii ar trebui să-i cunoască numele și realizările, menționăm că în anul 1818 aici a fost amenajat primul parc orășenesc sau Parcul public orășenesc, proiectat anume de arhitectul și inginerul cadastral B. Eitner<sup>18</sup>.

De asemenea, și-a adus aportul în edificarea bisericii romano-catolice. Potrivit raportului expediției economice de stat a guvernului Basarabiei din 16 august 1826, Duma orășenească din Chișinău a prescris inginerului cadastral Eitner „de a elibera în mod obligatoriu un teren de 33 desetine de pământ pentru biserica romano-catolică de aici și a realiza planul teritoriului”<sup>19</sup>. În 1831 Bogdan Eitner a participat și la eliberarea unui teren pentru construcția bisericii evanghelice din Chișinău<sup>20</sup>.

Revenind asupra activității sale în calitate de inginer, amintim că în 1813 cercetările topografice ale Basarabiei au fost efectuate de inginerul cadastral M. S. Ozmidov și inginerul I. M. Harting. În anii 1829–1830 noile cercetări militare și topografice ale regiunii au fost încredințate inginerului cadastral B. Eitner și arhitectului colonel M. Gleining<sup>21</sup>. În Arhiva de Stat a orașului și regiunii Odesa am consultat dosarul privind realizarea în anul 1835 a hărții detaliate a Basarabiei. Studiind corespondența guvernatorului civil al Basarabiei cu inginerul cadastral Eitner, aflăm că harta Basarabiei la acea vreme necesita rectificare, întrucât „unele așezări numeroase ca populație nici nu erau indicate pe ea”<sup>22</sup>. Din aceste considerente se preconiza „expedierea tuturor planurilor măsurărilor militar-topografice către inginerii cadastrali din gubernie pentru ca ei să le compare cu situația pe teren și să perfecteze inadvertențele admise, astfel fiind elaborată o hartă generală a Basarabiei”<sup>23</sup>.

În condițiile create, Eitner a depus eforturi considerabile pentru ca inginerii cadastrali din gubernie, concomitent cu corectarea lacunelor de pe harta elaborată, să continue să presteze serviciile legate de lucrările sezoniere și partajarea terenurilor funciare.

La 17 martie 1836 Eitner a pregătit un raport în adresa generalului-guvernator al Novorosiei și Basarabiei contele Mihail Voronțov privind faptul că el „a indicat inginerului cadastral din Ackerman, de-Ler, să elaboreze un plan mai mare pentru Basarabia sau Bugeac pentru a-l prezenta din partea sa”<sup>24</sup> Maiestății sale. Un asemenea plan a și fost realizat<sup>25</sup> (Fig. 3).

La 5 martie 1837, în raportul său guvernatorul Pavel Fiodorov l-a anunțat pe contele Voronțov

despre prezentarea unei hărți noi a Basarabiei, înalt apreciind „străduințele inginerilor cadastrali din gubernie, care au lucrat timp de un an de zile, mai ales sânguina inginerului cadastral gubernial Eitner, atât în lucrul obștesc comun, cât și în toate afacerile referitoare la slujba lui, pe care Eitner o duce ca un ofițer exemplar, demn de o grațitudine specială”<sup>26</sup>. La 1 februarie guvernatorul Pavel Fiodorov a prezentat „copia exactă a hărții recent întocmită a Basarabiei”<sup>27</sup>.

În raportul din 18 martie 1839 pe numele guvernatorului Basarabiei, generalul-maior și cavalerul P. Fiodorov, inginerul cadastral al Basarabiei B. Eitner scria despre „prezentarea a trei hărți ale Basarabiei cu indicarea stațiilor poștale existente și a drumurilor poștale”<sup>28</sup>. La 25 octombrie 1839, generalul-guvernator al Novorosiei și Basarabiei contele Voronțov scria în adresa Biroului militar-topografic din orașul Simferopol despre elaborarea unei noi hărți a Basarabiei, la realizarea căreia s-a ținut cont de noile drumuri poștale și alte inexactități, generate de împărțirea din anul 1836 a Basarabiei în 8 ținuturi. De exemplu, drumul de la Leova până la Cahul, prin Gotești și Lecca, a fost strămutat și amenajat prin Lărguța și Tigheci, scurtându-se astfel cu o jumătate de verstă.

Câteva hărți realizate de Eitner, inclusiv Harta poștală cu indicarea ținuturilor Basarabiei se păstrează astăzi în fondurile ANRM, având o pondere specială în definitivarea cercetărilor noastre privind istoria modernă a regiunii<sup>29</sup> (Fig. 4).

Eitner și-a adus de asemenea aportul în procesul de evaluare și expertizare a unor obiective religioase. Astfel, din dosarul de arhivă privind construcția clopotniței în piața Catedralei din Chișinău, în Raportul inginerului cadastral al Basarabiei Eitner din 22 septembrie 1841, guvernatorul militar al Basarabiei Fiodorov era anunțat despre faptul că „au fost expertizate Sfintele Porți pentru clopotul cel mare și ceasul orășenesc ridicate în piața de lângă catedrala Chișinăului”<sup>30</sup>.

Cât privește cealaltă fațetă a activității prodigioase în domeniul ingineriei cadastrale și arhitecturii, constatăm următoarele. De exemplu, în „Buletinul Gubernial al Basarabiei” se menționa că „parcelarea terenurilor pe timpul aflării sale în funcție nu a adus rezultate scontate și așteptate de la străduințele sale”<sup>31</sup>.

În studiul militar-topografic al Basarabiei efectuat de Eitner sunt prezente descrieri detaliate ale pământurilor statului din județele Bender și Akkerman (zonele de stepă). Au rămas practic

nemăsurate proprietățile private, amplasate preponderent în cele cinci ținuturi din zona forestieră. De regulă, conflictele proprietarilor funciari, rezultate din cauza unor asemenea măsurări incorecte și lacunare, erau soluționate în instanțele de judecată, care durau uneori zeci de ani. Totodată, în Comitetul de Construcție al Basarabiei din acea perioadă puteau fi găsite hărți foarte detaliate ale ținuturilor și zonelor forestiere și silvostepă, de întocmirea cărora fusese ocupat nemijlocit Bogdan Eitner. Un exemplu convingător în acest context este „planul orașului Bender cu indicarea proiectelor”, realizat de inginerul cadastral în anul 1868<sup>32</sup> (Fig. 5).

Analiza activității și a contribuției sale în dezvoltarea orașului Chișinău și a Basarabiei solicită din partea noastră și prezentarea unor date biografice. Se știe că la 19 decembrie 1840 asesorul de colegiu Bogdan Eitner, fiul lui Iacov, s-a adresat în adunarea nobilimii pentru a fi înscris în Cartea Nobililor Basarabiei, pentru care fapt a și prezentat documentele necesare. Conform „Formularului de serviciu”, aflăm că prima soție a lui Bogdan Eitner fusese fiica regretatului colonel al artileriei Cicerin, Ekaterina Nikolaevna. Din această căsătorie s-au născut fiul Vladimir și fiica Ana. Cea de-a doua soție a lui Eitner fusese Ana Nikolaevna.

La 31 ianuarie 1841 a fost discutată solicitarea lui Bogdan Eitner privind confirmarea descendenței sale nobile, fiind adoptată următoarea rezoluție: „Cetățeanul Eitner cu soția sa Ana, fiul Vladimir și fiicele Ana și Eugenia să fie incluși în partea a III-a a Cărții genealogice a nobilimii din Basarabia”<sup>33</sup>. Ulterior, și ceilalți copii ai familiei sale au fost incluși în cartea genealogică – Mihail, Maria, Varvara, Antonina, Ioan și Serghei. Potrivit dosarului de nobil al inginerului cadastral, toți copiii săi, cu excepția Eugeniei care a decedat în anul 1840, au fost prezentați în schița genealogică<sup>34</sup> (Fig. 6).

Fiul mai mare al inginerului, Vladimir Bogdanovici, l-a urmat pe tatăl său, optând și el pentru o carieră militară. În Arhiva Militară-Istorică de Stat din orașul Moscova se păstrează un dosar, deschis pe baza raportului comandantului celei de-a 5-a unități militare despre demisionarea din slujbă, în decembrie 1861, a căpitanului corpului de infanterie din orașul Jitomir, Vladimir B. Eitner<sup>35</sup>. Cariera sa de cadet în cadrul brigăzii de artilerie începe la vârsta de 19 ani. Ajungând locotenent, a participat în campaniile dunărene, în cea

de-a doua campanie împotriva turcilor din anul 1854, pentru care fapt a fost decorat cu medalia de bronz „Sfântul Andrei”, pe panglică, în memoria războiului Crimeii din anii 1853–1856.

Un loc aparte în demersul nostru revine recunoașterii activității îndelungate a lui Bogdan Eitner spre binele locuitorilor Chișinăului în calitate de inginer și în funcția de arhitect, fie și pentru o scurtă perioadă de timp. Astfel, la 22 august 1834, munca efectivă a lui B. Eitner pe parcursul celor 15 ani a fost înalt apreciată prin acordarea distincției speciale și a Diplomei de recunoștință.

Pentru merite deosebite și activitate prodigioasă, la 14 iunie 1837 consilierul de titlu B. Eitner a fost ridicat la gradul de asesor de colegiu<sup>36</sup>. Conform datelor „Calendarului statistic pentru anul 1844”, anume în așa funcție el figurează în cadrul Administrației Guberniale a Basarabiei.

Peste câțiva ani, în 1841, „pentru slujba neisovovită și munca permanentă” a fost transferat în rangul de consilier de curte<sup>37</sup>. În 1845 a fost apreciat prin insigne de merit pentru cei 25 de ani de serviciu credincios în funcția de arhitect și inginer cadastral. Iar la 3 februarie 1847 Eitner a fost menționat „pentru slujba acordată în întreținerea Statutului cu titlul de cavaler al Ordinului „Sfânta Anna” de gradul III”<sup>38</sup>.

La 22 septembrie 1853, la cei 35 de ani de aflare în serviciu, Eitner a fost decorat cu Ordinul „Sfântul Vladimir” de gradul IV, iar peste un an, la 22 august 1854, i s-a acordat și o diplomă de mențiune, fapt care a și fost inscripționat în Formularul său de serviciu, întocmit la 1 august 1857<sup>39</sup>.

Se spunea că Eitner „cu plăcere împărtășea din amintirile sale bogate și a fost până în ultimele clipe o adevărată călăuză de informație pentru cei interesați de istoria ținutului”<sup>40</sup>. Ca personalitate, Eitner și la „șaiszeci de ani a rămas în suflet acel tânăr locotenent al anilor '20”<sup>41</sup>. În calitate de inginer cadastral, consilierul de curte Bogdan Eitner a activat la Biroul Cadastral al Basarabiei, conform Calendarului orașului, începând cu anul 1872.

În așa fel, Eitner, concomitent cu exercitarea de scurtă durată a funcției de arhitect, a deținut și funcția de inginer cadastral al Basarabiei, „în care s-a aflat până-n ziua morții sale, timp de 47 de ani fără câteva luni, slujind în timpul domniei a celor trei țări, cinci administratori principali ai ținutului și 13 guvernatori”<sup>42</sup>. Și desigur, fiind cu credință în slujba Basarabiei.

## Referințe bibliografice

- <sup>1</sup> ANRM (Arhiva Națională a Republicii Moldova – în continuare ANRM). F. 22, inv. 1, d. 740, f. 3.
- <sup>2</sup> Ceastina A. Inginerul cadastral și arhitectul Bogdan Eitner (1798–1872). În: Conferința științifică cu participare internațională „Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei și studiului artelor”. Ed. a VI-a. Tezele comunicărilor. Chișinău: Garomont, 2014, p. 92-93.
- <sup>3</sup> ANRM. F. 2, inv. 1, d. 4452, f. 2.
- <sup>4</sup> Ibidem, f. 1.
- <sup>5</sup> Халиппа И. Н. *Труды Бессарабской Губернской Ученой Архивной Комиссии*. Т. 1, Кишинев: Тип. Э. Шлимовича, 1900, л. 150.
- <sup>6</sup> ANRM. F. 75, inv. 1, d. 341, f. 3.
- <sup>7</sup> ANRM. F. 2, inv. 1, d. 4452, f. 3 verso.
- <sup>8</sup> Халиппа И. Н. *Труды...*, л. 150.
- <sup>9</sup> ANRM. F. 3, inv. 1, d. 1175.
- <sup>10</sup> Ibidem.
- <sup>11</sup> ANRM. F. 3, inv. 1, d. 557.
- <sup>12</sup> Ibidem, f. 8.
- <sup>13</sup> Ibidem, f. 10.
- <sup>14</sup> Ibidem, f. 14.
- <sup>15</sup> Ceastina A. Aspecte noi privind arhitectura din Basarabia în prima jumătate a secolului al XIX-lea. În: *Arta. Seria Arte Vizuale*. Chișinău: Elan Poligraf, 2009.
- <sup>16</sup> Некролог. В: Бессарабские Областные Ведомости, 1872 г., № 28.
- <sup>17</sup> ANRM. F. 88, inv. 2, d. 373, f. 23 verso.
- <sup>18</sup> Тарас Я. Н. *Памятники архитектуры Молдавии XIV–XX вв.* Кишинев: Тимпул, 1986, с. 17.
- <sup>19</sup> ASO (Arhiva de Stat a orașului Odesa și a regiunii – în continuare ASO). F. 1, inv. 214, d. 12, f. 159.
- <sup>20</sup> ASO. F. 1, inv. 214, d. 20, f. 52-52 verso.
- <sup>21</sup> ANRM. F. 75, inv. 1, d. 434, f. 1.
- <sup>22</sup> ASO. F. 1, inv. 214, d. 12, f. 3.
- <sup>23</sup> Ibidem, f. 3.
- <sup>24</sup> Ibidem, f. 8.
- <sup>25</sup> ANRM. F. 11, inv.1, d. 7.
- <sup>26</sup> ASO. F. 1, inv. 214, d. 12, f. 11-11 verso.
- <sup>27</sup> Ibidem, f. 14.
- <sup>28</sup> Ibidem, f. 18.
- <sup>29</sup> ANRM. F. 11, inv. 1, d. 15.
- <sup>30</sup> ANRM. F. 2, inv. 1, d. 3106, f. 2.
- <sup>31</sup> Некролог. В: Бессарабские..., с. 160.
- <sup>32</sup> ANRM. F. 6, inv.10. d. 340, f. 12 verso.
- <sup>33</sup> ANRM. F. 88, inv. 2, d. 373, f. 2 verso.
- <sup>34</sup> Ibidem, f. 40.
- <sup>35</sup> Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei. F. 395, inv. 53, d. 1341.
- <sup>36</sup> ANRM. F. 22, inv.1, d. 759, f. 4-7 verso.
- <sup>37</sup> ANRM. F. 88, inv. 2, d. 373, f. 24 verso.
- <sup>38</sup> Ibidem, f. 24 verso.
- <sup>39</sup> Ibidem, f. 20-26.
- <sup>40</sup> Некролог. В: Бессарабские ..., с. 160.
- <sup>41</sup> Ibidem.
- <sup>42</sup> Ibidem.

305

Сколько раз вы бывали в Бессарабии? ...

Сколько раз вы бывали в Бессарабии? ...

Византизм	1815	6	1815	6
Французский классицизм	1816	24	1816	24
Английский классицизм	1817	28	1817	28
Неоклассицизм	1820	28	1820	28
Романтизм	1822	28	1822	28
Классицизм	1824	28	1824	28

Византизм

Французский классицизм

Английский классицизм

Неоклассицизм

Романтизм

Классицизм

Fig. 1. Copia din Formularul de serviciu al lui Bogdan Eitner la 15 octombrie 1840. ANRM. F. 22, inv. 1, d. 740, f. 3 verso

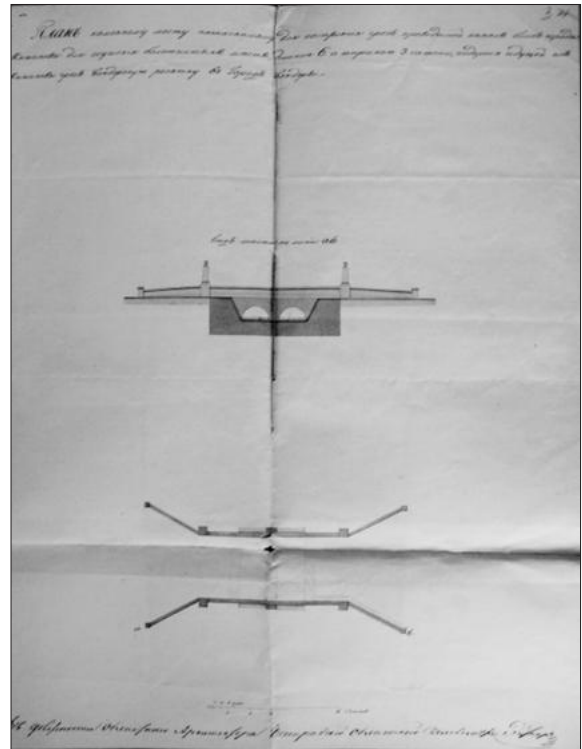


Fig. 2. Proiectul podului de piatră pe drumul spre orașul Bender, elaborat de B. Eitner. ANRM. F. 75, inv. 1, d. 341, f. 3



Fig. 3. Harta ținutului Akkerman, elaborată de B. Eitner. ANRM. F. 11, inv. 1, d. 7



Fig. 4. Harta stațiilor poștale ale Basarabiei. ANRM. F. 11, inv. 1, d. 5

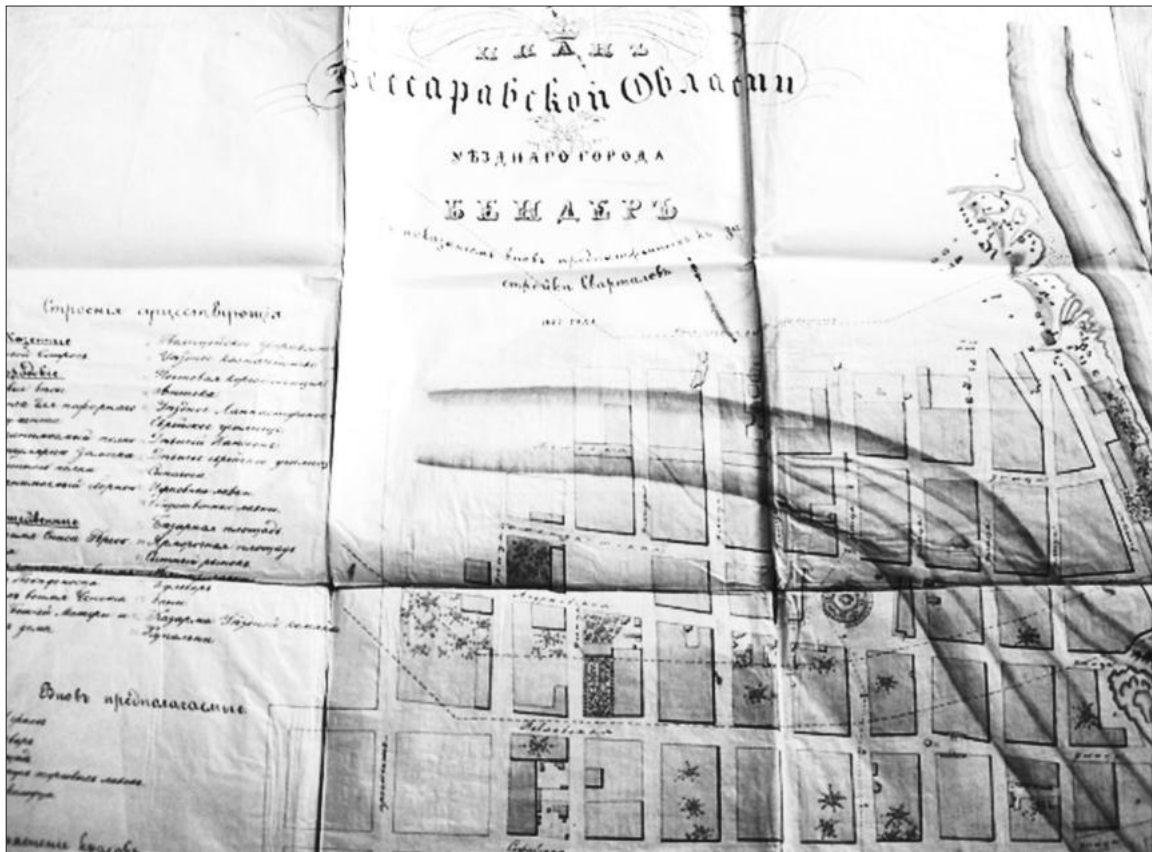


Fig. 5. Planul orașului Bender. ANRM. F. 6, inv. 10, d. 340, f. 12 verso

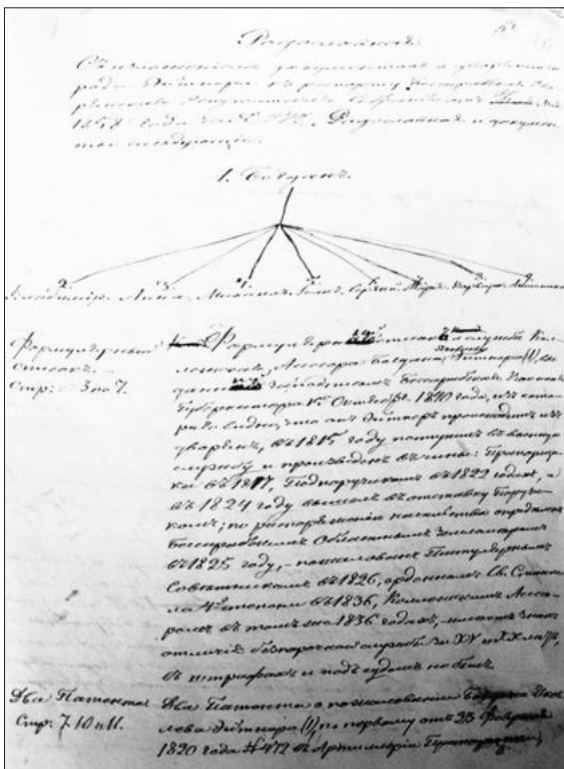


Fig. 6. Genealogia familiei lui Bogdan Eitner la 31.V.1858. ANRM. F. 88, inv. 2, d. 373, f. 40

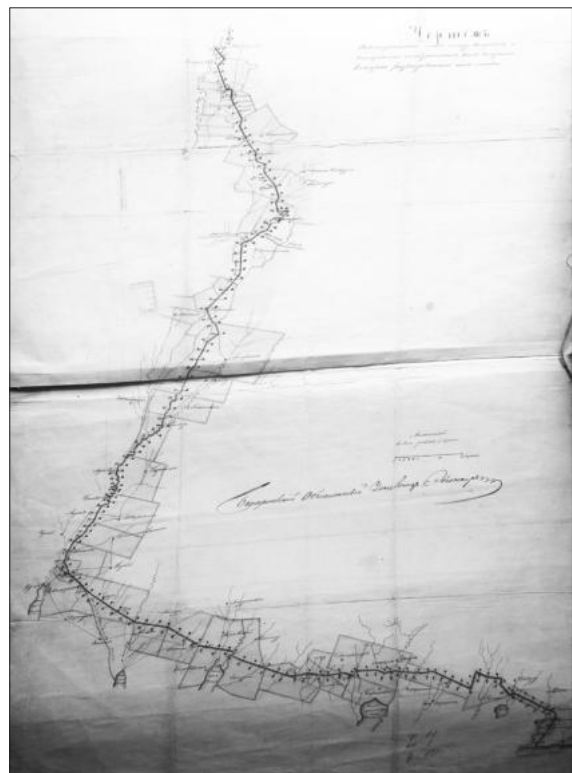


Fig. 7. Planul proprietăților basarabene pe linia de frontieră. Secolul al XIX-lea. ANRM. F. 11, inv. 1, d. 10

Liliana CONDRATICOVA

## **Valoarea mărcilor, poansonelor și siglelor în evaluarea obiectelor din metale nobile**

### *Rezumat*

#### **Valoarea mărcilor, poansonelor și siglelor în evaluarea obiectelor din metale nobile**

Prezentul articol este realizat din necesitatea unui studiu orientat pe problema expertizării atât a metalelor nobile, cât și a pieselor fabricate, parte componentă a patrimoniului cultural. Literatura consultată la acest capitol denotă lipsa în istoriografia națională a unui studiu complex privind modalitățile de aplicare a titlului fineții metalului prețios, a mărcii țării de origine sau orașului producător, a mărcii meșterului-expert și, nu în ultimul rând, sigla sau poansonul argintarului care a realizat obiectul. Patrimoniul țării la capitolul argintăria în ambientul laic și bisericesc include numeroase articole atât de proveniență locală, cât și variate importuri din țările est- și vest-europene, păstrate în custodia muzeelor din țară, colecții private și patrimoniul ecleziastic. Astfel, pe calea comerțului, schimbului, în calitate de dotă sau comandate în renumite centre europene de argintărie, în orașele basarabene au ajuns diverse obiecte de podoabă, veselă de argint, piese de inventar bisericesc. Pentru aprecierea și plasarea lor în contextul evoluției domeniului în plan național și european sunt necesare datarea cronologică, stabilirea numelui orfevrului și a meșterului care a marcat piesa, încadrarea stilistică, determinarea funcționalității piesei – articol de giuvaiererie, veselă de argint, podoabă bisericească, un loc aparte revenind pieselor care au aparținut sau au fost comandate de reprezentanții elitei locale. Anume pe baza acestor însemne putem aprecia obiectul reieșind din cronologie, tehnică de lucru și materii prime etc. Considerăm că cunoașterea aspectelor legate de expertizarea pieselor din metale nobile prin determinarea mărcilor, poansonelor etc., va contribui la formarea unui tablou unitar în ceea ce privește evoluția orfevrăriei laice și de cult.

**Cuvinte-cheie:** orfevrărie, argintar, marcă, siglă, expertizare, muzeu, metal nobil, vase de cult, podoabă, artă.

### *Summary*

#### **Significance of samples, mark and stigma in the evaluation of precious metal**

This article was prepared with the necessity of thorough scientific investigation on the problem on evaluating of precious metals and manufacturing some things which were a part of cultural heritage. As for the historiography, all studied literature on this theme points out the absence of appropriate work of some methods of evaluating standard of noble metals, marking of source nature, an assayer's mark and also such important questions as a silversmith's mark made that item. Concerning the subjects of secular and religious destinations, country's cultural heritage includes both some items manufactured by local artisans, as well as imported ones from the Eastern and Western Europe that are stored in museum and private collections as ecclesiastical inheritance. Various ornaments, silver and church plate became the heritage of bessarabian cities as a result of trade relations, commodities exchange, a dowry or were fabricated to the order of famous European silversmith's centers. In the context of art evolution of this region on a national and European scale for proper evaluation and presentation it is necessary to determine a chronological framework, silversmith's or assayer's name, stylistic attachment, item's functionality. Among them there is jewelry, silverware, church utensil, and a special place must be taken care of some items made to order for certain representatives of local elite. Just thanks to these distinctive signs every object can be evaluated according to the chronology, metal and technique processing of jeweler and assayer, etc. Thus, it should be noted that the study of these aspects such as definition of a mark, brand connected with evaluating of some items made from precious metals must be promoted to the creation of complete picture in the development of secular and religious jewelry.

**Key words:** Jewelry, silversmith, mark, brand, evaluation, museum, precious (noble) metals, church utensils (plate), adornment, art.

## Rezюме

### Значимость проб, марки и клейма в оценке предметов из благородных металлов

Данная статья написана в связи с необходимостью глубокого научного исследования проблемой оценивания благородных металлов и изготовления изделий, которые являются частью культурного наследия. Изученная литература по данной теме свидетельствует об отсутствии в историографии Молдовы соответствующей работы о методах оценки пробы благородного металла, маркировки страны-производителя или города, личного клейма пробирера, а также таких важных вопросов, как клеймо или марка серебряных дел мастера, который изготовил данное изделие. Что касается предметов светского и культового предназначения, наследие страны включает как предметы изготовленные местными мастерами, так и импортированные из стран Западной и Восточной Европы, хранящиеся в музейных и частных коллекциях, составляющие наследие церквей. Различные украшения, серебряная посуда и церковная утварь стали достоянием бессарабских городов, как результат торговых отношений, товарообмена, в качестве приданого или были изготовлены на заказ в знаменитых европейских центрах серебряного дела. В контексте эволюции данной области национального и европейского масштаба, для должной оценки и представления, необходимо определить хронологические рамки, имя серебряных дел мастера и пробирера, стилистическую привязанность, функциональность предмета. Это и ювелирное украшение, столовое серебро, церковная утварь, причем особое место необходимо определить предметам, принадлежавшим или выполненным на заказ для отдельных представителей местной элиты. Именно благодаря этим отличительным знакам можно оценить предмет, исходя из хронологии, металла и техники работы, имя ювелира и пробирера и т.д. Таким образом, следует заметить, что изучение данных аспектов – определение марки, клейма, связанных с оцениванием предметов, выполненных из благородных металлов, будет способствовать созданию более полной картины в плане развития светского и культового ювелирного дела.

**Ключевые слова:** ювелирное дело, серебряных дел мастер, марка, клеймо, оценка, музей, благородный металл, церковная утварь, украшение, искусство

#### Preliminarii<sup>1</sup>.

Finețea metalului nobil și valoarea unui obiect de orfevrărie laică sau bisericească este certificată pe baza unor însemne speciale. Valoarea mărcilor și a titlurilor aplicate obiectelor din metale nobile este inestimabilă, fiind sursa cea mai veridică privind atribuirea cronologică, a atelierului și a meșterului care a realizat piesa. Pe de altă parte, la obiectele din metale comune constatăm lipsa în general a unui asemenea marcaj privind calitatea și finețea metalului, deși avem atestate numeroase cazuri de aplicare a unor însemne care ar certifica uzina sau fabrica unde a fost turnată poarta de fontă, clopotul, scările din incinta lăcașelor de cult sau clădirilor administrative. În acest caz, însemnele indică uzina producătoare, orașul emitent și anul realizării, completate mai rar de monograma ctitorului sau cea a meșterului, o inscripție de donație/ctitorie etc.

Apariția și afirmarea domeniului de marcare a avut de parcurs o cale diferită, în funcție de mai mulți factori politici, economici sau culturali. Mărcile aplicate obiectelor realizate din metale nobile (aur, argint, platină) presupun sculptarea/ștanțarea, adică aplicarea unui poanson special, a unui simbol care certifică calitatea și finețea metalului folosit. Analiza materialului informațional

și plastic disponibil a condus spre gruparea acestor însemne în următoarele categorii: marca/sigla meșterului (argintarului, bijutierului) cunoscută și ca poanson, monogramă; marca atelierului unde a fost realizat obiectul; marca anului și marca orașului emitent; marca țării; marca breslelor (uzuală de exemplu, în România până în anul 1879<sup>2</sup>) cunoscută și ca marca de fabrică sau de comerț; marca de control, care certifică realizarea articolului dintr-un anumit metal nobil.

Dacă vom propune o retrospectivă a evoluției domeniului de marcare și aplicare a titlului, este necesar să menționăm că piesele de bijuterie și orfevrărie realizate de bijutierii din spațiul european (atestare în colecțiile muzeale din Republica Moldova, fapt care indică suplimentar asupra necesității elaborării unui studiu cu referință la expertizarea obiectelor) posedă în mod obligatoriu poansonul și marca, moment care permite stabilirea numelui meșterului care a executat articolul și a meșterului care a aplicat titlu la Biroul de Marcare, la fel orașul emitent, perioada cronologică. Documentările noastre au condus spre definitivarea arealului geografic de importuri de obiecte din metale nobile, ajunse în Basarabia pe diferite căi, inclusiv comerț, schimb, dotă etc. În mare parte, piesele atestate în patrimoniul țării

provine din atelierelor din Moscova, Odesa, mai rar Kiev, urmate de ateliere poloneze, în care locul dominant revine Varșoviei. Au fost atestate și obiecte provenite din ateliere austriece, franceze, germane etc. Un rol aparte revine pieselor care au aparținut unor personalități marcante sau au fost comandate de reprezentanții elitei locale în diverse centre de argintărie. În acest context, de exemplu, se înscriu un sipețel de metal pentru bijuterii (colecția MNIM), care a aparținut familiei renumitului pictor Vladimir Ocușco și care reprezintă o producție a firmei varșoviene „Norblin” de la finele secolului al XIX-lea, evaluat anume pe baza însemnelor aplicate<sup>3</sup>. De asemenea, în familiile elitei locale basarabene puteau fi găsite și diferite obiecte încadrate din categoria veselei de argint, precum ar fi setul de furculițe de alpaca<sup>4</sup> și setul de cuțițe<sup>5</sup>, realizate la comandă la firma varșoviană „Fraget”. Asemenea piese prezintă o valoare deosebită, întrucât pe verso-ul lingurilor este ștanțată stema orașului Chișinău, iar pe verso – inițialele și marca firmei producătoare. Numeroase obiecte au intrat în circuitul științific și au fost prezentate în cadrul expoziției temporare „Biserica catolică din Republica Moldova. Istorie, spiritualitate, artă” (MNIM, 2003), cu ocazia oficierii celor 10 ani de la instituirea primei structuri bisericești romano-catolice în Republica Moldova. Unele piese ce țin de credința catolică, realizate din metal, produse ale atelierelor poloneze, austriece ș.a.<sup>6</sup>, au fost expuse în cadrul expoziției de anvergură „Argintăria în ambientul laic și liturgic (secolele XVIII–XX)” vernisată la Chișinău, la 17 iunie 2013<sup>7</sup>. Un loc aparte revine catalogului jubiliar dedicat aniversării a 30 de ani ai Muzeului Național de Istorie a Moldovei<sup>8</sup>. Geografia spațială extinsă a obiectelor atestate, prezența diverselor însemne de marcaj și necesitatea atribuirii, evaluării lor pentru formarea unui tablou de ansamblu privind diverse influențe fie europene (de est sau de vest), fie orientale, au și condiționat realizarea prezentului studiu.

**Modalități de evaluare a pieselor de orfevrărie.** Reieșind din necesitatea cercetării subiectului enunțat, este binevenită o mică excursiune în istoricul unor mărci aplicate obiectelor realizate din metale nobile. Un loc aparte în acest context deține sigla/poansonul meșterului, care a executat un anumit obiect de cult sau podoabă personală, practica ștanțării siglei meșterului pe obiecte de aur și argint fiind atestată în Bizanț încă din secolul al VII-lea<sup>9</sup>.

Pentru spațiul românesc constatăm că după 1571 în breasla aurarilor și argintarilor transilvăneni a devenit obligatorie aplicarea siglei meșterului. Întrucât în orașele transilvănene o influență deosebită au avut-o legislația austriacă și cea ungară în domeniu, activitatea breslelor aurarilor și argintarilor din Sibiu, Brașov, Cluj repeta modelul breslelor similare. Un caz remarcabil în evoluția artei metalelor din spațiul românesc este lada breslei aurarilor din Sibiu, unde s-a păstrat o mică tablă executată din plumb, pe care sunt imprimate siglele argintarilor sibieni activi între anii 1549 și 1810, realizate după modelul tablelor meșterilor de la Nürnberg<sup>10</sup>. Potrivit specialiștilor în domeniu, valoarea istorică și artistică a acestei table este inestimabilă, oferind posibilitatea identificării argintarilor și aurarilor care au activat în Sibiu în anii 1549–1810. Odată cu desființarea breslei aurarilor din Sibiu (1872), această tablă cu siglele meșterilor a ajuns în custodia Muzeului Brukenthal<sup>11</sup>.

Din experiența europeană în acest domeniu, aflăm că „Sunt considerate ca mărci de fabrică și de comerț diferitele semne întrebuițate pentru a face să se deosebească produsele unui industriei: numele sub o formă deosebită, denumirile, întipăririle (*empreintes*), timbrurile, sigilurile, reliefurile, vignetele, cifrele...”<sup>12</sup>.

În Franța aplicarea mărcii a evoluat începând cu a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Semnele obligatorii ale mărcilor din evul mediu, care serveau ca mijloc de control al reglementărilor breslelor meșteșugărești, au dispărut odată cu declararea libertății absolute a muncii de revoluția franceză. Prin decretul din 2 martie 1791 în Franța au fost desființate toate corporațiile și au fost abrogate toate dispozițiile privind aplicarea mărcilor de fabrică și de comerț. În 1803 se reglementează printr-o lege specială materia mărcilor aplicate tuturor negustorilor și meșteșugarilor. Se pedepsesc contrafacerea și falsificarea de acte. Unele dispoziții ale legii au fost reproduse în Codul Penal (1810), apoi aprobate cu unele modificări în legea respectivă din 1824 și 1857. Anume legea franceză din anul 1857, completată de unele principii normative din legea austriacă, a stat la baza elaborării legii românești privind mărcile de fabrică aprobată la 15 aprilie 1879. Ultima fusese promulgată în urma convenției din anul 1876 cu imperiul Austro-Ungar, prin care România era obligată să elaboreze o lege a mărcilor<sup>13</sup>.

Revenind la subiectul aplicării mărcilor în Basarabia, menționăm că odată cu anexarea, în

1812, aici au fost folosite și actele normative care prevedeau ajustarea la legislația rusă privind marcarea și aplicarea titlului. În această ordine de idei se cere de menționat că în Rusia primele mențiuni privind aplicarea mărcilor sunt documentate în anul 1613 cu referință la piesele de argint<sup>14</sup>. Marcarea pieselor de argint cu titlu jos a fost interzisă în 1649, iar primele poansoane ale aurarilor și argintarilor își fac apariția după 1700, odată cu dispoziția țarului Petru I privind marcarea obiectelor nu numai în Moscova, dar și în toate regiunile. Autorități de verificare a titlului metalului erau instituite la Moscova (1729) și Petersburg (1735). Potrivit cercetărilor recente, spre deosebire de meșterii care aplicau marca metalului, argintarii și aurarii, pe lângă monograma/sigla proprie, nu aplicau niciodată marca, care ar indica anul realizării piesei<sup>15</sup>. Totodată, în vederea excluderii falsificării și a unor eventuale imitații ale obiectelor, după un timp anumit meșterii intenționat modificau marca sau sigla, fapt care creează impedimente serioase în procesul de atribuire a pieselor unui meșter. Începând cu anul 1896, în Imperiul Rus aurarii și argintarii nu mai sunt obligați să-și înregistreze poansoanele aplicate în Birourile de Marcare, din care motive fiecare meșter își realiza poansonul la propria dorință, după forma și dimensiunile potrivite<sup>16</sup>. Respectiv și în Basarabia, activitatea meșterilor a fost supusă normelor în cauză. Din această rațiune, poansonul aplicat de meșterul aurar sau argintar după 1896 nu poate fi utilizat în calitate de sursă indiscutabilă și unică pentru determinarea autenticității articolului sau atribuirea piesei unui meșter, fără a fi coroborate datele obținute cu informațiile din sursele documentare veridice.

În Ucraina limitrofă, istoria marcării și aplicării titlului este legată de asemenea de legislația rusă în domeniu. Statul a instituit aici supravegherea marcării la începutul secolului al XIX-lea, la 9 ianuarie 1826, în orașele guberniale fiind deschise Camere de Marcare (rus: *Пробирная палатка*) și pregătiți specialiști în expertizarea metalelor și obiectelor din metale nobile. Cea din Kiev a fost deschisă la 4 ianuarie 1827<sup>17</sup>. Tot atunci au fost instituite titlurile admise pentru metale: 72 – pentru aur și 84 – pentru argint, situație similară și cu realizarea podoabelor în Basarabia. De asemenea, în funcțiile poliției intra controlul asupra comercializării obiectelor din metale nobile și inadmisibilitatea realizării în lipsa însemnelor de marcă, situație specifică mai multor țări europene. La 27

noiembrie 1840 țarul rus Nikolai I a adoptat „Ucazul privind Camerele de Marcare pentru expertizarea aurului și argintului din lingouri și obiecte”, după care au fost instituite Camere de Supraveghere a Marcării în toate orașele mari. Ele se clasificau în Camere orașenești (de categoria 1 și 2, cea din Chișinău fiind de categoria a 2-a), guberniale și centrale. În Ucraina limitrofă funcționau două Camere de Marcare: la Kiev și Odesa, ambele în administrarea Camerei centrale de la Petersburg<sup>18</sup>.

Conform documentelor privind necesitatea marcării articolelor confecționate de fabricanții și meseriașii din Rusia, inclusiv Basarabia, eliberate de Departamentul Manufactură și Comerț Intern în 1845, se stipula folosirea mărcii de control prevăzută de lege și confiscarea mărfurilor marcate necorespunzător (art. 70 al Statutului Departamentului)<sup>19</sup>. Aceste măsuri severe față de marcarea mărfurilor au fost aprobate odată cu raportul din 29 mai 1846 privind marcarea incorectă a mărfurilor de către meseriașii basarabeni, iar reprezentanții poliției municipale din Chilia, Bender și Soroca au discutat și au prevenit meseriașii la acest capitol.

Aplicarea obligatorie a mărcii articolelor de bijuterii fabricate în Imperiul Rus, inclusiv Basarabia, se efectua conform hotărârii nr. 1007 a Ministerului Finanțelor și a Departamentului Afacerilor Miniere din 8 iunie 1848. Conform pt. 3 al art. 573 al Statutului Meșteșugarilor din 1842, toți negustorii și meseriașii, care întrețineau ateliere și prăvălii, în care erau comercializate articole din argint, aur și platină, lingouri și alte obiecte de preț, erau obligați să respecte cu strictețe Regulamentul privind aplicarea mărcii și a titlului metalelor<sup>20</sup>.

Conform hotărârii de la 22 septembrie 1858 a Departamentului Afacerilor Miniere a Rusiei, în Chișinău a fost deschisă, cu întreținerea visteriei locale, o Cameră de Aplicare a Titlului și de Marcare de categoria a II-a, filiala celei din Odesa. În funcția de inspector principal fusese desemnat specialistul de clasa 1-a Bokov, fost lucrător al Camerei Regionale de Marcare din Vologda, Rusia. Documentele depistate la ziua de azi permit să scoatem în evidență aspecte noi, legate de importanța Camerelor de Marcare și categoriile respective. Camera de la Chișinău era de categoria a II-a, fiind filială a unui Birou Regional. De altfel, și în cadrul specialiștilor de la Camerele de Marcare exista o gradare funcțională, Bokov fiind specialist de clasa 1-a. Presupunem că Camera de Marcare din Chișinău a funcționat în permanență, deși

nu a fost atestată din mai multe considerente. Dacă e să facem o analiză a clasificării specialiștilor din domeniul mărcării metalelor nobile, menționăm că în diferite perioade ei aveau denumiri speciale. La hotarul secolelor XVIII–XIX a fost instituită funcția de *probirer* (meșter-marcator), expert în metale nobile sau meșter-controlor (din germ. *Probierer; Schaumeister*<sup>21</sup>), cel puțin de clasa a 12-a, funcțiile căruia au fost extinse în 1835. Ulterior se mai numeau *probirer* sau *probirer-șef*, iar de la finele secolului al XIX-lea – *probirer-controlor* (în această funcție erau desemnați specialiști de categoria a 6-a).

În 1842, la Petersburg a fost fondat un colegiu unde își făceau studiile viitorii specialiști în marcarea și aplicarea titlului, în expertizarea metalelor nobile. La conducerea Camerelor de Marcare erau numiți specialiști nu mai jos de clasa a 7-a, iar pentru expertizarea aurului – nu mai jos de clasa a 9-a<sup>22</sup>. Luând în considerare repartizarea pe clase și categorii a specialiștilor în domeniul mărcării metalelor nobile din Imperiul Rus și că expertul Bokov de la Camera de Marcare din Chișinău era de clasa a 1-a, deducem că la Chișinău, în calitate de specialist în metale nobile, a fost delegat un expert-bijutier de cea mai înaltă categorie, fapt ce demonstrează interesul autorităților în deschiderea și activitatea Camerei de Marcare din Basarabia.

Deși nu avem păstrate însemnele acestei Camere de Marcare, totuși, despre prezența în Basarabia a meșterilor specialiști în expertizare vorbesc convingător piesele produse în atelierul de giuvaiergerie din Orhei, care funcționa în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Pe baza pieselor de podoabă – trei paftale aflate în custodia MNIM – stabilim că ele au fost realizate din argint, dovadă servind marca fineții metalului aplicată pe ambele piese ale paftalei – titlul „84”. Marca titlului este completată de marca atelierului din Orhei – simbolul stejarului, încadrat într-un poligon cu cinci laturi. De asemenea, dovadă a executării pieselor de podoabă din argint servește aplicarea mărcii meșterului marcator, una din paftalele din atelierul de la Orhei fiind expertizată de meșterul cu inițialele ruse „Д.Т”<sup>23</sup>. Pe ambele detalii ale unei paftale sunt aplicate marca anului – 1858 și sigla meșterului „ИИ”, care a realizat piesa. Este un moment esențial în domeniul activității cu metalele nobile, întrucât asupra pieselor realizate din aur, argint, platină, se aplică duble mărci obligatoriu: în cazul cerceilor – pe ambele bucăți, în cazul brățărilor, lăntșoarelor – la ambele capete ale ar-

ticolului, în cazul paftalelor sau altor piese duble – pe ambele detalii, astfel evitându-se și preîntâmpinându-se contrafacerea și falsificarea obiectelor din metale nobile. Lipsa cel puțin a unui însemn de expertizare/marcare ridică semne de îndoială serioase privind proveniența obiectului, calitatea și finețea metalului utilizat.

O altă pafta realizată în atelierul de la Orhei nu are aplicate conform legislației mărcile necesare chiar pe detaliile paftalei, ci păstrează ștanțate aceleași mărci pe marginea laterală a pieselor: simbolul stejarului ca emblemă a atelierului de giuvaiergerie din Orhei, titlul „84” pentru desemnarea fineții metalului, anul confecționării paftalei – 1871. Grație celei de-a treia piesă de podoabă, aflăm un alt nume al meșterului marcator – „K.C”, care a fost identificat de muzeograful de la MNIM cu argintarul Sergheev Klim Pavlov, care a activat între anii 1868 și 1871<sup>24</sup>. Inițialele, sigla meșterului care a realizat paftaua sunt lipsă. Analiza detaliată a piesei ne conduce spre ideea că paftaua nu este realizată integral din argint, ci doar placată cu argint, de unde lipsa mărcilor necesare pe aversul piesei de podoabă<sup>25</sup>.

În continuarea subiectului privind valoarea mărcilor, stabilim că în 1861 țarul rus Aleksandr al II-lea aprobase Statutul Camerei de Supraveghere a Mărcării, fiind determinate titlurile speciale pentru obiectele din aur și argint, introduse titluri noi pentru argintul placat, pentru aliajele de aur și argint, flusurile/aliajele de sudare. De asemenea, au fost instituite 53 de Camere de Marcare în toate guberniile și orașele mari. După aprobarea noului Statut (1896), expertizarea obiectelor din metale nobile a trecut sub administrarea Departamentului Comerțului și Manufacturilor din cadrul Ministerului Finanțelor. Controlul Camerelor de Marcare din orașe fusese subordonat specialiștilor de nivel gubernial, cele mai importante fiind amplasate în Petersburg, Moscova, Varșovia, Odesa, Riga ș.a., biroul din Kiev deservind argintarii și aurarii din guberniile Kiev, Harkov, Poltava, Kremenciug, Berdicev<sup>26</sup>, iar cel din Odesa – inclusiv și meșterii care activau în orașele basarabene.

Noile mărcări ale titlului valabile și în Basarabia au fost introduse în Rusia la 1 ianuarie 1899, după care au urmat „Reguli speciale de marcarea a articolelor de aur și argint”, promulgate în 1908 și 1927. Până în 1908 marca aplicată obiectelor din metale nobile includea marca rotundă, cu cap de femeie în *kokoșnik* rusesc, care se aplica articolelor din metale scumpe; marca în formă de lopățică,

aplicată pentru articolele de aur și argint cu gramajul de până la 8,5 g (mai puțin de doi *zlotnik*); marca ovală se aplica podoabelor cu masa peste 8,5 g; marca oval-alungită aplicată la vamă articolelor importate din străinătate; marca în formă de ciocănaș prevăzută pentru articolele cu titlul inferior, care nu puteau fi topite<sup>27</sup>.

Conform noilor reguli de marcarea (1908), capul femeii de pe marca de control era îndreptat spre dreapta, fiind asociat cu litera respectivă a Direcției de Marcare, adică „c”. După 1927 a fost modificat cardinal conținutul mărcii aplicate: în locul capului de femeie în *kokoșnik* apare capul muncitorului cu ciocanul asociat cu aceeași literă greacă<sup>28</sup>.

Materialul documentar analizat ne permite să concluzionăm că articolele fabricate pe teritoriul Basarabiei până în 1917 erau supuse aprecierii necesare la Odesa, unde se afla „Direcția supravegheării mărcării din or. Odesa” (Одесское пробирное управление) și de către *probirerul* gubernial din Ekaterinoslav (Екатеринославский губернский пробирер), având și marca de control legiferată – litera greacă „c”<sup>29</sup>.

Pentru primele decenii ale secolului al XX-lea, grație spoturilor publicitare plasate în paginile Calendarelor orașului Chișinău, avem documentați câțiva experți în obligația cărora intra evaluarea obiectelor din metale nobile. Astfel, funcția de meșteri care evaluau bijuteriile (meșter-marcator) era exercitată de Trofim Mitto și Vasili Gruntenko<sup>30</sup>. În 1913, în timpul atestării profesionale a bijutierului David Bein, a fost formată o comisie, din care făceau parte starostele asociației de meșteșugari Trofim Mitto, experții-bijutieri Mark Klurfeld (care locuia și activa pe str. Ecaterinovscaia, nr. 17) și Elizar Kaplan (domiciliat pe str. Chiliiscaia, nr. 40)<sup>31</sup>.

De altfel, spre deosebire de piesele de bijuterie din aur cu titlu înalt, realizate la comandă de giuvaiergii din Chișinău sau importate din țările cu tradiții în domeniul confecționării podoabelor, meșterii localnici din Basarabia deseori realizau diverse articole, preponderent cercei-lunule și inele de căsătorie, din aur cu titlu jos, 373, specifice portului populației din Basarabia la hotarul secolelor XIX–XX. Asemenea meșteri activau în orașele mari din Basarabia, dar și în regiunile din stânga Nistrului, realizând la comandă podoabele necesare, care nu totdeauna păstrează însemenle necesare de marcarea.

În perioada interbelică marcarea pieselor confecționate în atelierele basarabene de biju-

tierii autohtoni, se efectua în conformitate cu legislația României regale. După 1918, în provinciile românești întregite funcționau patru legislații diferite. Pentru unificarea legislației, în 1919 a fost extins în Basarabia Codul Comercial din Vechiul Regat, iar în 1928 – restul actelor normative pentru uniformizarea codului legislativ. Astfel, în Vechiul Regat și Basarabia erau funcționale Legea asupra mărcilor de fabrică din 15 aprilie 1879 și Regulamentul acesteia din 30 mai 1879. În Bucovina funcționa Legea austriacă asupra mărcilor de fabrică din 6 ianuarie 1890 și Legea austriacă din 30 iunie 1895 cu completări și modificări, Legea austriacă din 17 martie 1913 la fel cu completări și modificări ale legii din 1890. În Banat și Transilvania funcționa Legea ungară asupra mărcilor din 4 februarie 1890, legea din 30 iunie 1895 privind modificarea celei din 1890 și legea din 13 aprilie 1913 cu modificări și completări ale actelor normative precedente<sup>32</sup>. Legile din Transilvania și Bucovina nu aveau mari diferențieri, practic sistemele legislative în domeniul mărcilor de fabrică se rezumă la două: cea din Vechiul Regat inspirată parțial din legislația austro-ungară și franceză, și legea austriacă, la care se adaugă aderarea României la convențiile internaționale.

Conform Legii austriece asupra mărcilor de fabrică și de comerț din 6 ianuarie 1890, care a fost valabilă și în Bucovina, art. 12, aflăm că, „Prezenta lege nu schimbă întru nimic dispozițiunile actuale în vigoare în ceea ce privește mărcile speciale prescrise pentru anumite produse și mai ales cele relative la marcarea metalelor prețioase”. Potrivit art. 13 din aceeași lege, pentru înregistrarea mărcilor destinate materialelor de metal, deponentul va trebui să depună cel puțin trei exemplare de materiale cu emprenta mărcii<sup>33</sup>.

Cât privește activitatea cu metalele nobile, stabilim că până în anul 1906 articolele din aur confecționate în România aveau un singur marcaj, care includea titlurile metalelor nobile: 330-500 (conform sistemului metric) sau 8-12 ct (conform sistemului de carate)<sup>34</sup>, cu unele modificări operate în anii 1919 și 1937<sup>35</sup>. De altfel, Legea Monetară a României a fost promulgată la 22 aprilie 1867, fiind permise operațiile cu metalele prețioase. Monetăria Statului a fost inaugurată la 24 februarie 1870, într-un sediu special amenajat pe Șoseaua Kisselef. Un rol decisiv în dezvoltarea domeniului metalelor prețioase îl are recunoașterea independenței de stat a României la Congresul de la Berlin, ca urmare a războiului ruso-turc din

anii 1877–1878, fiind reluată activitatea monetară a Monetăriei Statului și operațiile cu metalele prețioase. Până la încetarea completă a activității de la începutul secolului al XX-lea, monetăria din Șoseaua Kisselef va fabrica doar medalii. În 1935, prin Decretul regal nr. 392 din 22 februarie, a fost înființată Monetăria Națională, primele monede fiind de 250 de lei, de argint; peste doi ani a fost instituit sectorul de producție diversă<sup>36</sup>. Monetăria a primit dreptul de a comercializa în exclusivitate argintul fin, semifabricatele, de a executa ștampile pentru toate autoritățile statului, pentru lucrările de medalistică și gravură. Din 1938 aici au fost executate pafte de infanterie pentru centiroane (ca urmare a unui acord cu Ministerul Apărării), iar începând cu 1943 au fost fabricate și comercializate decorațiile românești. Cât privește confecționarea bijuteriilor, sectorul respectiv al Monetăriei a fost deschis abia în anii 1958–1959. Pentru comparație, și la Chișinău, în 1958, se organizează la nivel de stat industria articolelor de bijuterii din aur, producere efectuată la fabrica de poligrafie și galanterie „Пporpecc” („Progres”)<sup>37</sup>, directorul fabricii în perioada respectivă fiind un oarecare Gubari<sup>38</sup>.

În perioada 1906 – 25 septembrie 1926 poansonalele cu marca de control a articolelor de aur aveau gravat „capul de bour”, iar pentru bijuteriile confecționate în perioada 1926 – 12 iulie 1955 – „capul de lupoaică”. După instaurarea regimului comunist în România, marcajul aplicat pieselor din metale nobile suferă modificări fundamentale, fiind introdus simbolul gravat al capului muncitorului, secera și ciocanul, adică, simbolurile ideologizate.

Constatăm astfel că în anii 1906–1926 în România (iar după 1918 și în Basarabia), erau uzuale următoarele titluri aplicate pieselor din aur, respectiv în sistemul metric și cel de carate: 500 (12 ct), 580 (14 ct), 750 (18 ct), 850 (20 ct) și 900 (21,66 ct). Pentru argint se foloseau trei tipuri de marcaje: 750, 800 și 950. În perioada 1926–1937 au rămas aceleași titluri, suferind schimbări doar aspectul fizic al mărcilor aplicate. Începând cu anul 1926, a fost instituit controlul statului asupra confecționării articolelor din platină, fiind supuse marcării toate obiectele prin aplicarea titlului 950 pentru platină<sup>39</sup>, în anii 1926, 1937, 1949 și 1955 suferind modificări doar aspectul fizic al poansonului. În 1938, titlul aurului cerut de legile românești pentru fabricarea de bijuterii era de 14 carate, fiind verificat și marcat la Oficiul Statului de Marcare<sup>40</sup>.

În Transilvania și Banat funcționau aceleași prevederi ca și în Austria și Ungaria privind marcarea și expertizarea obiectelor din metale nobile, fiind aprobate titlurile pentru metalele nobile, similare celor din spațiul european: 950, 800, 750, completate de sigla meșterului<sup>41</sup>.

Dacă să vorbim de importanța aplicării acestor marcaje, este bine să precizăm că bijuteriile din orașele europene, inclusiv și cei care activau în Chișinău, puteau activa doar pe baza unei licențe speciale, care prevedea în mod obligatoriu aplicarea mărcii și a titlului bijuteriilor confecționate. Spoturile publicitare din anii 1939–1940 ale lui Costică Giroiu, care deținea un salon-atelier de giuvaiergerie și ceasornicărie (specialități care încă din Evul Mediu erau profesate în egală măsură de cei din breasla argintarilor), ne anunță despre comercializarea/confecționarea articolelor din aur și argint cu cel mai înalt titlu. Toate articolele erau expertizate și marcate conform legislației în vigoare, despre care fapt se anunța obligatoriu în spotul publicitar<sup>42</sup>.

Pentru spațiul sovietic menționăm că în 1922 aici funcționau inițial 9, apoi 14 Birouri de Marcare, trecute în subordinea Comisariatelor Norodnice ale Finanțelor. În același an a fost aprobat Regulamentul privind expertizarea și controlul asupra industriei bijuteriilor și comerțul cu articole din metale prețioase. Din 1925 are loc trecerea de la sistemul de *zlotnik* la cel metric, fiind instituite doar trei titluri (583, 750, 958) pentru articolele de aur și trei titluri (800, 876, 916) – pentru argint, introducându-se obligativitatea expertizării obiectelor din platină<sup>43</sup>. Din 1930 se introduce marcarea obligatorie și a articolelor confecționate în atelierele și combinatele industriale specializate.

În perioada 1927–1958 în URSS, inclusiv Ucraina și RASSM, iar după 1944 și pe teritoriul RSSM, circulau piesele de podoabă, având următoarea marcă, cu păstrarea literei grecești aplicate: marca rotundă, cu codul inspecției, cu chipul muncitorului cu ciocan în mână care se aplica bijuteriilor de aur, argint, platină; marca „НП” (rus: низкая проба – titlul jos) aplicată bijuteriilor cu titlul metalelor mai jos de cel stabilit; marca în formă de lopătică aplicată articolelor cu greutatea de până la 10 g; marca ovală, aplicată pieselor cu gramajul de peste 10 g; marca oval-alungită – pentru bijuteriile importate, se aplica chiar la trecerea vămii; marca în formă de ciocănaș era prevăzută pentru bijuteriile vechi, articole de anticariat, de o valoare deosebită istorică, arheologică și artistică<sup>44</sup>.

După 1939, în Ucraina funcționau inspecțiile de la Kiev, Harkov, Odesa și Lvov (ultima fiind atestată după anexarea Ucrainei de vest la URSS). Teritoriile ucrainene aflate în componența imperiului Austro-Ungar sau a Poloniei fusese supuse legislației locale în domeniul aplicării titlului. Noua reformă a Camerelor de Supraveghere a Marcării a avut loc în 1940, când Camerele de Marcare au fost reorganizate în Inspecții de Supraveghere a Marcării, numărul lor ajungând la 23<sup>45</sup>.

Tabloul evoluției mărcilor și poansoanelor aplicate obiectelor din metale nobile nu ar fi complet fără analiza evoluției acestui domeniu în țările europene, informațiile documentate fiind prezentate în ordinea primei atestări cronologice a fenomenului de marcarea a pieselor. Descrierea situației ne permite să realizăm un studiu comparat, dat fiind faptul atestării numeroaselor importuri de obiecte din metale nobile, comandarea de reprezentanții elitei locale a pieselor în atelierele europene sau migrarea podoabelor sub formă de daruri, zestre, actualmente păstrate în fondurile muzeelor din țară și parte a patrimoniului bisericesc.

Comparând situația din Basarabia cu țările europene atât la capitolul marcarea pieselor de bijuterie, orfevrărie și fernerie, cât și impactul legislației, ne vom opri mai detaliat la dezvoltarea acestui compartiment în Polonia, întrucât piesele de orfevrărie poloneză sunt cel mai frecvent depistate în spațiul românesc, atât în colecțiile muzeale, cât și în sinagogile basarabene și bisericile ortodoxe. La fabricile de argintărie și atelierele poloneze („Norblin”, „Werner”, „Frage”, „Malch” ș.a.) erau comandate numeroase vase de metal de factură laică și bisericească. Tot în atelierele militare poloneze a fost lucrată Sabia de Onoare, cu mânerul de aur, oferită regelui Carol al II-lea la numirea sa comandant onorific al regimentului 57 de infanterie (28 iunie 1937)<sup>46</sup>. Cunoașterea unor elemente de bază privind aplicarea mărcilor, siglelor și poansoanelor va permite determinarea originii obiectelor din metale nobile, a meșterului, finețea metalului, stabilind generalități și particularități în dezvoltarea acestui domeniu.

În Polonia sistemul de marcarea a evaluat în funcție de factorii politici, un impact deosebit exercitând cele trei împărțiri ale pământurilor poloneze (în 1772 – între Prusia, Austria și Rusia; în 1793 – între Prusia și Rusia și în 1795 – între Rusia, Prusia și Austria). Modificările în plan geopolitic au dus și la folosirea noilor mărci aplicate articolelor. Împărțirea pământurilor poloneze a condus

și la apariția unor diferențieri în materie de marcă și titlul aplicat în atelierele din diferite orașe poloneze, informații absolut necesare și utile pentru atribuirea pieselor de orfevrărie, în care au excelat meșterii polonezi din domeniul prelucrării artistice a metalului.

La 7 aprilie 1785, regele Stanislav August a confirmat noul statut al breslei aurarilor (adoptat încă în 1516), iar în 1797 Departamentul Poliției dispune aplicarea titlului argintului la articolele confecționate de meșterii din Varșovia. Conform statutului aprobat în 1516, aurarii din Varșovia erau obligați să realizeze articole din argint de 15 ct, iar în unele cazuri justificate se admitea folosirea argintului de 14 ct. Fiecare articol era marcat de meșter, se aplica marca orașului, titlul metalului și marca specialistului în marcarea metalelor. Controlul mărcilor și siglelor se efectua lunar. Potrivit unui nou decret al lui August al III-lea, marca orașului se aplica deja și pe articolele de argint cu titlul 13 ct, iar din 1785 Stanislav August permite folosirea și argintului de 12 ct, cu aplicarea respectivă a mărcii.

Aflarea, între 1815 și 1863 a regatului Poloniei sub autoritatea țarului rus, a condus și la introducerea sistemului de expertizare rus. Prin decretul din 1816 au fost desființate breslele aurarilor, meșterii devenind liberi în activitatea sa, obținând dreptul să decidă singuri ce poanson vor aplica. Cele mai uzuale rămân a fi piesele de argint de 12 și 14 ct, care dețineau și poansonul meșterului, de regulă, monograma, completată de un simbol anumit<sup>47</sup>.

În 1846–1918 orașul Cracovia se afla în componența Imperiului Austro-Ungar, de unde și marcarea corespunzătoare a pieselor confecționate în atelierele cracoviene. La 9 august 1920 a fost instituit noul sistem de marcarea, utilizat în Polonia restabilită până în anul 1947.

Marcajul clasic al pieselor de metal din prima jumătate a secolului al XIX-lea includea poansonul meșterului, marca orașului, titlul metalului. În 1851, la Varșovia, în cadrul Curții Monetare a fost deschis Biroul de Marcare. Din 1852 marcajul includea în mod obligatoriu trei elemente de bază: monograma specialistului de marcarea cu data confecționării, titlul metalului în *zlotnik* (84, conform tradiției ruse) și marca Biroului de Marcare. În Biroul din Varșovia pieselor de metal confecționate de meșterii localnici li se aplica marca în formă de acvilă bicefală cu scut și un vultur polonez cu un cap. Din a doua jumătate a secolului

al XIX-lea în Varșovia erau aplicate mărcile fabricii sau ale atelierului și meșterului, denumirea deplină a orașului emitent, titlul metalului, de regulă „12”. Deseori era aplicat titlul „84”, care reprezenta cea mai înaltă finețe a argintului, meșterii din Varșovia realizând piese din metal cu titlu înalt.

Amintim că în 1896 au fost adoptate noi reguli de marcarea a metalelor nobile pe întreg spațiu al Imperiului Rus, care au fost introduse abia în 1899, fiind valabile și pentru articolele produse în atelierile poloneze<sup>48</sup>, și pentru cele realizate de meșterii din Basarabia. Ultima modificare a mărcilor care au fost uzuale în Varșovia se referă de asemenea la cele adoptate în Rusia, în anul 1908.

Cât privește piesele confecționate de meșterii din Gdańsk, constatăm că ele erau din argint de 15 ct (titlul 937 conform sistemului metric). În pofida faptului că meșterul principal al orașului a dispus încă în 1418–1451 aplicarea obligatorie a mărcii și a poansonului orașului pe piesele confecționate de meșterii localnici, rar când au fost găsite piese timpurii cu asemenea însemne. Ca atare, poansonul aplicat – stema orașului Gdańsk, care reprezenta două cruci simetrice plasate sub coroană – a rămas neschimbat pe parcursul a mai bine de două secole. Se modificau doar câmpurile și forma unde se aplica poansonul. N. Iorga, în una din lucrările sale, a menționat că în Moldova, la 1678, se purtau „brățări de Dansca”<sup>49</sup>.

Administrația orașelor ținea mult la calitatea argintului folosit pentru piesele de orfevrărie. Dacă în prima jumătate a secolului al XVIII-lea în mai multe centre europene de aurărie (Königsberg, Berlin, Wrocław) se folosea cu succes și argintul de 12 ct (titlu 750 conform sistemului metric), atunci la Gdańsk nu numai că nu s-a admis reducerea titlului argintului folosit, dar a fost intensificat controlul asupra fineții metalului. Din 1730 meșterul principal al breslei avea în funcțiile sale aplicarea mărcii orașului asupra pieselor de metal confecționate, fiind obligat să aplice un poanson special, cu indicarea titlului metalului folosit. Inițial, titlul metalului era aplicat deasupra siglei meșterului. Asemenea mărci cu menționarea titlului au fost aplicate de meșterii din Gdańsk asupra pieselor realizate până prin anii '50 ai secolului al XIX-lea. Începând cu 1888, asupra pieselor confecționate de meșterii din Gdańsk se aplică mărcile modificate ce indică titlul metalului, care a fost introdus pe întreg teritoriul Prusiei și includea coroana, titlul „800”, marca orașului și cea a meșterului<sup>50</sup>.

În spațiul cercetat de noi există numeroase articole din secolele XVI–XIX confecționate la Wrocław, aflat din 1742 sub administrarea Prusiei. Marca orașului aplicată articolelor conform statutului breslei bijutierilor a fost stabilită încă la 8 februarie 1539 și includea majuscula „W” (de la Wratuslavia), inclusă într-un oval, iar din anul 1653 marca era inclusă într-un scut de forma inimii. Prezența poansonului confirma folosirea metalului de 14 ct, iar din 1677 piesele urmau să posede obligatoriu marca care indica titlul metalului. În realitate deseori se folosea argint cu titlu mai jos, de regulă, 13 ct și chiar 12 ct, pe piesele cu acest titlu fiind aplicat, din 1678, un alt simbol preluat din stema orașului – capul Sf. Ioan pe un platou. În perioada 1709–1887 marca orașului era asociată cu aplicarea primelor litere ale breslelor specialiștilor în marcarea metalelor, activi în Wrocław. De asemenea, meșterii aplicau poansoanele sale asupra pieselor confecționate: inițialele încadrate în scuturi de diferite forme și configurații. Din 1888, pe piesele de metal este aplicat titlul metalului „800”, se introduce o marcă nouă, conform sistemului unificat de aplicare a titlului: coroana și semiluna<sup>51</sup>.

În Marea Britanie primele mențiuni privind funcționarea atelierelor de giuvaiergerie se referă la anul 1180, când la indicația regelui Henric al II-lea a fost instituită breasla bijutierilor, care aveau dreptul de a folosi ca marcă simbolul „cap de leu”<sup>52</sup>. Ulterior, fiecare persoană încoronată și-a adus contribuția mai mult sau mai puțin semnificativă în procesul de afirmare a mărcilor. În 1238, regele Henric al V-lea a ordonat ca aliajul de argint să posede 925% de argint<sup>53</sup>. La 1 decembrie 1784, în Anglia (în Scoția marca a fost instituită în 1819, iar în Irlanda în anii 1730–1807 exista propria marcă), a fost introdusă plata pentru aplicarea mărcii pe obiecte (*duty mark*)<sup>54</sup>. Acest însemn a fost uzual până în 30 aprilie 1890 și reprezenta efigia regelui pe blazon. Din 1784 fiecare piesă realizată din metale nobile de orfevrărie din Marea Britanie avea aplicate cinci mărci (*hallmarks* – semne distinctive): capul de leu, simbolul (o literă), care indica anul realizării, marca unui leu mergând, efigia regelui/reginei și poansonul meșterului. După 1890, pentru articolele cu titlu înalt se foloseau următoarele mărci: litera care semnifică anul realizării, cuvântul „Britania”, profilul capului de leu, poansonul orfevrului, pe când obiectele din metale nobile cu titlu jos erau marcate prin aplicarea mărcii cu capul leului, li-

tera pentru indicarea anului, simbolul unui leu mergând și poansonul meșterului<sup>55</sup>.

Încă de pe timpurile lui Philip Cutezătorul al Franței (1275) toate articolele de argint posedau în mod obligatoriu marca orașului emitent și poansonul argintarului/aurarului<sup>56</sup>. Marcarea articolelor de bijuterie și orfevrărie a avut tradiții îndelungate, fiind bazată pe o diversitate de acte normative și legi, ca finalitate articolul avea aplicate patru mărci și poansoane<sup>57</sup>. Fiecare meșter deținea un poanson propriu, denumit *poinçon de maître (poinçon de fabricant)*, după aplicarea căruia articolul era transmis la evidența unui specialist, care aplica marca *poinçon de charge/decharge* (valabilă până în anul 1791) și care semnifica necesitatea impozitării. Pe fiecare detaliu în parte a articolului se aplica marca orașului și abia după aceasta meșterul verifica repetat articolul, achita impozitele și avea dreptul să finiseze articolul, fiind aplicată marca specială, după ce articolul putea fi comercializat. Aparte se clasifică poansonul metalelor nobile (*poinçon pour métaux précieux*).

Noul sistem de aplicare a mărcii a fost introdus în Franța în anul 1797 și însemna trecerea controlului și aplicarea mărcii din cadrul breslelor la nivel de stat, fiind instituite două mărci de bază: *poinçon du titre* și *poinçons officiels de garantie* (pentru demonstrarea achitării impozitelor și certificarea fineții metalului), aplicate de specialiști instruiți (*gardiens du métier*).

Primele informații privind marcarea obiectelor din metale nobile în statele germane coboară către anul 1289<sup>58</sup>. Începând cu 1470 la Köln a fost stabilit standardul de 14 loți, noile regulamente privind prelucrarea argintului (de numai 8 lot), aplicarea siglei etc., fiind eliberate în 1541 de Maximilian I, la insistența primăriei orașului Regensburg<sup>59</sup>. De la 1 ianuarie 1888 în toate pământurile Germaniei au fost introduse marcările proprii ale obiectelor, care includeau sigla emitentului, titlul metalului, simbolul semilunii asociat cu coroana. Marcarea era realizată de chiar producătorul obiectelor, iar argintul avea cel mai înalt titlu – 800<sup>60</sup>.

Din 1363 datează și folosirea obligatorie a mărcii orașului și a siglei meșterilor în Strassburg<sup>61</sup>. Și în Suedia fiecare breaslă avea însemnul său cu reprezentarea uneltelor de lucru: sigla meșterului, completată de marca și casa financiară<sup>62</sup>. Fiecare orfevru ștanța sigla personală (*merkie*) asupra bijuteriei sau vasului, purtând răspundere personală<sup>63</sup>. În cazul unor articole necalitative, meșterul deseori pierdea clientela bogată.

Un loc aparte în cercetarea noastră deține sistemul de marcarea a obiectelor din metale nobile din Austria. În primele decenii ale secolului al XIX-lea în Basarabia au fost documentați 46 de argintari și aurari supuși ai Imperiului Austriac. Primele mențiuni se referă la anul 1366, când a fost introdusă obligativitatea verificării titlului metalului, fiind instituită funcția specială de control al mărcilor aplicate. Precum și în breslele aurarilor/argintarilor din orașele poloneze, pe parcursul anilor a fost permisă folosirea metalului de diferite titluri: 14 ct în 1651; în 1708 sunt permise titlurile de Augsburg și Viena, respectiv de 13 și 14 ct pentru argint; în 1737 se introduce titlul de 15 ct. Din 1784, inițial în or. Viena, a fost instituit controlul statului asupra aplicării mărcii articolelor din metale nobile<sup>64</sup>. Controlul de stat al mărcilor aplicate a fost introdus și în Halicia. În 1806, în Imperiul Austro-Ungar, cu excepția Transilvaniei, Ungariei și Slovaciei, a fost instituit un sistem statal unic de marcarea a pieselor de orfevrărie. La 1 august 1866 (cu mai bine de jumătate de secol mai devreme decât în URSS și respectiv, RSS Moldovenească) se trece de la sistemul în carate la cel metric, fiind introduse poansoane special elaborate, modificate în 1872 (și valabile până în 1921), în așa fel ca literele care indicau localitatea emitentă, să fie încadrate în marca pentru indicarea titlului metalului<sup>65</sup>.

Dacă să vorbim de sistemul de marcarea din Ungaria, menționăm că cele mai vechi reglementări ale meseriei aurarilor/argintarilor coboară către anul 1370, fiind prevăzută marcarea vaselor de argint cu sigla meșterului<sup>66</sup>.

În 1504 a intrat în vigoare legea semnată de Vladislav, regele Boemiei, Poloniei și Ungariei, care a fost valabilă până în anul 1866. Marca *signum comunae* se aplica alături de poansonul orfevrului și certifica controlul corectitudinii aplicării titlului metalului<sup>67</sup>. În perioada 1866–1937 a fost modificat sistemul de marcarea, mărcile noi fiind valabile în întreg Imperiu Austro-Ungar.

Prima breaslă a aurarilor cehi apare în 1324, iar din 1562 toate articolele, care aveau un gramaj mai mare de 0,5 funți erau supuse mărcării obligatorii, inclusiv ștampila orașului emitent și poansonul (monograma) argintarului sau aurarului<sup>68</sup>. Conform noului statut al breslelor (1776), erau instituite trei funcții ale specialiștilor în marcarea pieselor de argint, fiind permisă confecționarea articolelor din argint cu titlu 13. Din 1785 se permite lucrarea argintului cu titlul 15 și respectiv,

sunt introduse noile mărci. După 1806, în teritoriile intrate în componența Imperiului Austro-Ungar funcționa sistemul de marcarea specific acestuia, cu introducerea unor modificări în anul 1872, sistemul fiind înlocuit în 1921 prin marca Cehoslovaciei (până în 1918 Slovacia era supusă sistemului de marcarea ungar). Noile mărci ale metalelor nobile au fost valabile în perioada 1929–1940.

Și în atelierele din Constantinopol operațiile de marcarea și aprobare erau realizate de meșteri cu experiență, care participau și în cazul unor litigii cu referință la activitatea meșteșugarilor<sup>69</sup>. De altfel, în Evul Mediu atestăm o preocupare specială și riguroasă față de activitatea aurarilor și argintarilor<sup>70</sup>.

În secolul al XVIII-lea în orașele italiene funcționa sistemul separat al aplicării mărcilor, valabil pentru fiecare oraș în parte. În 1797 în Veneția marcarea obiectelor se realiza de instituțiile de stat. În 1810, Napoleon a introdus pentru toate orașele italiene marcarea după modelul serviciului de marcarea francez, cu folosirea mărcilor de garanție, adică de achitare a impozitelor stabilite. Abia în 1873 a intrat în vigoare legea din 2 mai 1872, care institua pentru întreg teritoriul al Italiei sistemul unic de marcarea a obiectelor din metale nobile. Producerea pieselor a fost liberalizată, controlul nu mai era obligatoriu, fiind stabilite titlurile 950, 900, 850, completate în 1925 cu titlurile 725 și 800<sup>71</sup>.

În perioada 1393–1878, în Bulgaria erau funcționale actele normative din Imperiul Otoman privind marcarea bijuteriilor. Abia în 1910 a intrat în vigoare legea adoptată la 1 martie 1907 privind marcarea prin intermediul mărcilor de stat și a poansonelor fiecărui bijutier în parte, fiind stabilite pentru metalele nobile titlurile 950, 900, 850, 750, 500<sup>72</sup>.

Conform legislației grecești, bijuteriile erau obligați să anunțe la poliție datele sale personale și imaginea poansonului aplicat, precum și informațiile privind comercializarea aurului<sup>73</sup>. Observăm la acest capitol că și în Grecia, și în Basarabia poliția avea unele obligații în ceea ce privește controlul asupra activității bijutierilor, operațiilor financiare cu metalele nobile, dar și aplicarea siglei, fapt demonstrat în paginile dosarului bijutierului David Bein din anul 1913<sup>74</sup>.

Marcarea obiectelor de metal a fost stabilită prin actele normative din 1882 și în Serbia, cu introducerea noului sistem de marcarea, adoptat an-

terior în 1834, care fixa marcarea obligatorie. În 1919 și 1933 au fost stabilite titlurile metalelor nobile, valabile pentru mai multe țări europene din prima jumătate a secolului al XX-lea, uniformizând în mare parte sistemul și facilitând producerea articolelor executate din metale nobile<sup>75</sup>.

În Imperiul Otoman, care a exercitat asupra populației din Basarabia o influență deosebită în materie de port vestimentar și bijuterii, la titlul metalului 800 existent deja, în anul 1844 a fost introdus titlul 900, conform sistemului metric. În țară nu erau obligatorii nici verificarea și controlul fineții și calității obiectelor, nici aplicarea mărcilor de control. Începând cu anul 1923, au fost introduse mărci pentru articolele din metale nobile, sistemul de marcarea suferind unele modificări în 1928, 1938 și 1942, dar cu păstrarea titlurilor stabilite în anul 1923<sup>76</sup>.

**Concluzii.** Cumulând informațiile disponibile la capitolul marcarea și aplicarea titlului obiectelor din metale nobile, constatăm existența tradițiilor seculare și a unui sistem bine dezvoltat în Franța, Marea Britanie, Germania, Cehia, orașele poloneze, cu un sistem unic. Totodată, au fost atestate regiuni care au adoptat sistemul de marcarea din țările limitrofe sau cu o legislație elaborată anterior. Un loc aparte revine țărilor, unde a fost atestată obligativitatea trecerii la sistemul de marcarea al țărilor care le-au anexat (Basarabia aflată în componența Imperiului țarist în perioada 1812–1917; Transilvania, Banatul și Bucovina în componența Imperiului Austro-Ungar; Polonia dezmembrată și supusă actelor normative din cele trei țări participante la împărțirile teritoriale). De altfel, în perioada analizată existau regiuni, unde marcarea și verificarea fineții metalului nobil nu erau obligatorii (Imperiul Otoman) și țări, unde marcarea obiectelor din metale prețioase a devenit obligatorie relativ târziu (Serbia).

Necesitatea și prezența aplicării marcajului și a monogramei/siglei producătorului constituie una din condițiile indispensabile pentru dezvoltarea orfevrăriei, evidența meșterilor specializați și evaluarea calității articolelor confecționate, formând astfel oportunități speciale pentru evoluția meseriilor artistice. Conform legislației în domeniul orfevrăriei, în toate țările est- și vest-europene, pe piesele din metale nobile se aplicau marca orașului emitent, poansonul meșterului sau al specialistului în marcarea metalelor nobile, precum și marca fabricii emitente. În cazul utilizării

metalelor nobile, se aplica în mod obligatoriu și titlul metalului, care certifică finețea lui. Confecționarea obiectelor din metale nobile necesită atât cunoștințe temeinice în domeniul prelucrării artistice a metalului, cât și diferite modalități de expertizare a acestor obiecte. Pentru reglementarea domeniului privind aplicarea mărcilor de control asupra obiectelor de aur, argint, a siglei meșterului etc. au fost instituite Camere de Aplicare a Măr-

cilor. Tratatulele de la mijlocul secolului al XIX-lea au fost soldate cu deschiderea unui și Birou la Chișinău, filiala Camerei de Marcare din Odesa. Cunoașterea acestor sigle și mărci posedă o deosebită importanță, întrucât în Basarabia în secolul al XIX-lea – prima jumătate a secolului al XX-lea cota-parte a importului de piese din metale nobile era destul de înaltă, net prevalând asupra pieselor confecționate de meșterii autohtoni.

### Referințe bibliografice și note

<sup>1</sup> Autorul exprimă toată gratitudinea colaboratorilor Muzeului Național de Istorie a Moldovei, în special doamnelor Aurelia Cornețchi și Nadejda Botea pentru amabilitatea de a ne pune la dispoziție materialele necesare pentru definitivarea prezentului studiu. Recunoștință aparte pentru doamna Svetlana Palatnaia, cercetător științific al Muzeului Podoabelor Istorice din or. Kiev, Ucraina, pentru sfaturile prețioase și literatură de specialitate pusă la dispoziție.

<sup>2</sup> Popescu F., Longhin V., Demetrescu P. *Legea mărcilor de fabrică și de comerț. Convențiile diplomatice și internaționale*. București, Institutul de Arte Grafice și Editură, f.a., p. 8.

<sup>3</sup> Muzeul Național de Istorie a Moldovei (MNIM). FB 23696.

<sup>4</sup> MNIM. FB 21649.

<sup>5</sup> MNIM. FB 21649.

<sup>6</sup> Cornețchi A. Expoziția „Biserica catolică din Republica Moldova. Istorie, spiritualitate, artă”. În: Tyragetia. MNIM, Chișinău, 2004, p. 274-281.

<sup>7</sup> Argintăria în ambientul laic și liturgic (secolele XVIII–XX). <http://www.nationalmuseum.md/ro/exhibitions/silverware> (vizitat 16.08.2013)

<sup>8</sup> *Muzeul Național de Istorie a Moldovei. 1983–2013*. Chișinău: 2013. Volum elaborat de E. Sava, A. Cornețchi, E. Postică, E. Ploșniță.

<sup>9</sup> Dâmboiu Daniela. *Breasla aurarilor din Sibiu între secolele XV–XVII*. Alba-Iulia: Altip, 2008, p. 30.

<sup>10</sup> *Orfevrăria liturgică sibiană*. Din tezaurul Muzeului Național Brukenthal. Sibiu: Muzeul Național Brukenthal, 2004, p. 17.

<sup>11</sup> Dâmboiu Daniela. *Breasla aurarilor din Sibiu între secolele XV–XVII*.

<sup>12</sup> Popescu F., Longhin V., Demetrescu P. *Legea mărcilor de fabrică și de comerț*, p. 6.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 8-9.

<sup>14</sup> *Marken-zeichen auf silber*. Text von Jan Diviš. Praga: Artia Verlag, 1976, p. 19-20.

<sup>15</sup> *Мастера золотого и серебряного дела в России (1600–1926)*. Москва: Русский национальный музей, 2002, том 2, с. 17.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> <http://assay.gov.ua/assay.nsf/0/6325CC62D05FB161C2257CDD001731D4> (vizitat 26.05.2014)

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Arhiva Națională a Republicii Moldova (ANRM). F. 2, inv. 1, d. 4592.

<sup>20</sup> ANRM. F. 2, inv. 1, d. 5027.

<sup>21</sup> Dâmboiu Daniela. Op. cit., p. 40.

<sup>22</sup> <http://assay.gov.ua/assay.nsf/0/6325CC62D05FB161C2257CDD001731D4> (vizitat 26.05.2014)

<sup>23</sup> MNIM. FB 22845 (1-2).

<sup>24</sup> Постникова-Лосева М. М. *Золотое и серебряное дело XV–XX веков. Территория СССР*. Москва, 1983.

<sup>25</sup> MNIM. FB 20162 (1-2).

<sup>26</sup> <http://assay.gov.ua/assay.nsf/0/6325CC62D05FB161C2257CDD001731D4> (vizitat 26.05.2014)

<sup>27</sup> Постникова-Лосева М. М. *Русское ювелирное искусство. Его центры и мастера*. Москва, 1974, с. 305.

<sup>28</sup> Ibidem, с. 194.

<sup>29</sup> Постникова-Лосева М. М. *Русское ювелирное искусство*, с. 306.

<sup>30</sup> *Адрес-календарь на 1913 год*. Кишинев, 1912, с. 105; Condraticova L. *Ateliere de bijuterie și piese de podoabă în spațiul pruto-nistean (1900–1914)*. În: *Cercetări Istorice*, Editura Palatului Culturii, vol. XXX–XXXI (2011–2012), Iași, 2012, p. 166.

<sup>31</sup> ANRM. F. 6, inv. 18, d. 86; Condraticova L. Op. cit., p. 168.

<sup>32</sup> Popescu F., Longhin V., Demetrescu P. Op. cit., p. 8.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 224-225.

<sup>34</sup> [http://www.metalepretioase.ro/marcarea\\_metalelor\\_pretioase.html](http://www.metalepretioase.ro/marcarea_metalelor_pretioase.html) (vizitat 24.05.2014)

<sup>35</sup> Niculescu C. *Argintăria laică și religioasă în Țările Române în sec. XIX–XIX*. București, 1968.

<sup>36</sup> Rațiu (Ratz) Ioan. *Tehnica și arta ceasornicarilor, giuvaiergiilor, țintuitorilor, gravurilor și opticienilor*. Cluj: Institutul de Literatură și Tipografie „Minerva”, 1938, p. 144.

<sup>37</sup> AOSPRM. F. 51, inv. 19, d. 237, f. 21.

<sup>38</sup> Ibidem, f. 37.

<sup>39</sup> Rațiu (Ratz) Ioan. Op. cit., p. 169.

<sup>40</sup> Ibidem, p. 148.

<sup>41</sup> *Marken-zeichen auf silber*, p. 30.

<sup>42</sup> Кондратикова Л. *Ювелирное искусство Бес-*

сарабии в первой половине XX века. Saarbruecken: Lambert, 2013, 144 с.

<sup>43</sup> Логинов В. Д. Ювелирные товары и часы. Москва: Экономика, 1989, 68 с.

<sup>44</sup> Постникова-Лосева М. М. Русское ювелирное искусство, с. 306-307.

<sup>45</sup> <http://assay.gov.ua/assay.nsf/0/6325CC62D05F B161C2257CDD001731D4> (vizitat 26.05.2014)

<sup>46</sup> Constantin I. *Din istoria Poloniei și a relațiilor româno-polone*. București, Editura: Biblioteca Bucureștilor, 2005, p. 177.

<sup>47</sup> Ковальова Н. М. Вотуми польских майстрів та фірм XVIII – поч. XX ст. В: Музейни читання, Киев, 2012, с. 294.

<sup>48</sup> Ibidem, с. 295.

<sup>49</sup> Iorga N. *Istoria industriilor la români*. București, 1927, p. 55-56.

<sup>50</sup> Ковальова Н. М. Op. cit., с. 120.

<sup>51</sup> Ibidem, с. 50.

<sup>52</sup> *Marken-zeichen auf silber*, p. 7-8.

<sup>53</sup> Dâmboiu Daniela. Op. cit., p. 30.

<sup>54</sup> <http://www.silvercollection.it/dictionarydutydodger.html> (vizitat 24.05.2014)

<sup>55</sup> *Marken-zeichen auf silber*, p. 7-8.

<sup>56</sup> Dâmboiu Daniela. Op. cit., p. 30.

<sup>57</sup> *Marken-zeichen auf silber*, p. 9-10.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 5-6.

<sup>59</sup> Dâmboiu Daniela. Op. cit., p. 31.

<sup>60</sup> *Marken-zeichen auf silber*, p. 5-6.

<sup>61</sup> Dâmboiu Daniela. Op. cit., p. 30.

<sup>62</sup> Сванидзе А. *Ремесло и ремесленники средневековой Швеции (XIV–XV вв.)*. Москва, 1967, с. 227.

<sup>63</sup> Ibidem, с. 239.

<sup>64</sup> *Marken-zeichen auf silber*, p. 16.

<sup>65</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>66</sup> Dâmboiu Daniela. Op. cit., p. 31.

<sup>67</sup> *Marken-zeichen auf silber*, p. 25.

<sup>68</sup> Ibidem, p. 34-35.

<sup>69</sup> Ченцова В. Г. К вопросу о формах организации городского ремесла в Венецианской Романии В XIII–XV вв. В: Византийский временник, Москва, 1991, том 51, с. 147.

<sup>70</sup> Сванидзе А. Op. cit., с. 116-117.

<sup>71</sup> *Marken-zeichen auf silber*, p. 13.

<sup>72</sup> Ibidem, p. 4.

<sup>73</sup> ANRM. F. 6, inv. 18, d. 86; Condaticova L. *Ateliere de bijuterie și piese de podoabă*, p. 166.

<sup>74</sup> *Marken-zeichen auf silber*, p. 11.

<sup>75</sup> Ibidem, p. 13.

<sup>76</sup> Ibidem, p. 36.



Piese de argint din colecția Muzeului Național de Istorie a Moldovei și însemnele, ce certifică atelierul de realizare, finețea metalului, numele argintarului și a marcatorului: 1) Sfeșnic, „Chippendale”, 2-3) Veselă de argint, firma „J. Fraget” și „Elkington”, sfârșitul secolului al XIX-lea



4



5



6



Piese de orfevrărie din argint/aur din colecția Muzeului Național de Istorie a Moldovei și poansoanele, ce certifică atelierul de realizare, finețea metalului, numele argintarului și a marcatorului:

- 4) Fructieră, atelier din Varșovia, secolul al XIX-lea;
- 5) Pafta, atelierul din Orhei, a doua jumătate a secolului al XIX-lea;
- 6) Sfeșnic, fabrica „Norblin”, Varșovia, sfârșitul secolului al XIX-lea (colecție privată).

Tudor STAVILĂ

## Antoine Irisse – fovist-ul basarabeian din Paris

### Rezumat

#### Antoine Irisse – fovist-ul basarabeian din Paris

La începutul secolului al XX-lea Parisul devine un centru al artei internaționale. Aici se întâlnesc pictori din Europa, Asia și cele două Americi, Montparnasse-ul și Montmartre-ul fiind locul întâlnirilor și disputelor artistice, care au configurat tendințele principale ale culturii artistice pe mapamond. Anume aici se constituie cubismul lui Picasso („Domnișoarele din Avignon”, 1906), fovismul lui Matisse („Bucuria vieții”, 1905), dadaismul lui Jean Arp (1915), abstracționismul lui Piet Mondrian („Compoziție ovală III”, 1913), suprarealismul lui Salvador Dalí („Persistența memoriei”, 1931) și alte isme, care s-au răspândit simultan în artele universale.

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

Printre colegii săi basarabieni care au aderat la abstracționism (Gregoire Michonze, Samson Flexor), postimpresionism (Olga Olby, Joseph Bronstein, Moisey Kogan, Numa Patlajean), realism (Isaac Antcher), simbolism (Boris Anisvold) etc., Antoine Irisse a fost un pictor fovist împătimit al Școlii pariziene, participând activ la manifestările din Montparnasse și a rămas consecvent pe durata vieții acestui curent.

Pictura sa de factură poetică devine un imn al luminilor și al dragostei de viață, asociindu-se cu culorile decorative și simplificarea perspectivei, prin contraste de formă și delimitare a conturului. Subiectele sale erau destul de simple cum era și persoana maestrului: vederi din atelier, accesorii modeste din viață, vase cu flori, portrete. A fost un poet ce l-a inspirat pe Matisse, care îl admira. Ultima manifestare a artistului a fost vernisată în luna iulie 2010, cu asistența Nadinei Nieszawer, expert al Școlii de la Paris, la Artcurial din Rond-Point de la Champs-Élysées.

**Cuvinte-cheie:** tendințe, fovism, Paris, Basarabia, drept sedentar, Irisse, Matisse.

### Summary

#### Antoine Irisse, as the Bessarabian fovist from Paris

In the beginning of XX th century Paris became a center of the International Arts. There some painters from Europe, Asia and America that for the Montparnasse or Montmartre meeting's place have had their various discussions and created the main trends of artistic culture in the world. Just here is Picasso's Cubism („Avignon demoiselles”, 1906), Fauvism of Matisse („Joy of life”, 1905), Jean Arp's Dada (1915), abstractionism of Piet Mondrian („Composition oval III”, 1913), the surrealism of Salvador Dalí („Persistence of memory”, 1931) and other isms that were once prevalent in the world art.

The Bessarabians arrived to Paris as most of those who emigrated from the Russian Empire where were limited by law for receiving the higher education and in that case, Paris gave them real heaven on the earth without anti-Semitism, pogroms and ethnic conflicts. In spite of Bessarabia was no longer the part of the tsarist Russia after 1918, Kishinev Jewish tragedy in 1903 was still quite fresh one in a memory.

Among of their Bessarabian colleagues who joined the abstraction (Gregoire Michonze, Samson Flexor) Post – impressionism (Olga Olby, Joseph Bronstein, Moisey Kogan, Nyma Patlajan), realism (Issaac Antcher), symbolism (Boris Anisvold) etc., Antoine Irisse was an avid painter fovist of Parisian School, actively participating in some events of Montparnasse and he was true to fovism's current during his life.

His poetic painting becomes a hymn of light and love of life, associating with the decorative colors and simplified perspectives on the contrast of shape and contour delineation. Antoine Irisses' subjects were quite ordinary, as his person: some views from his studio, modest living accessories, flower vases, portraits. He was a poet who inspired Matisse, whom he admired. Last art exhibition of the painter was opened in 2010, July with the assistance of Nadine Nieszawer as an expert of the Parisian School, the Artcurial Rod-Point to the Champs-Élysées.

**Key words:** tendency, fauvism, Paris, Basarabia, limited by law, Irisse, Matisse.

## Rezюме

### Антуан Ирис, бессарабский фовист из Парижа

В начале XX века Париж стал центром международного искусства. Художники из Европы, Азии и Америки, встречаясь на Монпарнасе или на Монмартре, в художественных спорах создавали основные тенденции художественной культуры в мире. Здесь рождается кубизм Пикассо („Девушки из Авиньона”, 1906), фовизм Матисса („Радость жизни”, 1905), дадаизм Жана Арпа (1915), абстракционизм Пита Мондриана („Овальная композиция III”, 1913), сюрреализм Сальвадора Дали („Постоянство памяти”, 1931) и других измы, которые распространились в мировом искусстве.

Бессарабцы прибывшие в Париж, как и большинство тех, кто эмигрировал из Российской Империи, были ограничены законом о высшем образовании, и в этом случае Париж дал им рай на земле – без антисемитизма, погромов и этнических столкновений. Несмотря на то, что Бессарабия после 1918 года больше не входила в состав царской России, трагедия, пережитая евреями Кишинева в 1903 году, была еще достаточно свежа в их памяти. Среди своих бессарабских коллег, которые присоединились к абстракционизму (Грегуар Мишонзе, Самсон Флексор), постимпрессионизму (Ольга Олби, Джозеф Бронштейн, Моисей Коган, Ньюма Патлажеан), реализму (Исаак Антчер), символизму (Борис Анисвельд) и др., Антуан Ирис был страстным фовистом парижской школы, активно участвующий в выставках на Монпарнасе, оставаясь верным этому течению на протяжении всей жизни. Его поэтическая живопись становится гимном света и любви к жизни, ассоциируя декоративный цвет и упрощенную перспективу, противопоставляя контрастность форм и разграничивая контур. Его сюжеты были довольно ординарны, как был и он сам: вид из его мастерской, скромные аксессуары жизни, вазы для цветов, портреты. Он был поэтом, который вдохновил Матисса и которым он восхищался. При содействии Надин Незавер, эксперта Парижской Школы, в июле 2010 года в Artcurial Ронд-Пойнт на Елисейских полях была открыта последняя выставка художника.

**Ключевые слова:** тенденции, фовизм, Париж, Бессарабия, оседлость, Ирис, Матисс.

Antoine Irisse s-a născut la Chișinău, la 18 aprilie 1903, într-o casă de pe str. Pavlovskaja, 11 (astăzi str. Petru Rareș) și a decedat la Paris, la 10 ianuarie 1957. Și-a petrecut copilăria cu părinții și cei doi frați într-un mediu marcat de antisemitism și Pogromul din Chișinău din aprilie 1903. A studiat la Școala de *Belle Arte*, în atelierul lui Auguste Baillayre, în aceeași perioadă cu Gregoire Michonze, Olga Olby, Joseph Bronstein. Deja în timpurile studiilor decide să plece în capitala Franței, dar ajunge în Belgia, la Academia Regală de Arte din Bruxelles, unde în 1924 se angajează în serviciul auxiliar al armatei belgiene<sup>1</sup>.

La 23 de ani, în 1926, se stabilește definitiv la Paris, lucrând în atelierul lui Robert Wlérick și Henry Arnold, unde i-a cunoscut pe viitorii prieteni Pignon și Dayez<sup>2</sup>. Frecventând l'*Académie de la Grande Chaumière*, descoperă în capitala artei mondiale libertatea picturii, unde putea fi el însuși, participând activ la viața artistică din Montparnasse. Aici se împrietenește cu Michel Kikoïne, Emmanuel Mané-Katz, Jean Pougny, Othon Friesz, Utrillo, Dobrinsky, Terechkovitch și mulți alții<sup>3</sup>, frecventând regulat cafenelele din cartierul Vavin cu terasele *du Sélect, du Dôme, de la Rotonde* sau *de la Coupole*, unde s-a instaurat spiritul Școlii de la Paris, se întâlnește cu prietenii săi pictori, cu galeriști, critici de artă și mecenai.

În 1936 au loc schimbări esențiale pentru Antoine Irisse. Stabilindu-se într-un atelier spațios din Montparnasse, se căsătorește cu Andree Doris, fiica unei bretone și a unui tânăr din Angoulême, o profesoară de desen cu care s-a întâlnit la Louvre. Ea avea 22 de ani, el – 31.

În anii celui de-al Doilea Război Mondial Irisse rămâne la Paris, unde a fost denunțat ca persoană de origine evreiască, dar se ascunde și reușește să scape de arestul ghestapo-ului. Mama sa însă este reținută în 1942 în timpul unei razii. A fost deportată și închisă la Auschwitz.

Fovii, în memoria noastră sunt, tradițional, confundați cu creația lui Henri Matisse sau André Derain, situația însă fiind de altă natură. Matisse a explorat succesiv impresionismul, postimpresionismul, poantilismul și cubismul în egală măsură cu fovismul, fiind doar unul dintre primii care l-a promovat. Câteva dintre operele maestrului („Bucuria vieții”, 1905; „Doamnă cu lalele”, 1910; „Dansul”, 1910; „Țiganca” din 1906) demonstrează o diversitate de interese stilistice, care au puțină tangență cu tendințele generale ale stilului atribuit.

Prima expoziție a lui Antoine Irisse a avut loc în 1929, la „Galerie Jeune Parque” din Paris și poate fi percepută ca o artă exuberantă, turbulentă, a jocului de culoare în toate variațiile posibile ale libertății. Unul și același autor, el face parte din cer-

cul pictorilor foviști care aduc o adevărată tinerețe în pictură. După expoziție, criticul de artă Mounesseau scria pentru „*Écho de Paris*”: „(...) Irise este un tânăr pictor care fulgeră în continuare (...) Pictura lui (...) violentă (...), brutală dezvăluie un veritabil temperament de colorist”<sup>4</sup>.

El este remarcat și de Waldemar George, viitorul redactor-șef de la „*Prisme des Arts*”, care l-a susținut în toți anii carierei sale artistice pentru recunoașterea talentului său. Tablourile basarabeanului l-au sedus și pe J.-M. Campagne, care într-un lung articol scria: „Am admirat într-o altă zi la Katia Granoff o expoziție a unui tânăr rus, pictorul Irise (...). Acesta este decis să meargă, pentru susținerea picturii sale, până la a muri de foame. El nu face promisiuni, dar este un profesionist foarte liber, ce degajează o delicioasă nebunie a unui adevărat pictor. Mi-ași dori ca el să continue totuși și noi ne vom aminti de numele său”<sup>5</sup>.

După 1930 are numeroase expoziții solo în galeriile „Katia Granoff”, „*Quatres Chemins*” și în „*Armand Drouant*”. Mai târziu organizează două expoziții în „*Gallery André Weil*”, de pe strada Matignon<sup>6</sup>, bucurându-se de succes la public și în rândul criticilor de artă.

În anul 1931 Antoine Irise se mai produce la o expoziție cu vânzare numită „*Un petit tableau*” în Galeria Katei Granoff<sup>7</sup> și la o alta, în 1932, la „*Archipel*”, unde se prezintă împreună cu Raoul Dufy, Friesz, Mané-Katz, Picasso, Maurice Utrillo și Vlaminck<sup>8</sup>.

În continuare, în 1932, împreună cu grupul „*La Péniche*” expune la „*Boucanier*”, iar în 1933 – la „*Galeria Quatre Chemins*”, unde își reconfirmă stilul și maniera sa proprie. La expoziția din 1934 de la „*Galérie Armand Drouant*” este prefațat și consultat de Waldemar George, participând, în paralel, cu regularitate, la principalele Saloane pariziene<sup>9</sup>.

Înainte de eliberarea Franței, artistul participă la „*Salonul din Mai*” cu creațiile sale din 1943. René Barotte scria în „*Paris Presse l'Intransigean-te*”: „Este împreună cu Pignon și Dayez unul dintre primii la Salon”<sup>10</sup>.

Însă cele mai multe comentarii despre creația lui Antoine Irise apar în perioada postbelică. Participarea activă la expoziții, în fiecare an de după 1943 și până la decesul din anul 1957, este marcată cu regularitate la Salonul Independenților, la care este asociat, la Salonul Tuileries și la Saloanele de Toamnă. Expoziția din 1952 de la „*Galérie André Weil*” de pe strada Matignon, l-a clasat definitiv

printre cei mai mari reprezentanți foviști ai epocii. Pentru revista „*Le Peintre*” din decembrie 1956 Waldemar George scrie despre operele pictorului expuse în „*Galérie André Weil*”: „Poetul culorilor, Irise și-a dorit reducerea la esențialul mijloacelor sale plastice de expresie (...). Visezi, înaintea pânzelor lui Irise, la splendoarea dezgolită a poemelor lui Stéphane Mallarmé. Ca un principe incontestabil al cuvintelor, Irise identifică aceste efecte ale resurselor specifice vocabularului său”<sup>11</sup>.

În revista „*Les Arts*” din decembrie 1956, el putea să citească într-un articol nesemnat: „Într-o culoare impalpabilă armonioasă, pură, vibrantă, diluată, Irise preocupat de laconismul procedurilor plastice, pune epiderma de un ton pe pânză în forme decupate. Operele sale incluse în dimensiuni spațiale se remarcă prin valorație și nu prin perspectiva lineară trasată, fiind rezultatul unei munci, care l-a îndreptat pe Irise, ca și pe Matisse, la un echilibru al culorilor care se susțin reciproc într-o adevărată armonie”<sup>12</sup>. În ianuarie 1957, în aceeași revistă, Waldemar George subliniază armonia lui coloristică, descrisă astfel: „Spațiul coloristic pe care îl deține acest artist cu rare calități expus pe suprafață, creează planuri coloristice. Câteva accesorii modeste ale vieții și câteva vase cu flori constituie decorul pânzelor pictate de Irise unde domnește atmosfera unui paradis terestru. Ca orișice mare artist exigent al epocii sale Irise, cu această sete absolută și apetitul pentru expresii esențiale, se obligă să-și creeze propriul vocabular artistic. El știe că culoarea nu este o căptușeală banală a formei, ci carnația și sângele tabloului...”<sup>13</sup>.

Alt istoric de artă, Henri Héraut, scria în revista „*L' Amateur d' Art*”: ... „El duce cont de un ansamblu important pe care Irise, artist foarte modest, este unul dintre cei mai autentici pictori ai epocii noastre. Influențat la începuturi de factura de netăgăduit a lui Matisse (pe care îl admira, de altfel), el a realizat minunea de a merge, în unele pânze, înaintea Maestrului (...). Temperamentele picturale ale lui Irise sunt grandioase: roșul său pur, violent, însă instinctul său de artist reunește aspectele stridente cu o ușurință nedisimulată. Expoziție remarcabilă pentru a o privi și a o revedea. Cele câteva pânze pe care le expune îl situează pe Irise printre cei mai buni pictori ai generației sale. Acest artist, foarte modest, nu-și ocupă locul pe care îl merită pentru diversitatea limbajului plastic și cele mai multe realizări”<sup>14</sup>.

În anunțul despre moartea artistului publicat în „*Prisme des arts*” Waldemar George scrie: „(...)

Ultima reuniune a operelor sale la Grande Galerie de pe strada Matignon a relevat un talent de o rară calitate. O pânză de Irisse a reflectat lumina unei primăveri eterne (...). Subiectul operelor sale este asemănător cu puritatea imuabilă a cristalului, este acea delectare (sau acea frumusețe esențială) la care Poussin făcea aluzie într-una din scrisorile lui adresată doamnei de Chanteloup<sup>15</sup>.

Ultima expoziție care a prezentat o bună parte a celor mai importante opere, a avut loc la aceeași „Galerie André Weil”, în decembrie 1956, care i-a încununat succesul. El putea citi în revista „Combat”: „Irisse adoptă un stil luminos și coloristic în cele mai bune tradiții ale foviștilor și ale lui Matisse. Formele sale sunt simple, aluzive, de o culoare sonoră”<sup>16</sup>.

De la începuturi, cu primele sale lucrări, artistul și-a intuit locul pe care fovismul l-a ignorat sau nu a avut cine să-l ocupe: în locul expresiei coloristice Antoine Irisse folosește tonuri și culori semi-decorative sau semi-mate, linii ondulate, fără colțuri, surprinzând prin armonia motivului. „Le Tailleur” („Croitorul”, 1924) cu o compoziție inspirată din activități cotidiene, pictorul o transformă într-o scenă complexă, cu atribute și detalii stilizate și amplasate fără artificialitate, în pofida faptului că culorile se armonizează între ele, fiecare având limitele sale. Concepută ca o compoziție privită de deasupra liniei orizontului, Irisse amplasează croitorul la marginea din stânga tabloului, restul spațiului fiind ocupat de bucăți de textile, mașina de cusut și un foarfece. Fiecare obiect este personalizat de culoarea care-i oferă unicitate, dar nu este scos din integritatea coloristică a tabloului. În plus, comparativ cu fovii, pictorul evită aplatizarea totală, utilizând, la necesitate, clarobscurul pentru a evidenția unele forme sau volume.

„Natură statică cu brișă” și „Domnișoara cu natură statică” fac parte din primele experimente ale lui Irisse unde se observă etapa de inițiere în ambianța fovismului. Tablourile pictate în culori pastelate fără sonoritatea stilului marchează doar începuturile creației sale. Aceste opere se detașează din contextul creației sale ulterioare cu toate că se urmărește conturul viitoarei maniere plastice.

Doouă lucrări pictate în anul 1927 – „Compoziție cu carte roșie” și „Doamnă în bluză verde” – sunt lucrări elocvente pentru înțelegerea întregii creații a artistului. În primul caz, natura statică reprezintă o armonie coloristică perfectă, iar denumirea tabloului este atribuită arbitrar, centrul compozițional fiind ocupat de masa acoperită cu

o draperie de un alb imaculat, cu pliuri albastre-deschise. Accentele de roz al cărții și roșul aprins al florilor din ultimul plan distribuie accentele coloristice, datorită cărora tonurile întunecate aproape nu se fac observate.

Simplitatea subiectului și semantica profundă a motivului sunt și leitmotivul portretului „Doamnei în bluză verde” – o semifigură în fotoliu, cu mâinile împreunate și o privire meditativă îndreptată în spațiu. Culoarea verde a bluzei și a fusteii întunecate pe fundalul de roșu-mat și de ocru-activ, fără linia conturului, care ar delimita formele, creează o imagine poetică sinceră, luminoasă și contemplativă. Acest chip nu are tangență cu realitatea cotidiană, este atemporal, permanent, tânăr și frumos pentru toate timpurile trecute, prezente și viitoare.

În ulterioarele naturi moarte Antoine Irisse adoptă un colorit mat, pastelat, reducând la minim numărul obiectelor stilizate și geometrizzate care sunt o excepție în creația sa („Vesală cu butelie de vin”, 1930; „Tânăra și natură moartă”, 1930; „Natură moartă cu brișe”), gri-ul dominând paleta coloristică.

Aceeași abordare se observă în lucrările artistului din perioada ultimului deceniu interbelic. În trei lucrări care marchează această etapă – „Fructieră cu mere și cochilie” (1933), „Femeie în rochie albastră” (1936) și „Portretul soției pictorului” (1938) – Antoine Irisse rămâne la același mod de tratare plastică a subiectelor: simplitatea reflectată în denumiri, varietatea compozițională a motiveilor și armonia coloristică a pânzelor. Îndeosebi de semnificative sunt cele două portrete. Primul executat în maniera caracteristică fovilor de un decorativism evident, mai amintește sonoritatea pânzelor lui Matisse, prin contrastul albastrului rochiei și galbenul aprins al fotoliului pe fundal roșu, secundat de vaza verde și albastrul lacului din ultimul plan. „Portretul soției pictorului” poartă un caracter mai sentimental și este realizat într-o manieră tradițională. Profilul femeii cu broboadă galbenă, îmbrăcată într-o bundiță deschisă și fundalul mixt de tonuri roșu și ocru-rece, cu accentuarea lejeră a volumelor, evidențiază lucrarea din întregul ciclu de portrete ale autorului.

În pictura imediat postbelică în creația pictorului intervin unele schimbări. Nuanțele coloristice nu mai sunt la fel de sonore, devin mate, dispare luminozitatea interioară a operelor, momentul constant referindu-se doar la libertatea compozițională. În acest sens „Doamna în albastru” (1946)

și „Cheiul Senei” (1947) sunt destul de semnificative, dar acest moment nu durează.

Deja în 1949 pictura lui Antoine Iresse se revigorează complet, dovadă fiind „Masă albastră” (1949), „Natură moartă cu portocale și ananas” (1949), „Tânăra cu mandolină II” (1949), Antoine Iresse reîntorcându-se la valențele coloristice interbelice. Roșu și albastru devin gama coloristică a pictorului, dominând natura moartă cu portocale și ananas, portretul tinerei cu mandolină și masa albastră, reflectând modificările temporale la care decurge autorul: sub un aspect mai continuă experimentul coloritului pastelat, iar în ultimul caz – urmând tradițiile fovilor. După două decenii interbelice pictorul se reîntoarce la compozițiile cu acțiune, marcate în lucrarea „Tânăra cu mandolină II”, cea mai timpurie de acest gen referindu-se la „Croitorul (1924)”.

Un nou salt în creația pictorului o demonstrează apariția ciclurilor. Pentru anii '50 o dominantă a creației sale se referă la seria de nuduri întitulate „Olimpia”, fără nici urmă de referință la cunoscutele lucrări ale lui Eduard Manet sau ale pictorilor renascentiști. Două lucrări din acest ciclu – „Olympia” (1950) și „Olympia II” (1950) sunt destul de semnificative. Repetând în fiecare lucrare poziția corpului și compoziția, modificând doar coloritul – în „Olimpia I” corpul nud este dominat de ocră de diverse nuanțe pe fundal albastru, iar în „Olimpia II” același corp devine roz-albăstrui, pe fundal albastru-întunecat, alte opere din acest ciclu variind prin gamele coloristice.

După „Olimpii” Antoine Iresse se adresează unor motive tematice cum ar fi „L'Épreuve” (1952) din cadrul unei întâlniri muzicale într-o cafenea pariziană, unde coloritul de albastru întunecat sugerează o atmosferă serală, iar mesajul este asemănător „subiectelor fără subiect” ale lui Gregoire Michonze.

Concomitent, pictorul continuă lucrul asupra a două serii noi consacrate atelierului său de creație și a unei teme mai puțin obișnuite pentru mapamondul parizian – sărbătorile păgâne. Realizate în 1952 („Atelierul pictorului I”, „Atelierul pictorului II”) și respectiv în 1953 („Sărbători păgâne II-III”), aceste opere transformă paleta luminoasă a culorilor într-o feerie de lumini de maximă intensitate. Ca mesaj și semantică, ultimele au tangență cu cunoscutele lucrări ale lui Paul Goghen din perioada polineziană.

Iresse și-a consacrat toată viața picturii. Pentru a face față dualității problemelor cu care se

confrunta pe parcursul anilor, între existența familiei (în 1940 s-a născut fiica Danielle) și pentru a persevera în căutările sale picturale autentice, artistul îmbrățișează o altă profesie, cea de ceramist, însă pictura nu a fost uitată.

El a deschis izvorul pur al galbenului, violetului și rozului. A simplificat formele și perspectivele. A asociat culorile sonore, strălucitoare, obraznice cu o sensibilitate foarte sigură, nelăsând formele și liniile complet dezgolate. A fost un poet ce l-a inspirat pe Matisse, care îl admira. Culoarea a fost pentru Iresse o unealtă a expresiei și constituia un limbaj profund de emoții. Anume în această perioadă arta sa propune cele mai înalte realizări. Dar, în sfârșit, când are posibilitate să se consacre, în exclusivitate picturii, se îmbolnăvește în 1954 de o maladie gravă, ce nu i-a mai lăsat decât doi ani de viață. Bolnav de o maladie necruțătoare, el decedează la 10 ianuarie 1957, cu câteva zile înainte de ultima sa expoziție, la care nu a mai asistat. Înainte de moarte el a solicitat încă odată tuburile sale pentru a etala culorile. Noua sa orientare a rămas doar ca o mare parte a proiectului propus<sup>17</sup>.

Majoritatea istoricilor de artă, care au studiat și au scris despre operele lui Antoine Iresse din diverse perioade, accentuau în permanență simplitatea și luminozitatea compozițiilor sale, ce transformau lucrurile banale într-o bijuterie. Indiferent de gen, artistul cu aceeași libertate picta naturi moarte, portrete sau peisaje, iar simplitatea lor nu era decât o modalitate de a ascunde profunzimea mesajului, identificând acele procedee plastice și acea compoziție, care reflectau în integritate subiectul propus. A fi fov pentru pictor a însemnat să-l imite pe Henry Matisse, lucru care a reușit să-l depășească, apelând, în primul rând, la un colorit decorativ și sonor, dar fără rigiditatea contrastelor Maestrului. Și desenul, și compozițiile nu prezintă forme geometrificate. Totul este supus unei perfecte armonii, inclusiv, coloritul.

A aderat la fovism în plină criză a artei figurative, excluzând convențiile academice și perspectiva lineară italiană, participând astfel la prima revoluție artistică a secolului al XX-lea – revoluția culorii precedată de revoluția formei. Foviștii au manifestat pentru autonomia culorii și intervențiile emotive ca componente picturale, în timp ce formele se reduceau la linii simplificate, iar perspectiva era sugerată de planurile spațiale ale culorilor. Iresse evoluează în mod natural spre o formă de expresie abstractă. Se dedică integral căutărilor unor noi forme prin care îl interesează foarte mult asocierea

coloristică. Realiza pânze pline de optimism, chiar și atunci când era flămând și slăbit.

Pictura sa de factură poetică devine un imn al luminilor și al dragostei de viață, al plăcerii unei vieți păgâne, asociindu-se cu culorile decorative și simplificarea perspectivei, prin contraste de formă și delimitare a conturului. Subiectele sale erau destul de simple, cum era el însuși: vederi din atelierul său, modeste accesorii din viață, vase cu flori, portrete. Ultima manifestare a artistului a fost vernisată în luna iunie, cu asistența Nadinei Nieszawer, expert al Școlii din Paris, cu o expoziție cu vânzare la „Artcurial” din Rond-Point de la Champs-Élysées<sup>18</sup>.

Danielle Kreitner, fiica artistului, care avea doar 16 ani când i-a decedat tatăl, scrie că „(...) a iubit Basarabia, dar evita să vorbească despre ea”, repetându-i permanent: „... nu uita niciodată că Franța este țara libertății”<sup>19</sup>.

Printre colegii săi basarabeni care au aderat la abstracționism (Gregoire Michonze, Samson Flexor), postimpresionism (Olga Olby, Joseph Bronstein, Moisse Kogan, Numa Patlajean), realism (Isaac Antcher) și simbolism (Boris Anisveld) ș.a., Antoine Irisse a fost un pictor fovist împătimit al Școlii pariziene, participant activ la manifestările din Montparnasse, ce a rămas consecvent pe durata vieții acestui curent.

### Referințe bibliografice și note

<sup>1</sup> Kreitner Danielle. *Irisse*. Paris (fără an), 88 p.

<sup>2</sup> Henry Arnold (1879–1945, Paris) și Robert Wlerick (1882–1944, Paris), sculptori francezi figurativi. Edouard Pignon (1905–1993, Paris) și Georges Dayez (1907–1991, Paris) practicau o pictură non-figurativă.

<sup>3</sup> Michel Kikoine, Mané-Katz, Jean Pougny, Othon Friesz, Utrillo, Dobrinsky, Terechkovitch – pictori care au făcut parte din diverse curente ale avangardei franceze: abstracționism, fovism, cubism și expresionism.

<sup>4</sup> Waldemar George (1893, Lodz–1970, Paris), jurnalist de origine poloneză. Autor al unor numeroase monografii consacrate creației lui Ingres, Picasso, Matisse, Utrillo, Maiollol ș.a.

<sup>5</sup> Campagne J.-M. *Art Vivant*. Mars, 1931.

<sup>6</sup> Kreitner Danielle. Op. cit., p. 9.

<sup>7</sup> Waldemar George. La Presse, 15 janvier 1931. Citat după: [http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine\\_Irisse](http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_Irisse) (vizitat 21.03.2013)

<sup>8</sup> Kreitner Danielle. Op. cit., p. 8; A se mai vedea: Art Vivant, mars 1931, de Gauthier și Beaux Arts, 1<sup>er</sup> mars 1935.

<sup>9</sup> Kreitner Danielle. Op. cit., p. 10.

<sup>10</sup> Barotte Rene. Presse l'Intransigeant. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine\\_Irisse](http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_Irisse) (vizitat 21.03.2013)

<sup>11</sup> George Waldemar. In: Le Peintre, 15 décembre 1956.

<sup>12</sup> A. C. Arts, 26 décembre 1956.

<sup>13</sup> Waldemar George. Les Arts, février 1957

<sup>14</sup> Henri Héraut. Journal de l'Amateur d'art, 25 janvier 1957, [http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine\\_Irisse](http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_Irisse) (vizitat 21.03.2013)

<sup>15</sup> Waldemar George. Prisme des arts, janvier 1957.

<sup>16</sup> P. Bettencourt. *Combat*, 24 décembre 1956, [http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine\\_Irisse](http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_Irisse) (vizitat 21.03.2013)

<sup>17</sup> Y. Taillandier. Hommage pour Irisse. Catalogue du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 4 mai 1957

<sup>18</sup> Catalogue Artcurial du 6 juillet 2010. Site de Nadine Nieszawer. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine\\_Irisse](http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_Irisse) (vizitat 21.03.2013)

<sup>19</sup> Scrisoarea doamnei Danielle Kreitner din 22 februarie 2014 adresată autorului articolului.



Pictorul (din dreapta) cu cei doi frați și mama sa, 1909



Antoine Irișe în atelier, 1956



„Croitorul”, 1924



„Compotieră și scoică”, 1933



„Compoziție cu carte roșie”, 1927



„Doamnă în bluză verde”, 1927



„Portretul soției”, 1938



„Masă albastră”, 1949



„Olympia II”, 1950



„Tânăra cu mandolină II”, 1949



„Atelierul pictorului I”, 1952



„Sărbători păgâne II”, 1953



Expoziția din Artcural, iulie, 2010

Constantin SPÎNU

## Sticla artistică din Republica Moldova

### Rezumat

#### Sticla artistică din Republica Moldova

În Republica Moldova sticla artistică a apărut abia în a doua jumătate a deceniului al șaptelea al secolului al XX-lea. Un rol important în procesul de constituire și dezvoltare a ramurii l-au jucat plasticienii Filip Nutovici, Mihail Grati, Alexandru Nutovici, Victor Savca și Virgil Tecuci. La etapa inițială a evoluției sale, sticla artistică din republică se caracteriza prin trăsături stilistice și particularități tehnologice asemănătoare celor din sticlăria artistică sovietică. Inițial, în operele create de către artiștii-sticlari din RSSM prealau formele tradiționale ale vaselor utilitare, care erau transformate de către creatori în corespundere cu opțiunile plastice, înclinațiile estetice individuale și particularitățile întreprinderilor la care se preconiza realizarea acestora în material. Spre mijlocul decadei a opta arealul de utilizare a sticlei se lărgeste. Unii plasticieni utilizează sticla în crearea unor compoziții monumental-decorative chemate să orchestreze artistic interiorul spațiilor de menire socială și infrastructura arhitectonică urbană. În anumite opere se utilizează expresia artistică provenită în urma combinării sticlei cu șamota, ceramica și metalul. Modificările ce s-au produs pe parcursul decadei a noua în artele decorative din republică și de peste hotarele acesteia au influențat și sticla artistică. În creația plasticienilor ce au practicat pe parcursul ultimelor două decenii arta sticlei se evidențiază o trecere lentă de la expresia decorativă a obiectului spre o înzestrare mai complexă a informației acestuia. Tot mai frecvent la expoziții se prezintă opere structura compozițională a cărora încorporează forme adesea abstracte, capabile să genereze mesaje de ordin estetic și semantic pluridimensional.

**Cuvinte-cheie:** sticlă artistică, formă, mijloace de expresie, interferențe cromatice, sintaxă, semantică, stil, tehnică prin suflare, sticlă sulfurată.

### Summary

#### Glass Art in Republic of Moldova

Glass art in Republic of Moldova appeared and began to develop only in the late sixties of the previous century. Great contribution to the establishment and development of this genre of applied decorative art was made by artists Filip Nutovici, Mihail Grati, Alexandru Nutovici, Victor Savca and Virgil Tecuci. Initially, the objects created by the Moldovan glaziers were based mostly on traditional forms of vessels, which later were transformed by their creators as function of their artistic aspirations, aesthetic preferences and specificity of the manufacturing enterprises. By the mid seventies the area of applications of glass considerably expanded. Some artists use glass to create a monumental, decorative compositions designed to artistically organize the space of public interiors and urban landscapes. In some works glass was used in conjunction with fireclay, ceramics and metal. Stylistic changes in the decorative arts in the republic and abroad that took place in the 80s, have also left their mark on the face of the Moldovan glass making. In the artist's practice over the last two decades of the century, the gradual transition from decorative object to more sophisticated information transfer can be traced. Exhibitions feature more and more structurally complex works with multi-dimensional aesthetic and semantic meanin.

**Key words:** glass art, shape, means of expression, color relationships, syntax, semantics, style, guta, sulfide glass.

### Резюме

#### Художественное стекло Республики Молдова

Художественное стекло в Республике Молдова появилось и начало развиваться лишь во второй половине седьмого десятилетия XX-го века. Большой вклад в процессе создания и развития данного жанра прикладного и декоративного искусства республики внесли художники Филипп Нутович, Михаил Гра-тий, Александр Нутович, Виктор Савка и Вирджил Текуч.

В основе художественного образа произведений, созданных молдавскими стекольщиками на начальном этапе, лежали в основном традиционные формы сосудов, которые трансформировались авторами, исходя из собственных художественных устремлений, эстетических пристрастий и специфики предприятий, на которых предполагалось их изготовление. К середине седьмого десятилетия расширяется поле применения данного материала. Некоторые художники используют его для создания монументально-декоративных композиций, призванных художественно организовать пространство общественных интерьеров и городскую ландшафтную архитектурную инфраструктуру. В некоторых произведениях используется художественная выразительность взаимодействия стекла с шамотом, керамикой и металлом. Стилистические изменения, произошедшие в 80-ые годы в декоративном искусстве республики и за ее пределами, внесли свой отпечаток и на молдавское художественное стеклоделие. В творчестве художников, занимающихся на протяжении последних двух десятилетий художественным стеклом, прослеживается постепенный переход от предметной декоративности к более усложненной передаче информации. Все чаще на выставках появляются структурно-композиционные художественные произведения, состоящие из обобщенных, порой абстрактных форм, способных нести многоплановые эстетические и смысловые нагрузки.

**Ключевые слова:** художественное стекло, форма, выразительные средства, цветовые взаимоотношения, синтаксис, семантика, стиль, гута, сульфидное стекло.

În artele decorative din Republica Moldova sticla, în calitate de material de bază, utilizat în realizarea unor opere de artă, și-a găsit o întrebuintare preponderent în elaborarea unor opere unicate, predestinate expozițiilor de artă, decorarea spațiilor urbane și amenajarea artistică a edificiilor de menire social-culturală abia cu începere din cea de-a doua jumătate a deceniului al șaptelea al secolului al XX-lea.

Apariția atât de întârziată, în coraport cu celelalte ramuri ale artelor decorative a operelor din acest material irepetabil, se motivează prin lipsa la acea vreme atât a unei industrii specializate din domeniul sticlăriei artistice<sup>1</sup>, cât și a unor specialiști-sticlari, instruiți special pentru această branșă, care ar fi exersat consecvent<sup>2</sup> arta sticlei.

Un rol important în procesul de constituire și dezvoltare a sticlei artistice din RSSM l-au jucat plasticienii Nelly Sajin, Filip Nutovici<sup>3</sup> și Mihail Gratii, Alexandru Nutovici, Victor Savca și Virgil Tecuci, care prin operele lor au contribuit la inițierea și promovarea filierei artistice a sticlăriei în cadrul expozițiilor de artă.

Fașeta stilistică a lucrărilor realizate în sticlă de către plasticienii Nelly Sajin, Filip Nutovici și Mihail Gratii reflecta într-o mare măsură orientările artelor decorative de la acea vreme, aspirațiile plastice, înțelegerea de către acești plasticieni a problematicei de realizare a conexiunilor dintre predestinația funcțională a obiectului și particularitățile estetice ale acestuia. În lucrările realizate în anii 1967–1970 de către artiștii nominalizați se valorificau, în mare parte, paradigme artistice tranzitorii, ce întruneau concepte care

au stat la baza orientărilor de fabricare industrială a produsului utilitar din sticlă, produs spre care se tindea la hotarul decadei a șasea – începutul decadei a șaptea, precum și noile tendințe de prevalare în obiect a particularităților estetice, promovate cu tenacitate de către artiștii sticlari, cu începere din cea de-a doua jumătate a decadei a șaptea. Anume în această perioadă, tot mai frecvent și motivat conceptual se pune problema divizării sferei de activitate a plasticienilor în activități de proiectare a unor prototipuri de obiecte, destinate realizării în serii mari a produselor de menire uzuală, orientate spre satisfacerea necesităților cotidiene ale populației și activitatea de creare a unor obiecte capabile să înglobeze concepte estetice caracteristice aspirațiilor generale din artele decorative ale acelor timpuri.

Operele din sticlă realizate pe parcursul ultimilor ani ai decadei a șaptea de către plasticienii amintiți, încorporau alăturat tendințelor generale deja menționate și unele particularități specifice zonei culturale unde se aflau unitățile industriale în cadrul cărora au fost produse aceste opere. Or, Filip Nutovici o bună parte din lucrările sale la etapa inițială le-a îndeplinit în cadrul Fabricii de ceramică și sticlă din orașul Lvov, Ucraina<sup>4</sup>, iar primele lucrări ale lui Mihail Gratii au fost realizate în cadrul filierelor stilistice ale școlii leningradene de sticlărie artistică și îndeplinite la bazele industriale ale orașului de pe Neva. Cât privește cele câteva opere din sticlă create de către artista Nelly Sajin pe parcursul anilor 1967–1968, ele au fost realizate în material la Fabrica de sticlă din Florești, zămislite de la bun început ca produse utilitare cu

pronunțate caracteristici estetice, ce le diferențiau benefic de produsele utilitare create pe atunci la întreprinderea nominalizată.

Unele dintre primele opere create de către Filip Nutovici puteau fi implementate ușor în producția industrială în serii mici, pornind de la faptul realizării acestora prin suflare și modelare a masei sticloase în stare fierbinte, fapt ce nu excludea și mici devieri de la prototipul inițial, fără a prejudicia concepția plastică a autorului și valoarea estetică a produsului. Printre aceste lucrări ale artistului se numără: „Vază pentru flori” (1968), „Vază” (1968), „Set pentru crușon” (1968), „Vază” (1969), „Vas” (1969), „Vază pentru flori” (1969), Vază „Oranj” (1969), iar lucrarea „Set decorativ pentru desert” (1970), constituită din opt piese și platoul decorativ „Roșie” (realizat mai târziu – în 1975), grație faptului că au fost îndeplinite tehnologic prin turnare în forme, fără nici o dificultate ar fi fost posibilă producerea lor în serii mari.

Aceste opere unicat, ce puteau servi și în calitate de prototip pentru a fi produse în serie, dispuneau de particularități funcționale duble. Obiectul putea fi folosit atât în calitate de vas utilitar, cât și de operă predestinată expozițiilor de artă, grație caracterului de realizare plastică a formei și inserării în aceasta a unor substraturi semantice asociative mai vaste decât cele, prin care se caracterizau vasele utilitare produse industrial în serii mari. Totuși, faptul că o parte din piesele nominalizate fusese realizate în dimensiuni sporite în coraport cu dimensiunile tradiționale ale vaselor utilitare, denotă că inițial ele au fost concepute de plastician ca lucrări preponderent predestinate expozițiilor de artă. Tendința de supradimensionare a proporțiilor obiectelor de artă decorativă, fie din sticlă, ceramică sau lemn, era în plină ascensiune la acea vreme nu numai în creația plasticienilor autohtoni, dar și în creația artiștilor din celelalte republici unionale<sup>5</sup>. Baza ideatică a acestei concepții artistice a timpului germina din tendințele de „monumentalizare” glorioasă a fenomenelor existențiale în urma cărui fapt, prin posibila utilizare în cadrul manifestărilor festive a unor obiecte unice, atât de dimensiuni sporite, cât și de forme și caracteristici cromatice originale, se urmăreau obiective de depășire prin artă a uniformismului obiectual produs pe cale tehnico-industrială. În primul rând, aceste tendințe vizau forma obiectului, dar, nu în ultimul rând, și atitudinea față de decor, precum și gradul de interconexiune a acestuia cu forma. Creația artiștilor Filip

Nutovici și Mihail Gratii de la sfârșitul decadei a șaptea – începutul decadei a opta ilustrează cu lux de amănunte direcțiile generale existente la acea vreme în sticlăria unională, îndreptate spre amplificarea expresiei plastice a obiectelor din sticlă, înzestrarea acestora cu particularități distincte și de neconfundat. Originalitatea operelor lui Filip Nutovici create în perioada de referință, se întrevede, în primul rând, prin atitudinea acestuia față de forma obiectului din sticlă. Vazele, paharele, carafele, platourile, vasele, ce se prezintă ca părți componente ale serviciilor și seturilor decorative create de către artist, poartă prin configurația lor „memoria” formelor vaselor tradiționale din sticlă, dar totodată sunt supuse unor transfigurări atât la nivel de proporții generale ale produsului, cât și modificări la nivel de proporționare a părților componente ale formei generale, expresiei volumetrică și cromatice.

Deja la această etapă a creației sale artistul explorează eficient contrastele dintre proporțiile corpului și gâtului vasului, a buzei preponderent răsfrântă în exterior și amplasate sub 90° față de axa centrală a obiectului. În unele opere, cum ar fi „Vas”, „Vază”, vaza „Oranj”, realizate în 1969, proporțiile și caracterul formei buzei joacă un rol structural-compozițional important. În produsul „Vază” gâtul vasului accentuat îngust și alungit în coraport cu corpul „turtit”, asemenea ploștilor tradiționale încununează produsul înzestrat cu valori semnificative. Se realizează conexiuni organice cu torțile minuscule și transparente amplasate pe umerii și gâtul expresiv al corpului cilindric alungit în vază „Oranj”. Se operează major cu decorul și inserțiile de forme conice în corpul produsului „Vas”. Evazarea părții superioare se întâlnește în perioada examinată doar în lucrarea „Set decorativ pentru desert” (1970), în care forma tronconică canelată a paharelor și buza evazată a vasului central vin să susțină formal „deschiderea” expresivă a platoului, – piesă componentă a setului nominalizat, contribuind la atingerea integrității întregului set de produse. În această perioadă a creației integritatea plastică a componentelor seturilor de produse se realiza de către Filip Nutovici prin intermediul operării cu mai multe mijloace de expresie artistică și principii de orchestrare sintactică a imaginii. Dacă în lucrarea „Set pentru crușon” (1968) forma vâlțuită a piciorușelor vaselor, plastica nu tocmai rigidă a corpului și culoarea acestora asigură conexiunea pieselor într-un tot întreg, apoi în opera „Serviciu pentru lichior „Păun” (1968)

funcția integratoare a setului o îndeplinește textura ajurată a proeminențelor, care fiind realizată din sticlă incoloră și transparentă este aplicată pe corpul vasului, dopul acestuia și corpul paharelor. Forma vasului reprezintă metaforic imaginea stilizată a unei păsări, fără a cădea în reprezentările mimetice, grație însăși limitelor, pe care le creează materialul din care este realizată opera. În această perioadă a creației Filip Nutovici oferă atenție sporită formei, capabile să genereze unele asocieri cu formele realității cotidiene. Deja în una dintre primele lucrări ale sale realizate în sticlă, în special în vasul „Ciobănaș” (1967), artistul tinde spre reprezentarea unui chip antropomorf, utilizând expresia plastică a volumului formei, a decorului obținut prin aplicarea pe corpul vasului a unor proeminențe striate, repartizate ritmic uniform și a racordării la acestea a unor componente ale imaginii confecționate din materiale naturale prin împletire – procedeu tehnologic folosit de câțiva artiști ceramiști de la acea vreme, inclusiv și de către autorul operei expuse analizei în lucrările anterioare realizate în ceramică. Însuși caracterul decorativ al texturii elementelor împletite este orientat de către artist să „colaboreze” integrant cu textura striată a proeminențelor din sticlă colorată, aplicate pe corpul străveziu al vasului. Un rol integrator important îl joacă coordonatele tematice încifrate în denumirea operei, or însăși denumirile „Ciobănaș” sau „Păun” vin să concretizeze verbal și descriptiv chipul, constituind punți interpretative, unde atât detaliile componente, cât și forma în întregime vin să genereze asociații concrete și totodată poetice, bazate pe formele lumii tangibile<sup>6</sup>. Mai complexă este lucrarea „Set pentru crușon”, or acest set, care la prima vedere pare a avea o menire pur utilitară, grație caracterului de realizare plastică a formelor și a polivalenței asociative a acestora, avansează pronunțat în categoria operelor conceptual-asociative predestinate expozițiilor de artă.

Una dintre particularitățile de importanță a creației lui Filip Nutovici de la sfârșitul decadei a șaptea este schimbarea atitudinii față de rolul expresiv al culorii, or deja în lucrările „Vas” (1969), „Vază” (1969), „Set decorativ pentru desert” (1970) și „Festivitate” (1970), artistul utilizează pe scară largă trecerea lentă de la o tonalitate a masei sticloase și de la o culoare la alta, creând valori de nuanțe și gradări de transparentă ce amplifică expresia plastică a vasului din sticlă, iar în serviciul „Fumuriu” (1969), atinge o distinsă expresie a interacțiunii formelor contrastante ale obiectelor

cu decorul proeminențelor ondulate, aplicate pe corpurile „fumurii” ale vaselor, aidoma unor șiruri de mărgăritare din sticlă transparentă.

Începând cu anul 1968 sticla artistică este prezentă în cadrul expozițiilor și prin operele create de către plasticianul Mihail Gratii. Artistul debutează cu un șir de lucrări de o accentuată finețe în realizarea tehnologică a produselor și distinsă „ținută” estetică a formei și decorului. La etapa inițială a creației sale, artistul este preocupat preponderent de realizarea unor seturi de produse din sticlă transparentă, sticlă color și cristal. Printre acestea vom menționa serviciul nupțial „Nunta moldovenească” (1968), elaborat de artist în cadrul programelor de licență a instituției superioare de învățământ, pe care a absolvit-o în același an, dar și câteva seturi de produse pentru băuturi, în special seturile pentru vin „Feteasca”, „Moldova” și setul pentru șampanie „Sărbătoare”, realizate tot atunci din sticlă colorată<sup>7</sup>. Cristalul în calitate de material distinct prin noblețea deosebită, îl atrage pe artist, inspirându-l la crearea unui set pentru băuturi tari, cu genericul „Vișină”<sup>8</sup>. Tot în 1968, plasticianul creează figurina „Suflătorul din sticlă”, în care aspirațiile artistului sunt îndreptate spre crearea prin intermediul materialului fragil și transparent a unor modele antropomorfe, ce dezvăluie o altă latură a creației acestuia. În serviciile realizate la acea vreme artistul acordă o atenție sporită formei pieselor, înzestrându-le cu particularități și valori distincte. Într-o bună parte dintre seturi se face observată tendința de a reda prin caracterul formei o anumită senzație de stabilitate – particularitate contrastantă expresiei sticlei ca material fragil. În virtutea acestor opțiuni, artistul operează eficient cu interferențele dintre formele pieselor – componente ale seturilor, relațiile proporționale dintre formele corpului și ale piciorușului produsului. Sunt semnificative în acest context seturile „Carafă și pahare pentru vin” (1968), „Serviciu” (1968), „Pocale” (1968) și „Serviciu pentru băuturi tari” (1971). Aceste aspirații sunt dezvoltate de către artist și mai târziu în seturile de forme și vase decorative realizate în sticlă între anii 1977 și 1980.

Decada a opta este importantă pentru sticla artistică moldovenească. Ambii artiști nominalizați își conturează pronunțat ariile de preferințe estetic-stilistice, contribuind la „ancorarea” stabilă a acestei branșe în cadrul artelor decorative de la noi. În operele perioadei vizate Filip Nutovici acordă o atenție sporită realizării unor seturi de vase, în care oferă prioritate structurii morfologice a for-

mei, 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 continuând activitatea în elaborarea unor seturi de menire utilitară și seturi de piese – părți componente ale unor compoziții predestinate expozițiilor de artă, exersând merituos atât în crearea unor plăci decorative reliefate în cristal, cât și în branșa vitraliului monumental. În perioada de referință Filip Nutovici creează un șir de lucrări importante. Printre acestea figurează serviciile și seturile decorative „Logodna” (1970), „Anotimpurile anului” (1970)<sup>9</sup>, „De nuntă” (1971), „Florile păcii” (1971), „Floarea tinereții” (1972), „Albastru” (1974), „Roșu” (1975); compozițiile decorative „Jubiliar” (1974) și „Florile Moldovei” (1974). Unele dintre operele nominalizate pun în valoare nu numai expresiile artistice ale sticlei transparente și ale celei colorate, realizate preponderent în tehnica de producere prin suflare, explorată de către artist frecvent la începutul carierei sale în sticlărie, dar și ale sticlei sulfurate<sup>10</sup>. Dezvoltând conceptul de constituire a formei, artistul optează spre combinarea mai multor configurații. Este semnificativ în acest context setul „Logodnă”, în care coordonatele piriforme ale corpului canelat al clondirului, umerii căruia evoluează armonios, trecând în forma gâtului zvelt, alungit și subțiat în partea superioară, se transformă lent într-o bază tronconică ce se îngustează spre partea inferioară. Această configurație complexă a vasului central al setului nominalizat este armonizată merituos cu formele cilindrice canelate, accentuat alungite și piciorușele poliforme ale paharelor. Aceeași metodologie de orchestrare contrastantă a configurațiilor se utilizează de către artist și în seturile „Albastru” și „Roșu”. În setul „Albastru” forma piriformă combinată este armonizată cu forma tronconică a vasului, cu formele cilindrice și piciorușul conic al pocalelor. În setul „Roșu” observăm formele piriforme ale corpului vasului, cu aceleași interferențe ale formelor ca și în setul precedent al piciorușelor și al cupelor. Un rol important în atingerea expresiei și valorii estetice a seturilor create de către artist pe parcursul anilor 1970–1971 îl joacă structura ritmică a acestora, numărul pieselor, proporțiile și configurația formelor. Reprezentative în acest context sunt serviciile „Logodna” și „De nuntă”, în care în calitate de centru compozițional al seturilor figurează

câte un vas de proporții sporite, iar în funcție de forme auxiliare de acompaniament ritmico-muzical servesc paharele cilindrice canelate din primul set, vasul-cupă și paharele cilindrice cu corpul alungit, fundul semisferic și gura puțin îngustată din cel de-al doilea serviciu. Corpul alungit al paharelor ambelor seturi se combină armonios cu însuși caracterul morfologic de constituire a vaselor centrale ale seturilor. În consecință, operele poartă conotații semantice optimiste, înălțătoare, sărbătorești, încadrându-se prin particularitățile sale morfologico-sintactice și semantice în fâgașul general al orientărilor sticlei artistice unionale de la acea vreme, în care spiritul „carnavalesc” al formei era predominant. Anume această paradigmă culturală, apărută în sticlăria diverselor centre din domeniu în perioada vizată, s-a promovat ca contrapunere estetică formelor rigide ale produselor în masă din perioada precedentă, contribuind la zămisirea și de către Filip Nutovici a unor forme capabile să poarte expresii plastico-semantice de tip „retro”, orientate să „înfrumusețeze” forma de bază, să-i diminueze rigiditatea și s-o „înnobileze”. În consecință, seturile de produse elaborate de către artist pe parcursul decadelor a opta poartă un caracter strict expozițional și nicidecum utilitar, chiar dacă denumirea lor localizează setul într-o anumită manifestare socio-culturală. În aceste opere aplicațiile proeminente, ca regulă „dantelate” și ondulate, sunt chemate să „reprezinte” metaforic torți, piciorușe de pahare sau vase, servind ca punți de legătură dintre componentele structurale ale obiectelor. În creația artistului elementele indispensabile ale vaselor utilitare cum ar fi torțile, piciorușele și dopurile îndeplinesc întotdeauna un rol decorativ de înfrumusețare a formei, fără a se ține cont de funcția strict utilitară. Anume astfel se explică faptul că elementele nominalizate prin forma, numărul, proporțiile și locul amplasării acestora pe corpul vaselor sunt subordonate unei logici ritmice, pronunțat estetice și nicidecum funcționale. Ca regulă, în operele artistului funcția de decor este realizată de către proeminențe aplicate pe corpul vasului. Acestea sunt inserate în stare incandescentă a masei sticloase și direcționate pe corpul vasului sub formă de linii unitare sau paralele reliefate și ondulate spațial, fiind orientate vertical, în formă inelară sau cea spiralică. Proeminențele în cauză contribuie definitoriu la germinarea expresiei originale, determinarea coordonatelor stilistice de sorginte „neoeclctică” a creației artistului, înzestrând opera cu conotații

inedite. Aceste proeminențe cu funcții decorative îndeplinesc totodată și funcții asociativ-semantice, ce ne îndreaptă spre originile formelor vaselor, izvoarele cărora sunt împlântate în modelele antropomorfe dezvoltate pe parcursul timpurilor de generațiile de meșteri populari. Interferențele dintre componentele formelor vaselor create de către Filip Nutovici accentuează, ca regulă, substratul semantic original – cel de reprezentare metaforică a formelor realității cotidiene. În acest context specificăm că formele vaselor poartă în sine „memoria” formelor antropomorfe ce au stat la baza constituirii și dezvoltării pe parcursul istoriei a formei de vas uzual, realizat inițial în ceramică, iar mai târziu în sticlă și alte materiale. În operele primei decade a creației Filip Nutovici accentuează adesea acest substrat reprezentativ, fără a eșua în mimetismul naturalist, care, printre altele fiind spus, în arta sticlei este greu de atins. Însăși materialul, specificul acestuia nu permite devieri cardinale spre un mimesis complet, în consecința cărui fapt, obiectul din sticlă vine să „reprezinte” forma antropomorfă la un nivel generalizat și asociativ. Divizarea de către artist a structurii morfologice a mai multor piese în părți componente asemănătoare figurii umane, unde decorul are forma de proeminențe, fiind aplicat pe trunchiul, umerii, gâtul sau piciorușul vaselor, vine adesea să reprezinte brațele corpului uman, iar dopul ornat frecvent prin proeminențe „dantelate”, reprezentând „acoperământul de cap”, confirmă adeviziunea creației artistului la tradițiile străvechi de realizare plastică a vaselor, dar în același timp și la unele manifestări culturale mai apropiate, cum sunt cele neobaroce. Aceste particularități, favorizează într-o anumită măsură, clasificarea unor opere din creația plasticianului din perioada vizată în fâgașul unor coordonate artistice ale timpului, care în istoriografia studiului artelor a fost catalogate ca tendințe „retro” de „umanizare” a „forme pure” a vaselor utilitare.

Mai târziu, în decada următoare, artistul treptat se va îndepărta de aceste paradigme tradiționale, orientându-și creația în fâgașele plastice și semantice specifice perioadei ulterioare de dezvoltare a sticlăriei artistice. Caracteristic pentru creația artistului este și faptul că spre mijlocul deceniului al optulea numărul pieselor, părți componente ale seturilor create de către artist, este în creștere. Motivația unei asemenea evoluții se găsește atât în opțiunile plasticianului îndreptate spre amplificarea expresiei operei ca urmare

a majorării numărului obiectelor și diversificarea acestora în contextul unor devieri de la modulul de bază al structurii compoziționale a seturilor, cât și prin tendințele de diversificare cromatică și translucidă a sticlei ca material. Concomitent cu combinarea diverselor forme de bază orientate spre asigurarea unei anumite expresii estetice a operei, artistul continue să promoveze ideea utilizării contrastelor de proporții și de volum deja abordate anterior, dar la un nivel superior. În unele opere plasticianul inserează în forma de bază a produsului configurații de forme obținute în urma forțării masei incandescente a sticlei în procesul de constituire tehnologică a corpului vasului. În perioada de referință, concomitent cu valorificarea combinărilor de forme eterogene în procesul de constituire morfologică a vasului – parte componentă a setului și a conexiunilor cromatice din același sau diverse „registre de temperatură”, un rol important îl joacă expresiile estetice și valorile semantice obținute în urma valorificării chibzuite a conexiunilor translucidității și opacității sticlei. Cu începere din anul 1970, Filip Nutovici, concomitent cu expresiile sticlei transparente și ale sticlei color, utilizează frecvent și expresia sticlei sulfurate<sup>11</sup>, care îi asigură artistului posibilități largite de operare tehnologică cu masa sticloasă și amplificarea coordonatelor asociativ-semantice ale operelor. În acest context sunt semnificative compozițiile „Florile păcii” (1971), „Floarea tinereții” (1972), serviciul decorativ „Jubiliar” (1974), compoziția decorativă „Florile Moldovei,” (1974), serviciul „Auriu” (1976), „Vază decorativă” (1977), serviciul „Sărbătoresc,” (1979), serviciul „Fulgușor” (1979), „Vas decorativ” și compozițiile decorative „Pământ și Oameni”, „Cocostârci albi”, „Compoziție decorativă” realizate în 1980. Plasticianul operează eminent cu forma, culoarea, transparența și opacitatea sticlei. Un rol important în atingerea expresiei artistice a acestor seturi l-au jucat stratificările tehnologice complexe obținute în urma operării eficiente cu masa sulfurată și cea transparentă a sticlei. În lucrări evoluează simțitor și atitudinea artistului față de decor ca element de înfrumusețare a formei vaselor<sup>12</sup>. Aici maestrul optează spre forme mari ale produsului, obținute prin limitarea numărului componentelor structurii morfologice a vasului, dar totodată tinde spre diversificarea cromatică, texturală, de opacitate și transparență. Deja în aceste lucrări plasticianul abandonează completamente ideea decorului, atins prin aplicarea unor proeminențe ondulate și

„dantelate” – elemente asociate cu „posibile” torți ale obiectelor sau „coroane” ale dopurilor, întâlnite în operele din sticlă transparentă sau colorată analizate anterior. Decorul ultimelor creații amintite mai sus, reiese din însăși „natura” formei produsului, conexiunile cromatice și interferențele dintre transparența și opacitatea componentelor corpului acestuia. În acest context este de ajuns să aducem în calitate de exemplu interferențele inedite dintre formele piriforme ale trunchiului, gâtului și ale caracterului răsfrânt, „petalat” și liber evazat al buzei vaselor – componente ale setului „Florile Moldovei”. În această compoziție simplitatea formelor și muzicalitatea plastică a ritmurilor create în urma devierilor neînsemnate ale gâtului vaselor de la axa centrală a corpului acestora, interconexiunea cu „florile” buzei divers răsfrânte, contribuie la atingerea unor expresii plastice și conotații poetice inedite. Însăși modalitățile de operare cu culoarea și transparența straturilor sticloase denotă atingerea de către artist a unui grad avansat de implementare a ideilor artistice în sticlă, grație utilizării eficiente a posibilităților tehnologice cunoscute la acea vreme. Dacă caracterul morfologic și coeziunea structural-compozițională a formelor setului „Florile Moldovei” prevestesc deja unele tendințe ce vor fi dezvoltate eficient de către artist în următoarea etapă a creației, cea din decada a noua, apoi un alt set de piese decorative integrate sub genericul „Jubiliar”, realizat în același an cu opera precedentă, dezvoltă conceptul tradițional de vas în calitate de piesă a unui serviciu, dar realizat plastic sub auspiciul unor evidente paradigme artistice de menire expozițională. Valoarea artistică a acestui set de produse germinează din însăși combinarea expresivă a sticlei colorate și translucide cu opacitatea celei sulfurate. Un rol important în expresia plastică a acestui set îl are tratarea în volum modular a unor porțiuni din pereții vaselor, unde forma cilindrică a corpului este individualizată prin proeminențe ale stratului sticlos ieșite ritmic și „încorsetate” în „armură” metalică expresivă.

O altă filieră a creației artistului Filip Nutovici din decada a opta este cea de implementare a sticlei artistice în decorarea unor spații publice, aparținând unor clădiri sau situri urbane. Menționăm în acest context compozițiile spațial-decorative din interiorul magazinului „Nestemate”<sup>13</sup>, compoziția decorativă sub genericul „Grotă” din incinta Institutului de Medicină, compoziția decorativă din interiorul Asociației Științifice de Producere „Ialoveni” (1975–1976), compoziția

decorativă „Știință și Cultură” din interiorul Expoziției Realizărilor Economiei Naționale (1976–1977), compoziția decorativă „Primăvara” (1979), compoziția decorativă „Roada” (1980)<sup>14</sup>. O parte dintre aceste opere sunt realizate de către artist în colaborare cu fiul său – plasticianul Alexandru Nutovici<sup>15</sup>.

Revenind la creația lui Mihail Gratii, menționăm că operele în sticlă realizate de artistul plastic pe parcursul decadei a opta, reflectă viziuni lucide de constituire monumentală a formei. În lucrările perioadei vizate componentele constituente ale produsului, contribuie la valorificarea spațiului prin expresia generalizatoare a formei acestora, contribuind, pe de o parte, la atingerea integrității operei, dar pe de altă parte la generarea unor valențe semantice specifice. Provenite din metodologia de realizare formală a imaginii, aceste valențe vin să reprezinte unele atitudini ale artistului asupra lumii înconjurătoare<sup>16</sup>. Semnificative în acest context sunt două compoziții decorative realizate în 1975 și setul constituit din două piese sub genericul „Vase decorative”. Cele trei seturi de produse au la bază forma de vas, modelată strict în conformitate cu unele viziuni plastice personale ale artistului. Aceste viziuni sunt și ele produsul unor concepte estetice și intelectuale caracteristice ambianței socio-culturale a mediului artistic din acele timpuri, dar și rezultatul unor experiențe plastice personale valoroase ale plasticianului, obținute pe parcursul decadei a opta în cadrul celor două ramuri ale creației decorative – cea din olărit și cea din sticlărie, practicate cu tenacitate de către artist. Forma tradițională de vas, de vază sau carafă, îndeplinește îndeosebi în cele două compoziții decorative, în componența cărora intră câte trei piese, funcția de tijă structurală. Din această tijă „germinează” celelalte forme proeminente, fiind aplicate pe corpul vasului în stare incandescentă. Aceste proeminențe creează în partea inferioară a produsului o bază în formă de bulbi vegetali ce generează anumite semnificații. Tija în cauză, constituind „miezul” formal al operei, întruchipează axa semantică ce unește diverse segmente ale existenței – a germinării, dezvoltării, înfloririi și fructificării unor procese continui ale evoluției în timp a materiei. Aceste paradigme conceptuale și-au găsit o reprezentare vizuală capabilă să genereze semnificații valoroase grație capacității artistului de a observa și selecta repere plastice formale din lumea tangibilă, ale căror forme sunt capabile să trezească anumite asociații, îndrep-

tând procesul cognitiv spre meditații și generalizări existențiale. Dacă forma tradițională a vaselor din sticlă, în mare parte, continua calea seculară bătătorită de ceramică în ceea ce privește „reprezentarea” la nivel asociativ a formei antropomorfe, apoi operele create în sticlă de către Mihail Gratii cu începere de la mijlocul decadei a opta dezvoltă o altă optică asupra lumii și a posibilităților de codificare semantică a acesteia. Efectuând o simbioză intrinsecă între formele vaselor tradiționale și cele asemănătoare lumii vegetale și îndeosebi a celei fitomorfe<sup>17</sup>, artistul reușește să valorifice plastic ideea evoluției în timp a materiei, punându-se accent pe partea optimistă a existenței în univers – cea de germinare-înflorire. Sticla în calitate de material transparent a servit în acest caz mijloc de expresie artistică și semantică irepetabilă. Or, miracolul creat dintre interferențele formelor translucide și diversitatea gradărilor cromatice conduc la constituirea unor distinse valorații dinamice ce reprezintă fenomene „în devenire” asemănătoare evoluției în timp a naturii vii. Schimbarea opticii asupra reprezentării artistice a lumii, atestată în creația artistului Mihail Gratii de la jumătatea decadei a opta, ne oferă posibilitatea să clasificăm efortul plastic al acestuia într-o categorie distinctă. Ea poate fi determinată ca o filieră de expresie asociativ-semantică, în care demersul formal este orientat preponderent spre atingerea unor conotații de ordin filosofico-existențial. Aceasta nicidecum nu exclude substratul estetic, ba din contra – îl evidențiază prin intermediul armonizării formelor cu raporturile cromatice bazate pe contraste, unde transparența sticlei contribuie la generarea unor sensuri polivalente ce se află în relații armonice cu substratul filosofico-semantic al formei. Aceste generalizări conceptuale și-au găsit echivalente plastice îndeosebi în compoziția „Vase decorative” în care ideea de vas este proliferată pronunțat și totodată conotațiile operei nu se delimitează numai la valorile estetice și semantice ale vaselor propriu-zise. Grație elementelor suplimentare inserate intrinsec în structura morfologică a pieselor și a semanticii acestora, opera generează conotații, sensul cărora vine să simbolizeze metaforic fenomene de regenerare și „înflorire a lumii”, dar la un alt nivel decât cel atestat în cele două opere menționate anterior. În această lucrare artistul nu se limitează numai la latura estetică și semantica a configurației și a volumului formelor exterioare ale vaselor și a părților componente ale corpului acestora, dar include în circuitul formal și seman-

tic volumul și formele plasate în interiorul vaselor. În consecința unei asemenea metodologii de realizare conceptuală și formală a acestui set compus din două piese, artistul propune o anumită cale de decodificare semantică, în care substratului antropomorf și conotațiilor aferente li se acordă prioritate. Un loc important în creația lui Mihail Gratii din decada a opta îl ocupă investigațiile sale artistice și tehnologice materializate în cristal – material explorat de către artist într-un mod deosebit de original<sup>18</sup>. Cea de-a doua jumătate a decadei a opta se soldează în creația plasticianului cu realizarea unor compoziții decorative, la baza cărora este pus sistemul modular de constituire a corpului produsului. În această perioadă artistul dezvoltă ideea seturilor decorative, evoluând spre elucidarea unor expresii estetice a formelor geometrice. Însăși denumirea acestor seturi de produse – „Compoziții decorative” – reprezintă cu plenitudine o anumită distanțare, pe de o parte, de la conceptul ce stă la baza serviciilor utilitare, iar pe de alta, de la reperiile asociativ-generalizatoare bazate pe reflectarea în opera din sticlă a ideii evoluției în timp a lumii vegetale. La baza structurii compoziționale a acestor seturi stau racordările dintre formele cilindrice de dimensiuni diferite cu forme sferice și valțuri inelare realizate în sticlă color și sulfurată. În consecință, artistului i-a reușit crearea unor opere abstracte în care ideea evolutivă se realizează la un alt nivel decât cel de reprezentare mimetică a lumii vegetale – la un nivel de încifrare codificată și subtilă a mesajului.

În sticlăria artistică din cea de-a doua jumătate a deceniului opt se impun prin stilistică novatoare, germinată din elaborarea originală a formei vaselor din sticlă și a interconexiunilor decorului cu forma, operele create de către artistul sticlar Victor Savca. În perioada de referință artistul își orientează efortul creator în coordonatele a trei filiere distincte, prima fiind elaborarea unor vase și compoziții decorative la baza cărora stau forme fluide lipsite de decor, dar capabile să reprezinte accentuat poziții estetice germinate din tradițiile austere ale designului constructiv. În acest registru de opere se înscriu setul constituit din șase vase sub genericul „Primăvara” (1977), compozițiile „Flacăra” (1977) și „Surorile” (1978). Cea de-a doua filieră include elaborarea unor seturi de vase decorative, compoziții și ștofuri, formele și decorul cărora sunt orientate să valorifice tradiții ale folclorului autohton. În această categorie de opere se înscriu ștofurile „Mirele și mireasa” (1977), „Fa-

milie” (1977), „Ștof” (1978) și „Ștof” (1979), vasul decorativ „Ploscă” (1977), compozițiile „Malanca” (1977) și „Vorniceii” (1979), setul de cupe „Jubilare” (1977), vasele „Belșug” (1977), serviciul „Țărănesc” (1978). A treia filieră propune elaborarea unor seturi de produse de menire utilitară ca „Serviciu pentru vin”(1979) și setul de corpuri de iluminat (1980). Printre aceste opere ce au la bază diferite platforme conceptuale atât de ordin estetic cât și tehnologic, se evidențiază serviciul „Țărănesc”, care se încununază cu soluționarea plastică a unui spectru de probleme artistice ce frământau conștiința plasticianului la acea vreme. Constituind decorul textural al pieselor acestui serviciu prin infiltrarea în masa incandescentă a sticlei a unor componente capabile să modifice transparența acesteia, artistul înzestreată forma pieselor ornate cu proeminențe inelare din sticlă colorată și tonal contrastantă cu valori arhetipale. Originile plastice ale obiectelor provin din estetica unor forme întâlnite în creația populară din mediul rural. În acest registru conceptual de realizare judicioasă a formei se înscrie și compoziția din patru piese „Moldova” realizată cu un deceniu mai târziu, în 1988, în cadrul căreia artistul oferă prioritate expresiei laconice a formei și interconexiunilor proporționale ale componentelor acesteia, fără a recurge la supra-saturarea pieselor cu decor, dar păstrând „sufletul folcloric” la nivel de axă spirituală lăuntrică.

Pe parcursul decadei a noua sticla artistică moldovenească evoluează treptat spre concretizarea aspectelor tematice, delimitarea intereselor plastice și tehnologice, aprofundarea mesajului operei. Aceste particularități sunt caracteristice atât artiștilor Filip Nutovici și Mihail Gratii, ce și-au început activitatea de creație în branșa sticlei artistice în a doua jumătate a decadei a șaptea, cât și artiștilor Alexandru Nutovici și Victor Savca, care au debutat în cadrul expozițiilor de artă plastică și decorativă la mijlocul decadei a opta. În cea de-a doua jumătate a decadei, în sticlăria artistică moldovenească se impune prin viziuni plastice originale și artistul Virgil Tecuci, proaspăt absolvent al școlii estoniene de sticlă artistică.

Revenind la creația artistului Filip Nutovici, menționăm că după 1980 aceasta devine mai complexă. Concomitent cu opere în care decorul aplicațiilor proeminente din sticlă transparentă înfrumusețează forma de bază a produsului<sup>19</sup>, artistul expune lucrări, în care forma deviază de la tradiția morfologică a vasului spre forme con-

venționale generalizate, capabile să genereze conotații asociative originale. În acest context remarcăm compozițiile decorative „Motive antice” (1986), „Zări albastre” (1987), „Flora” (1987). Din cadrul primului grup de opere fac parte „Set decorativ” (1981), setul decorativ „Pentru miere” (1981), compoziția „Recviem” (1981), serviciul „Festivitate” (1982), setul decorativ „Moldova” (1985) și lucrarea „Compoziție decorativă” (1987). Dintre aceste opere seturile decorative „Pentru miere” și „Festivitate”, grație caracterului plastic, sunt orientate spre o destinație accentuat exponistică și nu utilitară, după cum s-ar părea la prima vedere. Forma pieselor accentuează menirea exponistică a seturilor de produse, or, utilizarea uzuală a acestora ar fi dificilă. Deci tema acestor două seturi servește în calitate de paradigmă conceptuală, ce a contribuit la generarea unor particularități ale formei și cromaticii pieselor, dar nu și supunerea acestora cerințelor tradiționale înaintate formelor utilitare de a fi comode în utilizarea cotidiană. Forma pieselor seturilor nominalizate este orientată să exprime valori decorativ-estetice, excluzându-se posibila utilizare confortabilă în viața cotidiană. Setul decorativ „Pentru miere” este constituit din patru piese, dintre care un vas decorativ cu piciorușul tronconic și corpul piriform, unde torțile și dopul poartă funcții pronunțat decorative. Cele trei pocale componente ale setului se evidențiază prin expresia pronunțată a piciorușelor zămislite de către artist aidoma unor „coloane” încununate de cupele de tip „lalea” ale vaselor. Un rol important în expresia artistică a setului în cauză îl are forma pieselor. Aceasta îndeplinește pe de o parte funcții decorative, iar pe de alta – funcții semantice. Or, analogiile create de repetările ritmice ale formelor tronconice suprapuse, ce constituie forma piciorușelor pocalelor și interferența piciorușului cu forma cupei, sunt orientate să genereze anumite semnificații simbolice, în care sunt inserate valori arhetipale proprii diverselor culturi. Culoarea sticlei contribuie, la rândul său, la promovarea ideii conceptuale a setului. Având tangențe cu cromatica lumii tangibile, aceasta localizează expresia operei spre anumite fenomene ale lumii reale, dar totodată, grație analogiilor semantice ale formei vaselor, a formei și proporțiilor elementelor auxiliare de decor, culoarea împreună cu forma creează acorduri sintetice valoroase și optimiste. Cât privește cel de-al doilea set – serviciul „Festivitate”, acesta include un vas central de proporții sporite și patru pocale mai mici de diver-

să mărimă. Toate piesele, inclusiv vasul central, sunt constituite din forme, ale căror configurații alternează armonice grație asemănării acestora, dar fără a se repeta exact ca volum, proporții și decor. Corpul vasului este realizat în formă de liră, fiind susținut estetic prin forma piciorușului și a proeminențelor torților. Acestea au o predestinație decorativă și nicidecum utilitară. Piciorușele vaselor sunt de formă tronconică. În vasul central piciorușul este mai masiv și aplatizat spre bază. În pocalele acestea sunt mai zvelte, evoluând treptat spre baza cupei și unindu-se cu aceasta prin configurațiile complexe obținute din întâlnirile dintre formele torților decorative ce leagă piciorușul vasului cu cupa acestuia. Însăși cupa pocalelor se caracterizează printr-o configurație inedită ce are rezonanțe plastice cu forma vasului central. Cromatic, setul îmbină în mod reușit expresia misterioasă a culorii albastre, utilizată eminent de către artist în realizarea coloristică a gâtului, gurii, capacului în formă de clopot al vasului central și a piciorușelor pieselor serviciului cu transparența torților decorative și expresia sticlei fumurii a cupei pocalelor. Printre seturile enumerate mai sus un loc aparte îl deține lucrarea „Requiem”. Structura morfologică a acestui set îmbină forme tradiționale ale sticlăriei cum ar fi forma tronconică a cupei vasului central, forma de clopot a piciorușului aceluiasi vas și a piciorușelor celor două sfeșnice – părți laterale ale compoziției. Și în această lucrare artistul utilizează pe larg expresia estetică a torților transparente ornate prin proeminențe decorative. Compoziția decorativă posedă un adânc substrat semantic grație încărcăturii simbolice, pe care o deține forma, având în rol de purtător al unor anumite mesaje. Semnificațiile formei reies din caracterul acesteia și în mod deosebit din modalitatea de prezentare a acesteia în spațiu, în contextul interferențelor formelor în structura compozițională a operei. În categoria creațiilor, în care forma vasului stă la baza imaginii artistice a setului decorativ, se înscriu lucrările: „Set decorativ” (1981), set decorativ „Moldova” (1985) și „Compoziție decorativă” (1987). În aceste trei seturi de produse artistul utilizează un număr sporit de piese orchestrându-și compoziția prin evidențierea expresiei artistice a contrastelor de dimensiuni ale pieselor centrale de proporții mărite cu pocalele de format mediu. Pocalele asigură valorile armonice ale întregului set prin ritmul componentelor formei și numărul sporit al acestora în cadrul compoziției generale a operei.

Aici forma pieselor este combinată. În „Set decorativ” predomină forma cilindrică atât în corpul carafelor, cât și în cel al pocalelor. Corpul pocalelor, în coraport cu piciorușul acestora, este evident alungit și este înzestrat cu valori asociative ce redau întregului set o „încărcătură” neoromantică. Valorile în cauză sunt susținute semantic prin proeminențele florale aplicate pe corpul și dopurile carafelor, servind în calitate de elemente decorative. Pocalele, la rândul lor, dispun de un decor inelar aplicat pe partea inferioară a corpului. Aici decorul este constituit din aplicații fitomorfe proeminente, dar mai delicate decât florile de pe corpul carafelor, grație proporțiilor mici ale motivelor și caracterului de distribuție ritmică a acestora. Forma fitomorfă este utilizată de către artist pe larg în setul nominalizat, promovându-se nu numai în calitate de proeminențe, dar și ca bază a piciorușelor pocalelor. Ca componente distinctive ale acestui set se promovează și cele trei piese fitomorfe, fiind chemate să-i redea o anumită predestinație festivă decât utilitară. Or, aceste flori realizate în sticlă și incluse ca părți componente ale setului, accentuează menirea lui expozițională. Totodată, includerea în set a celor trei piese florale cu pronunțată realizare mimetică înzestreaază creația artistului cu unele particularități stilistice întâlnite deja în ceramica altor republici unionale la mijlocul decadei a șaptea. Setul „Moldova” se caracterizează printr-o simbioză a unor forme piriforme de volum diferit ce armonizează elegant cu expresia gâtului alungit, puțin evazat în formă de pâlnie, în carafe și corpul pocalelor. Ultimele au formă de lalea, la baza cărora sunt utilizate două volume tronconice suprapuse. Un loc important în expresia estetică a acestui set îl are forma combinată a tortițelor aplicate pe gâtul și umerii corpului carafelor. Această formă este susținută prin aplicații similare în garnisirea dopurilor și a piciorușelor pocalelor. Ultimele, la rândul lor, combină judicios forme piriforme și sferice, creând un ritm expresiv și grațios. Dinamica ascendentă, generată de către conexiunile de forme implicate în procesul de constituire a configurației și volumului pieselor – părți componente ale celor trei seturi nominalizate mai sus, se promovează ca una dintre particularitățile importante ale creației artistului din perioada examinată. În unele seturi racordarea formelor este mai complexă, în altele – mai simplă, compensată prin decor. În acest context este semnificativă lucrarea „Compoziție decorativă” în structura morfologică a căreia artistul combină forma cilindrică alungită

a piciorușelor cu forma de bol retezat în partea superioară a corpului pocalelor, forma cilindrică a celor trei vase de proporții sporite, ce servesc ca centru compozițional al întregului set, cu forma piriformă a corpului cu gâtul subțire și alungit. În calitate de elemente de decor, plasticianul utilizează câte un inel proeminent aplicat pe gâtul vaselor centrale, susținându-l plastic cu câte un valț proeminent, ce leagă organic corpul pocalelor de picioruș. Atât cilindrul piciorușului pocalelor, cât și cel al vaselor centrale, sunt încorsetate în metal, îmbogățind setul cu valori estetice distincte. Setul de față prezintă interes și prin utilizarea expresivă a formei buzei pocalelor și a formei buzei vaselor centrale. Acestea contrastează prin însuși caracterul lor. În pocale, grație formei de bol, gura tinde spre îngustare, grație rezecției formei de bază în partea superioară a cupei, iar gura vaselor centrale tinde spre evazare, căpătând forma de pălnie, fapt ce înzestrea setul cu caracteristici dinamice contrastante și originale.

După cum am menționat, pe parcursul decadelor a noua Filip Nutovici deviază întrucâtva de la tradiția morfologică a vasului, a cărui formă poartă în sine „memoria” produsului de menire pur utilitară, optând spre forme mai convenționale și generalizate. Piesele seturilor realizate în această perioadă, alăturat calităților de utilizare pur utilitară, într-o măsură mai mare sunt preconizate de a servi ca piese expoziționale. Acestea sunt orientate să poarte distinse expresii decorative și conotații semantice valoroase. Amintim în acest context compozițiile decorative „Motive antice” (1986), „Zări albastre” (1987), „Flora” (1987), dar și „Compoziție decorativă” realizată în 1988. Baza plastică a pieselor lucrării „Motive antice” o constituie forma tradițională a străvechilor amfore din ceramică. Acestea sunt înzestrate cu noi sonorități artistice grație realizării într-un alt material decât cel tradițional – sticlă. Transparența sticlei, dar și expresia texturilor dinamice create în urma inserției în masa sticloasă a sticlei sulfurate și a stratificării acesteia, alăturate revitalizării formelor străvechi, contribuie la atingerea unor valențe artistice originale. Atât în compoziția „Zări albastre”, cât și în setul „Compoziție decorativă”, artistul purcede la o simplificare cardinală a formei pieselor, reducându-le la forme tronconice, care în secțiune capătă configurații liber ondulate. Prin intermediul acestei metodologii de modelare plastică a pieselor, artistului reușind, pe de o parte, să simplifice forma produselor, aducându-le la forme

naturale brute ce posedă anumite expresii ascendente grație găsirii unor coraporturi eficiente dintre înălțimea și lățimea obiectului, iar pe de altă parte – să le înzestreze pe acestea cu valori decorative și semantice inedite, grație decorului textural obținut în urma operării originale cu sticla sulfurată și cea transparentă. Un rol deosebit de important în aceste opere îl capătă culoarea, opacitatea și transluciditatea sticlei. Aceste particularități inedite ale masei sticloase ating cote originale și într-o altă operă realizată în cea de-a doua jumătate a decadelor a noua – în compoziția din trei obiecte „Flora”. În piesele acestui set artistul își expune plastic senzația germinată din întâlnirile spiritului creator cu natura. Zămisind forme cilindrice, a căror buze transcend treptat în forme libere larg evazate, plasticianul redă plastic dinamica permanentă a „creșterii” lumii organice, materializate în forme asemănătoare evoluției în timp a unor flori misterioase, ce se deschid la lumina zilei. Ultimele opere ale artistului scot la iveală opțiunile acestuia îndreptate spre atingerea prin intermediul formei, texturii, opacității și translucidității sticlei a unor cote informative avansate, în care mesajului asociativ îi revine un loc de frunte.

În decada a noua creația lui Alexandru Nutovici acumulează particularități stilistice distincte, fapt ce denotă o deviere parțială de la experiențele plastice ale tatălui său Filip Nutovici. Deja în compozițiile decorative „Motive autumnale” (1980), „Toamnă” (1980), „Răsărit” (1980) și setul decorativ „Primăvară devreme” (1981) realizate în colaborare cu tatăl său, se face simțit un nou „suflu” stilistic, care mai târziu s-a proliferat ca particularitate a creației lui Alexandru Nutovici. Coordonatele distincte spre care tindea tânărul artist și-au găsit o accentuată realizare în compozițiile decorative „Zorile dimineții” (1982), „Pasărea albastră” (1984) și „Freamăt” (1985), în care plasticianul operează liber cu sticla suflată, creând compoziții dinamice înzestrate cu un vast substrat asociativ, bazat pe estetica fenomenelor naturii înconjurătoare.

Pe parcursul decadelor a noua – începutul ultimei decade a secolului al XX-lea evoluează și creația artistului Mihail Gratii. Un rol important în delimitarea coordonatelor conceptuale și stilistice în perioada nominalizată l-a jucat orientarea plasticianului spre determinarea unor echivalente plastice, capabile să reprezinte fenomene ale evoluției în timp ale materiei, înserate în operele „Încolțire” (1981), „Înflorire” (1981), „Înviere”

(1985), „Toamnă” (1986), „Compoziție decorativă” (1981), „Trezire” (1993). În aceste lucrări artistul propune imagini inedite ale evoluției în timp a naturii, bazându-se pe propria imaginație fără a mima tangibilul. Bineînțeles, formele create de Mihail Gratiu au tangențe asociative cu natura, dar acestea nu o reprezintă mimetic, dar reflectă valorile estetice provenite din „muzicalitatea” organică a ritmurilor formelor abstracte și a texturilor. Un rol deosebit de important în „simfonia” asociativă a formelor abstracte și a graficii texturilor liniare, ce evoluează din adâncurile straturilor de sticlă sulfurată și transparentă, îi revine culorii în calitate de element expresiv și semantic major. Prin culoare artistul redă propriile senzații subtile germinate în urma contactului nemijlocit cu frumusețea naturii, dar și posibilitățile expresive și informative, „trezindu-se” și „izbucnind” din masa sticloasă a obiectului în urma operării tehnologice judicioase cu materialul incandescent.

În a doua jumătate a decadei a noua sticla artistică din Republica Moldova acumulează noi valențe și prin operele create de către tânărul artist Virgil Tecuci. Acesta debutează la expozițiile din republică cu lucrarea „2 x 2” (1986), ca mai apoi să-și expună un șir de lucrări, ca „OZN în ascensiune” realizată în sticlă colorată, „Aveți cinci trandafiri?”, îndeplinită în tehnica suflării, „Vara” și „Negură” realizate în cristal, în care a fost utilizată pe larg tehnica gravării și a șlefuirii cu diamant, precum și „Imn creionului” – compoziție de referință, constituită din mai multe piese. Lucrarea „Imn creionului” (1988), pune în valoare transluciditatea specifică a sticlei lipite, posterior prelucrate la rece, în consecința cărui fapt opera beneficiază de valențe decorative și arhitectonice asemănătoare celor ale structurilor sculpturale ambientale realizate în sticlă.

Pe parcursul ultimei decade a secolului al XX-lea creația plasticianului Victor Savca evoluează spre aprofundarea semanticii operei. Sunt semnificative în acest sens seturile decorative „Rezistență” (1997) și „Basmă” (1998), în care substratul asociativ propriu componentelor ambelor seturi contribuie la cristalizarea mesajului întregii opere.

În această perioadă și în ultima decadă a secolului al XX-lea creația artistului Virgil Tecuci a fost destul de productivă. El a continuat să experimenteze cu sticla, creând o serie de lucrări, în care a valorificat contrapunerea contrastelor tonale și racordarea acestora la estetica generată de transparența și opacitatea sticlei străvezii, sti-

clei color și a celei sulfurate. Plasticianul a pus în valoare coraporturile dinamice ale componentelor produsului, înzestrându-le cu valențe neoromantice și meditativ-filosofice<sup>21</sup>. Un rol important în procesul de atingere a semanticii operei îi revine asociației și metaforei simbolice. Adesea în creația plasticianului denumirea lucrării ascunde valori subtile de provocare a consumatorului de artă, impunându-l pe acesta să perceapă opera în calitate de „univers cultural peren”, în cadrul căruia este loc și pentru replicile și rezonanțele valorice ale unor culturi demult apuse<sup>22</sup>. În acest context menționăm lucrările „Negru-alb” (1992), „Ce zici, Domnule Ingres...” (1993), „E primăvară, iarăși primăvară!” (1995), „Pădure albastră” (1995), „Farmecul nopților egiptene” (1995), „Germinație” (1999), „Jocul cu spirala” (1999).

Creația plasticianului Victor Savca, realizată pe parcursul primilor ani de început de mileniu și regretabil, al ultimilor ani de viață, încorporează în sine, pe de o parte, note nostalgice, în care un loc important îi revine memoriei în calitate de manifestare specifică a spiritului uman, iar pe de alta parte, reflectă maturitatea percepției valorice a existenței. Aceste repere conceptuale au contribuit la unele modificări în regia formală, în modalitățile de operare tehnologică cu sticla și materialele adiacente utilizate în procesul tehnologic de constituire a operei. Dacă în lucrarea „Compoziție decorativă” (2001) artistul opta spre valorificarea preponderentă a expresiei ritmice a proporțiilor formelor geometrice de bază și a esteticii combinării sticlei colorate cu cea opacă, apoi în operele „Amintiri” (2002) și „Perle” (2003) forma, culoarea, textura, transluciditatea și opacitatea componentelor contribuie eminent la exprimarea complexă a unor vibrații spirituale subtile ale creatorului, în care materialul utilizat, actul creator, memoria și rațiunea acestuia, sunt îndreptate spre atingerea unui scop bine definit, cel de edificare prin artă a unor valori umane de importanță.

Revenind la creația plasticianului Virgil Tecuci menționăm că pe parcursul primei și începutul celei de-a doua decade a secolului al XXI-lea, metafora simbolică joacă un rol important, fiind îndreptată cu bună cunoaștere spre aprofundarea semanticii operei. Este semnificativă în acest context lucrarea „Ancestrală (În afara timpului)” (2012) și „Atemporală” (2014), în care artistul își manifestă cu plenitudine abilitățile de operare cu sticla atât din punct de vedere tehnologic, estetic, cât și semantic. În aceste lucrări plasticianul efec-

tuează o interconexiune originală a sticlei cu lemnul (în cazul primei opere) și a sticlei cu metalul (în cazul celei de-a doua). În consecință, având la bază același concept structural-compozițional, se produc conotații diferite grație substratului metaforico-semantic generat de nucleul obiectual eterogen, înserat în planurile de sticlă transparentă ordonate ritmic în spațiu.

În concluzie vom menționa faptul că în Republica Moldova sticla artistică a apărut abia în a doua jumătate a deceniului șapte al secolului al XX-lea.

Sunt reprezentative unele dintre primele seturi de produse artistice în sticlă realizate de către Nelly Sajina în 1967 la Fabrica de sticlă din Florești. Incontestabil, un rol important în procesul de constituire și dezvoltare a ramurii l-au jucat plasticienii Filip Nutovici și Mihail Gratii, ca mai apoi această artă să fie profesată și de Alexandru Nutovici, Victor Savca și Virgil Tecuci.

În operele sale Filip Nutovici a acordat o atenție sporită 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, implementării sticlei în decorarea interiorului unor edificii publice. Cu începere de la mijlocul decadei a opta unele opere au fost realizate de către artist în colaborare cu feciorul său – plasticianul Alexandru Nutovici, care

pe parcursul decadei a noua a reușit în anumite lucrări să-și determine propriile coordonate stilistice.

Mihail Grati și-a orientat efortul spre crearea unor opere capabile să reprezinte forme asemănătoare realității tangibile, să valorifice fenomene ale evoluției în timp a materiei. În lucrările acestuia reperetele plastice ale lumii înconjurătoare sunt remodelate grație imaginației plasticianului, fiind înzestrate cu valențe semantice originale, favorizate de către expresia inedită a sticlei și tehnologia de realizare a formei.

Valorile operelor lui Victor Savca sunt generate de elaborările originale ale formei și texturii vaselor din sticlă, a interconexiunilor decorului cu forma și includerea în acestea a unor note nostalgice, în care un loc important i-a revenit memoriei ca manifestare specifică a spiritului uman.

Virgil Tecuci a optat spre o largă implementare a tehnologiei sticlei lipite, ulterior prelucrate la rece. În operele realizate în cristal a tins spre implementarea tehnicii gravării și a șlefuirii cu diamant. În piesele obținute prin suflare au fost explorate vast contrastele tonale și coraporturile dinamice ale componentelor produsului, favorizând rolul semantic al metaforei și simbolului. Adesea în creația plasticianului denumirea lucrării ascunde valori subtile de provocare a consumatorului de artă, impunându-l pe acesta să perceapă opera în calitate de „univers cultural peren”, în cadrul căruia este loc și pentru rezonanțele valorice ale unor culturi demult apuse.

### Referințe bibliografice și note

<sup>1</sup> La acea vreme în RSSM activa Fabrica de sticlă din Florești, la care se fabricau produse tehnice. Fabrica de sticlă din Chișinău a fost fondată în 1970, iar o mica secție artistică a fost constituită la aceeași întreprindere abia spre sfârșitul decadei a opta, activând până în a doua jumătate a ultimei decade a secolului al XX-lea.

<sup>2</sup> Pe parcursul decadei a șaptea au absolvit specialitatea „Ceramică și Sticlă” a Școlii Superioare de Arte Industriale „V. Muhin” din Federația Rusă, artiștii Luiza Ianțen – în 1963, Nelly Sajina – în 1966 și Mihail Gratii – în 1968. Ulterior Luiza Ianțen și Nelly Sajina și-au dedicat activitatea de creație preponderent artei ceramicii, iar Mihail Gratii a practicat ambele ramuri, contribuind la fortificarea sticlăriei artistice moldovenești prin opere importante ce îl reprezintă ca personalitate creatoare polivalentă.

<sup>3</sup> Filip Nutovici – unul dintre primii plasticieni ce a explorat sticlăria artistică în republică, a practicat un timp îndelungat arta ceramicii și a contribuit alături de alți câțiva ceramiști la constituirea ceramicii profesionale în cadrul Atelierelor de Sculptură Artistică ale Secției Moldovenești a Fondului Plastic din URSS. (Contribuția plasticianului F. Nutovici la organizarea producerii ceramicii în cadrul Fondului Plastic din Moldova este atestată documentar. Vezi: Extrasul din procesul-verbal al Secției de Artă Decorativă și Aplicații a Uniunii Pictorilor din Moldova din 9 septembrie 1960 și extrasul din procesul-verbal nr. 37 al ședinței Comitetului de Conducere al Uniunii Pictorilor din Moldova din 12 septembrie 1960. În: AOSPRM, F. P-2906, inv. 3, d. 99, f. 9, 10.

Acesta își începe activitatea în domeniul sticlei artistice în 1965 prin colaborarea cu artistul V. Novikov, cu care a realizat vitraliul „Cosmos”, iar activitatea din domeniul creării obiectelor din sticlă și-o începe odată cu finalizarea și lansarea primei opere în sticlă, lucrarea antropomorfă „Ciobănaș”, în 1967.

Eleonora Sățnic, în unul dintre articolele dedicate activității de creație a plasticianului F. Nutovici, menționează: „Cu începere de la mijlocul anilor șazeci (se are în vedere mijlocul decadelor a șaptea – n.n.) s-a evidențiat în mod evident încă o latură a talentului lui Nutovici – iscusința de a crea obiecte din sticlă surprinzător de frumoase. În biografia de creație a pictorului, dar și în soarta artei decorative din Moldova s-a început o nouă etapă, pornind de la faptul că până la Nutovici la noi nimeni nu se interesa de acest material capricios și fragil”<sup>4</sup> Vezi: Э. Сьдник. Неповторимость. В: Советская Молдавия. 24 января 1980 г. Menționând la justa valoare aceste aprecieri ale criticului de artă, totuși se cere de scos la lumina zilei și de inclus în circuitul științific faptul, că pionieratul abordării sticlei în calitate de material plastic de către plasticienii din Moldova îi revine nu numai plasticianului Filip Nutovici, dar și tinerei pe atunci artiste Nelly Sajina, or, după cum menționează Esfiri Grecu în recomandarea Domniei Sale pentru ca tânăra artistă Nelly Sajina să fie admisă ca candidat în UAP „(...) ea este prima dintre noi care a realizat (...) lucrări în sticlă la fabrica noastră din Florești. În expoziția organizată de către aceasta pentru a fi admisă în uniune au fost prezentate rezultate foarte frumoase a acestei călătorii”. Aceste afirmații ale consacratei ceramiste sunt confirmate și prin faptul că lucrările din sticlă realizate de către N. Sajina în 1967 sunt considerate ca lucrări reușite, fiind menționate atât în recomandările artiștilor Luiza Ianțen și Iurii Baronciuc, care la fel au susținut-o pentru a candida în UAP, dar și în procesul-verbal nr. 76 al Consiliului de Conducere al UAP din 27 octombrie 1967, în care se menționează alături de operele ceramice și lucrările în sticlă, ca fiind de importanță. În acest context menționăm și faptul că „Serviciul pentru coniac” realizat de către artistă în acel an, fiind expus la cea de-a doua Expoziție republicană de Arte Decorative și Aplicate, a fost achiziționat de către Ministerul Culturii al RSSM, iar „Serviciul pentru lichior” expus în 1968 la Expoziția de sticlă tehnică, premiat cu diplomă de gradul I a EREN a RSSM, a fost aprobat și inclus în producere în serie la Fabrica de sticlă din Florești. Vezi: AOSPRM, F. 2906, inv. 3, d. 164, f. 8, 10, 11, 13, 15.

<sup>4</sup> Călea de însușire de către F. Nutovici a procedurilor de operare tehnologică cu sticla în calitate de material plastic a fost destul de anevoioasă, or, pornind de la faptul că în republică la acea vreme nu exista o bază de producere a sticlei artistice, pentru familiarizarea cu procesul de producere a obiectelor din sticlă plasticianul a vizitat „(...) centrele vechi de sticlărie: – Gusi-Hrustalinăi (...) „Krasnăi Mai” (...) „Neman”. Vezi: A. Кутырева. Стекло в руках мастера. В: Советская Молдавия, 23 июля 1974 г., iar ulterior și-a realizat în material majoritatea lucrărilor în sticlă la Fabrica de ceramică și sticlă din orașul Lvov – bază experimen-

tală, la care, sub auspiciul Fondului Plastic al URSS, plasticienii din mai multe republici unionale aveau posibilitate de a-și realiza în material operele.

<sup>5</sup> Tendințele de augmentare a proporțiilor pieselor artistice realizate în diverse materiale, inclusiv și în sticlă, au atras atenția cercetătorilor fenomenelor artistice ce s-au perindat la hotarul decadelor a șaptea și a opta. Sunt semnificative în acest context afirmațiile unuia dintre cronicarii acelor timpuri, care menționează că: „Produsele din sticlă (...) evoluează din expoziție în expoziție, cresc atât în dimensiuni, cât și în componența acestora; – a apărut un număr mare de servicii, seturi, serii compuse din multiple piese. Este important faptul că aceste obiecte sunt predestinate de a fi expuse în sălile de expoziție și nu de a fi utilizate în viața cotidiană. (...) Obiectele, prin numărul și proporțiile sporite ale acestora, prin formele ce emană bucurie, cheamă spre conversație, spre libertatea vieții și a gândirii, spre contemplarea largă a lumii. Însă forma a devenit nu numai mai mare în proporții – aceasta a devenit mai constructivă și mai logică. (...) În toate acestea atestăm anumite tradiții clasice și populare, în care întotdeauna se lua în considerare logica formei și a materialului, fără a „forța” obiectul, optându-se spre simplitate, claritate și noblețe a formelor”. Vezi: В. Никитин. Образное искусство вещи. В: Декоративное Искусство СССР, № 6, 1970, с. 6.

<sup>6</sup> Amplituda vastă a căutărilor artistice ale lui Filip Nutovici a fost menționată pe bună dreptate la acea vreme, or „(...) Diversitatea produselor din sticlă”, menționează într-un articol din 1971 K. Rodnin „(...) atrage atenția prin căutățile intense ale unor realizări expresive, ce întregesc sensibilitatea formei și a culorii cu posibilitățile plastice ale materialului. Aproximarea de izvoarele artei populare înlesnesc găsirea unor nivele adecvate de stilizare și generalizare, ce amplifică esența estetică”. Vezi: К. Роднин. Articlele introductiv în pliantul Ф. Нутович. Тип. Издательства ЦК КПМ, Кишинев, 12.11.1971. Complexitatea procedurilor artistice și tehnologice utilizate de către artist este apreciată și de către M. Livșiț, care menționează: „Sticla suflată se îmbogățește cu diferite aplicații adesea neobișnuite”, acestea „(...) redau produsului fastuozitate barocă, tot mai des se utilizează contrastele de culoare și de textură, procedeele tehnologice complicate”. Vezi: М. Лившиц. Декоративно-прикладное искусство Молдавской ССР. Издательство Советский художник. Москва. 1979 г., с. 23.

<sup>7</sup> „(...) Setul „Serviciu de nuntă” – sticlă pictată cu aur, trei seturi pentru vinurile moldovenești – sticlă colorată, vasele pentru flori – sticlă colorată, gravare, ce au fost prezentate la expozițiile republicane de artă, sunt opere de importanță și denotă calitățile unui artist subtil ce poate prin intermediul unui desen exact și gingaș să înzestreze produsele din sticlă cu calități desăvârșite și elegante”. Vezi: V. Novic. Recomandare. Arhiva UAP din Moldova, Dosarul personal al artistului Mihail Gratii.

<sup>8</sup> „Fiecare lucrare în sticlă a lui Mihail Gratii nu e pur decorativă, ci își are menirea ei funcțională, aceste două laturi fiind indispensabile. Nu numai atât. Adesea

ele se completează una pe alta, în timp ce își îndeplinesc menirea utilitară și estetică”. Vezi: Tudor Romaniciu. Mihail Gratii. În: „Cultura”, 5 aprilie 1969.

<sup>9</sup> Operele nominalizate într-o anumită măsură elucidează firea poetică a artistului, împlântată cu măiestrie în sticlă, or, nu întâmplător, cronica evenimentelor artistice de la acea vreme înregistrează cu o deosebită pledoarie romantică sentimente luminoase, exprimate sincer, în care se întrevăd pronunțate metafore existențiale, generate de expresia artistică a operelor plasticianului: „Parcă picături transparente de ploaie au căzut și pentru totdeauna au încrămenit pe pereții vasului luminând gingaș-azuriu...” – scria încântată V. Mihalișoia în unul din articolele sale din presa periodică a timpului, analizând setul „Anotimpurile anului”, continuând: „(...) Buza acestuia este încununată cu un dop decorativ ce seamănă parcă cu o coroană verde îmbobocită a unui arbore în primăvară. Iar alături – o vază albă ca zăpada, fiind parcă țesută din dantelă de omăt generând o lumină interioară de o curățenie cristalină (...)”. Vezi: В. Михалева. Волшебные грани стекла. В: Вечерний Кишинев, 29 апреля 1976 г.

<sup>10</sup> „Sulfura de zinc se utiliza din timpuri străvechi în sticlărie în calitate de colorant alb. Însă acesta tăinuiește în sine încă multiple posibilități decorative absolut neașteptate. Sulfura de zinc este foarte sensibilă la oscilațiile de temperatură. Ele favorizează constituirea cristalelor metalice pure, care înzestreză sticla cu efecte cromatice de opal. În conformitate cu preferințele sale, plasticianul poate crea multiple nuanțe ale culorii”. Vezi: Ж. Гордеева. Мелодии звонких граней. В: Вечерний Кишинев, 15 декабря 1976 г.

<sup>11</sup> „Produsele din sticlă (...) sulfurate, obținute prin suflare se deosebesc printr-un gust estetic rafinat, frumusețe, irepetabilitate inedită, minunează prin ideile îndrăznețe, măiestria sculpturală, fantezia nestăvilită. Gustul artistic al autorului și simțul măsurii sunt împlântate în finețea liniilor și polivalența plasticii formelor produselor, în diapazonul cromatic vast – de la cele mai subtile nuanțe la cele opace și sonorizante”. Vezi: Р. Акулова. În: Ф. Нутович. Articol introductiv în pliantul expoziției lui F. Nutovici, desfășurată în incinta Pavilionului Expoziției Realizărilor Economiei Naționale. Chișinău, martie-aprilie, 1976. Vezi: AOSPRM, F. P-2906, inv. 3, d. 99.

<sup>12</sup> Aceste particularități ale creației artistului Filip Nutovici vin să încuviințeze trăsăturile caracteristice ale tendințelor din sticlăria artistică a timpului. Or, după cum menționa unul dintre analiștii vremii, aceste tendințe erau îndreptate spre atingerea „integrității artei obiectului” – „(...) În întregime toate aceste calități ale formei-compoziția contrastantă a acesteia, expresia asociativă, constituția constructivă, interacțiunea organică cu decorul – pot fi definite ca complexitate semantică a formei. Aceasta actualmente acționează eminent asupra imaginației și emoțiilor noastre, generează asociații și amintiri, trezește rațiunea. Forma a devenit mai expresivă. Deci s-a realizat încă un pas în domeniul integrității artei obiectului”. Vezi: В. Никитин. Образное искусство вещи. В: Декоративное Искусство СССР, № 6, 1970, с. 7.

<sup>13</sup> Este de menționat faptul că începând cu decada a șaptea diverse genuri ale artei decorative, inclusiv sticla artistică din republicile unionale, tot mai frecvent joacă un rol important în orchestrarea spațială a mediului înconjurător, or, după cum menționa pe bună dreptate V. Nikitin în același articol „(...) arta decorativă își lărgeste aria sa de influență și în esență se promovează în calitate de o nouă creație plastico-cromatică, chemată să orchestreze artistic interiorul, să includă în el un element estetic, umanism, naturalețe, tradiție și prin aceasta ea este actualmente cea mai apropiată artelor monumentale (...)”. Vezi: В. Никитин. Образное искусство вещи. В: Декоративное Искусство СССР, № 6, 1970, с. 7. În arta decorativă moldovenească sticla artistică a început să fie utilizată mai pe larg în decorarea interiorului și a unor spații ambientale abia pe la mijlocul decadei a opta. Operele decorative-monumentale ale lui Filip și Alexandru Nutovici în acest context reprezintă exemple elocvente de creare a unor structuri compoziționale spațiale, menite să servească în cadrul unor spații arhitectonice, nuclee estetice de înaltă trăire spirituală, în care sticla ca material își deschide variate și complexe calități de expresie.

<sup>14</sup> Deja la acea vreme a fost semnalată conclucrarea strânsă dintre Filip Nutovici cu câțiva arhitecți. Or, după cum menționa în unul din articole J. Gordeeva: „Pentru Nutovici – monumentalistul este caracteristică tendința de a atinge în toată profunzimea ideea arhitectului (într-o mare măsură el colaborează cu arhitecții L. Z. Mogilevskii și V. P. Mednek). Acesta se străduie pe cât se poate de organic să integreze operele sale cu spațiul edificiilor de menire socială sau locativă, cu materialele cu care sunt decorate suprafețele arhitecturale”. Vezi: Ж. Гордеева. Радуга в стекле. В: Вечерний Кишинев. 25 января 1975 г.

<sup>15</sup> Colaborarea tânărului artist Alexandru Nutovici cu tatăl său a început în 1973 în procesul de realizare a unui vitraliu din sticlă colorată predestinat amenajării artistice a interiorului cafenelei „Nistru” din or. Donețk, Ucraina. Cu începere din anul 1976, artistul participă la mai multe expoziții din republică și de peste hotarele ei cu un șir de lucrări elaborate preponderent în colaborare cu tatăl său, Filip Nutovici. Printre acestea se numără compozițiile decorative „Primăvară”, „Moldova”, „Floarea tinereții”, „Zărilor roșii”, „Răsărit”, vasele decorative „Roșii”, „Fire roșii”, „Ploscă”, „Ploscă albastră”, serviciul „Jubiliar”. Vezi: AOSPRM, F. P-2906, inv. 3, d. 100, f. 4, 7.

<sup>16</sup> Potrivit cercetătorului Tudor Stavilă: „Tot ce a creat M. Gratii pe parcursul a două decenii este o sinteză originală a observațiilor urmărite din natură și a fanteziei sale, care coincidând, creează o succesiune a tradițiilor populare și a artei profesionale, înglobate în imagini lirice sau poetice, create la nivelul măiestriei profesionale a pictorului”. Vezi: Stavilă T. *Mihai Gratii. Lutul, sticla și focul*. Chișinău: Universul, 1990, p. 3.

<sup>17</sup> Plasticitatea expresivă a lumii înconjurătoare întotdeauna a inspirat spiritul creativ al artistului Mihail Gratii, chemându-l spre improvizare și autodefinire prin artă – proces unde natura i-a servit în calitate de punct fidel de pornire. Adeziunea artistului față de motivele

florale a fost sesizată și menționată de către Constantin Cheianu în unul dintre articolele sale, or, după cum menționa acesta: „Majoritatea creațiilor din sticlă ale lui Mihail Gratii denotă un interes și atașament deosebit pentru motivele florale. (...) Vasele lui Mihail Gratii (...) există în două dimensiuni artistice atunci când sunt cu flori și atunci când ele însele sunt „flori”. Definitiv pentru majoritatea lucrărilor rămâne totuși accentul pe valoarea decorativă chiar și atunci când sunt subordonate unor scopuri utilitare, ele tind spre o autonomie artistică”. Vezi: Constantin Cheianu. Visul de sticlă al olarului. În: *Literatura și Arta*, 29 noiembrie 1984.

<sup>18</sup> În acest context sunt semnificative aprecierile lui V. Novic cu privire la particularitățile distincte ale plăcilor decorative create de către Mihail Gratii: „Soluțiile compoziționale ale reliefulor acestor plăci fiind găsite reușit, sunt primele încercări (nu numai la noi în Moldova) de transferare a reliefului adânc în sticlă”, „(...) Pentru arta lui este caracteristică tendința de a crea imagini generalizatoare ce sunt capabile să reprezinte măreția zilelor noastre (plăcile)”. Vezi: V. Novic. Recomandare. În: Arhiva UAP din Moldova. Dosarul personal al artistului Mihail Gratii. Aceeași notă apreciativă este caracteristică și spuselor Luizei Ianțen, care în recomandarea candidaturii lui Mihail Gratii la titularizarea în calitate de Membru al UAP menționa: „La fabrica de sticlă din Deatikovo acesta a realizat câteva plăci decorative și portretistice originale (Portretul prietenului și Portretul mamei”, iar cu privire la vitraliul realizat de către artist la Ungheni, același autor relatează: „Vitraliul este realizat pe baza unor bune tradiții și cu gust”. Vezi: Luiza Ianțen. Recomandare. În: Arhiva UAP. Dosarul personal al artistului Mihail Gratii.

<sup>19</sup> Tendința de înzestrare a obiectului din sticlă cu valori estetice suplimentare, atinse prin intermediul includerii în imagine a proeminențelor, unduirilor și cracleurilor a fost sesizată la acea vreme, or, unul dintre cronicarii creației lui Filip Nutovici menționa: „ (...) fiecare element de decor servește (...) nu numai unui scop de evidențiere a frumuseții și a expresiei decorative a sticlei, dar și transmite obiectului o anumită nuanță emoțională. De exemplu cracleul (desenul ce imită crăpăturile) accentuează tandrețea, fragilitatea sticlei, proeminențele înzestreză obiectele cu anumite calități decorative, ondulările redau senzația mișcării”. Vezi: Э. Сыдник. Неповторимость. В: Советская Молда-

вия. 24 января 1980 г. Aceste particularități ale creației artistului rămân valabile și pentru creația decadelor noi, dar totuși ținem să constatăm că mijloacele de expresie menționate participă la crearea unor conotații semantice mai complexe decât în decada precedentă.

<sup>20</sup> Această lucrare la momentul apariției în sala de expoziții a fost observată și menționată pe bună dreptate în mediul artistic din republică. Sunt semnificative în acest context spusesele artistului Mihail Gratii, care în demersul de susținere și recomandare a plasticianului Virgil Tecuci în calitate de membru al UAP, menționând abilitățile acestuia, remarcă: „(...) Operele sale în sticlă ne vorbesc despre nivelul profesional care l-a obținut la perfecție și măiestria sa ne dovedește că este îndreptată spre a ne demonstra ideile sale. Aceasta o observăm în compoziția (...). „Imn creionului”, care (...) este de mare importanță la ora actuală. În alte opere artistul ne demonstrează cunoașterea profundă a materialului, încearcă posibilul, pentru a-și expune ideile prin acest material minunat. Este foarte important că artistul încearcă materialul din mai multe părți și descoperă momente de expresie folosindu-le pentru a-și realiza ideile”. Vezi: M. Gratii. Recomandare. În: Arhiva UAP. Dosarul personal al plasticianului Virgil Tecuci.

Nivelul profesionist înalt de operare cu materialul a fost remarcat și de alți artiști: „La un înalt nivel profesionist posedă tehnica rece de prelucrare a sticlei, prin care, în mod deosebit, se promovează aptitudinile de desenator al acestuia”, remarcă artistul-sticlar Victor Savca, continuând: „În tehnica suflării el este un experimentator cu o înaltă ingeniozitate și o viziune originală”. Vezi: V. Savca. Recomandare. În: Arhiva UAP din Moldova. Dosarul personal al plasticianului V. Tecuci.

<sup>21</sup> Aceste particularități subtile ale creației lui Virgil Tecuci le-a observat pe bună dreptate și un artist care întreaga activitate de creație și-a consacrat-o unei alte ramuri a artelor decorative precum este tapiseria, plasticianul Silvia Vrânceanu care, remarcă cu inspirație: „(...) Predispoziția pentru a materializa piese concepute în cheie filosofică își află fructificarea prin exploatarea judicioasă, uneori-chiar virtuoașă a posibilităților și valențelor materialului, aici e vorba concret de sticlă: transparența, opacitatea, reflecția, refracția, culoarea, juxtapunerea, contrapunerea ș.a.”. Vezi: S. Vrânceanu. Pledoare pentru pictor. În: Arhiva UAP, Dosarul personal al plasticianului V. Tecuci.



Filip Nutovici, „Păun”, 1968



Filip Nutovici, Set decorativ „Pentru miere”, 1981



Filip Nutovici, Compoziție decorativă „Festivitate”, 1982



Filip Nutovici, Set decorativ „Jubiliar”, 1974



Filip Nutovici, „Compoziție decorativă”, 1987



Filip Nutovici, Compoziție decorativă „Motive antice”, 1986



Filip Nutovici, Alexandru Nutovici, Compoziție decorativă „Flora”, 1987



Mihail Gratii, Compoziție decorativă „Ghimp”, 1991



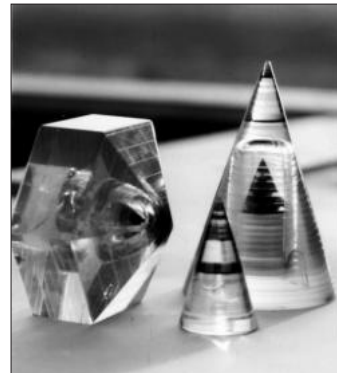
Mihail Gratii, Compoziție decorativă „Reflexe”, 1988



Victor Savca, Piese din compoziția decorativă „Basmă”, 1998



Virgil Tecuci, Set decorativ „Aveți cinci trandafiri”, 1990



Virgil Tecuci, Piese din compoziția decorativă „Imn creionului”, 1988

## **Creația Inesei Țâpin (1946–2013)**

### **Rezumat**

#### **Creația Inesei Țâpin (1946–2013)**

Inessa Țâpin și-a dezvoltat vocația în scenografie, în desene și în pictura în ulei. Formată liber, în pofida condițiilor grele, ea a cunoscut și pasiunea pentru tendințele avangardiste. La formele camerale ale artei a trecut din necesitatea vitală de a retrăi liric simplele valori umane și de a crea chipuri sublime poetice. Dispoziția emoțională a peisajelor sale, portretelor, naturilor statice și nudurilor este pătrunsă de o ritmicitate a formelor, armonie coloristică, manieră de lucru degajată, luminiscentă și „răsuflarea” picturii.

**Cuvinte-cheie:** artă, pictură, desen, chip artistic, dispoziție, armonie colorit, luminiscentă, manieră de lucru.

### **Summary**

#### **The Creating Activity of Inessa Tsipin (1946–2013)**

Inessa Tsipin has proved her talent in drawing and oil painting, as well as in scenography for some TV performances. In spite of many difficulties, she has a freely development in her art, manifesting the interest for avant trends. Later she has referred to the small forms, as a spiritual necessity to express her lyrical feelings of the simple vital values and to create sublime and poetical images. The emotional spirit of her landscapes, portraits, still lifes, nudes is created thanks to the rhythms of forms, to the colouring and free manner, to the light emission and „respiration” of painting.

**Key words:** fine art, painting, drawing, artistic image, colouring, light emission, manner of painting.

### **Резюме**

#### **Творчество Инессы Цыпиной (1946–2013)**

Дарование Инессы Цыпиной проявилось в оформлении телепостановок, в рисунках и в масляной живописи. Развиваясь свободно вопреки трудным условиям, она прошла этап увлечения авангардными направлениями. К камерным формам искусства перешла из назревшей потребности в лирическом переживании простых жизненных ценностей и создания поэтически возвышенных образов. Эмоциональный настрой ее пейзажей, портретов, натюрмортов и ню создается ритмикой форм, колоритом, раскованной манерой письма, светоизлучением и „дыханием” живописи.

**Ключевые слова:** искусство, живопись, рисунок, художественный образ, настроение, колорит, светоизлучение, манера письма.

Talentul și integritatea caracterului sunt factorii primordiali, care contribuie la formarea personalității artistului plastic, dezvoltată în special prin perceperea lumii și a stilului. Poziția creativă și independența, afirmate în raport cu timpul și mediul, posedă de asemenea un rol important. Este un adevăr demonstrat pe parcursul creației sale de un șir de artiști plastici din Moldova, printre care și Inessa Țâpin. În pofida condițiilor de loc ușoare pentru dezvoltare, ea s-a afirmat liber, urmându-și propriile convingeri despre adevăr

și frumusețe. Și-a manifestat talentul în diferite domenii ale artei – scenografie, desene și pastel, acuarelă, în pictura în ulei, pentru care avuse o preferință specială.

Inessa Țâpin s-a născut la 31 decembrie 1946 în orașul Chișinău, în familia unui inginer. În anii 1959–1962 a studiat la Școala de Arte „A. V. Șciusev” din orașul Chișinău, continuându-și între 1962 și 1967 studiile la Școala Republicană de Artă „I. Repin”. De tânără a fost receptivă la inovațiile plasticienilor Mihai Grecu și Valentina Rusu-Cio-

banu, care au sfidat dogmele artei sovietice. Profesoarei Ada Zevin, un pictor subtil și critic de artă, îi datorează interesul pentru problemele expresivității plastice. Studiind experiența măștrilor apropiați ca spirit, atât din epocile istorice anterioare, cât și cei contemporani, Țăpin a acceptat ca bază a gândirii sale plastice posibilitățile expresive ale celor mai diverse materiale de artă.

Departate de tiparele didactice și sarcinile realizării acestora sunt tablourile „Moș Ion Lupu” (1966) și „Ospitalitate” (1967), ultimul fiind și teza de licență a artistei. De menționat că trăsăturile caracteristice școlii plastice moldovenești din acea perioadă sunt desenul generalizat și acordul cromatic sonor, completate de motivul habitatului popular. Întrucât această orientare putea să direcționeze spre niște stilizări externe, promotorii săi țin să complice problemele creative.

Astfel, absolventa școlii de artă nu și-a limitat cercul de interese la subiecte etnografice, deși simțul cultivat al expresivității decorative s-a manifestat într-un fel sau altul în lucrările sale din perioada mai tardivă.

Activând la televiziune în calitate de pictor-scenograf (1968–1988), I. Țăpin tinde spre corespondența între decorație și muzică, fapt care i-a adus un dublu beneficiu: în tablourile sale acordul ritmic devine valoros, iar în desene – se observă melodicitatea liniilor. Colaborarea cu mai mulți regizori a contribuit la dezvoltarea gândirii compoziționale, a simțului arhitectonic de ansamblu la orice dimensiune și a curajului în dispunerea accentelor de lumină și culoare în jocul factorilor. Mult timp nu a avut parte de propriul atelier, profesând chiar la locul de muncă, în clipele de odihnă. Îmi aduc aminte marea mea mirare, când după înregistrările ordinare la TV, Inessa, invitându-mă să-i văd lucrările, le scoase dintr-un ungher al biroului comun de la serviciu. Erau niște tablouri de mari proporții! Am reținut o neobișnuită „Natură statică” cu o scoică de mare pe pervaz și peisajul văzut din fereastra clădirii Casei TV. Și schițele portretistice erau de mari dimensiuni: o reprezentare-bust pe o coală întregă de hârtie, realizată într-o cheie sigură, cu un ușor grotesc conferit de linia de contur.

Din păcate, ambianța spirituală din țară se complica. Măștrii pasionați de creație nu cunoșteau însă ce înseamnă „stagnare”. Înnoind limbajul plastic, ei devin un exemplu de căutări intense. Rezervată în imitarea operelor marilor măștri, tânăra plasticiană și-a conturat niște perspective

preluate din arta universală. A parcurs și perioada influenței orientărilor avangardiste, dezaprobată de ideologia sovietică. La începutul anilor '70 ai secolului al XX-lea, aflându-se sub impresia experiențelor lui Pablo Picasso și Henri Matisse, ea folosește anumite procedee ale cubismului și decupajului, obținând o expresivitate ritmică în tablourile „Baschet”, „Pictorul și modelul”, introducând cu îndrăzneală colajul în compozițiile multifigurale „Marșul” (a doua parte a dipticului „Marșul păcii”). În naturile statice din seria „Chitarele”, colajul, împreună cu deformarea și coloritul intens, accentuează dramatismul imaginilor – al instrumentelor muzicale cu strunele smulse. „Natură statică cu fereastră” (1972) realizată cu mijloace expresive tradiționale, surprinde prin însufletirea unor obiecte – un ferăstrău legat primejdios cu buturuga de pe scaun.

Preferințele pentru simbolistica subiectelor tragice mai ales în lucrările „Chile. 1973. În memoria lui V. Haara” (1974) și „În memoria celor reprimăți în 1937” (1977) o conduc pe I. Țăpin spre imperceptibilitatea formei obiectelor și un activism încărcat al acordului coloristic, cu tonalități de roșu-sângerieu. Pentru seria „Reflecții” (1979) ea ajunge la abstracție picturală, asociind dispoziția cromatică a fiecărei compoziții cu coloritul specific anotimpurilor.

Până în 1985 pânzele Inesei Țăpin nu au fost admise pentru participare în cadrul expozițiilor republicane de artă, fiind recunoscute și apreciate deja în anii restructurării gorbacioviste (*perestroika*). Prima expoziție personală a pictoriței a fost vernisată în primăvara anului 1987 în incinta Casei prietenilor cărții din orașul Chișinău. În cadrul expoziției predominau portrete pictate din natură, naturi statice, studii peisagiste, nuduri. Urmând exemplul colegilor mai în vârstă și al pictorilor din generația sa – D. Peicev, L. Țoncev, D. Nicolaev –, I. Țăpin trece la formele camerale ale artei din necesitatea acută de exprimare lirică asociată cu cunoașterea profundă a picturii de șevalet. Expoziția a fost înalt apreciată de oaspeții celui de-al X-lea Congres al artiștilor plastici ai RSSM, iar peisajul „Zi cu vânt” a fost selectat pentru expoziția „Arta plastică sovietică” din orașul Tokio (Japonia) și reprodus într-un catalog. Ulterior, o serie de lucrări au fost achiziționate de comisiile specializate din Moscova, lucrarea „Autoportretul” intrând în colecția galeriei „Tretiakov” (Rusia). Abia în anul 1988 a devenit membru al Uniunii Artiștilor Plastici din RSSM.

Lucrările Inesei Țăpin, prezentate la multe expoziții republicane, internaționale și la o serie de vernisaje personale, inclusiv expoziția retrospectivă din 2002 la Sala expozițională a Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova, reflectă dezvoltarea treptată a vocației sale. Succesele artistei au fost apreciate în 2006 prin conferirea premiului „Mihai Eminescu” al Ministerului Culturii al Republicii Moldova.

Începând cu anii '80, pictura a devenit pentru I. Țăpin „o scriere vie” cu pensula, capabilă, aidoma muzicii sau poeziei, să reflecte principalul – emoțiile sufletești. Acest fapt nici pe departe nu exclude pragmatismul rațiunii în perceperea esenței fenomenelor vieții. Sub aparența unei realizări „ușoare” a lucrărilor se ascunde o bogată experiență acumulată. Cu timpul, conștientizând necesitatea impresiilor legate nemijlocit de natură, care incită sentimentele și gândurile, pictorița nu va pierde capacitatea de sinteză, esențială pentru obținerea imaginii artistice. Nu creează nimic până nu percepe modalitățile de exprimare, până nu definește ideea plastică, susceptibilă să înzestreze motivul concret cu un amplu semantism estetic.

I. Țăpin este înzestrată să confere o pondere deosebită unei pânze nu prea mari și cu un motiv simplu, iar unei compoziții de proporții complexe – un suflu ușor. În tabloul „Lunapark” (1988) variațiile nuanțelor „solare” de portocaliu și galben, asociate cu tonalitățile „cerești” răcoroase, precum și modul de a picta cu pensula lată, cu libertate de schițare, dintr-o răsuflare, reflectă impresia de „plutire” fericită deasupra pavilioanelor din zona parcului.

De-a lungul anilor, predispoziția I. Țăpin pentru măreția poetică a imaginii se manifestă în diferite genuri ale picturii. În peisaje ea evită vederi exterioare cu efect panoramic, preferând motivele modeste, indiferent de regiunile unde a lucrat vreodată. Cele mai apropiate i-au fost casele legate de perioada copilăriei, ulicioarele și curțile Chișinăului, în care este prezent spiritul timpului trecut. Astfel își fac apariția „Casă veche” (1983) – un conac în stil pseudogotic, care se ivește din tonalitățile curgătoare de oliv, în contrast cu arborii ruginii întunecați, ritmurile verticale conferind imaginii o solemnitate de orgă. Altă impresie provoacă „Curte din Chișinău. Toamna” (1989), unde o casă basarabeană cu verandă, cu preșuri vărgate întinse la zvăntat și atmosfera în ansamblu, dau senzația de continuitate a cursului vieții în spațiul închis al construcțiilor citadine. În așa fel, în

tabloul „Primăvara în Chișinăul vechiu” (1990) este întruchipată legătura dintre trecut și prezent: o străduță cu case joase și garduri pare apropiată și prietenoasă, emanând o lumină iradiantă, grație vibrațiilor tonurilor albastre, incluse într-o melodie de alb-trandafiriu.

În soluționarea compozițională a peisajelor din orașul Chișinău un rol deosebit revine arborilor: ramurile care leagă diferite clădiri, iar coroanele elastice, opunându-se vântului, atrag cerul spre pământ. Viața arborilor definește specificul periferiilor urbane, apropiate naturii firești, reflectate în lucrările „O zi cu vânt” (1986), „Toamna la Durlești” (1987), „Peisaj cu măslini sălbatici” (1989).

Dispoziția peisajelor rurale tipice pentru Moldova („Via în toamnă”, „Părul”, 1989) este creată de ritmicitatea formelor și armonia culorilor, de însuși respirația picturii. Coloritul care iradiază lumină, maniera de a picta degajat, contrastele din factura vopselelor și ca finalitate intonațiile exprimării plastice, luate în ansamblu, denotă apartenența pictoriței la școala de pictură moldovenească, în pofida faptului că unele peisaje au fost realizate în Crimeea sau suburbiile Moscovei.

Și naturile statice sunt create inspirat și convingător, viața obiectelor și a lumii vegetale dezvoltându-se fie printr-un colorit unitar, nestrălucitor („Natură statică cu o creangă înflorită de măr”, „Trandafiri”, „Natură statică cu crengi de măslin”), fie unul sonor, decorativ („Natură statică pe fundal roșu”, „Natură statică solemnă”). Arhitectonica lucrărilor este totdeauna bine chibzuită și potrivită: corelarea clară a componentelor, evidențiate prin plastica vie a formelor și factura reliefată pe un fundal plat decorativ sau dezinvolt-întâmplătoare, înecată în spațiu. În variantele compoziției „Pe fereastră”, unde predomină culoarea albă, obiectele sunt pictate prin tușe puține, dar concrete, de parcă dematerializate pentru a se contopi cu atmosfera. Asemenea tablouri par să lumineze demisolul atelierului, prin ferestrele căruia nu pătrund razele soarelui.

În lucrările Inesei Țăpin lumina capătă o importanță specială. Așa cum se obișnuiește în arta contemporană, ea nu este un obiect al reprezentării (cum este, de exemplu, lumânarea, făclia, astrul ceresc etc.) împreună cu alte forme materiale și nu este legată de obiectele izolate sau de proprietățile spațiului real. Variind posibilitățile tehnice ale materialului artistic, pictorul poate crea senzația de percepere a luminii, asemănător celei ce apare în viața reală sau în lumea mistică și ireală. Gra-

ficianul folosește luminiscenta foii albe de hârtie, iar pictorul „extrage” efectul luminozității din interacțiunea petelor de culoare, a tușelor. Ambele modalități sunt percepute în creația Inesei Țăpin, stăruind să înzestrez lumina cu neobișnuita funcție de spiritualizare a lumii materiale.

De fiecare dată este diferit soluționată de I. Țăpin și problema căutării melodiei principale, cu o radiere luminoasă specială, corespunzătoare esenței motivului ales. În lucrările sale portretistice acest scop se conjugă cu problema descoperirii individualității fiecărui om în parte. Sunt accentuate nu numai trăsăturile feței, privirea, dar și plasticitatea pozei, întorsătura, înclinarea capului, caracteristice pentru un anumit model, selectat din cercul celor apropiați, al oamenilor bine cunoscuți. Printre chipurile portretistice găsim numeroase variații în căutarea mijloacelor expresive, adecvat aurei spirituale a personalității. În tablourile cu reprezentarea figurii complete („Natașa”, „Svetlana Pasecinaia”) sunt folosite procedeele expresivității monumental-decorative, care captează de departe atenția privitorului.

Dar, de cele mai multe ori autoarea înfățișează figura fragmentar, subliniind tensiunea cugețării reflectată pe fața persoanei. În acest context sunt concludente portretele scriitorilor I. Hazin, I. Șraibman, E. Șatohin, ale pictorilor A. Zevin, D. Peicev, G. Cantor-Molotov, L. Mudrac, E. Maidenberg ș.a. De altfel, I. Țăpin evită idealizarea exterioară a chipului, însă creează impresia frumuseții acestuia prin estetica formei plastice, în care rolul esențial revine desenului generalizat.

Rezolvarea plastică a portretului este, de obicei, precedată de schițe în creion, cărbune, sanguine, pastel. Și ele au importanță independentă, datorită expresiei economice a mijloacelor tehnice.

Variind apăsarea creionului, autoarea trasează linia continuă, astfel conturul formei „erodează” prin lumina emanată de fundalul alb, sau se îneacă în petele tonurilor îngroșate.

O luminozitate aparte este reflectată în nudurile plasticienei. Anume în genul tematic destul de îngust cum este nudul, preferat de colorisții epocilor trecute, se testează măiestria pictorului. Cu atât mai impresionantă pentru I. Țăpin este tentația de a-și verifica periodic capacitatea profesională, urmărind ca frumusețea primordială a corpului feminin să se ivească din vibrațiile de culoare, indiferent dacă este vorba de structura picturii în ulei sau acuarelă transparentă.

Calea Inesei Țăpin spre propria înțelegere a vieții, spre metoda sa de armonizare a lumii spirituale cu mediul înconjurător, nu a fost deloc ușoară, deseori chiar istovitoare și extenuantă. A avut parte de curbe acute, care o dirijau spre abstracționism. Însă curiozitatea față de tainele artei, asociată cu sensibilitatea sufletului pentru multiplele manifestările ale naturii, ale psihologiei umane a constituit temelia inspirației și creației continue. Pe parcursul anilor, doar capacitatea de ardere creativă a salvat-o de maladiile spirituale. Odată, într-o perioadă de acutizare a bolii, a distrus mai multe tablouri deja finisate, pentru ca mai târziu să picteze din nou cu pasiune.

Inessa Țăpin a plecat din viață în 2013, fără a reuși să vernizeze expoziția personală, pe care visa să o deschidă în Centrul Expozițional „Constantin Brâncuși” al UAP. Ne rămâne să sperăm că se va organiza o expoziție postumă și va fi editat catalogul ilustrat al lucrărilor plasticienei.

Nu se cuvine să dăm uitării arta înzestrată să bucure publicul cu o armonie luminată și puritate sublimă a chipurilor.



„Danaia”,  
1984–2001, u/p, 80 x 70 cm



„Curte din Chișinău. Toamna”,  
1989, u/p, 67 x 75 cm



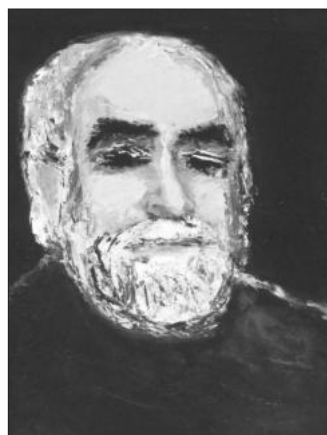
„Natură statică cu scoică”,  
1993, u/p, 81 x 57 cm



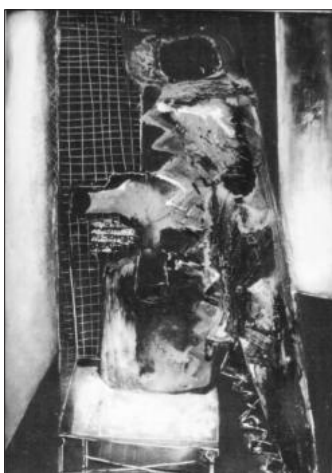
„Chișinăul vechi”,  
1991, u/p, 80 x 80 cm



„Natură statică pe fundal roșu”,  
1997, u/p, 65 x 65 cm



„Portretul pictorului  
Dumitru Peicev”,  
2001, c/u, 50 x 40 cm



„Natură statică cu ferăstrău”,  
1972, c/p, 80 x 60



„Chitarele”,  
1972, c/u, 75 x 50 cm



„Primăvara în Chișinău”,  
1984, u/p, 60 x 70 cm

*Imagini din arhiva personală a dr. Ludmila Toma*

Lilia DRAGNEV

## Grupul artistic „FANTOM”: reprezentarea subiectivă a obiectului real

### Rezumat

#### Grupul artistic „Fantom”: reprezentarea subiectivă a obiectului real

Articolul propune o prezentare și analiză a activității grupului artistic „Fantom” (1988–1993), precum și a fiecărui membru al acestui grup în parte. Reieșind din contextul social-politic și sistemul de valori al anilor '90, sunt descrise circumstanțele apariției grupului și abordările propuse. A fost primul grup din Moldova, compus din artiști – pictori de formație, care s-a constituit pe baza unor strategii și a unui concept bine determinat, în ideea trecerii de la metodele plastice ale realismului poetic la cele ale realismului psihic, prin intermediul picturii non-obiectuale. Sunt descrise baza conceptuală a grupului și reperele filosofico-teoretice ale acestuia, de asemenea se analizează traseele artistice ale artiștilor, care au intrat în componența acestui grup: Viktor Kuzmenko (liderul grupului, pictor, grafician), Iuri Klementiev (pictor), Lidia Mudrac (pictor), Igor Scerbina (artist vizual), Ivan Cavtea (pictor), Vladimir Palamarciuc (pictor), Victor Guțu (pictor), Ernesta Freudson (pictor), Natalia Ponomariova (critic de artă).

„Fantom” a fost primul grup care avea în componența sa un critic de artă, un teoretician, care-i aprovizionă cu materiale critice, organiza discuții și îi reprezenta în presă. În pofida faptului că grupul a existat o perioadă restrânsă, el, totuși, s-a pronunțat pe scena artistică moldovenească din perioada de tranziție de după colapsul URSS, contextualizând și teoretizând principiile și abordările plastice ale picturii autohtone. Impactul grupului „Fantom” s-a produs prin intermediul artiștilor, care au activat în componența acestuia, fiecare în felul său, participând ulterior la procedeele artistice și teoretice ale scenei artistice contemporane pe plan local și internațional.

**Cuvinte-cheie:** realism psihic, reprezentare subiectivă, fantomă abstractă, diferențe de texturi, configurare, forme primare, constanta-modulul original, pictură ontologică.

### Summary

#### The art group „Phantom”: a subjective representation of the real object

This text proposes a presentation and an analysis of the artistic group „Phantom” (1988–1993) activity, as well of each of its members individually. There are described circumstances of its creation, and the proposed approaches, given to the socio-political context and the system of value in the 90s. It was the first group in Moldova, composed from artists, mostly painters, which was formed on the basis of a well established concept and strategies, on the idea of switching from plastic methods of poetic realism to the psychic realism, through non-objectual painting. It describes the conceptual basis of the group, its philosophical and theoretical marks, as well are analyzed artistic routes of artists who became part it: Viktor Kuzmenko (group leader, graphic, painter), Iuri Klementiev (painter), Lidia Mudrac (painter), Igor Scerbina (visual artist), Ivan Cavtea (painter), Vladimir Palamarciuc (painter) Victor Gutu (painter), Ernesta Freudson (painter), Natalia Ponomariova (art critic).

„Phantom” was the first group which had an art critic and theorist, who supplied them with critical materials, organized discussions and represented them in the media. Despite the fact that the group existed quite a short period of time, however, it marked by its presence the Moldovan art scene in the transition period, followed by the collapse of the USSR, theorizing and contextualizing principles and approaches of local artistic context. The impact of the „Phantom” group was produced through artists, who worked in its composition, each in their own way, later influencing artistic and theoretical methods of the contemporary art scene on the local and international level.

**Key words:** psychic realism, subjective representation, abstract phantom, textures differences, configuration, primary forms, original constant-modulus, ontological painting.

## Резюме

### Художественная группа „Фантом”: субъективная репрезентация реального объекта

Статья предлагает изложение и анализ деятельности художественной группы „Фантом” (1988–1993), а также каждого ее участника в отдельности, исходя из социально-политического контекста и системы ценностей конца 90-х годов. Это была первая молдавская арт группа, состоящая из художников, преимущественно живописцев, которая создавалась на основе хорошо продуманного теоретического базиса и общего концепта. Стратегия группы заключалась в идее перехода от изобразительных методов поэтического реализма к реализму психическому, посредством беспредметной живописи. В статье рассмотрены концептуальная основа группы, ее философски-теоретические принципы, а также анализируется творческий путь каждого художника, вошедшего в ее состав: это Виктор Кузьменко (лидер группы, график, живописец), Юрий Клементьев (живописец), Лидия Мудрак (живописец), Игорь Щербина (визуальный художник), Иван Кавтя (живописец), Виктор Паламарчук (живописец), Виктор Гуцу (живописец), Эрнеста Фреудзон (живописец), Наталья Пономарева (искусствовед).

„Фантом” – первая группа в молдавском пространстве, в составе которой был искусствовед, который обеспечивал ее критическими и аналитическими материалами, организовывал дискуссии и представлял группу в прессе. Вопреки тому, что „Фантом” просуществовал довольно короткий период времени, тем не менее он оставил след на молдавской художественной сцене в переходный период, после коллапса СССР, обосновывая и теоретизируя изобразительные принципы и становление автохтонной арт среды. Влияние группы „Фантом” происходило посредством последующей деятельности художников, входивших в ее состав, каждый впоследствии, по своему воздействуя на творческие и теоретические принципы художественной сцены на местном и международном уровне.

**Ключевые слова:** психический реализм, субъективная репрезентация, абстрактный фантом, различия текстур, конфигурации, первичные формы, оригинальный модуль-константа, онтологическая живопись.

La sfârșitul anilor '80 ai secolului trecut, când organismul social-politic al fostei Uniuni Sovietice era în derivă, mulți artiști din Moldova au înțeles cât de nocive pot fi camuflarea adevărului și corsetele normative impuse, intuind că era nevoie de o schimbare. Nu toată lumea însă își dădea seama ce ar însemna acea schimbare în artă. Cei mai mulți dintre intelectuali s-au lăsat ispitiți de posibilitățile ce le-au lipsit în perioada totalitară: activități necenzurate în discursul linear-literar, pictură, poezie, uitând că pentru a supraviețui ca oameni de creație în acea confuzie era necesară o ruptură. Arta nouă trebuia să fie fundamental alta ca spirit: nu impresia contează, ci definiția. Astfel concepeau schimbarea membrii grupului „Fantom”, apărut anume în această perioadă la Chișinău. Era sfârșitul anilor '80, când realismul socialist devine un anacronism, iar arta nonobiectuală obține o nouă existență, o „amnistică”. Acest fapt este condiționat și de realismul poetic al școlii naționale de pictură din Moldova, adică de așa maestri cum au fost Mihai Greco, Valentina Rusu-Ciobanu, Ada Zevin, ș.a. din generația, care și-au făcut studiile în România, aducând în arta severă a realismului socialist spiritul epocii contemporane și abordări europene. O altă influență, firească pentru acest spațiu limitrof, venea din Rusia. Adi-

că împreună cu directivele ideologice (mai bine zis, când acestea slăbesc) începe să fie cunoscută și avangarda rusă.

În contextul acestor circumstanțe complexe ale perioadei istorice menționate vom urmări desfășurarea activității artistice a grupului „Fantom”. Cu toate că despre grup și despre artiștii ce au activat în cadrul acestuia se cunoaște în cercurile artistice ale scenei moldovenești, fiind menționat de mai multe ori în diverse articole în presă și în unele monografii, o descriere și o analiză a principiilor și directivelor acestuia în contextul acelei perioade nu au fost încă realizate. În această ordine de idei, ne-am propus o succintă cercetare la subiect: a factorilor ce au condiționat apariția grupului „Fantom”, a strategiilor și ideilor ce au stat la baza acestuia, dar și creația artiștilor, în special activitatea lor în cadrul grupului, care au contribuit într-un mod sau altul (reieșind din specificul și interesele particulare ale fiecărui) la ideile ce stăteau la baza abordărilor artistice enunțate.

În iarna anului 1988 a fost conceput grupul „Fantom”. Ideologul acestui grup era Viktor Kuzmenko (pictor, grafician), un fel de lider neformal, cel puțin sub aspect emotiv, care și-a asumat mai multe responsabilități organizatorice, logistice și

strategice. El a adunat artiști apropiați după spirit și metode de abordare pentru a crea un mediu de creație firesc, care presupunea colaborare și interactivitate. Membri ai „Fantom”-ului erau Iuri Klementiev (pictor), Victor Guțu (pictor), Vladimir Palamarciuc (pictor), Lidia Mudrac (pictor), Ivan Cavtea (pictor), Igor Scerbina (artist vizual), Ernesta Freudson (pictor) și Natalia Ponomariova (critic de artă). Totul a început în atelierul lui Iuri Klementiev. Artiștii se adunau anume acolo și, ca finalitate, a venit și momentul creării acestui grup. Inițial, în componența sa intra un număr restrâns de artiști, nu avea denumire și nici nu prezenta o direcție bine definită în artă. Artiștii se adunaseră în baza unei platforme comune ideatico-filosofice novatoare. Știau să se exprime prin lucrări, pe care să le prezinte în expoziții. Dar în această postură grupul n-a activat mult, fiind organizate doar câteva expoziții. Prima a fost cu vânzare, organizată în orașul Kaluga, Rusia. Apoi, la începutul anului 1990, mai organizează o altă expoziție la Ismail, Ucraina. În așa fel, în jurul procesului artistic începe să se creeze și un sistem de relații economice. Odată cu includerea în grup a criticului de artă Natalia Ponomariova o evoluție aparte obține și direcția strategic-conceptuală. Ea întreprinde mai multe călătorii de creație, în special la Moscova, împărtășind ulterior informația despre practicile și teoriile contemporane noi membrilor grupului în timpul adunărilor neformale în atelierul lui Iuri Klementiev (sau al unui alt artist, după caz). Activitatea grupării a mai fost impulsivitatea de așa principii generale ca imposibilitatea de a expune în perioada sovietică, de complexitatea ideilor despre artă, fapt ce conducea la o perfecție înțelegere între membri, la tendința nobilă spre o artă de nivel universal, la sentimentul amar al provincialității proprii gândiri artistice. La toate acestea s-a adăugat problema supraviețuirii în condițiile pieței de producție artistică contemporană. Pentru a organiza o expoziție comună, care ar face față strategiilor grupului, era nevoie de continuarea întrunirilor, în timpul cărora se analizau lucrările propuse, care ar corespunde principiilor și obiectivelor colectivului nou creat „Fantom”. Și dacă cineva dintre membrii lui propunea o modalitate plastică nouă sau mai diferită – era susținut de colegi pentru a realiza o serie de lucrări, anume în această cheie. Era o chestie benefică nu numai pentru grup, dar și pentru fiecare artist în parte. Artistul se forma el singur, împreună cu abordările și descoperirile sale plastice.

În anul 1990 se organizează mai multe expoziții ale grupului: expoziția din „Palatul Prieteniei” (Chișinău); expoziția de artă nonfigurativă, EREN (Chișinău); se stabilește o colaborare cu agenția artistică „Horoscop” (Moscova) și cu galeria „Lada” (Zagreb). „Fantom” a fost primul grup din Moldova care a încercat nu doar să facă ceva în mod colectiv, ci mai degrabă să întreprindă o tentativă de a conștientiza în ce direcție trebuie să se dezvolte activitatea lor artistică, încercând să creeze și ceva asemănător cu un manifest. Artiștii nu se asemănau între ei și își accentuau cu insistență individualitatea. Fiecare se afla într-un proces de „căutare liberă”, îi uneau însă tradițiile plastico-regionale. Tendința spre arta nonfigurativă, în care problema centrală a pânzei este cea a formei pure, a expresivității gestului, a facturii, a tehnologiei materialului, a capacității de convingere a culorii, era o senzație acută de libertate și o chemare interioară spre dezvoltare și mișcare înainte. La început totul se limita la nivel de discuții, manifestări în ateliere, însă, odată cu trecerea timpului se reliefa tot mai evident că discuțiile trebuie să fie mai clare, iar acțiunile și planurile de perspectivă – mai hotărâte. Au fost trasate prioritățile teoretice – trecerea de la realismul poetic la realismul psihic, obiectivul principal constând în „trecerea de la arta poetică la cea psihică”. Adică, la crearea lucrărilor, în care primordială ar fi nu poetizarea realității, ci realizarea trăirilor interioare individuale. Astfel, apare tendința comună spre idei formaliste, adică spre o artă ce se abstractizează de un oarecare conținut, venit din exterior și unde în calitate de obiect se reprezintă pe sine însuși. În acest context am putea face o paralelă cu Kazimir Malevich, influența căruia asupra grupului este evidentă, dar și cu teoriile filosofilor Edmund Husserl și Ludwig Wittgenstein, care detestă interpretarea și încearcă să o neutralizeze. Aceasta se manifestă prin procesul de eliberare totală a picturii, în afară de propriile elemente pure ce o reprezintă: importanța culorii, estetica, expresivitatea deformării suprafeței texturate. Grupul nu-și propunea, în același timp, să facă acea abstracție ce se practica în Occident. Erau, mai degrabă, atrași de crearea unei „fantomă abstracte”. Această tendință a și generat denumirea grupului, apărută în urma unor discuții despre faptul, că tot ce apare într-un tablou, nu este un obiect real, ci o reprezentare subiectivă a acestuia, un mit, un fantom. Într-un astfel de tablou nu este urmărită cauza și efectul, ci se tinde de a descoperi un ceva senzitiv, dar nu un laborator al spi-

ritului, ci mai degrabă un „rațio” elaborat într-un mod fie și mai cinic. Termenul a plăcut și a rămas în calitate de denumire a grupului. Astfel, „Fantom” a fost primul grup, care s-a constituit având la bază interese comune, o concepție și un discurs bine gândit, care își lua un angajament intelectual-teoretic determinat. Grupul a hotărât că nu este cazul de a poetiza realitatea prin prisma trăirilor personale, ci a obiectualiza trăirile psihice. Drept rezultat, pe pânză pot apărea niște obiecte care nu au nimic comun cu realitatea și nici o congruență sau tangență cu unele obiecte reale, dar, în același timp, rămânând și ele obiecte specifice. Cu alte cuvinte – niște „fantom”, care pot fi la rândul său un *simulacru* al unui obiect, adică o reinterpretare a obiectului care nu își are un prototip al său în natură. Potrivit lui Jean Baudrillard, „...*simulacru* care izbutește să acapareze într-o proporție uriașă realul, începe să genereze modele de real fără origine și realitate. *Simulacru* construiește hiperrealul”<sup>1</sup>. În acest context, marele filosof Emmanuel Kant a menționat mai devreme: „Pentru a cunoaște un obiect se cere să pot dovedi posibilitatea lui (fie prin mărturia experienței din realitatea lui, fie *a priori* prin rațiune). Dar eu pot gândi orice vreau numai dacă nu mă contrazic pe mine însumi, adică numai dacă conceptul meu e o idee posibilă, deși eu nu pot garanta că în ansamblul tuturor posibilităților acestui concept îi corespunde sau nu și un obiect”<sup>2</sup>.

Una din cele mai reprezentative expoziții a grupului a fost cea din 1992, organizată la Centrul Expozițional al UAP, la Chișinău. Aici au fost exprimate destul de clar principiile și metodele plastice și conceptuale practicate de „Fantom”. În anul 1993 a fost organizată o altă expoziție de anvergură la Muzeul Național de Artă al Moldovei (MNAM). La această expoziție a fost simțită deja o sciziune, mai bine zis, o individualizare a membrilor grupului. Fiecare artist începea tot mai clar să-și contureze și să conștientizeze propriul destin în artă, viziunile plastice și filosofice. Nu era atât o ruptură, cât o dezvoltare artistică a fiecărui artist ca un individ aparte. În continuare, vom încerca să expunem traseul artistic al fiecărui membru al grupului în parte.

După cum am menționat anterior, liderul grupului a fost graficianul și pictorul Viktor Kuzmenko. S-a născut în 1948, în sudul fostei Basarabia, în satul Divizia, regiunea Odesa, Ucraina. În 1968 a absolvit Școala Republicană de Arte Plastice „I. Repin” din Chișinău (actualmente Colegiul

Republican „A. Plămădeală”), iar în 1974 – Academia de Arte „V. Surikov” de la Moscova (catedra de grafică). Membru titular al UAP din URSS. La expoziții participă din anul 1974. Creația sa se bazează mai mult pe intuiție și pe ceea ce el consideră renașterea spirituală. Acordă prioritate picturii nonfigurative și senzualității psihanalitice. „...seacă, întunecată, destul de grafică, este pictura unui gentilom cu sânge rece care joacă în simboluri și fetișuri”<sup>3</sup>. A elaborat conceptul „Picturii Ontologice”. După mai multe încercări de a transpune practic pe pânză, în efect, a renunțat la vopselele de ulei, fiindcă nu corespundeau sarcinii puse, substituindu-le cu materialele naturale de bază: sol, scoici pisate, nisip de diferite nuanțe, argilă și sticlă lichidă. În răstimp de zece ani a creat circa 200 de „tablouri ontologice”. Cercetând posibilitățile acestor materiale, dar și abordând unele probleme teoretice, a scris eseu-cercetare „Cum trebuie înțeleasă o pictură ontologică”, eseu „O noțiune justă a perversului”, în care au intrat de asemenea „poruncile perversului” și „aforismele perversului”: două eseuri didactice (editate și publicate în varianta *Samizdat*): „Cum să înțelegem pictura abstractă” și „Cum să înțelegem „Pătratul” lui K. Malevich”.

Fiind o natură integră, cu un potențial intelectual, creativ și energic, Viktor Kuzmenko este caracterizat printr-un raționalism sistematic și egocentrism. Aceasta nu-l lasă să rămână la ceva deja realizat sau depășit, ci îl duce în direcția opusă de la ceva real spre „Marele Nimic”<sup>4</sup>. Sentimentele arbitrare le contrapune în primul rând rațiunii. În discursul artistului rațiunea este indispensabil legată de claritatea formei în artă. Astfel el tinde să elibereze arta de emoțiile aleatorii. „Există o artă pentru suflet. Ea trezește receptorii senzuali. Abstractia este arta spiritului. Arta nu trebuie să rezolve problemele legate de viață, ci de existență”, constată artistul într-un pliant, consacrat unei expoziții personale<sup>5</sup>. Opera sa este în mare parte bazată pe intuiție și iluminare spirituală. Ceea ce este redat pe pânză este detașat de realitate, ceva foarte îndepărtat, de o dimensiune spațială, planetară. Din picturile timpurii, realizate în cadrul grupului „Fantom”, vom menționa „Copacul din Edem” (1988), „Izvorul” (1989), „Geneza” (1989), seria „Castravete”, „Morcov”; „Zborul” (1991), tripticul „El”, „Ea”, „Armonie” (1991), „Forme solare” (1991), „Atingere” (1991), „Partea Universului” (1991) etc. Kuzmenko a venit în pictură din grafică, ceea ce se poate observa prin gama croma-

tică monocromă, seacă, plase create din linii, care uneori se asociază cu o cartografiere cosmică, fapt ce i-a îmbogățit pânzele și i-a marcat individualitatea. Despre proiectul artistic „Din criză în criză”, prezentat de artist în cadrul expoziției din 1992, criticul de artă și colega sa din grupul „Fantom” – Natalia Ponomariova menționează că autorul „se lasă provocat de arta de salon, parcurgând itinerarul de la abstracționismul de salon la ideea radicalistă și înapoi spre salon. Sau, mai simplu, de la o compoziție frumoasă, armonioasă, spre ceva ce amintește de un semn de circulație, transformat la rândul său în artă acceptabilă din punct de vedere comercial”<sup>6</sup>. La ultima expoziție a grupului „Fantom”, din 1993, Viktor Kuzmenko împreună cu Iuri Klementiev propune o instalație din picturi ontologice „Versiunea” (1993), caracterizată în presă drept „un prim pas spre inovare, prin structură, formă, spirit. Demonstrează o eliberare totală de ceva concret, de expresia culorii. Negarea pasiunii, precum și a oricăror alte emoții”<sup>7</sup>. Din această instalație fac parte mai multe lucrări de dimensiuni mari: „Orizontale” (1993), „Verticale” (1993) și „Stepa Bugeacului” (1991). Sunt picturi cu o gamă cromatică discretă, cu niște arhetipuri intruse, de o puritate spirituală și un calm psihic absolut. Acestea ne amintesc de picturile lui Marko Rotko, care parcă vibrează de la sine, inspiră niște trăiri transcendente și influențează conștiința umană. Pictura ontologică este, astfel, o derivă a „Fantom”-ului și o inițiere a unei cercetări și colaborări comune care a durat și ea câțiva ani, detașat de grup, urmând principiul lui Vasili Kandinski că „nu este nevoie să ne încurcăm în complicațiile adânci și fine ale culorii, ci să ne mulțumim cu reprezentarea elementară a culorii simple”<sup>8</sup>. După 1994 artistul realizează o serie impunătoare de pictură ontologică, foarte grafică, unde în exclusivitate folosește materialele naturale, gama cromatică fiind dictată de nuanța nisipului, pământului, lutului etc. Formele se aseamănă cu niște obiecte spațiale, nave cosmice, niște ființe/creaturi extraterestre ciudate. Ca accent începe să introducă pete mici de culoare sintetică. Acestea ne amintesc mult de abstracția suprarealistă a lui Vasili Kandinski din perioada tardivă (anii 1930–1940). Din operele perioadei vizate fac parte „Yin și Yang” (1997), „Corabia plutește” (1996), „Obiect” (1995), „Armonie” (1997), „Macrostructură” (1996) etc. Vom menționa că în ele se simte latura comercială care le face puțin sterile și lipsite de acea prosepțime intactă caracteristică lucrărilor

anterioare (perioada „Fantom” și începutul Picturii Ontologice). O perioadă îndelungată, din cauza problemelor de sănătate, nu s-a ocupat cu creația. În 2003 își revine și adună în jurul său un grup de tineri artiști, pe care îl numește „Grupul IZM”. Începe să participe activ la evenimente de artă contemporană, practicând noile media. Continuă activitatea didactică la Școala de Arte Plastice „A. Șciusev”, pe care, de asemenea, o conduce mai mult de 25 de ani, încercând pas cu pas să modernizeze curricula de studii. În 2010 organizează o expoziție personală de retrospectivă la Centrul Expozițional „Constantin Brâncuși”, în care a fost prezentat practic tot traseul său artistic.

Un alt membru al grupului „Fantom” este pictorița Lidia Mudrac. În 1980 a absolvit Școala Republicană de Arte Plastice „I. Repin” din Chișinău. A participat în 1986 la expozițiile „Poisk” și „Ya ili Eu”, unde și face cunoștință cu Viktor Kuzmenko, care i-a propus să se încadreze în componența grupului. Cercetează natura nuanțelor spectrale și afirmă că a fost influențată de cultura egipteană, egeeană, de ideile filosofiei orientale, de budism și de icoana creștină. Când a început să creeze pictură obiectuală, a înțeles că trebuie să-și schimbe viziunea și abordarea artistică. Astfel, a apelat la lucrările teoretice ale lui V. Kandinski și K. Malevich. A apărut necesitatea de a evita naturalismul în artă și oricare condiționalități din exterior. Consideră că oamenii contemporani sunt prea interdependenți de civilizație și este nevoie de o deliberare, de o întoarcere la ceva primordial, la Dumnezeu. Sarcina fundamentală a fiecărui artist este să reprezinte/redea divinul. Iar divinul nu poate avea o formă concretă. Obiectul trebuie să fie dizolvat cu culoare, lumină, ritmuri liniare, să se ajungă la niște esențe coloristice și lineare efemere. Aceasta și este, în concepția autoarei, o escapadă într-o percepere rapidă/imediată. Artistul trebuie să se afle într-o continuă căutare a esenței spirituale, într-o căutare formalistă, neafiliată la materia cotidiană. Credo-ul artistic al Lidiei Mudrac este astfel, interrelația omului cu natura, cu Dumnezeu, eliberarea de lumea convențională. Personalitate rafinată, pictorița laborează atât cu contraste, cât și cu detalieri. Lucrările ei dominate de cromatica ritmului coloristic și contrast, au un aspect aplătit; iar cele detaliate și nuanțate permit, prin culoare, o evadare iluzorie spre niște spații eterne ale universului<sup>9</sup>. Autoarea își propune să redea anumite senzații. De exemplu, senzația soarelui, a

energiei solare prin intermediul liniei și a petei de culoare, prin predominarea culorilor calde, a culorii galbene. În pictura „Mișcarea toamnei” (1992) este reprezentată nu atât o alee pe timp de toamnă, cât toamna propriu-zisă, toată toamna. Arta non-figurativă, consideră pictorița, permite redarea a ceva nerefectabil, senzual, fiind o artă adevărată, o artă vie și lipsită de reprezentare. Drept urmare, arta non-obiectuală este întotdeauna lipsită de obiect. Ca exemplu, pot fi menționate picturile „Compoziția” (1993), „Liniile Roșii” (1993). La ultima expoziție a grupului „Fantom” (1993), presa a făcut tangențe între operele Lidiei Mudrac și cele ale lui H. Matisse și V. Kandinski. Se refereau, în special, la tripticul „Orfeu și Evredica”, „Adam și Eva”, „Tristan și Isolda” (1993). Mai târziu ea revine la figurativ, face peisaje, naturi moarte, portrete. Peisajele sale rămân destul de convenționale și pot fi ușor transformate într-o pictură abstractă.

O altă personalitate distinctă din grupul „Fantom” este pictorul Victor Guțu. S-a născut în anul 1963, în satul Sturzovca, raionul Glodeni. În 1989 a absolvit Școala Republicană de Arte Plastice „I. Repin” din Chișinău, fiind discipol al lui Mihai Grecu. Îmbină în lucrările sale abstracția și figurativul, sentimentalul și rațiunea, vizualul și verbalul, lumina și întunericul. Lucrează într-o stilistică, care îmbină abstracția metaforică cu cea naturalistă. Gama cromatică are un rafinament de gradații de culoare, tonalitate și lumină. Preferă să picteze mai mult cu pensula, decât cu cuțitul de paletă, considerând că astfel este mai aproape de o pictură estetizată. Pentru artist, elementul de bază este dorința de a crea, care vine dintr-un impuls interior – ca un factor primordial, iar apoi apare ideea și limbajul plastic. În opera sa la fel sunt prezente și elemente spontane, de *dripping*. Lucrează mai mult cu lumina, cu toate că în creația sa a avut perioade diferite, unde predominau culorile, chipurile, elementele mitologice. Nu a pictat niciodată într-o singură stilistică. În perioada „Fantom”-ului urmărirea tendința de a crea ceva original, diferit. Într-un pliant semnat de criticul de artă Valentina Bobkova și editat în 1993, artistul fusese caracterizat în următorul context: „În înțelegerea artistului „formula plastică” ar trebui să se bazeze pe niște idei ale stării sufletului uman, care parcă și-ar aminti în această lume de cele văzute anterior în lumea de apoi. El tinde să „joace” compozițiile sale, analizând cauzalitatea latentă. Soarta lui artistică se aplică la cuvântul „și” – conotații „și” imaginea în sine. Transcendentalul este transformat

într-un „realism naiv”, interpretat ca *nastika* (el nu-i, nu există), solidară cu nominalismul, ce nega semnificația ontologică a universalilor”<sup>10</sup>. Principalele picturi din acea perioadă sunt „Cântecul de rit” (1993), „Omul” (1993). Mai târziu a început să tindă spre integritate și universalitate. Acum se consideră mai mult „pictor” decât „formalist”.

Despre pictorul Ivan Cavtea, de asemenea membru al grupului „Fantom”, cunoaștem că în anii '70 a absolvit Școala Republicană de Arte Plastice „I. Repin” din Chișinău, specialitatea „Arte decorative”. Și-a petrecut copilăria și adolescența la țară. După ce a absolvit Școala de Arte, se întoarce în orașul Camenca – în vecinătatea satului natal, în calitate de profesor la Școala de Arte din centrul raional. Paralel lucrează la un combinat de producție în calitate de pictor-decorator, executând la comandă panouri decorative, postere și afișe. După o perioadă revine la Chișinău și lucrează în construcție. Era important să fie mai aproape de viața și de scena artistică de la oraș. Participă la mai multe concursuri. În 1983 obține primul loc la concursul tineretului creator și este premiat cu o deplasare la tabăra de creație de lângă Moscova – „SNEJ”. În 1985 reușește pentru o perioadă să creeze în Casa lui Korovin din Crimeea, iar în 1997 – în componența grupului de creație de la Sevan (Armenia). La sfârșitul anilor '80 este preocupat de reprezentarea problemelor sociale. În acest context putem menționa picturile „La coadă”, „În troleu”, „Refugiații”. Pictează la limita dintre realism și abstracționism, atribuind culorii o rezonanță simbolică; structurând tablourile pe cromatica coloristică. A urmat strict concepțiile „Fantom”-ului. Lucrează mult asupra semnificației culorii, ideea de bază fiind excluderea completă a narațiunii. Este adeptul lui Vasili Kandinski, în special al lucrărilor sale teoretice, susținând că pictura trebuie să fie la fel de abstractă ca și muzica<sup>11</sup>. Se conduce de principiile acestuia că „...pictura trebuie să-și obțină propria tonalitate de fond. Formularea profetică a lui Goethe reprezintă o presimțire a situației în care se găsește azi pictura, situație care este punctul de plecare al unui drum, pe care pictura se va dezvolta cu ajutorul propriilor ei mijloace, până la nivelul artei în sens abstract, ajungând, în cele din urmă, la compoziția pur picturală”<sup>12</sup>. I. Cavtea deseori începea pictura de la un motiv realist, treptat îl abstractiza, ajungând la momentul când culoarea obține o conotație simbolică. Aplica pete active, apoi urma o pauză prin culori neutre și intervenea din nou peste ele cu o culoare intensă. În lucrarea

„Ritmurile câmpurilor” (1989) pornește de la impulsul, pe care îl primește de la natură ajungând la o abstracție coloră. De altfel, a fost întotdeauna atașat mult de natură, peisaj, pământ. La expoziția din 1993 a expus o serie de studii de culoare-structură: „Structuri de culoare” (1993). Actualmente locuiește și activează în Germania.

Un membru al „Fantom”-ului, care pe parcursul activității sale nu a fost adeptul unei estetici constante, este pictorul Vladimir Palamarcuic. S-a format în anii 1972–1976 la Școala Republicană de Arte Plastice „I. Repin” din Chișinău. A debutat în 1978 cu lucrarea „Apărătorii hotarelor” la o expoziție desfășurată la Muzeul Național de Artă al Moldovei. Credo-ul său artistic este: „Idealul meu – artistul ce e mereu în căutare”<sup>13</sup>. Susține că prețuiește mai mult încercarea nereușită de a spune ceva nou, decât marele succes al mediocrității. Caută întotdeauna stiluri și modalități noi de exprimare, propunând spectatorului niște exerciții de imaginație. În perioada existenței grupului „Fantom”, în creația sa se urmăreau tendințe formaliste, cercetând niște principii și abordări, precum non-obiectualitatea, picturi într-un format mare, jocul culorii, arhitectonica în pânză. Astfel, plasticianul era în permanentă căutare a unor forme noi, ce duceau la rezolvarea unor probleme pe care de fiecare dată și le propunea. Criticul de artă Valentina Bobkova (directoarea și curatorul galeriei „Elita”) caracterizează creația lui Vladimir Palamarcuic în felul următor: „Conținutul conceptual și conceptul în chip, la rând cu plasticismul „inteligent” sunt două criterii care definesc esența operelor artistului. Un respect aparte manifestă Vladimir Palamarcuic față de înțelegerea regulilor în desen și ale tehnicii în pictură, față de standardele esteticii de percepere. Cu toate acestea, fără a se îndepărta de categoriile dogmatice acceptate a noțiunilor eurocentriste ale canoanelor frumuseții, el folosește „elementele” acestora pentru „constatarea faptului de distrugere *a posteriori*” (cunoștințe derivate din experiență), argumentând că cunoștințele preced experiența. El „decorează” cunoștințele dobândite”<sup>14</sup>. În compozițiile sale abstracte se simte un ecou al trăirii naturii. Titlurile „Împușcătura fântânii” (1992), „Copaci bătrâni” (1992) au o poetică mistic-nostalgică. La ultima expoziție a grupului „Fantom” din 1993 a expus lucrarea „Doamna cu papagal”, care a fost interpretată de critici drept una fotorealistică. Artistul neagă acest fapt, afirmând că fotorealismul este foarte aproape de hiperrealism, iar el a folosit pe larg în această lucra-

re textura, turnarea vopselei, îmbinând căutările unui nou limbaj cu unele procedee contemporane.

Unul dintre cei mai activi membri ai grupului „Fantom” a fost artistul vizual Igor Scerbina, care a participat la crearea bazei conceptuale a grupului, dar a fost și cel care primul l-a părăsit (în 1991). S-a născut în anul 1966 la Ismail. A absolvit Școala Republicană de Arte Plastice „I. Repin” din Chișinău. Activitatea sa cuprinde mai multe etape și diverse practici artistice. La începutul carierei artistice este preocupat de pictura non-obiectuală, în care se concentrează asupra coexistenței formei, facturii și culorii. Această abordare este caracteristică perioadei când artistul este membru al grupului „Fantom”. Pictura sa cuprinde procedee plastice diverse în corelație cu cele tehnologice. În prim plan este abordată problema culorii, diferențe de texturi, configurare, pată, ritmicitate cromatică, lineară, dinamică. Seria de lucrări din perioada vizată, executate în tehnică mixtă, poartă denumirea de „Alb și negru” (1989–1990): „Intrare”, „Ieșire”, „Un mic concert” etc. Tot în acești ani realizează lucrările „Necesitate” (1990), „Luni” (1990), „Natură statică” (1990). Colaborarea cu galeria „Elita” pune începutul unei alte tendințe în creația de mai departe a artistului – apariția figurativului experimental, care se poate observa în tripticul „Oranj” (1993), „Grădina marchizului” (1994), „Portretul fetei din Muzeul Veron” (1993) etc. Astfel, pictura figurativă nu este un scop al artistului, ci o încercare de a întrepătrunde elementul figurativ cu cel al limbajului plastic, caracteristic perioadei anterioare. Compozițiile sale sunt în cea mai mare parte pur decorative și mai rar picturale. Momentul apariției elementelor figurii umane în arta sa a însemnat pentru autor o pătrundere mai profundă în arsenalul mijloacelor plastice de expresie. În lucrările sale figura umană nu apare luată din realitate, ci redusă la simbol – fie este una inventată de autor, fie preluată din religie, mit, istorie sau literatură – „Grădina Marchizului” (1993), „Bătrânul Mazai și iepurii roșii” (1996). Compozițiile cu subiect religios, spre exemplu, cuprind motive interpretate formal, fiind parcă sugerat ecoul capodoperelor de altă dată prin pete decorative vagi cu caracter simbolic și semantic, care poate fi urmărit în pictura „Capul lui Ioan Botezătorul” (1994). Preferă culorile înalt exaltate: negru, violet, verde și galben. În pliantul galeriei „Elita” (1993), anterior menționat, Igor Scerbina este caracterizat prin faptul că „Prezintă arta sa ca un roman de aventura al antropozofiei te-ateiste. Face „arta și teoria” interpretărilor

de texte din religia creștină. Tabloul este construit pe principiul antipozilor rugăciunii și justificării științifice a credinței. Stilul său este „postrealismul neocritic” – euhemerism, ca doctrină a originii religiei și cultul de divinizare a regilor antici – laitmotivul principal al „literaturii vizuale”<sup>15</sup>. În 1993 galeria „Elita” îi expune lucrările la Forumul de artă ART MIF '93 (împreună cu Victor Guțu, Viktor Kuzmenko, Vladimir Palamarciuc și Iuri Klementiev). Mai târziu concepe împreună cu Ștefan Sadovnicov Proiectul Culturologic EXIBI-ART și organizează o serie de acțiuni artistice. O altă etapă a creației sale artistice este activitatea în domeniul artei contemporane. În acest sens artistul abordează mai multe practici artistice, precum instalația, *performance*-ul, obiectul, *land-art* și arta video. La etapa actuală locuiește și activează la Moscova, participând activ la diverse proiecte artistice internaționale, inclusiv și la manifestările lansate și organizate la Chișinău.

În 1990 Viktor Kuzmenko o invită în grupul „Fantom” pe pictorița Ernesta Freudson. Născută în 1960, la Chișinău, în 1979 absolvete Școala Republicană de Arte Plastice „I. Repin” din Chișinău, iar între anii 1979 și 1985 își face studiile la Academia de Arte „I. Repin” de la Leningrad (Sankt Petersburg), la catedra de grafică. Lui Kuzmenko, care o cunoștea prin intermediul tatălui pictoriței, îi pare interesantă prin tehnica și maniera de a picta, dar și prin comportamentul ei neformal. Activând în componența grupului „Fantom”, face o îmbinare de abstracție cu *art native* de conotație biblică sau mitologică. Introduce citate poetice, astfel tablourile pot fi nu doar private, dar și „citite”, exemplu servind „Arca lui Noe” (1990). A activat în cadrul grupului doar un an, a participat în câteva expoziții, apoi emigrează în Dortmund (Germania), unde locuiește și pictează până în prezent, participând activ la mai multe expoziții de grup. Cea mai recentă este Expoziția DORTMUNDER GRUPPE WERKSCHAU organizată în BIG Gallery, în decembrie 2013.

De o deosebită importanță conceptuală, dar și utilitate strategică pentru grupul „Fantom”, a fost criticul de artă Natalia Ponomariova, autoare a mai multor monografii și articole dedicate procesului artistic contemporan. A absolvit Academia de Arte „I. Repin” de la Leningrad. În 1990 vine la Chișinău și este invitată să devină membru al grupului. Drept urmare, a fost primul grup, în rândurile căruia se afla un critic de artă, un teoretician, care-i aprovizionează cu materiale, organiza discuții și

îi reprezenta în presă. După 1993 se stabilește în orașul Kaliningrad, unde activează până în prezent. Este membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Kaliningrad, colaborează cu galerii și centre de artă din regiune, periodic face naveta și la Chișinău.

O personalitate aparte, în atelierul căruia de cele mai dese ori se adunau și activau membrii „Fantom”-ului, a fost pictorul Iuri Klementiev – cel cu care Viktor Kuzmenko a conceput grupul și cu care o perioadă destul de lungă și productivă au colaborat și creat împreună, elaborând Pictura Ontologică, după ce grupul s-a descompus, și cel care a rămas până astăzi fidel principiilor grupului, în căutarea „fantomului” în artă. S-a născut în anul 1961, în orașul Kazatin, regiunea Vinița, Ucraina. În 1988 a absolvit Școala Republicană de Arte Plastice „I. Repin” de la Chișinău. Procesul artistic îl concepe nu prin redarea/interpretarea vieții, ci reieșind din forme compoziționale. Natalia Ponomariova menționează într-un articol, precum că el „reprezintă în cadrul grupului estetismul pur. Pentru Iu. Klementiev arta este meditație și concentrare spirituală, care îi permite artistului să se mențină în pofida haosului din afară”<sup>16</sup>. Folosește diverse texturi și forme abstracte, ajungând la utilizarea prafului de bronză și argint. Îl interesa să-și expună sentimentele, atribuindu-le o formă adecvată. Realizează o serie de picturi care treptat duc spre excluderea totală a narativului: „Catedralele” (1992–1995). În perioada „Fantom”-ului, chiar dacă folosea culoarea pe pânză, ea reprezenta niște nuanțe întunecate și neutre, iar preponderent predomină argintiul și pigmentul de bronz. Excluea figurativul – o detașare deplină de narativ, folosea pata, spirala. Această abordare o putem observa în lucrarea „Ființele” (1992). Din cromatica tonală, cea prioritară era culoarea neagră – ca o antiteză a luminii. Pictorul era pasionat de ideile cu caracter spațial-universal – credința în starea primordială a spiritului uman, interdependența dintre impuls și intelect. Pictura lui Iu. Klementiev este o investigație în sfera suprasenzualului. Din pânzele sale sunt eliminate orice observații reale, redarea vieții cotidiene, chiar și în unele manifestări excepționale ale acesteia, lipsite de orice aluzii literare. Autorul operează cu forme primare, culori discrete și facturi. Drept exemplu putem menționa picturile „Jocul cu triunghiul” (1995), „Metafact 1” și „Metafact 2” (1996), „Metapeisaj” (1998), „Obiectul suspendat” (1999). Împărtășind unele principii generale, caracteristice membrilor grupului „Fantom”, Iuri Klementiev se distinge prin următoarea

caracteristică a originalității sale, relatată în pliant de criticul de artă Valentina Bobkova: „Conceptul de Eros și platonismul dragostei, puterea și slăbiciunea, sensibilitatea și pasiunea, lumea de rafinement și brutalismul filigran, exaltarea și demitizarea goliciunii și epatarea – acesta e limbajul căutărilor formaliste ale legii constante declarative, în care orice gând terminat, orice judecată, exprimată într-o anumită formă și cu definiția de „adevărată” valoare, își rezervă dreptul de a-i fi constanta-modulul original. Fericirea – cel mai apropiat și cel mai mare obiectiv al existenței umane, care nu va deveni niciodată o realitate. „Jocul” cu termenii „eudemonism”, concepția principiului de viață, emanația, tranziția de la cel mai mare și perfect nivel al universului ontologic la alte trepte mai puțin perfecte și la cele de jos, este schema „progresiei geometrice” a euristicii egoiste a autorului”<sup>17</sup>. Iuri Klementiev își continuă căutărilor în culorile spirituale și de formogeneză bidimensională, chiar și după plecarea din grup. Creează un tandem de parteneriat artistic cu Viktor Kuzmenko, elaborând conceptul Picturii Ontologice. În instalația din picturi ontologice „Versiunea”, de la ultima expoziție a „Fantom”-ului, din 1993, realizată în colaborare cu Viktor Kuzmenko, expune seria de picturi „Linii” (1992) și „Skoly” (1993), care creează împreună cu pânzele „Verticale” și „Orizontale” (V. Kuzmenko) un ritm din sisteme scriptice. Această încercare, poate încă rudimentară pentru perioada vizată, se prezintă deja ca un început al unei evadări din limitele picturii bidimensionale, simulând prin intermediul acelorăși picturi un obiect tridimensional – o instalație. O abordare diferită a pânzei, care ne amintește vizual de una din seriile de picturi ale lui Claude Monet, de exemplu „Catedrala din Rouen”, dacă ar fi să le adunăm pe toate într-o singură pânză, și de cadrele fotografice ale lui Andy Warhol („Moarte și Accident” sau „Şaisprezece Jackies”), doar că aici avem o iluzie la un pseudo cadraj al filmului fotografic, creat din module abstracte pictate. Ne referim la pictura lui Iu. Klementiev – „Jocul cu modulele” (2001). La sfârșitul anilor '90 se strămută cu traiul în orașul Vinița, unde activează până astăzi, deși mai puțin, din cauza stării sănătății. A participat la mai multe expoziții republicane organizate de Uniunea Artiștilor Plastici din Ucraina, colaborează cu Centrul Regional de Artă Contemporană „Art-Şik”. În ultimii ani Centrul i-a organizat trei expoziții personale: „De-Fakto” (2009), „Poligon” (2010) și „Fantomele” (2011).

Finisând prezentarea creației membrilor grupului „Fantom”, este necesar să evidențiem că de la bun început artiștii au pornit de la principiile teoretice, expuse de K. Malevich, V. Kandinski, E. Husserl și alți filosofi și teoreticieni ai gândirii artistice contemporane, după cum a scris V. Kandinski în eseu „Spiritualul în artă”: „Artistul conștient însă, care nu se poate mulțumi cu înregistrarea protocolară a obiectului material, caută neapărat să dea expresie obiectului destinat reprezentării, act numit odinioară idealizare, ulterior stilizare, iar mâine cine știe cum altfel”<sup>18</sup>. Membrii grupului au numit acest act – fantome, niște fantome psihice/psihologice. Iar dacă ar fi să ne referim la fenomenologia idealizării, am putea să facem o aluzie la *idealismul transcendent* al lui Edmund Husserl, care în lucrarea sa „Meditații carteziene” menționează: „Realizată în această manieră concretă și sistematică, fenomenologia este *eo ipso* „idealism transcendent”, deși într-un sens fundamental nou: nu în sensul unui idealism psihologic, nu în sensul unui idealism care urmărește să deducă o lume ce are un sens, din datele senzoriale lipsite de sens... Acest idealism nu este o construcție bazată pe un joc de argumente și el nu poate fi obținut ca preț al victoriei în dialectica dispută cu „realismele”. El este explicarea sensului oricărui tip de obiect existent pe care eu, *ego*-ul, îl pot imagina și, în mod special, explicarea sensului transcendenței naturii, a culturii și a lumii în general”<sup>19</sup>.

În baza acestor principii a activat grupul „Fantom” până în 1993, când se destramă. Din păcate, o bună parte a lucrărilor grupului au fost pierdute în timpul unei expoziții, organizate în Germania. Au rămas în marea măsură doar fotografiile, diapozitive și mărturiile participanților la aceste evenimente. Dacă e să facem bilanțul realizărilor grupului „Fantom”, atunci în afară de faptul că au apărut lucrări, care nu se includeau în conceptul picturii tradiționale din Moldova, ei și-au spus totuși cuvântul, iar cel mai important este că au extins conștiința spectatorilor și a artiștilor.

În concluzie considerăm necesar să răspundem la întrebarea: de ce a fost totuși nevoie să fie creat un asemenea grup artistic? Dacă e să analizăm partea practică, un motiv ar fi că activitatea împreună era mai practică pentru a se orienta, a crea sau a simula un mediu artistic neformal. Mai mult decât atât, unui grup îi era mult mai ușor să soluționeze problemele de ordin financiar-economic, decât unui artist de unul singur, reieșind și din specificul anilor '90. În condițiile colapsului

URSS, fosta periferie – Moldova sovietică a ajuns într-o situație, când independența a fost obținută pe neașteptate, astfel încât fiecare artist în parte trebuia să treacă printr-o autoidentificare și readaptare rapidă de la mentalitatea fostului regim, la cea democratică europeană. Artiștii încep să se conceapă europeni și nu numai în sensul geografic, ci și în contextul scenei artistice. Cu toate acestea mai era și o presimțire, o anticipare a unei situații noi în artă. Au început să apară galerii de artă, bazate pe principii noi, începea o mobilitate internațională, apăreau noi speranțe... Grupul era o infrastructură, fie și una neformală, dar care facilita anumite procese logistice, organizaționale, administrative, economice ș.a. Fiecare artist își păstra autonomia artistică, fapt ce a condiționat, în final, desființarea grupului. O situație obișnuită, când asocierea se petrecea nu după principiul unei unități, direcții comune sau stil, cu toate că la început a existat un concept teoretic bine elaborat și conceptualizat și se credea că s-ar putea ajunge la o stilistică omogenă, dar s-a dovedit a fi o viziune ipotetică.

În acest context, ne întrebăm ce a reprezentat, totuși, grupul artistic „Fantom”? Să fi fost o grupare spontană creată *ad hoc* pentru a facilita procesul adaptării la o nouă, nesigură realitate sau o întoarcere nostalgică la non-obiectualul lui

K. Malevich? Sau, mai degrabă dorința de a crea ceva nou, de a depăși rigorile doctrinei totalitare, de a problematiza în măsura posibilităților situația scenei și a discursului artistic? Activitatea grupului se înscrie, în viziunea noastră, în procesul de trecere condiționată și conștientă a artei din zona excitantului estetizat al unor trăiri emoțional-senzitive în cea de ordin intelectual. Arta devine mai elitară, iar artistul obține statutul de creator. Grupul „Fantom” a fost o comunitate ce încerca să facă o pictură expresionist-abstractă cu un caracter conceptual. Grupul, cum și era de așteptat, nu a produs un coup d'état nici pe plan local și nici pe cel internațional, dar nici nu și-a propus aceasta. Publicul și scena artistică nu au fost influențate în mod imediat direct. Impactul s-a produs mai târziu și într-o formă mai latentă, prin intermediul artiștilor – membrii grupului, care s-au format ca individualități în parte și prin realizările și descoperirile de ordin plastic și teoretic, care le-au permis să evolueze profesional pe plan artistic, pe cât practic, atât și intelectual, i-au influențat și pe alți artiști, la fel simulând o percepere a artei de către publicul larg într-un mod mai diferit. Cu toate că grupul nu a activat mult timp, obiectivele pe termen lung au reprezentat o realizare de la sine prin intermediul unei reacții de partajare în lanț.

### Referințe bibliografice și note

<sup>1</sup> Baudrillard Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Editions Galilée, 1981

<sup>2</sup> Kant Immanuel. *Critica rațiunii pure*. Trad.: Nicolae Bagdasar și Elena Moisuc. București: Ed. Iri, 1998, p. 38.

<sup>3</sup> Есина Жанна. И традиция, и разрушение традиции. În: Chișinăul de Seară, 21 august 1992, p. 3.

<sup>4</sup> Frankova Irina. Grupul „Fantom”. Din arhiva personală a lui Viktor Kuzmenko, 2000.

<sup>5</sup> Kuzmenko Viktor. *Pictura Ontologică*. Catalogul Expoziției personale. Chișinău: Alianța Franceză din Moldova. 2000, p. 3.

<sup>6</sup> Ponomariova Natalia. Fantom. În: Revista Centrului pentru Artă Contemporană „ART-HOC”, 1997, nr. 2, p. 19.

<sup>7</sup> Глишко В. „Фантом” – это нечто. В: „Makler”, septembrie 1993.

<sup>8</sup> Kandinsky Wassily. *Spiritualul în artă*. Trad.: Amelia Pavel. București: Meridiane, 1994, p. 71.

<sup>9</sup> Frankova I. Grupul „Fantom”.

<sup>10</sup> Bobkova Valentina. Kisinev „Elita” Art-Gallery Presents. Pliant. Chișinău, 1993.

<sup>11</sup> Гринвалд Анатолий. Иван Кавтя – интервью о самом главном. In: „Brucke/MOST”, monatliche deutsch-russische Zeitschrift aus Leipzig, Germania, martie 2013, p. 12-13.

<sup>12</sup> Kandinsky W. *Spiritualul în artă*, p. 54.

<sup>13</sup> Frankova Irina. Grupul „Fantom”.

<sup>14</sup> Bobkova V. Op. cit.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Пономарева Наталья. Явление „Фантома”. В: „Chișinăul de Seară”, 3 august 1992, p. 3.

<sup>17</sup> Bobkova V. Op. cit.

<sup>18</sup> Kandinsky W. *Spiritualul în artă*, p. 59.

<sup>19</sup> Husserl Edmund. *Meditații carteziene*. Trad.: Aurelian Crăiutu. București: Humanitas, 1994, p. 119.



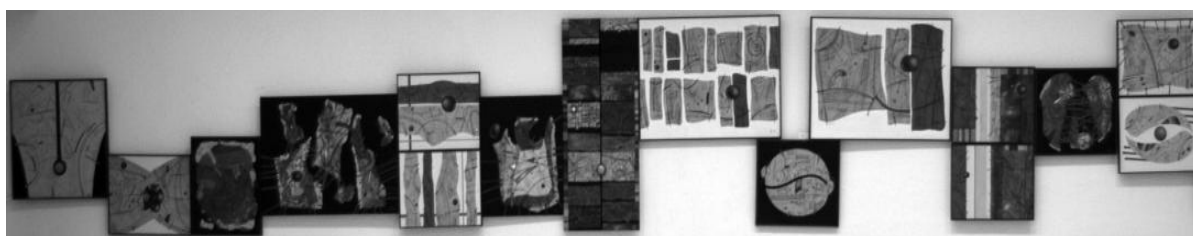
Victor Kuzmenko și Iuri Klementiev, „Versiune”, Instalație, 1993, tehnică mixtă



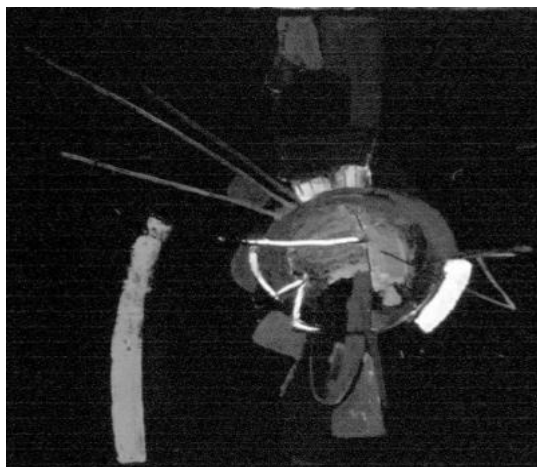
Grupul „Fantom”, Expoziție de grup, 1993



Viktor Kuzmenko, „Orizontale”, 1993, u/p



Victor Kuzmenko, „Pictură Ontologică”, tehnică mixtă



Iuri Klementiev, „Soare”, 1990, tehnică mixtă



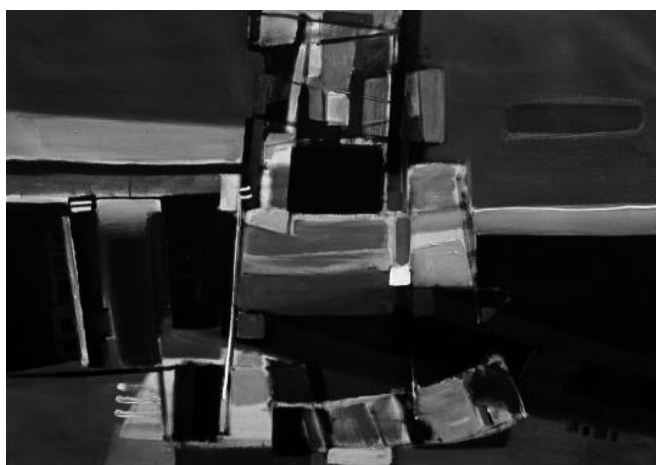
Iuri Klementiev, „Jocul cu modulele”, 2001, tehnică mixtă



Igor Scerbina, „Fără titlu”, 1991, tehnică mixtă



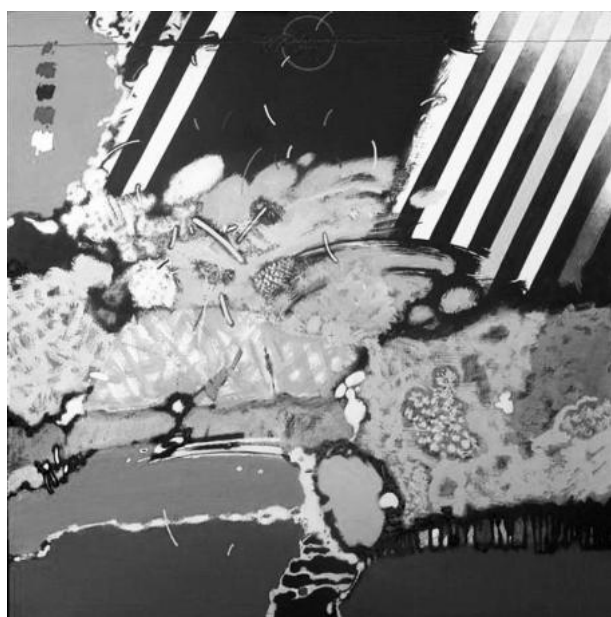
Ernesta Freudson, „Arca lui Noe”, 1990, u/p



Ivan Cavtea, „Ritmurile Câmpurilor”, 1989, u/p



Victor Guțu, „Compoziție”, 1990, u/p



Vladimir Palamarciuc, „Compoziție”, 1998



Lidia Mudrac, „Grădina păsărilor măiestre”, 1994, u/p

Victoria ROCACIUC

## Grafica de carte în creația plasticianului Gheorghe Vrabie

### Rezumat

#### Grafica de carte în creația plasticianului Gheorghe Vrabie

Articolul de față este un studiu de sinteză al graficii de carte a maestrului Gheorghe Vrabie, obiectivul de bază fiind cercetarea în evoluție a soluțiilor, procedeele și principiilor artistice abordate de autor, a interferențelor dintre acestea.

Abilitățile profesionale ale graficianului, cunoașterea literaturii și istoriei artelor universale, s-au reflectat nemijlocit în gândirea sa plastică. Astfel, printre caracteristicile de bază ale ilustrațiilor lui Gheorghe Vrabie se disting polisemantismul, caracterul logic complex al structurilor compoziționale și al imaginilor artistice. Grafica de carte a artistului îmbină într-un mod elegant elemente ale desenului din natură cu cele decorative.

Graficianul a început să publice primele ilustrații de carte fiind student la Școala de Arte Plastice din Chișinău. Revenind la baștină, după finalizarea studiilor la Leningrad (1967), perseverează în domeniul graficii de carte, reușind să-și formeze un stil propriu de lucru, ilustrând peste 100 de cărți.

Operele din domeniul graficii de carte semnate de plasticianul Gheorghe Vrabie demonstrează sinteza și evoluția preferințelor sale tehnice și estetice, în care se evidențiază elementele și trăsăturile artei românești, medievale, moderne și contemporane.

**Cuvinte-cheie:** grafică de carte, grafică de șevalet, acvaforte, acuarelă, guașă, tuș, linogravură, ilustrație, compoziție, stil, imagine, sinteză, simbol, estetică.

### Summary

#### Book graphics in Gheorghe Vrabie's artistic creation

This article is an overview research on book graphics of the maestro Gheorghe Vrabie. One of the main objectives is studying in evolution of art solutions, principles and processes, which were used by the author in his creation, and their interrelations.

The professional abilities of the artist, the knowledge of literature and world history of arts, were reflected directly on his visual thinking. Thus, among the main characteristics of Gheorghe Vrabie's illustrations are distinguished the polysemantism, as well a complex logical structure of his compositions and artistic images. The book graphics of the artist elegantly combines some elements of natural drawing with decorative effects.

Gheorghe Vrabie started to publish first book illustrations during his studies in Kishinev. After graduating his studies in St. Petersburg in 1967 and returning home, he has been starting actively to work in the field of book graphics, elaborating his own art style and issuing more than 100 books.

All works of Gheorghe Vrabie, connected to the field of book graphics, show the synthesis and evolution of his technical and aesthetic preferences, where are distinguished some elements and traits of the medieval, modernist and modern Romanian art.

**Key words:** book graphics, easel graphics, etching, water color, gouache, flourish, linocut, illustration, composition, style, image, synthesis, symbol, aesthetics.

### Резюме

#### Книжная графика в творчестве художника Георге Вrabie

Данная статья является обобщающим исследованием книжной графики маэстро Георге Вrabie. Одна из основных задач – изучение в эволюции художественных возможностей, принципов и приёмов, используемых художником в своём творчестве, а также нахождение их взаимосвязей.

Профессиональные качества графика, знание художественной литературы и всемирной истории искусств, отразились непосредственно на его пластическом мышлении. Таким образом, среди основных характерных черт иллюстраций Георге Вrabie следует отметить полисемантизм, сложную логическую структуру композиций и художественных образов. Книжная графика художника элегантно сочетает в себе элементы натурного рисунка и декоративности.

Практически, одновременно с поступлением на учёбу в Кишинёв, Георге Врание начал публиковать свои первые книжные иллюстрации. После окончания учёбы в Ленинграде, в 1967 году, возвратившись на родину, он активно работает в области книжной графики, сформировав свой собственный художественный стиль и оформив более ста книг.

Произведения Георге Врание в области книжной графики демонстрируют синтез и эволюцию его технических и эстетических предпочтений, среди которых выделяются элементы и черты румынского средневекового, модернистского и современного искусства.

**Ключевые слова:** книжная графика, станковая графика, офорт, акварель, гуашь, туш, линогравюра, иллюстрация, композиция, стиль, образ, синтез, символ, эстетика.

„Când studiezi o operă literară pentru a o ilustra, e ca și cum ai locui un timp în interiorul ei și după un astfel de studiu s-ar putea spune că o cunoști. Literatura adevărată îndeamnă însăși imaginea grafică să cuprindă nemărginirea”.

Gheorghe Vrabie<sup>1</sup>

Specialiștii din domeniul studiului artelor, publicul larg de cititori și iubitorii de frumos cunosc numeroase cărți ilustrate de Gheorghe Vrabie, pliante ce reflectă evenimente expoziționale și creația maestrului<sup>2</sup>, diverse interviuri<sup>3</sup>, articole, versuri scrise de artist<sup>4</sup>, cele două cărți despre artă<sup>5</sup>, semnate de acest renumit autor etc. Datele existente sunt însă fragmentare și nu reflectă esența complexă a operei lui Gheorghe Vrabie, îndeosebi, din domeniul graficii de carte. Considerăm că a apărut necesitatea să efectuăm un studiu de sinteză, începutul căruia să se realizeze prin scrierea articolului de față.

În cadrul activității sale, Gheorghe Vrabie<sup>6</sup>, având un palmares bogat de expoziții personale și în colectiv, a fost preocupat de domeniile artelor grafice de șevalet și de carte, picturii, artelor monumentale, decorative, heraldicii, numismaticii și cercetării științifice în domeniul artelor plastice<sup>7</sup>. Operele plasticianului Gheorghe Vrabie pot fi găsite în muzeele de artă și colecțiile particulare din mai multe țări ale lumii<sup>8</sup>, iar lucrarea grafică de șevalet „Arborarea pavilionului” (1973) din ciclul „Hipism” se află în colecțiile Galeriei „Tretyakov” din orașul Moscova.

Evoluția interferențelor și sinteza principiilor promovate în diverse domenii plastice, impactul acestora asupra operelor de grafică de carte, semnate de Gheorghe Vrabie, ce sugerează perfectă măiestrie tehnică și artistică de realizare, au determinat și unul dintre obiectivele de bază ale prezentului articol.

Formarea profesională, cunoașterea literaturii și artei universale s-au reflectat nemijlocit în abordările plastice ale lui Gh. Vrabie, la nivel de imagine și compoziție, prelucrate sintetic, transformate ulterior într-un stil inedit de autor. Una dintre

încercările de a accentua aceste caracteristici ale creației graficianului a întreprins-o în 1989 Vlad Zbârciog, în cadrul unui interviu cu maestrul<sup>9</sup>.

După cum a remarcat criticul de artă Constantin Spînu într-un articol despre creația plasticianului, domeniul reprezentativ pentru Gheorghe Vrabie este grafica<sup>10</sup>, domeniu în care artistul s-a specializat și în timpul studiilor. Linia deosebită, atât de convingătoare și riguroasă, schimbată de fiecare dată în funcție de subiectul tematic abordat, va fi de cele mai dese ori analizată de autori ai mai multor lucrări despre creația lui Gheorghe Vrabie<sup>11</sup>.

De fapt, fiecare cercetător al creației lui Gheorghe Vrabie evidențiază aspectele caracteristice operelor artistului, reieșind din specificul propriei analize, reflectând, totodată, și imaginea sau cerințele timpului în care s-a scris. Luată în ansamblu, toate aceste cugetări tind să explice universul artistic și filosofic al ilustrațiilor lui Gh. Vrabie și accentuează caracterul acestuia. În acest context, Galina Furdui a expus drept motto la interviul ei cu plasticianul că „Opera lui Gheorghe Vrabie este în esența sa un îndemn și chiar un instrument de dialog între epoci și generații”<sup>12</sup>.

Majoritatea ilustrațiilor de referință ale graficianului vor comporta și un pronunțat caracter de șevalet, fapt confirmat și în cataloagele expozițiilor Uniunii Artiștilor Plastici din RSS Moldovenească și din Republica Moldova<sup>13</sup>. Totodată, la artă de șevalet se referă și desenele sale din natură, care în ilustrații s-au combinat într-un mod deosebit de elegant cu elementele compoziționale decorative.

Însă se cer explicate momentele apariției unor izvoare de inspirație desprinse din gândirea și soarta neobișnuită a acestui grafician, transpuse în evoluția demersului lui artistic. La începutul

anilor 1950, Gheorghe Vrăbie va încerca să publice poeziile sale, doar ele trebuiau ilustrate<sup>14</sup>. Întâmpinarea face ca să-l întâlnească pe pictorul Vladimir Manciuc. Gh. Vrăbie l-a rugat pe V. Manciuc să-i illustreze poeziile sale „Mormântul ostașului necunoscut” și „Corabia prin valurile zbuciumate ale mării”, o paralelă cu simbolismul lui Arthur Rimbaud. În urma tratărilor plastice întreprinse de Vladimir Manciuc la textele sale poetice, artistul va simți aptitudini de a se preocupa de ilustrarea cărților<sup>15</sup>. Poeziile lui Gh. Vrăbie nu au fost publicate încă multă vreme, iar ilustrațiile s-au bucurat de succes de la bun început. Dar și apropierea inconștientă de simbolismul literar al lui Rimbaud, pe care graficianul o va sesiza mult mai târziu, l-a atașat de simbolismul propriu artelor plastice, specific curentelor moderniste. Artistul va simți esența mai multor straturi de subtext sau acea din afara textului, structura simbolică a operei din literatura universală și autohtonă, clasică și modernă.

Fiind student al Școlii de Arte Plastice din Chișinău, graficianul publică primele ilustrații de carte. În 1957, apar primele sale ilustrații în revista pentru copii „Scânteia leninistă”, actualmente „Noi”, în niște condiții mai puțin obișnuite, precum remarca Gh. Vrăbie în cadrul unui interviu<sup>16</sup>.

A debutat în 1961, la expoziția unională de arte plastice „Семилетка в действии” de la Moscova, cu grafica de carte după motivele romanului lui A. Serafimovici „Torentul de fier”, care a prezentat și primul contract cu Ministerul Culturii, promovat de Aurel David, pe atunci expert la minister<sup>17</sup>. Executate în tuș, penel, peniță, ilustrațiile continuă linia tehnică pornită de artiști de referință din perioada de început al epocii sovietice: Boris Nesvedov, Evgheni Merega, Ilie Bogdesco, Leonid Grigorașenco, Iacob Averbuh, Ghennadii Zîkov ș.a. Lucrări create în tuș le regăsim și după anii 1960, doar că se vor schimba unele principii de ilustrare. Totodată, în grafica pentru romanul „Torentul de fier” evidențiem anumite trăsături similare cu caracterul vibrant al tușelor picturale din peisajele lui Ghennadii Zîkov, spre exemplu la cărțile „Dragoste” și „Drumuri și gânduri” de Petrea Cruceniuc<sup>18</sup>. Iar soluțiile compoziționale de amplasare panoramică a figurilor în spațiu erau folosite și de Leonid Grigorașenco în grafica de carte a anilor 1950<sup>19</sup>, însă pe atunci ele nu atingeau gradul monumentalismului utilizat de Gheorghe Vrăbie în lucrările sale<sup>20</sup>. În scopul atingerii acestui efect, artistul a utilizat metoda proprie. În foaie se

găsesc câteva puncte de reper, amplasate în diferite zone compoziționale. Astfel tot restul elementelor și figurilor din tablou sunt repartizate treptat, reieșind din aceste zone, scara lor de valori, formale și tonale. Așadar, prin ilustrațiile la „Torentul de fier” Gh. Vrăbie a demonstrat abilitatea de a dezvolta unele realizări ale graficii moldovenești deja existente.

Ca urmare a debutului, graficianul ilustrează cărțile „Așa sau așa” de scriitorul estonian Eno Raud (1962), „Secerișul” de Vasile Alecsandri (1964)<sup>21</sup>, „Povești” (1966, 1967), „Povestiri” (1966), „Amintiri din copilărie” de Ion Creangă (1966).

Drept cele mai reprezentative lucrări de grafică de carte din această perioadă sunt ilustrațiile la „Povestea lui Harap Alb” de Ion Creangă (1967), executate în tehnica acvafortelui, ultima fiind și lucrarea de licență la absolvirea Academiei din Leningrad (act.: Sankt Petersburg), menționată în cadrul concursului republican „Arta Cărții” cu Premiul II (1968)<sup>22</sup>. Lucrând asupra prezentării grafice pentru „Povestea lui Harap Alb”, Gheorghe Vrăbie încearcă o recreare a imaginilor din goticul românesc, îmbinând principiile polisemantice cu cele polistilistice.

De fapt, cunoaștem două variante de ilustrații la „Povestea lui Harap Alb”: una publicată în anul 1967, într-o antologie de povești ale lui Ion Creangă<sup>123</sup>; cea din 1968 fiind o carte separată<sup>24</sup>. Drept puncte de forță ale prezentării grafice pentru prima carte menționată apar combinările, mai precis, utilizarea compozițiilor mici liniare în alb-negru din viniete, alături cu cele mari, ilustrații, pictate pe foaie umedă. În cele policrome, expresivitatea picturii în acuarelă pe umed, în cazuri mai reușite, practic, nivelează desenul de contur. În ilustrațiile în acvaforte în alb-negru din cea de-a doua carte, chipurile, în special, trăsăturile personajului principal, s-au generalizat, stilizându-se în așa mod, încât compozițiile au devenit monumentale, mai precise din punct de vedere artistic. Predilecția pentru monumental a rămas de asemenea în dezvoltare în creația lui Gheorghe Vrăbie. Pe parcursul evoluției profesionale, artistul se va preocupa și de pictura monumentală, va crea mozaicuri.

Ilustrația ce reflectă chipul lui Harap Alb alături de cal, care însoțește foaia de titlu a cărții, prin plasticitatea liniilor ce formează capul calului, în plan formal sau stilizat, sugerează plastica mai multor instrumente muzicale (vioara cu arcușul, lira, naiul), adăugând astfel conotații asociative

și, totodată muzicale, personajelor de basm. Prin aceste ilustrații autorul a demonstrat un înalt grad de profesionalism și tendința spre originalitate.

„Povestea lui Harap Alb” l-a atras prin dinamismul subiectului și diversitatea personajelor. Graficianul urmărește cu atenție dezvoltarea narrațiunii, desenează cu plăcere atât personaje romantice, cât și fantastice, introducând în desen elemente de grotesc. Accentuează, în primul rând, imaginea protagonistului lucrării, trăsăturile lui de caracter, generalizate și aduse până la cele specifice naționale. Chiar de pe copertă, unde apare un tânăr leu încoronat, ținând strâns spada scoasă din teacă, este clară atitudinea artistului față de personajul principal. Imaginea leului de pe copertă are asemănări și cu stemele Moldovei medievale. Deci, elementele de structură și esență spirituală ale neamului moldovenesc acumulate prin timpuri, cristalizate și aduse la o concepție personal tratată sunt prezente în imagini ce ilustrează această carte.

În opinia Olgăi Voronova, în multe cazuri interpretarea grafică a lui Harap Alb înregistrează o doză de romantism exagerat în comparație cu textul. Specificul stilului la I. Creangă se bazează pe viața cotidiană țărănească și folclor, consideră cercetătoarea<sup>25</sup>. Eroul lui Gh. Vrabie, elegant ca un cavaler medieval, nobil, doar la prima vedere nu se pretează unui asemenea limbaj. Idealizarea și dragostea față de origini sunt specifice pentru întreaga creație a lui Gheorghe Vrabie. Este semnificativ că în cadrul realizării lucrării sale de licență artistul reușește să accentueze viziunile sale tehnice, estetice și conceptuale.

La facultatea de la Leningrad graficianul a lucrat mult pentru a însuși posibilitățile diferitor tehnici: a desenat cu penița și penelul, a pictat în acuarelă și guașă, a apelat la acvaforte în culori și în alb-negru, la monotipie, litografie, la tehnica rară a rezervajului. Ulterior, va trece și la tehnica linogravurii, alb-negru și color. Însă tehnica lui preferată va deveni, totuși, acvaforte, bazat pe desenul cu o linie fină, executat prin metoda veche a mordantării.

Ne spune însuși plasticianul că îi plac acvafortele pentru că oferă apropierea de desenul cu penița sau creionul, pentru că acordă posibilitatea de a păstra în el senzația naturii sau, mai precis, impresia unei schițe executate din natură. Cunoaștem că Gh. Vrabie s-a specializat în grafică de șevalet, iar lucrarea de licență a executat-o în genul graficii de carte, însă tehnica pe care a ales-o, cea a gravurii

pe metal, a rezervajului, care l-a marcat ulterior, a fost cizelată anume în perioada studiilor și sugerată de către unul dintre profesorii de la facultate, Vasiliu Zvonțov<sup>26</sup>. Acest artist este și autorul mai multor cărți despre grafică și acvaforte<sup>27</sup>.

În arta grafică sovietică din acele timpuri, mai ales către anii 1960, tehnicile stampelor au fost foarte mult abordate și apreciate, influențate de stampa și gustul pentru linie, gestul și rafinamentul liniar specifice creației artiștilor remarcați încă prin anii 1940 în Țările Baltice, creație promovată drept exemplu pentru artiștii din întreaga URSS<sup>28</sup>. Astfel procesele de evoluție artistică și linia cristalizată pe parcurs în creația lui Gh. Vrabie pot sugera anumite tangențe comune cu dezvoltarea artelor sovietice, dar mai ales, cu eleganța tipică creației artiștilor din zonele baltice. Deja în anii 1970 artiștii plastici sovietici vor tinde spre poetizarea realității și foaia grafică va căpăta un caracter intim mai pronunțat, miza fiind nu atât redarea acțiunilor, ci redarea stărilor, complexității emoțiilor și a gândurilor. Unul dintre principiile importante ale graficii din acea perioadă a fost bazat pe jocul cu semitonuri și nuanțe. Cultura înaltă a realizării a devenit o necesitate a timpului în care s-a format și a creat plasticianul Gheorghe Vrabie și care ulterior va deveni caracteristică operelor sale.

Ilustrațiile în acuarelă la cartea „Așa sau așa” de Eno Raud au fost create într-o manieră realistă, apropiată stilului academic și sugerează unele trimiteri la grafica de carte și arta rusă sovietică din perioada ei timpurie<sup>29</sup>. Și în această lucrare putem observa originalitatea autorului pentru ceea ce își propune spre realizare. Pentru a ilustra ultimele pagini ale cărții, artistul a imitat plastica copiilor. Această tendință va găsi continuitate, o perioadă scurtă de timp, în 1969, Gh. Vrabie fiind profesor la Școala orășenească de arte plastice pentru copii „A. V. Șciusev”<sup>30</sup>. Un asemenea principiu de apropiere de desenele copiilor, chiar editarea acestora în loc de ilustrații, deja destul de pronunțat a intrat în circulație și se practică și în prezent. Actualmente, cunoaștem cazuri când o carte în întregime este ilustrată în asemenea mod, mai ales dacă este destinată copiilor. În general, în anii 1960–1970, în arta plastică autohtonă a existat o tendință specifică de imitare a desenelor copiilor sau/și a artei primitive, naive (astfel de elemente vom observa în creația mai multor artiști autohtoni de referință pentru perioada sovietică, spre exemplu Igor Vieru, Valentina Rusu-Ciobanu, Elena Bontea). Este o tendință promovată și în

prezent de către unii artiști contemporani (grafica de carte din anul 1978 și pictura din etapa actuală a lui Arcadie Antoseac). Libertatea artistică manifestată în ilustrații la cartea lui Eno Raud a fost remarcată încă în timpul pregătirii acesteia pentru tipar. Printr-o combinație de abordări, realistă și cea formală, apropiată de plastica copiilor, Gheorghe Vrabie a reușit să demonstreze potențialul și diapazonul larg al posibilităților sale profesionale, la nivel de manieră, tehnică și stil.

Grafismele și picturalitatea vor apărea în ilustrațiile de carte ale lui Vrabie de fiecare dată într-o nouă formulă conceptuală, uneori combinată, alteori în mod separat. În acest context, considerăm experiențele tehnice acumulate în procesul de lucru la romanul lui A. Serafimovici „Torentul de fier” (1961) alături de cele la „Așa sau așa” de E. Raud (1962) drept formative. Procedeele de realizare a desenului în alb-negru („Torentul de fier”) și a picturii în acuarelă („Așa sau așa”) sau compozițiile policrome în guașă se vor intersecta în grafica de carte a lui Gheorghe Vrabie pe tot parcursul creației sale și vor forma o abordare stilistică de autor. Drept început al acestor interferențe se va înregistra în procesul de lucru asupra cărții „Povești” de Ion Creangă (1966–1967) care a inclus și „Povestea lui Harap Alb”. Astfel de linii picturale și grafice vor apărea în cadrul prezentării grafice a cărții lui Gheorghe Bogasieru „Buburuzele”, 1968 (desen, tuș, peniță, acuarelă)<sup>31</sup> etc.

În „Secerișul” de Vasile Alecsandri (1964) deja se vor evidenția nu doar elemente tipice întregii arte sovietice din 1960, o anumită descătușare și tendința spre modern, dar și o stilistică tipică picturilor lui Igor Vieru, un cromatism cald, o precizie specifică, mai ales în găsirea pozițiilor personajelor, tendința impresionistă de a construi formele și mișcările figurilor înfățișate, fără a le abstractiza, un dinamism generalizat specific artei din acea epocă<sup>32</sup>. Pentru a crea și niște pauze compoziționale din carte, imaginile figurative sunt completate cu ilustrații de peisaje din natură, ce sugerează stări de confort contemplativ, adevărate revelații vizuale. Totodată, în aceste ilustrații se resimte expresivitatea picturală, specifică și unor opere de artă franceză, pornind cu cele semnate de Jean-François Millet („Culegătoarele de spice”, 1857, Muzeul d’Orsay, Paris), întemeietorul grupului Școlii de la Barbizon, în care au participat și artiștii români, continuând cu lucrările impresionistilor și expresioniștilor francezi și români din epoca modernă.

Artistul a ilustrat mai multe volume din literatura română și universală. Predilecția lui au fost autorii Ion Creangă, Mihai Eminescu, Vasile Alecsandri, Bogdan Petriceicu Hasdeu; operele de factură folclorică: balada „Miorița” (1983)<sup>33</sup>, „Folclor moldovenesc” (1976), „Cine a zis doinu-doina...” (1981). Având posibilitate să comunice cu scriitorii contemporani Ion Druță, Grigore Vieru, Spiridon Vangheli, Liviu Damian, Pavel Boțu, Vasile Vasilache, a reușit mai bine să pătrundă în esența textelor acestora. Printre operele clasicilor literaturii universale artistul a ilustrat cele semnate de Dante, Longos, Valery, Rilke, Baudelaire. Grafica de carte se remarcă prin siguranța liniei, precizia subiectului tematic, rafinamentul executării.

Copilăria la țară, dar și cunoștințele acumulate în timpul studiilor la Chișinău, i-au cultivat dragostea și simțul artei populare, a datinilor strămoșești. Astfel, acele frontispicii originale și viniete cu care susține ilustrațiile de bază la cartea „Codrule, codruțule” de Grigore Vieru și Spiridon Vangheli (1975), vor prezenta o reinterpretare decorativă a elementelor ornamentale, care se pot vedea pe troițele, ușile și porțile, pietre de mormânt de la țară<sup>34</sup>. În acest context, amintim despre articolul „Pasărea ca simbol în viața și opera lui Gheorghe Vrabie”, semnat de Vasile Malanețchi, în care autorul pornește de la o ilustrație la cartea „Codrule, codruțule” de G. Vieru și S. Vangheli, trasând paralele cu viziunile lui Călinescu și Labiș, și accentuând faptul că la români, ca și în alte spații mitologice, Pasărea se identifică nu doar cu ideea de zbor<sup>35</sup>. Iar grafica de carte a lui Gh. Vrabie abundă în simboluri, metafore, chiar și paradigme plastice. Însă, tot la nivel de citări sau paralele artistice, ce au format ulterior și paradigme noi în arta românească, am putea evidenția prezența elementului multiplicat în ilustrațiile lui Gh. Vrabie, valorificate anterior de marii artiștii moderni români, Constantin Brâncuși și Ion Țuculescu, dar și aceeași formulă compozițională de multiplicare organizată nu pe linia verticală, ci pe cerc, utilizată de Henry Matisse („Dansul”) și transformată în Pomul vieții de către Gheorghe Vrabie. Totodată, în unele imagini picturale din cartea „Codrule, codruțule” vom resimți și apropierea artistului de creația lui Igor Vieru („Portretul lui Grigore Vieru”, 1968) și Mihail Grecu (naturile statice, create în spirit modernist). Și totuși în fiecare caz nu putem vorbi de citări în sens direct al noțiunii, fiindcă orice compoziție are structura ei sintetică și doar poate crea anumite îndemne sau aluzii

indirecte ca să reamintim senzațiile acumulate în urma studierii capodoperelor artei universale.

Trebuie să remarcăm faptul ca în elaborările sale grafice Gh. Vrabie tinde să evite repetări de orice natură. Fiecare operă literară o „trăiește” în mod separat, fapt observat și de către alți cunoscători ai creației sale, precum este și Boris Brânzei<sup>36</sup>. Astfel și sursele semantice le alege într-un mod absolut deosebit, conferindu-le o interpretare proprie.

De fapt, încă din timpul anilor de studenție i-a rămas drept model de neîntrecut creația lui Albrecht Dürer, Rembrandt van Rijn, Francisco Goya ș.a. Aceeași lume a artei sublime o întâlnea la Ermitaj și la Muzeul Rus, unde a studiat desenele lui Kuzima Petrov-Vodkin, Anna Ostroumova-Lebedeva, Nikolai Tîrsa, Mihail Kuprianov; a admirat pânzele lui El Greco, Vincent van Gogh, Paul Gauguin<sup>37</sup>. Gheorghe Vrabie este un artist multilateral cu o atitudine foarte serioasă și o atenție remarcabilă față de opera literară. Aceasta îi servește la elaborarea unei precizii formal-stilistice, reduse uneori și la o linie. Liniile vor deveni variate, picturale și grafice, dinamice și statice, ca și cum oprite, plămădite, care prin aspectul lor monumental ajung nivelul simbolului etnic și vor servi construirii formale și volumetrice a imaginilor, acumulând factori tradiționaliste. Treptat, cu fiecare experiență nouă în genul graficii de carte, în creația lui Gheorghe Vrabie se vor observa cunoștințele și se vor resimți anumite replici sau citări noi la lucrările maeștrilor cu renume din istoria artelor universale, inclusiv influența folclorului și artei populare și moderne românești. Toate acestea vor avea o pronunțată amprență a conștientizării, analizei și viziunilor proprii, trăite și elaborate, sintetizate și combinate, deci prelucrate și aduse la o formă artistică proprie.

Ilustrațiile la „Daphnis și Chloe” de Longos (1970) și „Viața nouă” de Dante Alighieri (1971) sunt executate cu modalități grafice similare. Aflăm aici abordări liniare asemănătoare cu grafica lui Pablo Picasso și Henri Matisse, o nuanțare emotivă identică cu cea din opera scriitoricească.

Hârtia argintie, pe care sunt imprimate acvafortele la „Viața nouă”, amplifică impresia poeziilor ilustrate. Artistul se comportă cu hârtia ca și cu un element propriu compoziției. Reușita compozițiilor decorative ale ilustrațiilor sale se datorează nu doar desenului, dar și câmpului curat, facturii și culorii sale. „Viața nouă” (1970) și „Daphnis și Chloe” (1971, 1990) țin de sfera emotivă, sentimentală, atmosfera din ele.

Graficianul consideră că raportul de tonalități trebuie să trezească în sufletul cititorului mișcare, fior; trebuie să genereze emoții, așa cum o fac acordurile muzicale. În procesul lucrului la „Viața nouă”, „Daphnis și Chloe” artistul a experimentat cu diverse fundaluri pe suprafețe de hârtie, alb, negru și argintiu, toate având un farmec propriu, cel argintiu adăugând și o doză de prețiozitate.

În același fel, arabescul alb pe un fundal negru din „Daphnis și Chloe” ne amintește de picturile de pe vasele din Grecia Antică, pentru a îndrepta cititorul cu gândul spre Elada, locul acțiunii romanului. Însă ca structură desenul său nu repetă stilistica desenelor de pe vasele antice, în care găsim forme de un monumentalism maiestuos. Gh. Vrabie susține linia dinamică, desenează trecerea de la o poză la alta, corpurile parcă plutesc în spațiu, mișcările personajelor sunt accentuate prin linii suplimentare. Lumea Evului Mediu și a Antichității este percepută de artist prin prisma concepției moderne despre lume<sup>38</sup>.

Aproape toate ilustrațiile la „Viața nouă” sunt lirice. Doar una din ele face excepție – cea cu portretul lui Dante Alighieri. La Gh. Vrabie marele poet nu apare tânăr (deși în 1292, când terminase această carte, Dante Alighieri avea doar 27 de ani), ci ca un bărbat matur, trecut prin grele încercări. Susținând portretul cu scene din viața Florenței, artistul ajută cititorului să-și imagineze fondul pe care este proiectată acțiunea din carte. Liniile ușoare, parcă gata să se piardă în spațiu, întregesc ilustrațiile și fiecare repetă motivul unei poezii, fiind, concomitent și rod al sintetizării chipurilor și stărilor din sonete și cântone dintr-o compoziție apropiată de icoane medievale ce reprezintă viețile sfinților<sup>39</sup>.

Tot ce a creat artistul este trecut parcă pe un alt plan decât cel ideal al existenței, cel imaterial, al visurilor și al divinităților. „Conștiința integrității spirituale și a legislațiilor morale sunt calități distinctive ale manierei plastice a lui Gheorghe Vrabie. Forța imaginii în ilustrațiile lui Gheorghe Vrabie activează percepția emoțională a textului, a metaforelor poetice, nuanțelor istorice. Ilustrația întărește vizual narațiunea, o înalță până la simbol, care include gama complexă de coliziuni și probleme morale”<sup>40</sup>, a fost remarcat în presă.

Spiritul artei pentru grafician nu constă în detalii și amănunte concrete, ci mai ales în imaginea artistică, în plasticitatea corpului, grația și eleganța mișcărilor. Cu totul alte ritmuri de mișcări vor apărea în cicluri de ilustrații la opera poetică a lui

Valery. Vor apărea alte tonuri, mai dramatice, chipurile vor arăta arhaic, mistic și enigmatic. „Menada” lui Scopas, „Sirena” vor arăta aici în formă de citate-simboluri, care nu se recunosc, ci deja doar se percep, se resimt.

La intersecția deceniilor șapte-opt, când tot mai mulți graficieni sunt atrași în munca de ilustrare a cărților, Gh. Vrabie realizează prezentarea grafică la „Bucolicele” lui Virgiliu (1970) și „Femeia nisipurilor” de Kobo Abe (1969), la versurile lui Rainer Maria Rilke (1977) și Paul Valery (1979). Munca asupra ultimelor două cărți constituie pentru grafician o etapă principial nouă: și Rilke, și Valery sunt dintre acei poeți, care au reflectat în creația lor profundă contradicție a secolului al XX-lea, poeți în ale căror poezii profunzimea gândului alternează cu libertatea intonației, rafinamentul ritmic și muzical<sup>41</sup>.

În sens de valorificare a conceptelor plastice legate de problematica esteticii transcendente ale lui Kant ce ține de spațiu și timp, Gh. Vrabie în creația sa procedează la cumulara lucrurilor de scară diferită și acțiunilor desfășurate în spații diferite și intervale diferite de timp, introduce amănunte necesare, preferând prezentarea esențialului.

Portretele ce însoțesc foile de titlu ale cărților cu grafică creată de Gh. Vrabie ar putea sugera drept subiect separat pentru cercetare. În acest context, drept semnificativ pentru personalitatea artistică și poetică a lui Gh. Vrabie putem menționa portretul lui Grigore Vieru pentru cartea „Taina care mă apără” (desen, tuș, peniță), care comportă trăsăturile similare cu cele ale graficianului și reprezintă un autoportret inconștient<sup>42</sup>. Considerăm reușit și portretul lui Vladimir Maiakovski realizat în spirit constructivist, dar și portretele din poeziile lui Rilke care vorbesc, se pare, prin multiple straturi de spații și timpuri etc. Multiplană este compoziția asupra mulțimii proletare pornite să reîntoarcă lumea în poemele lui Ma-iakovski<sup>43</sup>.

Ulterior, în 1971, lucrând asupra prezentării grafice a poeziilor lui Rainer Maria Rilke, artistul utilizează motive arhitectonice clasice – spirala literelor ne amintește întrucâtva de unele elemente de decor arhitectural (volute).

Treptat, în creația artistului ia naștere procedeul original al hiperbolei metaforizate: imaginea codrilor seculari și virgini este redată printr-un arbore puternic, cu luna prinsă în crengi. Parțialul înlocuiește întregul. Semnul ia locul compoziției exhaustive. Metafora substituie descrierea. Peisajul este redat fragmentar, aluziv. Desenul perceput la

prima vedere ca o improvizare este, de fapt, semnificativ și complex prin construcție, afirmând și cultura metaforei, și principiul selecției riguroase<sup>44</sup>. De fapt, simbolul „Pomului vieții” îl întâlnim în mai multe ilustrații ale lui Gh. Vrabie. Cunoaștem, cel puțin, patru cărți în care este prezentă ilustrația cu „Pomul” sau „Arborele vieții”, toate originale: la „Poezia populară” de Mihai Eminescu (1970, acvaforte), la „Codrule codruțule” de Grigore Vieru și Spiridon Vangheli (1975, hârtie, acuarelă, guașă), la „Ramul de palmier” de Paul Valery (1979, acvaforte, colecția MNAM) și la „Miorița” de Vasile Alecsandri (1983, acvaforte hașurat).

Forța lui Gheorghe Vrabie ca grafician de carte rezidă în capacitatea de a înțelege tradiția artei populare nu ca o multitudine de procedee canonice, ci ca o școală a esteticii naționale. În acvafortele la „Poezia populară” de Mihai Eminescu (1970) artistul se apropie de tradiția estetică a poporului său și o folosește din plin. Din folclorul moldovenesc au pogorât aici cai iuți, mitici, cu picioare puternice și cu ochi înțelepți. Din arta miniaturilor din manuscrisele medievale din Moldova a venit imaginea firească a soarelui cu o diademă de raze. Elementele de basm persistă și în prezentarea strălucirii soarelui și a lunii, și în imaginea originală a castelului înălțat pe un vârf de stâncă, și în poza fastuoasă a personajelor. Totodată, mai regăsim și elemente asemănătoare cu arta greacă antică, proporțiile create de Policlet sau forme alungite ale corpurilor din arta gotică, în combinație cu elemente moderniste. Capul personajului dintr-o compoziție amintește de cel din tabloul „Strigățul” de Edvard Munch, însă întors orizontal, iar personajul este redat alergând, astfel mărindu-se gradul expresivității și al dinamismului din imagine.

De arta manuscriselor medievale ne amintesc și cârligele, florile și alte ornamente „vegetale”, teme „animaliere”, „cu păsări”, atât de frecvente în vinetele și frontispiciile cărților vechi, pe care le-a integrat organic în compoziție. Totodată, prezența chipurilor de animale și păsări în compoziții „de gen” din ilustrațiile lui Gh. Vrabie ne permite să amintim de abordările tipice mai multor stiluri clasice.

Având și o experiență practică în domeniul scrierii poeziei, Gh. Vrabie se adresează cu predicție acestui gen de literatură artistică. În opinia Raisei Aculova, dintre cele mai reușite cicluri de grafică semnate de Gheorghe Vrabie se cunosc ilustrațiile la cartea de „Versuri” a lui Paul Valery (1979), la nuvela „Sărmanul Dionis” de Mihai Eminescu (1980), la „Opere alese” ale lui Bogdan

Petriceicu Hasdeu (1978)<sup>45</sup>. Totuși, la această listă trebuie să adăugăm „Cine-a zis doinu-doina...” de Efim Junghietu (1981) și „Miorița” de Vasile Alecsandri (1983, 1989, în mai multe variante). Ultimele două le considerăm drept opere de apogeu al graficii de carte create de Gheorghe Vrăbie.

Aidoma poeziei de o pronunțată factură simbolistă a lui Paul Valery ce se distinge prin caracter intelectual și complexitate perceptuală, acvafortele lui Gh. Vrăbie implică o contemplare atentă a mai multor planuri și spații, concentrată asupra descifrării elementelor simboliste. Cele mai surprinzătoare metafore sunt percepute ca realități concrete: un palmier, o masă cu un ulcior de vin. Peste soclul și fundalul unei catedrale gotice se înscriu organic știuleți enormi de porumb, poamă și fructe. Structura ritmică a liniilor grafice alcătuieste un desen iscusit. Unitatea expresiei plastice a ilustrațiilor cu lirismul poetic creează forța artistică a acvafortelor lui Gheorghe Vrăbie.

Graficianul ilustrează și cărți pentru copii. Spre deosebire de ilustrațiile asociative la cărțile poetice, lucrările destinate micilor cititori poartă o amprentă de festivitate exuberantă. Formele nepretențioase, liniile simple, petele coloristice mari, stilizarea decorativă caracterizează ilustrațiile artistului<sup>46</sup>. Din 1962, Gh. Vrăbie a semnat prezentarea grafică a mai multor cărți pentru copii. În acest domeniu rigurozitatea cedează locul decorativismului. Cu excepția „Buburuzelor” de Gheorghe Bogasieru (1968), toate celelalte cărți pentru copii – „Ce visează autobuzul” de Grigore Vieru (1969)<sup>47</sup>, „Codrule, codruțule” de Grigore Vieru și Spiridon Vangheli (1975), „Bacio, Rati și Vace” de O. Ioseliani (1978) – au ilustrații în culori. În aceste cărți desenele de o pagină coexistă cu cele de o jumătate de pagină, cele executate pe verticală – cu cele pe orizontală. Toate sunt create în spirit tradiționalist, demonstrând o originală tratare a artei populare autohtone, cu unele influențe din arta românească modernă sau contemporană autohtonă.

Graficianul reușește să găsească un echilibru compozițional între ilustrații, textul literar și spațiul alb al câmpului, apelând la forme simple, linii firești, pete mari de culori, subordonând totul ideii de a face desenul cât mai accesibil percepției copiilor. Convins că starea psihologică firească a copilului trebuie să fie bucuria, Gh. Vrăbie găsește sursa acestei stări în viața cotidiană.

Construcția ilustrațiilor sale creează la micii cititori asociații cu o lume apropiată și dragă lor, dar totodată poetizată, transfigurată de fantezia

artistului. Pomul cu frunziș bogat este transformat într-o pălărie verde, pufoasă, iar pomul despuiat – într-o floare luxuriantă, cu petale colorate, cum nu s-a mai întâlnit. Florile și copacii duc o viață deosebită de cea a omului. Introducând în ilustrații elemente de joc și imaginație, Gh. Vrăbie tinde să demonstreze copiilor ce frumoase sunt pământul și viața noastră, cât de interesante sunt lucrurile, cu care ne-am obișnuit: trecerea anotimpurilor, jocul luminos al păsărilor, podul multicolor al curcubeului. Graficianul vrea să învețe copiii să vadă, să simtă și să viseze. Ilustrând poeziile, el creează parale plastice cu textul artistic, ajutând pe micii cititori să înțeleagă sonoritatea și eleganța lor sobră<sup>48</sup>.

Circumscrișă într-un oval, la care se alătură și altele, floarea-soarelui pe coperta volumului „Poezii” (1983) de Grigore Vieru este configurată în prim-plan și în adâncimea lui sunt încadrate mai multe flori similare. Însuși chipul poetului apare ipostaziat în semiplanele axate pe un oval, pe care figurează diferite elemente ale universului copilăriei.

„Ajungem la Eminescu fiecare în felul său, dar odată ajunși la el, inimile noastre se adaptează aceluiași ritm. Eminescu este expresia sensibilității și a aspirațiilor întregului popor. Prin Eminescu devenim frați! Operele eminesciene sunt pâinea și sarea noastră spirituală cu care ieșim în întâmpinarea popoarelor lumii. Marele vis îmi rămâne munca asupra unei ediții capitale cuprinzând cele mai importante lucrări, din universul creației eminesciene”, ne destăinuie plasticianul<sup>49</sup>.

Gheorghe Vrăbie a mai revenit de mai multe ori la opera marelui Eminescu: în 1970 a elaborat prezentarea artistică pentru „Poezia populară”, în 1974 – ilustrațiile la poemul „Luceafărul”, iar în 1979 – la nuvela „Sărmanul Dionis”, în 1983 – la „Fiind băiat păduri cutreieram”, în 2001 – la „Floare albastră” [Poezii]<sup>50</sup>. O ediție originală eminesciană multilingvă, completată cu noua copertă, cu genericul „Floare albastră”, a fost îngrijită de Departamentul Relații Naționale și Funcționarea Limbilor și a ieșit de sub tipar în 2001<sup>51</sup>. Dacă în „Poezia populară” (1970) artistul a demonstrat, prin introducerea unor momente idilice în structura emotivă a ilustrațiilor, ideea continuității existenței poporului, apoi în „Luceafărul” el accentuează linia dramatică a poemului, străduindu-se astfel să evidențieze esența filosofică a capodoperei eminesciene. Graficianul recurge la diferite procedee și metode pentru a da expresiei condensate, reliefate sensul interior al poeziei lui Emi-

nescu. În poem realul coexistă alături de cosmic. Scenele din lumea terestră apar la Gh. Vrabie de obicei ca niște scene de gen dezvoltate pe fundalul unor splendide interioare arhitectonice<sup>52</sup>.

Pe coperta „Lucașului” se văd forme abstracte aurii, încrucișate pe câmpul verde, amintindu-ne de razele ascuțite ale unei stele. Pe coperta cărții „Daphnis și Chloe” apare un arabesc alb ondulat, care se asociază cu elemente de ornament elen vechi, meandru. Artistul vrea să-l facă pe cititor să simtă atmosfera artistică a cărții. Și el a izbutit să dea copertelor „Lucașului”, „Daphnis și Chloe”, „Vieții noi” și „Poeziei populare” expresivitate grafică, caligrafie clară, proporții armonioase, ușor alungite, operând la perfecție cu secțiunea de aur, simțind esența stilistică a textelor. Astfel, și tehnicile de execuție a graficii pentru aceste cărți au fost elaborate după procedeul gravurii în metal („Daphnis și Chloe”), acvaforte – subtip al gravurii chimice, tehnică de corodare cu acid după ce suprafața metalului a fost zgâriată cu un obiect ascuțit („Vita nova” – „Viața nouă”)<sup>53</sup>. Arhitectonica cărților lui Gh. Vrabie este foarte precis calculată, astfel încât se creează o ordine valorică și ierarhică a simbolurilor și conotațiilor.

„Linia lui Gheorghe Vrabie pornește anume pe urma gândului care caută esența, conturul extern și cel nevăzut, intim al lumii”<sup>54</sup>. Graficianul nu este unicul adept al desenului din linii. La hotarul între deceniile șase și opt ale secolului al XX-lea mai mulți maeștri au demonstrat cultivarea acestei tehnici. Să amintim în acest context numele lui N. Kuzmin și V. Goreaev din URSS, S. Krasauskas (Lituania), A. Strumiłło (Polonia), L. Macovei (România), R. Sammoruga (Italia), H. Erni (Franța). Toți artiștii îi sunt cunoscuți lui Gh. Vrabie. El consideră că personalitatea în artă nu poate exista în afara specificului național<sup>55</sup>.

Mai multe cărți ilustrate în anii 1980 au un caracter național: „Cine-a zis doinu-doina...” de Efim Junghietu (1981)<sup>56</sup>, „Taina care mă apără” de Grigore Vieru (1983), „Miorița” de Vasile Alecsandri (1983)<sup>57</sup> și de Tudor Chiriac (1989)<sup>58</sup>, „Poeme” de Pavel Boțu (1986)<sup>59</sup>, „Poezii” de Grigore Vieru (1983)<sup>60</sup>, Mihai Eminescu „Fiind băiat păduri

cutreieram” (1983)<sup>61</sup>, „Clopotnița” de Ion Druță, „Scrieri alese” de Liviu Damian, Ion Mânăscuț (proză eseistică) ș.a. Evidențiem din această listă, în primul rând, „Cine-a zis doinu-doina...” (lino-gravură în două culori) și „Miorița” de Alecsandri (acvaforte hașurat, în care artistul a introdus un verde pal sau ocră pentru a accentua albul din interiorul imaginilor). De fapt, „Miorița” a mai apărut în mai multe variante: una carte liliput și cele două cărți îngrijite de Tudor Chiriac<sup>62</sup>. Precum a remarcat pe bună dreptate și cunoscutul critic Valentin Ciucă, Gheorghe Vrabie a recompus „Miorița” în imagini, creând și o supracopertă originală, în formă de poster (variantă coordonată de Tudor Chiriac), cu imagini ce amintesc de vechea artă a incunabilelor<sup>63</sup>.

În perioada 1993–2000 a activat în funcția de cercetător științific la Institutul de Istorie și Teoria Artei al Academiei de Științe a Moldovei. Astfel, în 1993, 1997 coperta anuarului „Arta” a fost realizată de graficianul Gheorghe Vrabie<sup>64</sup>.

După aceasta n-a lucrat activ în domeniul graficii de carte. Iată doar câteva nume de autori asupra cărților cărora a muncit plasticianul: Vasile Vasilache<sup>65</sup>, Nicolae Florea<sup>66</sup>, Dumitrița Paladi. Mai mult s-a preocupat de machetarea cărților ilustrate de Dorina Cojocaru-Vrabie, în care prezența unor influențe compoziționale și plastice ale creației grafice a lui Gh. Vrabie este evidentă. Experiența comună de prezentare grafică au avut-o încă în 1979<sup>67</sup>.

Gheorghe Vrabie rămâne un bun prieten al scriitorilor și un colaborator al scrisului de valoare<sup>68</sup>. Operele din domeniul graficii de carte semnate de plasticianul Gh. Vrabie demonstrează sinteza și evoluția preferințelor sale tehnice și estetice, în care se evidențiază elementele și trăsăturile artei românești vechi, populare, moderne și contemporane. Prin creația sa artistul a reabilitat nuanța, simbolurile etnice autohtone, descătușând compoziția și descărcând linia de materialitate. Creația lui Gheorghe Vrabie servește drept exemplu al caracterului de sinteză al artei contemporane care, în esența sa, pune accentul pe viziuni individuale și neagă aderarea la un stil unic.

## Referințe bibliografice și note

<sup>1</sup> Мэ стрэдуеск сэ эвит кадрул лимитат: [dialog cu Gh. Vrabie despre problemele restructurării în domeniul artelor plastice, realizat de Iu. Filip]. În: *Литература ши арта*, 1988, 14 апр., p. 7.

<sup>2</sup> Георге Врание. Серия „Книжная графика Молдавии”. Составитель Босенко Г. Автор вводной статьи Брынзей Б. Кишинёв: Тимпул. 1983; Gheorghe Vrabie. [Pliant]. Chișinău: „PRAG-3” SRL, 1999.

<sup>3</sup> Vrabie Gh. [interviu cu plasticianul despre creația sa – Stema de Stat a Republicii Moldova]. În: *Flux: Magazin săptămânal*, 05.09.1997, nr. 34, p. 16; Vrabie G. Мунтеле ши маря: [Din mărturisirile pictorului despre ilustrarea cărților lui M. Eminescu]. În: *Литература ши арта*, 24 март. 1988, p. 6.

<sup>4</sup> Vrabie Gh. De dragoste, Dorinei. În: *Limba română*, 1999, nr. 3-4, p. 224.

<sup>5</sup> Vrabie Gh. *Symbolica. Symbolismul heraldic din Moldova*. Chișinău: Tipografia Centrală, 2011. 207 p.; Vrabie Gh. *Aurel David: Timpul, artistul și opera*. Monografie-album. În: Gheorghe Vrabie. Chișinău: Cartea moldovenească, 2004. 116 p.

<sup>6</sup> Anul acesta se împlinesc 75 de ani de la nașterea plasticianului. Gheorghe Vrabie s-a născut la 21 martie anul 1939 în satul Călinești, județul Bălți, România, într-o familie boierească. În anii 1946–1953 studiază la școala din satul natal. Încă fiind elev în clasa a VII-a a școlii medii din satul Călinești, el trimitea poezii la ziarul pentru copii din Chișinău, „Tânărul leninist”, dar pe atunci versurile lui nu se publicau. În 1954, artistul urmează Școala de Culinărie și Comerț, după care lucrează un timp în sfera de deservire. Între 1957 și 1961 studiază la Școala de Arte Plastice din Chișinău, la profesorii Igor Necitailo, Anatol Colceag, Aurel David, Ada Zevin. Anterior acestei școli, Gh. Vrabie a frecventat un cenaclu condus de remarcabilul pictor Mihail Petric. A continuat studiile la Institutul Academic de Stat de Pictură, Sculptură și Arhitectură „Ilia Repin” din Leningrad (1962–1967), avându-i profesori pe Nikolai Starov, Aleksei Pahomov, Vasilii Zvonțov, Nikolai Lomakin, Mihail Taranov. Cu A. Pahomov a studiat grafica de șevalet, iar cu V. Zvonțov – acvafortele. În anul 1967, după absolvirea Institutului de Pictură, Sculptură și Arhitectură „Ilia Repin” din Leningrad, a revenit în RSSM, semnând până în prezent prezentarea grafică a peste 100 de cărți.

<sup>7</sup> [http://www.istoria.md/articol/958/Gheorghe\\_Vrabie\\_biografie](http://www.istoria.md/articol/958/Gheorghe_Vrabie_biografie). Articol îngrijit de Vlada Afteni (vizitat 10.03.2012)

<sup>8</sup> Biblioteca Națională a Republicii Moldova. Colecția „Moldavistica”. *Plasticienii Moldovei*. Biobibliografie. Gheorghe Vrabie. Alcătuitori: Svetlana Miron, Victoria Stanchevici. Resp. de ediție: Alexe Rău. Conducătorul seriei: Rodica Avasiloaie. Chișinău, 2002, p. 130-140.

<sup>9</sup> Збырчоґ В. Бнчерк сэ вэд ку гындул, креындымажинь де синтезэ ... [despre arta maestrului Gh. Vrabie]. În: Збырчоґ В. *Вэмь пентру валориле суфлетулуй*. Кишинэу, 1989, p. 119-138.

<sup>10</sup> Spînu C. Desenul – axa primordială a existenței imaginii plastice. În: *Литература și арта*. 17.12.1998, p. 6.

<sup>11</sup> Мардаре Г. Фармекул линиилор. În: *Култура*, 20.07.1974, p. 12; Акулова Р. Линий каптиванте. În: Кишинэу. Газетэ де сярэ. 05.05.1977; Збырчоґ В. Ун поет ал линиилор графиче. În: *Литература ши арта*, 25.08.1977, p. 8; Чимпой М. Линия че се вря черк [despre expoz. personală a pict. Gh. Vrabie, inaugurată la Odesa]. În: *Литература ши арта*, 04.12.1986, p. 7.

<sup>12</sup> Furdui G. Prin creație omul se apropie de divinitate (dialog cu Gh. Vrabie). În: *Moldova*. Septembrie-octombrie 2010, p. 11.

<sup>13</sup> *Республиканская художественная выставка, посвящённая 50-летию ВЛКСМ*. Каталог. Живопись. Графика. Скульптура. Прикладное Искусство. Составители: Мельник-Любинецкий А. А., Роднин К. Д. Кишинёв: Тимпул, 1970, с. 20.

<sup>14</sup> De fapt, a fost a doua încercare de a publica, a se vedea și nota 6.

<sup>15</sup> Din discuțiile cu Gh. Vrabie.

<sup>16</sup> Furdui G. Prin creație omul se apropie de divinitate (dialog cu Gh. Vrabie). În: *Moldova*. Septembrie-octombrie 2010, p. 10-17.

<sup>17</sup> *Георге Врание*. Серия „Книжная графика Молдавии”. Составитель Босенко Г. Автор вводной статьи Брынзей Б. Кишинёв: Тимпул. 1983.

<sup>18</sup> Менюк Г. *Стихи*. Кишинёв: Государственное издательство Молдавии, 1956. 188 с. Художники Г. Зыков и З. Магидович.

<sup>19</sup> Крученюк П. *Кувынтул мамей*. Кишинэу: Шкоала советикэ, 1951. 34 п.; Крученюк П. *Фиий ноштри*. Кишинэу: Едитура де Стат а Министерулуй де Ынвэцэмынт ал РСС Молдовенешть „Шкоала советикэ”, 1951. 68 p.

<sup>20</sup> În atelierul lui Gh. Vrabie și în prezent se păstrează schița nefinisată a ilustrației la romanul lui A. Serafimovici „Torentul de fier”, care demonstrează metoda de lucru a artistului asupra foii grafice.

<sup>21</sup> Александри В. *Сечеришул*. Кишинэу: Картя молдовеняскэ, 1964. Сопертă; 13 il.

<sup>22</sup> De fapt, faima adusă lui Gheorghe Vrabie ca autor al graficii de carte pentru „Povestea lui Harap Alb” se datorează faptului că tot în acea perioadă, prin 1965, a ieșit și celebrul film românesc „De-aș fi... Harap Alb”, regizat de Ion Popescu-Gopo după propriul scenariu, cu Florin Piersic în rolul principal. Imaginile color din antologie amintesc puțin și chipul lui Florin Piersic în rolul lui Harap Alb. A se vedea: <http://jurnalul.ro/cultura/film/de-as-fi-harap-alb-519889.html>; <https://www.youtube.com/watch?v=fbtynNSqBsQ> (vizitat 15.03.2014)

<sup>23</sup> Крянгэ И. *Повешть*. Кишинэу: Лумина, 1967. 180 p.

<sup>24</sup> Крянгэ И. *Повестя луй Харап Алб*. Кишинэу: Лумина, 1968. 60 p.

<sup>25</sup> Воронова О. *Георге Врание*. Кишинёв: Литература артистикэ. 1981, с. 14.

<sup>26</sup> Din discuțiile cu Gh. Vrabie.

<sup>27</sup> Звонцов В. *Основы понимания графики*. Мо-

сква: Издательство Академии Художеств СССР, 1963. 71 с.; Звонцов В., Шистко В. *Оформ. Техника. История*. Москва: Искусство, 1971. 117 с.; Звонцов В., Шистко В. *Оформ. Техника. История*. Санкт-Петербург: СПб: Аврора, 2004. 270 с.

<sup>28</sup> Павлов П. А., Журавлёв А. М., Морозов А. И., Ягодская А. Т., Шмидт И. М., Поспелов Г. Г. *Очерки истории советского искусства. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика*. Москва: Советский художник, 1980, с. 229-237.

<sup>29</sup> Рауд Е. *Аша сау аша*. Кишинэу: Картя молдовеняскэ, 1962. 16 р., 10 il.

<sup>30</sup> Biblioteca Națională a Republicii Moldova. Colectia „Moldavistica”. *Plasticienii Moldovei*, p. 101.

<sup>31</sup> Богасиеру Г. *Бубурузеле*. Кишинэу: Лумина, 1968, 12 р.

<sup>32</sup> Александри В. *Сечеришул*. Кишинэу: Картя молдовеняскэ, 1964. Соперта; 13 il., соперта

<sup>33</sup> Александри В. *Миорица*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1983. 24 il.

<sup>34</sup> Виеру Г. *Кодруле, кодруцуле*. Кишинэу: Лумина, 1975. 64 р., 28 il., 28 viniете, соперта.

<sup>35</sup> Malanețchi V. Pasărea ca simbol în viața și opera lui Gheorghe Vrabie. In: *Atelier*. 1999, nr. 1-2, p. 50-51.

<sup>36</sup> *Художники молдавской советской книги*. Брынзей Б. (сост.:). Кишинёв: Лумина, 1977, с. 7.

<sup>37</sup> Воронова О. *Георге Вrabие*, с. 9.

<sup>38</sup> Ibidem, с. 17.

<sup>39</sup> Ibidem, с. 17.

<sup>40</sup> Басанец Т. Визиуне метафорикэ, гындире асочиативэ... În: *Оризонтул*, 1987, №. 5, p. 54.

<sup>41</sup> Воронова О. Op. cit, с. 32.

<sup>42</sup> Виеру Г. *Тайна каре мэ апэрэ*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1983. 34 il., desen, tuș, peniță.

<sup>43</sup> Маяковский В. *Поем*. Кишинэу: Картя молдовеняскэ, 1970. (în colab. cu А. Colăbneac), 11 il., соперта

<sup>44</sup> Воронова О. *Георге Вrabие*, с. 19.

<sup>45</sup> *Графика де карте молдовеняскэ*. Алкэтуитор Раиса Акулова. Кишинэу: Литература артистикэ, 1986, п. 7.

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Виеру Г. Че висязэ аутобузул [versuri]. Кишинэу: Лумина, 1968. соперта, 35 il.:

<sup>48</sup> Воронова О. Op. cit, с. 23, 24.

<sup>49</sup> Вrabие Г. Мунтеле ши маря: [Din mărturisirile pictorului despre ilustrarea cărților lui М. Eminescu]. În: *Литература ши арта*, 1988, 24 март., p. 6.

<sup>50</sup> Vrabie Gh. Eminescu e în inima lucrurilor: [creația poetului în viziunea artiștilor plastici]. În: *Литература ши арта*, 1992, 11 iun., p. 6.

<sup>51</sup> Eminescu М. *Floare albastră*. Poezii în rom., rusă, ucr., găgăuză, bulgară; pref.: Cimpoi М., Kojevnikov Iu.; copertă și il.: Gheorghe Vrabie; Chișinău: Ed. Departamentului Relații Naționale și Funcționarea Limbilor, 2001. 231 p. Ed. multilingvă.

<sup>52</sup> Воронова О. Op. cit, с.21.

<sup>53</sup> Stanciu А. *Cartea scrisă și ilustrată*. În: *Moldova*. Ianuarie-februarie, 2011, p. 64.

<sup>54</sup> Чимпой М. Линия че се вря черк [despre expoz. personală a pict. Gh. Vrabie, inaugurată la Odesa]. În: *Литература ши арта*, 1986, 4 dec., p. 7.

<sup>55</sup> De aceea, probabil, a refuzat să fie repartizat în Fergana după finalizarea studiilor superioare, argumentând că nu cunoaște tradițiile de acolo și n-o să poată face față.

<sup>56</sup> Жунгиету Е. Чине-а зис дойну-дойна...: [Doine și cântece lirice]. Кишинэу: Литература артистикэ, 1981, 140 р., 9 il.

<sup>57</sup> Александри В. *Миорица*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1983, 54 р., 24 il.

<sup>58</sup> Кирияк Т. *Миорица* [Poem pentru voce, orgă, clopote bisericești și tubulare și bandă de magnetofon: Partitură]; Varianta V. Alecsandri. Кишинэу: Литература артистикэ, 1989, il., соперта.

<sup>59</sup> Боцу П. *Поеме*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1986, 190 р., 12 il., соперта.

<sup>60</sup> Виеру Г. *Поезий*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1983.

<sup>61</sup> Еминеску М. *Фиинд бэят пэдуры кутреерам*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1983, 142 р., 14 il.

<sup>62</sup> Chiriac Т. *Pe-un picior de plai...* [Poem simfonic]. Chișinău: Hyperion, 1990.

<sup>63</sup> Ciucă V. Un artist complet: Gheorghe Vrabie. În: *Литература ши арта*, nr. 6 (2946), 7 februarie 2002, p. 6.

<sup>64</sup> *Arta '93: Studii, cercetări și documente*. Academia de Științe a Republicii Moldova. Inst. de Ist. și Teoria Artei. Chișinău: Litera, 1993. Сопертă; *Arta'97: Arte plastice, Arhitectura, Muzica, Teatru, Cinema*. Acad. de Științe a Moldovei, Inst. de Ist. și Teoria Artei. Chișinău, 1997. Сопертă.

<sup>65</sup> Vasilache V. *Surăsul lui Vișnu*. Chișinău: Ed. Uniunii Scriitorilor, 1993. Сопертă.

<sup>66</sup> Florea N. *Greul luminii*. Chișinău: Pontos, 2000. Сопертă (în colab. cu Iu. Brașoveanu).

<sup>67</sup> Истру Б. *Поеме*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1979, 259 р. Сопертă (în colab. cu D. Cojocarul).

<sup>68</sup> Purice L., Zbârciog V. *A patra dimensiune*. Chișinău, 1991, p. 141, 143.



Ilustrație la „Codrule codruțule” de Grigore Vieru și Spiridon Vangheli, 1975. Hârtie, acuarelă, guașă



Ilustrație la „Miorița” de Vasile Alecsandri, 1983. Acvaforte hașurat



Ilustrație la „Ramul de palmier” de Paul Valery, 1979. Acvaforte. MNAM



Forzaț. „Miorița”: Baladă populară [Poem pentru voce, orgă, clopote bisericești și tubulare și bandă de magnetofon: Partitură] de Tudor Chiriac, 1989. Acvaforte



Coperta cărții „Povestea lui Harap Alb” de Ion Creangă, 1967. Acvaforte



Coperta cărții „Sărmanul Dionis” de Mihai Eminescu, 1980. Hârtie, acuarelă, guașă



Ilustrație la „Codrule, codruțule” de Grigore Vieru și Spiridon Vangheli, 1975. Hârtie, acuarelă, guașă



Ilustrație la „Lucefărul” de Mihai Eminescu, 1974. Acvaforte, acvatintă



Ilustrație la „Cine-a zis doinudoina...” de Efim Junghietu, 1981. Linogravură color

Vladimir CRAVCENCO

## Edițiile ilustrate ale operei literare a lui Grigore Vieru

### Rezumat

#### Edițiile ilustrate ale operei literare a lui Grigore Vieru

Edițiile operei marelui poet moldovean român Grigore Vieru (1935–2009) sunt ilustrate mai bine de cinci decenii. La dezvoltarea artei cărții în Republica Moldova și la promovarea valorilor naționale au contribuit mai mulți plasticieni. În articolul de față sunt supuse analizei seriile de ilustrații din 40 de ediții apărute la Chișinău reprezentative pentru procesul artistic din țară, dar și din câteva ediții apărute la București, Vilnius, Riga, remarcabile după valoarea artistică a ilustrațiilor.

**Cuvinte-cheie:** ediție, ilustrație, experiment, stil decorativ, gușa, tuș-peniță, acuarelă, pastel, creion, tehnica mixtă.

### Summary

#### Illustrated editions of the Grigore Vieru's oeuvre

Editions of the literary work of the great Romanian poet from the Republic of Moldova Grigore Vieru (1935–2009) have been illustrated for more than five decades. Many illustrators have contributed to the development of book art in the republic and to the promotion of national values. In the study, more than 40 editions published in Chisinau representing the dynamic art process in Republic of Moldova are examined, as well as several remarkable editions, published in Bucharest, Vilnius, Riga.

**Key words:** edition, illustration, experiment, decorative style, gouache, pen-and-ink, water color, pastel, pencil, mixed technique.

### Резюме

#### Иллюстрированные издания литературных произведений Григоре Виеру

Издания произведений самого именитого молдавского румынского поэта Григоре Виеру (1935–2009) иллюстрируются более 50 лет. Многие художники внесли свой вклад в развитие искусства книги в Республике Молдова и утверждение национальных ценностей. В статье рассматриваются серии иллюстраций к 40 кишиневским изданиям, которые представляют интерес с точки зрения развития художественного процесса в республике, а также несколько европейских изданий, замечательных по своим художественным качествам, вышедших в свет в Бухаресте, Вильнюсе, Риге.

**Ключевые слова:** издание, иллюстрация, эксперимент, декоративный стиль, гуашь, тушь-перо, акварель, пастель, карандаш, смешанная техника.

Creația literară a lui Grigore Vieru este incomparabilă prin multilateralitate. Generații de graficieni au încercat să soluționeze diferit problemele și sarcinile tratării vizuale a microcosmosului poetic lui Gr. Vieru. E bine știut că în interiorul cărților ideile creative ale graficienilor se dezvăluie mult mai vast, decât în aspectul lor exterior. Din aceste motive, în calitate de obiect de cercetare pentru noi seria vizuală al unei cărți concrete posedă o pondere deosebită, predominând asupra designului copertii. Din publicațiile anterioare studiate constatăm că cercetătorii nu au supus unei analize

detaliate aspectele artistice ale mai multor ediții, asupra cărora și ne vom pronunța în articolul de față. În cartea de debut a poetului au fost publicate desenele în tuș ce aparțin tânărului pictor grafician Iacov Averbuh (1922–1998), care a folosit metoda realistă în redarea spațiului, a obiectelor și figurilor („Alarma”. Chișinău: Școala sovietică, 1957). În unele cazuri pictorul de parcă integrează imaginea în textul versurilor. Prin preluarea acestui procedeu artistic din desenele în tuș negru de autor, realizate mai devreme pentru balada „Miorița”, artistul plastic exprimă caracterul național al operei.

Micile istorioare din cel de-al doilea volum de versuri sunt transpuse tot într-o cheie obiectual-narativă de Leonid Grigorașenco (1924–1995), fiind folosită tehnica acuarelei cu evidențierea conturilor în tuș („Muzicuțe”. Chișinău: Școala sovietică, 1958). Aspirația spre o prezentare realistă a acțiunii se vedește în aranjamentul figurilor cu accentuarea trăsăturilor fizionomice. Spre deosebire de mai multe serii de ilustrații pentru opera marelui povestitor moldovean Ion Creangă, realizate de L. Grigorașenco în aceeași perioadă, ilustrațiile pentru cartea lui G. Vieru prezintă mai degrabă niște schițe în culoare și nu compoziții finisate.

La finele anilor '50 în mediul pictorilor sovietici conceptul „ilustrației de șevalet”, utilizate și de graficienii moldoveni, a fost pus sub semnul îndoielii. Conform conceptului, orice ilustrație de carte trebuia realizată ca operă grafică, destinată expoziției de artă, nu și unei cărți concrete. Revizuirea conceptului s-a produs și din cauza situației poligrafice proaste, înregistrate în întreaga țară. În așa fel, forma obiectual-narativă, „pasivă”, a prezentării a fost pe parcurs reevaluată, pledându-se pentru diversificarea limbajului plastic, în scop de a stabili un dialog între cititor și carte.

Treptat, devin posibile interpretările inovaționale ale cerințelor privind expresivitatea, prestabilite ale realismului (socialist). Și-au găsit loc în ediții de tip relativ nou – cărți cu imagini (eng.: „picture-book”, rus.: „книжка-картинка”), unde desenului îi revine un loc dominant față de text. Una din seriile ilustrative intrate într-o ediție de acest fel, realizată în acuarelă în culori pastelate, caracterizează creația timpurie a pictorului Igor Vieru (1923–1988).

Artistul plastic redă acțiunea pe fundalul unor peisaje lirice de iarnă, stăpânind la perfecție materialul și posedând o sensibilitate specială față de tipajul din mediul rural („Buna ziua, fulgilor”. Chișinău: Cartea moldovenească, 1961). Se lucrează cu întreg spațiul al paginilor desfășurate pe stângă și dreaptă și nu cu fiecare pagină în parte. Spre deosebire de Ia. Averbuh și L. Grigorașenco, I. Vieru este interesat nu atât de latura exterioară a acțiunii, dar de însuși esența istoriei, atmosfera de bucurie.

Accentuând partea emotivă a acțiunii, I. Vieru pledează tot mai mult pentru unificarea decorativă a formelor. Totuși, asocierea aspectelor spațiale și decorative în ilustrațiile din primii ani ai deceniului șase nu arată a fi destul de convingă-

toare („Făt-Frumos, curcubeul”. Chișinău: Cartea moldovenească, 1961).

Grotescul în reprezentarea personajelor ca elementul expresiv al germenilor umoristici s-a manifestat drept inovație în grafica de carte moldovenească din perioada „dezghețului hrușciovist”, de la finele anilor '50 – începutul anilor '60. Leonid Beleaev (1921–1974) se ține de tradițiile desenului cu creion colorat ale școlii ilustrației de carte din Leningrad („Soarele cel mic”. Chișinău: Cartea moldovenească, 1963; „Făgurași”. Chișinău: Cartea moldovenească, 1963). Pentru cea de-a doua ediție, L. Beleaev a executat numai ilustrația pentru copertă. Prezentarea grafică a interiorului cărții diferă ca tehnică și modalitate, autorul ei fiind scriitorul Gheorghe Dimitriu (1916–1999), care a debutat ca ilustrator la finele anilor '50. Desenele în acuarelă cu contur în tuș posedă individualitate, deși denotă participarea unui pictor neprofesionist. Cele mai reușite sunt imaginile, în care pictorul reprezintă scena prin linii intermitente deasupra stratului transparent de acuarelă, desenul obținând astfel o dinamică vibrantă.

În aceeași perioadă vede lumina tiparului încă o ediție de versuri de tip carte cu imagini, marcantă după ilustrațiile în stil decorativ („Mulțumim pentru pace”. Chișinău: Cartea moldovenească, 1963). Pictorul Aron Ștarkman (1935) plasează imaginile în mod liber pe spațiul desfășuratului (pagina stânga și dreapta), alternând soluționarea compozițiilor pe verticală, orizontală și diagonală. Colajele colorate și spațiul alb din jurul lor se remarcă prin dinamismul siluțelor. Imaginile propriu-zise, dar și titlurile, motivele ornamentale sunt tăiate pe bucăți de linoleum, pasiunea pentru linogravură color fiind specifică pentru grafica moldovenească de carte pentru copii de la începutul anilor '60.

Impresia este condiționată atât de asocierea grafică a unor linii separate și a spațiilor colorate, cât și de unificarea finală a compozițiilor cu textul. Deși fiecare element al compoziției este saturat prin decor, completat de ornament sau posedă o suprafață texturată, ne convingem că imaginile nu sunt supraîncărcate cu „material național”.

Mai mult cunoscută ca pictor-ceramist, Luiza Ianțen (1936–2008) optează ca și A. Ștarkman pentru stilizare („Poezii de seama voastră”. Chișinău: Lumina, 1967). Însă dacă A. Ștarkman creează o panoramă de ansamblu, asociind diferite detalii într-o integritate, atunci L. Ianțen este interesată

mai mult de personajul concret și de deformarea expresivă a unei forme. Pictorița inventează structuri compoziționale complicate, încadrând personajele pe fundalul alb al paginii. Lucrând asupra imaginilor, L. Ianțen folosește cu succes experiența sa din arta decorativ-aplicată, întrucât subiectul copilăriei ocupase un loc special în ceramica de autor din anii '60.

În seria de ilustrații ale lui Igor Vieru pentru „Duminica cuvintelor” (Chișinău: Lumina, 1969) ca tendințe fundamentale ale graficii de carte pentru copii sunt prezente stilizarea, grotescul, accentuarea elementelor naționale. Seria vizuală a cărții se compune din două serii de ilustrații color separate, care reconstituie atmosfera festivă a dansului poetic.

Ilustrațiile tonale prezintă opera picturală de șevalet, având caracterul unor studii în tehnica mixtă (guașă, tempera, acuarelă, linogravură). Împreună cu desenele liniare în cariocă, amplasate pe câmpurile paginilor desfășurate, ele formează o narațiune, legată printr-o febrilitate poetică. Un loc aparte revine epigrafului lui I. Vieru de pe frontispiciul cărții: „Am pierdut copilăria, dar mi-au rămas codrii, câmpia, munții, cerul. Ia-le în dar, copilule, și vezi să nu le pierzi niciodată”<sup>1</sup>.

I. Vieru este preocupat de juxtapunerea siluetei decorative, a umplerilor de culori locale și a fragmentelor de diferite structuri, ornamente, evitând schematizarea de felul lui A. Ștarkman sau L. Ianțen, ce a avut răspândire în grafica de carte a anilor '60. El creează compozițiile reieșind din propria experiență în pictură, folosind repetat procedeele preluate din arta populară, preocuparea artistului fiind orientată spre dezvăluirea unor valori de esență spirituală. Pictorul rămâne în cercul stabilit al chipurilor tradiționale, simbolice prin simplitatea lor, subliniind intimitatea intonațiilor lirice: fetița cu flori; mama cu feciorașul în brațe, care-și întinde mânuțele spre un pom; florile așezate simetric într-o vază, redate pe fundalul unui lăcer. Dinamismul plastic al mediului introduce în tablouri accente psihologice substanțiale și complexe. Probabil, intuirea sublimului în frumusețea simplă a emoțiilor ce îl caracterizează pe I. Vieru stă la baza interesului față de grafica de carte națională de la începutul anilor '70, generat anume de această carte<sup>2</sup>.

Rolul preferențial al dialogului asupra simplei relatări a evenimentelor este scos în evidență în grafica de carte a anilor '60 prin diverse modalități de generalizare a formei. Totodată, artiștii plastici

și în special I. Vieru se abțin de la simplificarea excesivă ce ar duce la banalitate oarecare, ideea plastică devenind atunci incompatibilă cu doctrina poetică, bazată pe atitudinea binevoitoare față de copii, însă fără indulgență.

La mijlocul anilor '60 au fost publicate primele piese lirico-epice ale poetului, incluse în edițiile antologice. În ceea ce privește prezentarea grafică a volumelor, este incontestabilă influența școlii lituaniene de grafică de carte, recunoscută pe plan internațional în anii '60–'70. Volumul de versuri „Poezii” (Chișinău: Cartea moldovenească, 1965) întruchipează o nouă formă de ediție, întinsă pe înălțime, cu desene lapidare semnate de I. Vieru, amplasate pe frontispicii.

Și în prezentarea grafică a cărții liliput „Numele tău” (Chișinău: Lumina, 1968) se atestă impactul evident al artei lituaniene. Această culegere de nuvele a devenit un moment de cotitură în creația lui G. Vieru, dar și un eveniment marcant în evoluția literaturii naționale. Poetul reflectă multilateral subiectele specifice plaiului natal, maternității și feminității, fundamentând esența epică a conștiinței naționale. Desenele lui Aleksandr Hmelnițkii (1935–2004) denotă influența stilului desenelor lui Stasys Krasauskas (1929–1977) pentru poemul filosofic contemporan al lui Eduardas Mieželaitis „Omul”; iar siluetele zvelte ale omului, femeii și copilului, redate cu linii laconice, ne amintesc de statuile antice.

Tot prin claritatea liniilor se caracterizează ilustrațiile lui Leonid Domnin (1936–2014) la o carte pentru copiii, scrisă de Gr. Vieru în colaborare cu Spiridon Vangheli, pictorul obținând expresivitatea narațiunii prin mijloace minime („Codrule, codruțule”. Chișinău: Lumina, 1970).

Școala lituaniană de grafică de carte pentru copii a lăsat o amprentă și în literatura didactică, edițiile căreia de la finele anilor '60 au suscit un interes sporit în republică. Grigore Vieru și Spiridon Vangheli au realizat renumitul „Abecedar” (Chișinău: Lumina, 1970), distins printre abecedarele editate în spațiul pruto-nistean în primele decenii postbelice printr-o prezentare grafică deosebită. Cel mai probabil, surse de inspirație pentru Igor Vieru au fost manualele de limbă lituaniană pentru clasele primare.

Astfel, I. Vieru devenise nu un simplu ilustrator, dar și coautor al abecedarului cu drepturi depline, întrucât o nouă idee creativă a plasticianului impulsiona realizarea unei noi miniaturi în versuri sau proză. De fapt, în mare parte grație unității sti-

listice a ilustrațiilor, paginile abecedarului destul de diversificate ca conținut au putut fi integrate într-un ansamblu<sup>3</sup>.

Aparițiile editoriale concomitente ale cărților „Abecedarul” și „Codrule, codruțule” sunt interesante în special ca produs al colaborării fructuoase a doi celebri scriitori moldoveni, G. Vieru și S. Vangheli. Căutarea modalităților de comunicare cu copiii, bazate pe învățarea prin joacă, se reflectă într-o nouă calitate de interacțiune a textului și imaginilor din interiorul cărții. Astfel, dacă ilustrațiile anilor '60 atrag atenția prin conexiunea funcției decorative și a celei ilustrative propriu-zise a imaginii, atunci în anii '70 grafica de carte se deosebește prin îmbogățirea cu tradițiile artei clasice și artei grafice contemporane. În crearea texturilor originale, mult mai complexe ca gradatie a nuanțelor, a unor experimente interesante cu culoarea, tinerii pictori valorificau posibilitățile tehnicilor mixte.

Orientarea spre sinteza procedeelelor și metodelor artistice s-a remarcat evident în ilustrațiile pentru edițiile baltice ale poetului de la începutul anilor '70. Ilustrațiile lui Aija Žile (1940) pentru cartea cu imagini se apropie ca stil și simplitate a concepției grafice de tehnica aplicației, fiind interesantă folosirea culorilor locale de portocaliu, albastru, ocră și negru („Gribu lietutiņu” [„Vino, ploaie”]. Riga: Liesma, 1972). Desenul pentru coperta unei culegeri de poezii realizat în ofort de pictorița lituaniană Gražina Didelytė (1938–2007), reprezintă o compoziție din forme vegetale, stilistic asemănătoare celor moderniste de la hotarul secolelor XIX–XX („Gyvasis vanduo” [„Apa vie”]. Vilnius: Vaga, 1973).

Unul din pictorii moldoveni, care s-a adresat la arta perioadelor precedente pentru a soluționa noile probleme plastice, a fost Isaie Cârmu (1940). Ilustrațiile pentru culegerea de versuri „Aproape” (Chișinău: Lumina, 1974) reprezintă un triptic, având femeia în rol de mamă, domnișoară și o tânără însărcinată. Prin lipsa perspectivei, deformarea specifică a proporțiilor cu accentul plasat la expresia ochilor, compozițiile amintesc de operele de artă ale renașterii timpurii, conferind astfel spiritualitate chipurilor portretistice. Gama cromatică este structurată prin paleta nobilă cu predominarea nuanțelor de oliv. Alături de siluetele solitare găsim citate-inscripții în versuri, realizate manual, întreagă imagine asociindu-se cu o veche miniatură<sup>4</sup>.

Actualizarea limbajului plastic devine posi-

bilă pe baza realizărilor fundamentale, obținute de arta moldovenească în perioada deceniilor precedente. Gheorghe Vrabie (1939) se preocupă de căutarea esenței naivității (chiar și a simplismului), folosind metodele expresive ale graficii contemporane. În afară de ilustrațiile în stil liniar pentru povestea lui I. Creangă „Harap Alb”, similare desenelor copiilor, Gh. Vrabie a realizat în aceeași manieră și o serie de ilustrații la lucrările literaturii contemporane moldovenești, completând compozițiile cu culori străvezii. Unele imagini sunt apropiate simbolurilor și ornamentelor, deși nu necesită decodificare, asociindu-se la micul cititor cu ambianța familiară („Ce visează autobusul”. Chișinău: Lumina, 1968; „Codrule, codruțule”. Chișinău: Lumina, 1975). În compozițiile lui Gh. Vrabie este lesne de observat reluarea diferitor procedee expresive – de cele mai dese ori formatul imaginii este extins în lungime și lățime, peisajul domină asupra figurilor, subliniate fiind liniile orizontului, a construcțiilor, pământului, cerului. Aceste procedee se poziționează drept mijloace de redare a frumuseții mărețe a plaiului natal<sup>5</sup>.

Pornind de la stilistica și expresivitatea culorii, ilustrațiile sunt în rezonanță cu compozițiile foviste ale lui Henri Matisse, dar și cu paginile ilustrate ale plasticienei moscovite Tatiana Mavrina, inspirate tot din opera aceluiași pictor francez.

Interesul pentru mai multe tendințe avangardiste ale picturii europene de la începutul secolului al XX-lea s-a stabilit în artă plastică moldovenească încă în anii '60. Referințele primitiviste sunt specifice ilustrațiilor lui Oleg Zemțov (1940), pictate cu tușe puternice („Cum mi-am învățat băiatul cifrele și numărul”. Chișinău: Lumina, 1975). Fiecărei cifre de la 1 la 10 îi este rezervată câte o pagină, conturul stilizat al cifrei încadrându-se într-o compoziție complicată. Expresia decorativă a întregului șir de ilustrații se subliniază de o perspectivă plonjantă, printr-o sinteză a formei, tratată caricaturistic, prin culori stringente contrastante de roșu, verde, galben și albastru. În redarea figurilor se vedește influența artei naive (Henri Russo, Niko Pirosmanni).

La mijlocul anilor '70 Igor Vieru revine la ilustrarea pieselor renumiților poeți și scriitori din republica. Continuă să se contureze legătură plastică între opera grafică și cea picturală a plasticianului, I. Vieru aspirând spre amplificarea energiei spațiale a peisajului, purtător al valorilor spirituale eterne („Mama”. Chișinău: Lumina, 1975). Atrage

atenție echilibrul schematicului și flexibilului în desenul fețelor, tandrețea gesturilor.

Principiul diferențierii imaginii vizuale a edițiilor în funcție de criteriile de vârstă a influențat mult grafica de carte moldovenească din a doua jumătate a anilor '70 – începutul anilor '80. Atât în timpul desfășurării expozițiilor internaționale de carte de la Moscova și Leipzig, cât și în timpul participării pictorilor reprezentanți ai URSS la expozițiile internaționale de carte pentru copii din Bologna și Bratislava, criticii de artă, dar și autorii ilustrațiilor au ajuns la necesitatea delimitării fixe a stilurilor de redare. Ilustrațiile din această perioadă diferă și mai mult după conotații de semnificație, tendință stilizatoare, specifică reprezentărilor anilor precedenți, nivelându-se cu timpul.

În practica editorială o largă răspândire obține tipul de culegeri poetice, cu format întins pe înălțime și coperta realizată în câteva culori. Într-o ediție de așa gen a operei lui G. Vieru sunt plasate mici reproduceri ale lucrărilor renumiților plasticieni moldoveni V. Rusu-Ciobanu, M. Grecu și I. Vieru, astfel revelându-se noile sensuri ale versurilor („Fiindcă iubesc”, Chișinău: Literatura artistică, 1980). Din păcate, ilustrațiile nu și-au găsit locul în coperta cărții, care este lipsită de expresivitate, dictată de economia de mijloace financiare și standardizarea edițiilor, destinate celui mai larg public.

Și astăzi continuă tradiția ilustrării versurilor lui Gr. Vieru de către notorii reprezentanți ai artei naționale. Ultima ediție – în timp – și postumă a versurilor include opera plastică a lui I. Vieru, apropiată ca spirit narațiunii în versuri, imaginile obținând importanța simbolurilor („Tu m-ai strigat, fiule?” Chișinău: Guguță, 2013, prezentare grafică de Simion Zamșa).

Unele ediții antologice din anii '80 includ ilustrațiile lui Gh. Vrabie, pentru care formatul întins al imaginii a devenit unul preferat. Ce e drept, ilustrațiile în tuș se deosebesc printr-un oarecare manierism, fiind evidentă repetarea de către pictor a modalităților descoperite anterior („Poezii”. Chișinău: Literatura artistică, 1983; „Taina care mă apără”. Chișinău: Literatura artistică, 1983). Desenele în stilul liniar asociază intenționat într-un conglomerat celebrele personaje ale literaturii și motivele arhitecturale. Din soluția compozițională generează trăirea deosebită a motivului, latura materială posedând o anumită duritate exterioară. Ilustrațiile sunt plasate pe versoul șmuțtitlurilor, partea din față fiind ocupată de un scris cursiv și

imaginile penelor de scris. Printr-o deosebită finețe a desenului grafic se reliefează portretul în ofort al poetului pe frontispiciu.

Cărțile destinate preșcolărilor, editate în anul 1979 (de altfel, declarat anul internațional al copilului), ilustrate de Lică Sainciuc (1947) servesc drept dovezi că noile ediții pentru copii apar din ce în ce mai interesante ca concepție grafică în comparație cu culegerile tipizate de versuri. Tânărul plastician s-a pasionat de deformarea grotescă a formelor, fără a ajunge la banalitate în redarea situațiilor comice. Această idee a devenit în acele timpuri o adevărată obsesie atât pentru grafica de carte est-europeană (Ulf Löfgren, Étienne Delessert, ș.a.), cât și pentru cea din Țările Baltice, care a influențat mult arta pictorului moldovean. L. Sainciuc îi tratează pe eroii săi cu umor și simpatie caldă. Imaginile caricaturiste cuceresc prin simplitatea și puritatea viziunii grafice. Textura ușoară transparentă de acuarelă intensifică senzația dinamicii vibrante („Mama”. Chișinău: Literatura artistică, 1979; „Să crești mare”. Chișinău: Literatura artistică, 1980).

O deosebită considerație în privința evaluării metodei caricaturiste merită cartea pentru preșcolari „Albinuța” (Chișinău: Literatura artistică, 1979). Combinând funcțiile de abecedar, carte de cântece și carte cu imagini, ea reprezintă o contribuție substanțială în cultură națională. Obținând un deosebit succes în mediul cititorilor, cartea a cunoscut pe parcursul ultimilor trei decenii mai multe ediții. Astfel, concepțiile progresiste ale poetului privind frumusețea limbii române au obținut o formă muzical-poetică<sup>6</sup>. Seria vizuală al paginilor acestei ediții inedite se compune din scene cotidiene cu caracter nostim, acțiunea fiind desfășurată conform cărților cu benzi desenate și filmelor animate. Treptat, pictorul a preluat din ultimele și procedeul de amplasare a gradațiilor fine de culori și a conturului negru clar. L. Sainciuc a realizat un proiect de proporții cu un deosebit rafinament și aspirație, abordând inovativ soluționarea problemelor vizuale ale unei cărți educative, privită simplist de mai mulți ilustratori de carte<sup>7</sup>.

Procedeul desenului cu acuarelă prin conturarea cu tuș negru a fost reaprobat de L. Sainciuc pentru ediția repetată a abecedarului din anul 1970, autorii alcătuitori fiind precum și în edițiile precedente G. Vieru și S. Vangheli („Abecedar”. Chișinău: Lumina, 1985)<sup>8</sup>. Contururi flexibile de tuș, de parcă vibrante, acordă ilustrațiilor un pronunțat caracter dinamic.

De o deosebită pondere ce obține conceptul grotescului în grafica de carte moldovenească a anilor '80 sunt și desenele, semnate de Dumitru Iazan (1954), realizate în acuarelă cu conturare de tuș negru („Poezii de seama voastră”. Chișinău: Literatura artistică, 1986). Acțiunea domină în tablouri, fiind arătate racursiurile hazlii, mimica exaltată. Liniștea este tulburată de fuga liniilor curbe întrerupte, care mai degrabă doar fac o aluzie la formă, decât o concretizează. Parodismul întâlnit la Simion Solonari (1939) este apropiat lui D. Iazan, pictorul reținându-se de la deformarea excesivă, adăugând culori aprinse în desenul liniar cu tuș („Spune-i soarelui o poezie”. Chișinău: Literatura artistică, 1989).

Pentru grafica de carte moldovenească de la anii '80 este caracteristică experimentarea activă pe baza unor procedee expresive specifice artei picturale, celei grafice sau scenografice. Era utilizat pe larg și clarobscurul, afirmând astfel primatul muzical-ritmic în compoziție. Ilustrațiile la unica carte de cântece pentru copii, realizate de Gheorghe Zlobin (1948) în tehnica de autor bazată pe tehnica *alla-prima* (acuarelă), cuceresc prin contrastul petelor întunecate, gradațiile tonale dinamice, saturația culorilor („Poftim de intrați”. Chișinău: Literatura artistică, 1987). Chipurile și fețele copiilor de parcă înmărmurite în meditație transpar din ceață, siluetele fiind în armonie cu culorile luminoase, dar și cu albul fundalului. Mijlocul principal de exprimare constituie nu forma decorativă plană, dar fluxul pictural. Lucrarea lui Gh. Zlobin este elocventă în privința reafirmării principiilor spațialității, ce a avut loc în grafica de carte din republică la finele anilor '80.

În 1988, atunci când poetul a devenit laureat al prestigiosului Premiu internațional H. Ch. Andersen pentru întreaga sa opera literară, pe ambele maluri ale Prutului au fost editate două culegeri de versuri, cărora le revine o atenție deosebită prin grafica realizată la cel mai înalt nivel. Prima culegere apărută la Chișinău conține ilustrații ale pictoriței Nina Danilenco (1955), realizate în pastel, tehnica fiind mai puțin obișnuită pentru grafica de carte moldovenească de atunci („Mama”. Chișinău: Literatura artistică, 1988). Chipurile mamei și feciorului, a bătrânei lângă fântână, a cailor păscând în liniște, sunt pline de o frumusețe senzuală. Compozițiile se desfășoară pe fundalul panoramelor rurale, amintind prin plenitudinea culorilor și finețea gradațiilor de tablourile picturale. Contururile și siluetele transpar printr-o

ceață miraculoasă, care învăluie peisajul. Culoarea formează mediul spațial între figuri și creează ambianța sublimă în anturajul omului.

Ilustrațiile transpun o încredere calmă, conținutul lor reprezentând cele mai profunde retrăiri sufletești. Recreând reflecția meditativă privind plaiul natal, intimitatea nostalgiei după mama (una din temele cruciale în creația lui G. Vieru), care unifică poeziile, imaginile de parcă întrerup mersul versurilor prin pauze lirice. Conform concepției grafice, majoritatea ilustrațiilor ocupă întreaga pagină desfășurată până la tăiere, fapt ce le conferă vizibilitate și intensifică spiritul romantic<sup>9</sup>.

Din punctul de vedere grafic, cealaltă ediție ilustrată din anul 1988 se prezintă drept una din cele mai interesante ediții românești ale versurilor poetului. Autorul ilustrațiilor pentru un volum inedit de poeme și confesiuni este pictorul român Sabin Bălașă (1932–2008), apreciat pentru grafica de carte și pictură monumentală („Rădăcina de foc”. București: Univers, 1988).

Pentru seria de lucrări în guașă/temperă Bălașă alege ca fiind esențială tema singurătății sublime, care se dezvăluie prin structuri compoziționale, dar și prin folosirea culorilor discrete accentuate. Desenele de o poetică gravă relatează niște istorii contemporane pe motivele cugetărilor lui G. Vieru: figura solitară a copilului, pe o suprafață asemănătoare cu globul terestru, înconjurată de un spațiu pustiu plin de neliniște; chipul unei femei, deslușindu-se în lumina lunii pe un cer albastru-deschis; cinci păsări așezate pe un buștean scortșos, scena fiind completată cu note greoaie ale cerului sumbru... În imaginea consacrată mamei pictorul a prezentat nu întreaga față, dar numai partea frontală a capului unei femei, într-o basma de culoare deschisă. În loc de față găsim pustietate, de parcă cuprinsă cu mâinile din ambele părți. S. Bălașă nu repovestește subiectul, ci transmite valoarea lui filosofică. Prezentând narațiunea literară ca un șir de asociații evidente, pictorul tinde spre psihologism în redarea chipurilor.

În 1988 a fost editat încă un volum de versuri ale lui G. Vieru, care necesită reflecție în paginile studiului nostru, ilustrat de pictorul leton Gunārs Krollis (1932) în tehnica creionului negru cu accente în alb pe suportul ocră („Piektdienas zvaigzne” [„Steaua de a cincea zi”). Riga: Liesma, 1988). Compozițiile grafice reprezintă portrete (de regulă, duble), de parcă transpuse de pe icoanele vechi. Mișcările line ale capurilor aplecate într-o meditație sunt susținute prin gesturile fine ale

mâinilor. Chipurile iconografice evocă o imagine complexă a generozității umane. Se împletesc în compoziție struguri de vie, diverse forme vegetale, întinse de la o margine a foi până la alta, uneori trecând peste ovalul capului sau apărând chiar în fața lui. Ilustrațiile posedă monumentalitatea formei, generată de legătura dintre existența de azi și trecutul. Metafora selectivă, realizată la un profund nivel psihologic, corespunde patosului umanistic al creației lui G. Vieru.

Multe idei plastice proprii ilustrațiilor din anii '70-'80 se regăsesc în grafica de carte moldovenească din următorul deceniu, ultima fiind eliberată de normele ideologice și stilistice. A păstrat pondere conceptul de grotesc. Pastelurile inspirate create de Alexandru Macovei (1954), intens saturate, nu și violente, se remarcă printr-o expresie diafană picturală („Frumoasă-i limba noastră”. Chișinău: Hyperion, 1990). Compozițiile în acuarelă, conturate de tuș negru, ale lui Sergiu Puică (1955) denotă amprenta stilisticii benzilor desenate („Frumoasă-i limba noastră”. Chișinău: Museum, 1996).

La fel ca și S. Puică, Vasile Movileanu (1955–2011) trece la accentuarea negrului în compoziție, găsind modalități unice de aplicare a manierei caricaturiste<sup>10</sup>. Una din primele serii ilustrative realizate în tehnica de autor ne amintește de miniaturile țesute cu contururile obiectelor și a figurilor puternic îngroșate, dar și textura consistentă, desenele posedând o anumită picturalitate („Cum mi-am învățat băiatul cifrele și numărul”. Chișinău: Hyperion, 1991). În desenele de mai târziu compozițiile dinamice cu figuri-șarje sunt încadrate în chenare cu schematizare a formelor, ce reamintesc teatrul marionetelor („Веселая азбука”. Chișinău: Prometeu, 1996; „Cartea ghiocelor”. Chișinău: Prometeu, 1996). V. Movileanu prezintă modalități de exagerare a personajelor, care reflectă o satiră usturătoare a realității, mai mult pe înțelesul maturilor, decât al copiilor. Chiar dacă se știe că invocarea unor elemente din edițiile ieftine de tip benzi desenate poate și să nu fie benefică unor ilustrații de carte, V. Movileanu, dar și S. Puică, rămân pasionați anume de efectele exterioare ale genului respectiv. Totuși, ei au reușit să evadeze de la soluțiile banale, nu conformându-se cu unele scheme ilustrative.

Ilustrațiile pentru noile volume de versuri ale lui G. Vieru, ales membru corespondent al Academiei Române, mărturisesc interesul pentru trăirile sufletești. Culegerea „Acum și în veac” (Chișinău:

Litera Internațional, 1997) a fost editată în cadrul seriei „Biblioteca școlarului”, prezentarea grafică revenind pe parcursul deceniului nouă pe seama pictorului I. Cârmu. Potrivit concepției seriei, pentru fiecare copertă era elaborată o compoziție aparte într-o tehnică picturală. Pe coperta cărții cu versurile lui G. Vieru locul principal revine chipului trist al mamei, încadrat într-o frumoasă ambianță, tensionarea momentului fiind subliniată prin vibrația pastuoasă a tușelor.

La fel ca și în edițiile de altădată (proiectul editorial „Biblioteca școlarului” începe încă în anii '50), în interiorul cărții erau plasate desenele în tuș sau cerneală, executate, de regulă, de un alt pictor decât autorul compoziției pe copertă. Interesante ca variantă cu figurativul esențializat liniar sunt ilustrațiile plasticianului Vasile Moșanu (1955) în cartea „Acum și în veac” (Chișinău-București: Litera Internațional, 2003). Compozițiile capătă spiritul festiv grație desenului fin al figurilor elansate.

Renumitul scriitor și pictor neprofesionist Iulian Filip (1948) folosește foarte original desenul în tuș pentru o carte liliput realizată poligrafic după principiul calendarelor de perete („Întregul cer”. Chișinău: Prut Internațional, 2002). Paginile cu desene liniare care se asociază cu unele schițe simbolice precedă paginile cu versuri. În portretele caricaturiste și compozițiile fără subiect, care nu pot fi descifrate univoc, Iu. Filip dezvăluie concepția versurilor folosind un minim de mijloace tehnice expresive.

Printre ilustrațiile la opera lui G. Vieru un loc aparte le revine seriilor grafice ale lui Roman Kutsjuba (1953), un pictor estonian, originar din Moldova. Compozițiile în creion negru și color care fac parte din seriile mari de foi grafice, au fost incluse în câteva ediții antologice („Strigat-am către tine”. Chișinău-București: Litera Internațional, 2002; „Ghicitoare fără sfârșit”. Chișinău: Prut Internațional, 2005). Suitele grafice transmit reflecțiile profund filosofice, dezvăluie o viziune subtilă a semnificației lucrurilor și fenomenelor. Ideile sunt bine gândite, compozițiile fiind completamente finisate din punctul de vedere al tehnologiei de executare. Lumea creată de pictor nutrește dramatismul trăirilor relațiilor reciproce dintre om și natură.

Porumbelul, prezentat în profil pentru claritatea simbolului, constituie tema centrală a seriei, realizată în creion negru. Compozițiile se disting printr-o structură spațial-metaforică complexă a desenului vizual. Frapat de desenul original al pe-

netului păsărilor și aripilor fluturilor, plasticianul îl încorporează ulterior în formele compoziționale, asociindu-l cu fragmente stilizate ale feței și motive vegetale. Legăturile asociative posedă o perspectivă strictă și organică. Unele foi din această serie au fost expuse în cadrul saloanelor de artă contemporană de la Paris<sup>11</sup>. Aparte pot fi catalogate imaginile separate ale păsărilor și personajelor mitologice similare, albul imaculat al fundalului acordând imaginilor o sonorizare camerală.

Foile grafice în creion color reprezintă două serii de scene cu caracter mitologic, primele diferențiindu-se printr-o deosebită penetrare a metaforei. Păsările din vârful copacilor pe fundalul unui cer stelat, cu capurile ridicate sus de parcă în așteptare. Scoica cu un desen bine reliefat, pe care a planat domol o frunză. O insulă mică, cu un arbust de formă ciudată în vârf, contururile căruia sunt repetate de nouri de pe cer... Asocierea fină a realului și fantasticului, sfidarea delicată a hotarelor temporal-spațiale creează o tensiune poetică, care permite perceperea noutății citirii versurilor, devenite deja piese literare clasice. Prin toată simplitatea, cotidianul se prezintă în compoziție cu o doză deosebită de prospețime și percepere accentuată.

Originalitatea lucrărilor rezidă în multidimensionalitatea lor. Stratul simplu, pe parcurs deschizându-se și devenind accesibil cititorilor, poartă, de regulă, informația principală. Ulterior, deschiderea planurilor îmbogățește și completează ceea ce transpare la suprafață, creând un vast mod de viață doar la prima vedere simplu, dar în realitate cu numeroase fațete. O asemenea modalitate de percepere a realității corespunde gândirii raționale a graficienilor estonieni, interesului pentru valorile umane, caracteristice pentru anii '80.

Deși unele din compozițiile plasticianului au fost reproduse în alte cărți editate în Estonia, Grigore Vieru și-a exprimat dorința de a ilustra antologiile sale anume cu aceste imagini, recunoscând astfel apropierea de poezia sa. Cartea „Ghicitoare fără sfârșit”, realizată la superlativ conform cerințelor poligrafice, a devenit în 2005 deținătoarea premiului doi la prestigiosul Târg internațional de carte din Moscova.

Tendința principală a ilustrației de carte pentru copii rămâne experimentarea cu stilizarea formei și cu diferite efecte vizuale. Plasticienii ultimului deceniu sunt preocupați de noi expresii ale șarjei în stabilirea dialogului între carte și cititor-privitor. Procedeele artistice specifice ilustrațiilor cu subiect umoristic și-au găsit loc în noile dese-

ne în acuarelă și tuș ale lui I. Cârnu, personajele având fețele și ochii exagerat de mari, privind cititorul cu o notă de ironie bună („Școala iepurașilor”. Chișinău: Prut internațional, 2002).

Ilustrațiile pictoriței Olga Cazacu (1983) la cărțile cu imagini realizate în tehnici mixte, se evidențiază printr-un deosebit decorativism și gamă cromatică vie, dar echilibrată („Soare, soare, domn frumos”. Chișinău: Prut Internațional, 2008; „Rândunică-rândunea”. Chișinău: Prut Internațional, 2011). Spațiul ilustrațiilor nu este încărcat cu negru, cum probabil ar fi în cazul realizării ilustrațiilor în anii '90, petele și liniile negre fiind alocate cu grijă pentru a fi evidențiat contrastul de tonuri și de culori. Grație condițiilor poligrafice bune, prin care se caracterizează situația editorial-poligrafică din republică, trecerile diferențiate de culoare se reproduc corespunzător.

Pictorii ilustratori nu se avântă la exagerarea procedeelelor vizuale, preluate din diferite surse de informare, din mass-media, nu includ elemente de atracție exterioară, îndoielnice de pe pozițiile artei tradiționale. Ei doar caută o nouă estetică a desenului, ținând cont de regulile artistice și legile privind lizibilitatea citirii. Din aceste considerente ilustrațiile anilor 2000 pentru cărțile cu imagini nu se transformă în producție de calitate slabă.

Tradițiile experimentului plastic și orientarea spre decorativismul structural-compozițional unifică mai multe ilustrații la opera lui G. Vieru din diferite perioade. Autorii ilustrațiilor sunt, de regulă, pictori tineri, dar cu experiență, fiecare revizuiind metoda realistă de ilustrare, care a dominat mult timp grafica de carte moldovenească. Faptul reprobării reprezentării realiste în ilustrație demonstrează unele foi grafice de la sfârșitul anilor '80. De acum încolo, elementele realiste nu mai fac parte dintr-un sistem de artă obligatoriu, fiind doar elementul stilului individual al pictorului.

Foile grafice ale lui I. Vieru posedă o deosebită valoare istorică și artistică reieșind din faptul că legătura esențială dintre subiectele literare și plastice în spațiul seriei vizuale se desfășoară nu la nivel exterior, ci la nivelul fundamental, nodal. Ca nimeni altul pictorul a intuit esența unei maxime a lui G. Vieru: „Arta să fie simplă, dar nu mai simplă ca pâinea”. De-a lungul timpurilor mulți plasticieni au fost preocupați de căutarea caracterului național al ilustrațiilor pentru versurile lui G. Vieru. Dar anume I. Vieru în cartea „Duminica cuvintelor” a reușit prin adresarea la valorile folclorice să depășească rezervele, dictate de stipu-

latul dogmatic al „conținutului socialist în forma națională”, obligatoriu pentru arta plastică din toată perioada sovietică. Și în acest context Igor Vieru a întrecut cu mult timpul său.

Reprezentant al generației următoare a plasticienilor moldoveni, L. Sainciuc, precum și I. Vieru, nu pur și simplu ilustrează cartea, dar devine și coautorul ei. La baza concepției vizuale a cărții pentru preșcolari „Albinuța” se află asocierea noului și vechiului – a tradițiilor naționale în artele plastice și a stilisticii benzilor desenate. Păstrându-și actualitatea, această idee asigură interesul până

în zilele noastre față de ilustrațiile lui L. Sainciuc, fiind urmată, într-o măsură sau alta, de toți graficienii moldoveni contemporani, ilustratori ai cărților cu imagini.

Ilustrațiile antologiilor pot fi percepute și în calitate de lucrări aparte ale graficii de șevalet, în care mediul deține un rol nu mai puțin important, decât însuși forma figurativă (I. Cârmu, N. Danilenco). Lucrările lui S. Bălașă și R. Kutsjuba reprezintă interes special ca compoziții realizate pe teme libere, fixând doar la nivel asociativ esența filosofică a poeziilor lui Grigore Vieru.

### **Referințe bibliografice**

<sup>1</sup> Vrabie Gh. Arta graficii de carte în creația lui Igor Vieru. În: *Arta-2001*. Chișinău, 2001, p. 79.

<sup>2</sup> Дамиан Е. Обязанности две, забота одна. В: *В мире книг*. 1976/ 2, с. 9.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Лунгу Е. Исая Кырму. *Книжная графика*. Chișinău: Literatura artistică, 1982, p. 7.

<sup>5</sup> Воронова О. *Георге Вrabie*. Chișinău: Literatura artistică, 1981, p. 23.

<sup>6</sup> Pentru prima dată „Albinuța” în grafie latină a fost editată în 1991, la Chișinău, iar în 1994 și la București.

<sup>7</sup> Partole C. Lică Sainciuc și copiii lui. În: *Literatura și arta*, 18 martie 2004, p. 6-7.

<sup>8</sup> Pentru prima dată „Abecedarul” în grafie latină a apărut în anul 1990, la Chișinău.

<sup>9</sup> Mardare Gh. Un talent promițător. În: *Literatura și arta*, nr. 37 (2093), 12 septembrie 1985, p. 6.

<sup>10</sup> Spînu C. Vasile Movileanu. În: *Atelier*, nr. 3-4 (8-9), martie-aprilie 1998, p. 2.

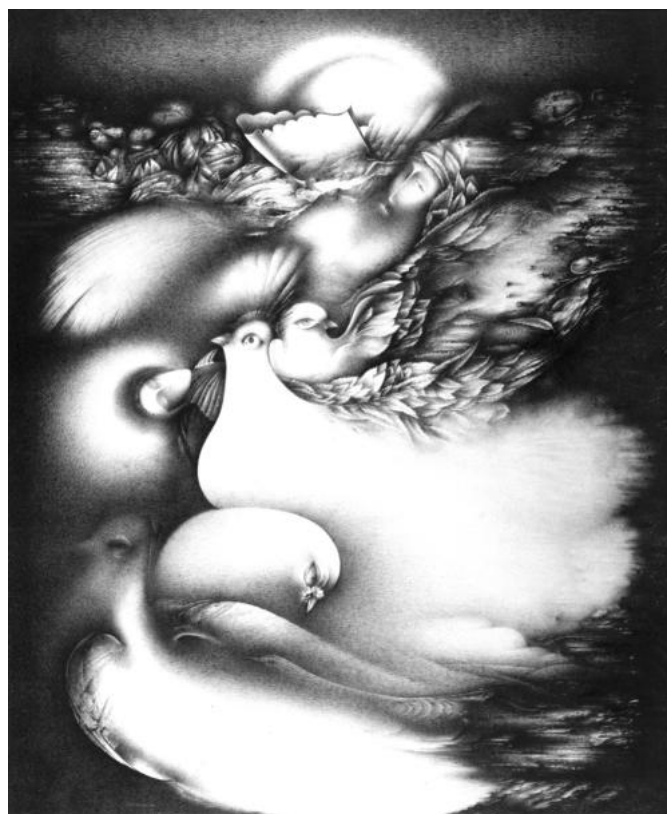
<sup>11</sup> Salon 2006 de la Nationale des Beaux-Arts, Paris, 14-17 decembrie 2006. Catalog. Paris, 2006, p. 97; Le salon Violet Prestige de l'Art Contemporain, Paris, 3-15 juin 2008. Catalog. In: *Univers des Arts. Le magazine de l'information artistique*. Mai 2008, No. 131, p. 82.



Gr. Vieru. „Poezii”. Chișinău: Ed.: Literatura artistică, 1983, 152 p., il.: Gheorghe Vrabie



Gr. Vieru. „Duminica cuvintelor”. Chișinău: Ed.: Lumina, 1969, 108 p., il.: Igor Vieru



Gr. Vieru. „Ghicitoare fără sfârșit”. Chișinău: Ed.: Prut Internațional, 2005, 228 p., il.: Roman Kutsjuba



Gr. Vieru. „Rădăcina de foc”. București: Ed.: Univers, 1988, 372 p., il.: Sabin Bălașa

Elena MUSTEAȚĂ

## Semantica gravurii în acvaforte din perioada postbelică a RSSM

### Rezumat

#### Semantica gravurii în acvaforte din perioada postbelică a RSSM

Lucrarea de față urmărește ca scop elucidarea unor aspecte de semnificație și iconicitate caracteristice acvaforte-lui din Moldova din perioada postbelică. Operele grafice supuse studiului au fost selectate în mod subiectiv, ținând cont de tipul imaginii, de limbajul mijloacelor vizuale deținut – nediscursiv, prezentativ, auto-reflexiv sau ambiguu. Pentru a satisface o atare abordare a mesajului plastic, s-a optat pentru analiza selectivă a lucrărilor în funcție de genul tematic, de factorul temporal, precum și de criteriul estetic și calitățile stilistice ale imaginii artistice. Au fost studiate, în particular, creații grafice semnate de Gh. Vrabie, L. Grigorașenco, P. Țurcan, G. Fiurer, V. Ivanov ș.a.

**Cuvinte-cheie:** simbol, semantică, acvaforte, gravură, perioada postbelică, creații grafice.

### Summary

#### The engraving etching's semantic in postwar MSSR

This work aims to elucidate some aspects of signification and iconicity of Moldovan etching, characteristic for the postwar period. The surveyed graphic works were selected subjectively, taking into account the type of the image, the language of visual methods detained as – non-discursive, presentational, self-reflexive or ambiguous. To meet such an approach to the plastic message was chosen a selective works analysis according to a thematic genre, the time factor, as well of the aesthetic criteria and stylistic qualities of the artistic image. Were studied, in particular artworks signed by Gh. Vrabie, L. Grigorashenco, P. Țurcan, G. Fiurer, V. Ivanov etc.

**Key words:** symbol, signification, aqua-fortis, engraving, postwar period, artworks.

### Резюме

#### Семантика молдавского офорта послевоенного периода

Целью данной статьи является выявление некоторых аспектов семантики и иконичности, характерных для молдавского офорта послевоенного периода. Графические работы рассматриваются, отталкиваясь от типа композиции, характера языка изобразительных средств – недискурсивный, презентационный, саморефлективный или неоднозначный. Для данного исследования были выбраны работы, исходя из тематики жанра и временного фактора, а также учитывая эстетические и стилистические качества эстампов. Наиболее детально были изучены графические работы Г. Врание, Л. Григорашенко, П. Цуркан, Г. Фюрера, В. Иванова и др.

**Ключевые слова:** символ, семантика, офорт, гравюра, послевоенный период, графические работы.

„Obiectul reprezentat este un semn.

Or, imaginea e un semn, fiind purtătoarea semnificației obiectului.

S. Maltesse

Interesul față de artele vizuale din a doua jumătate a secolului al XX-lea a generat apariția unui șir de publicații în care și-au găsit reflectare diverse aspecte ale evoluției mai multor genuri ale artei. Constatăm însă că au rămas practic neelucidate unele aspecte legate de „semnificație”<sup>21</sup> și

„iconicitate”<sup>22</sup> caracteristice acvaforte-lui din RSS Moldovenească din perioada postbelică.

Luând în considerare tipul imaginii și limbajul mijloacelor vizuale – nediscursiv, prezentativ, auto-reflexiv sau ambiguu (în accepțiunea lui Theodor Redlow)<sup>3</sup>, a fost selectat și supus analizei

un șir de lucrări grafice, care vin să ne prezinte un tablou amplu al evoluției acvaforte-lui în perioada de referință. În acest context, pentru a dezvălui mesajul plastic, s-a optat pentru analiza foilor grafice realizate în tehnica acvaforte (sau combinată, + acvatinta) în funcție de genul tematic, de factorul temporal, precum și de criteriul estetic și calitățile stilistice ale imaginii artistice. Creațiile grafice semnate de Gheorghe Vrabie, Leonid Grigorașenco, Petru Țurcan, Grigori Fiurer, Victor Ivanov ș.a. au fost studiate atât din necesitatea stabilirii aspectelor evolutive, specifice în abordarea spațiului compozițional, cât și determinării funcției de comunicare și semnificație a imaginii artistice.

Ca și alte genuri de gravură, în primii ani postbelici acvafortele este practicat foarte puțin. Potrivit edițiilor periodice și cataloagelor expozițiilor de artă studiate de noi<sup>4</sup>, printre primele foi grafice se remarcă stampele lui G. Fiurer (1886–1962): „Peisaj moldovenesc” (1947)<sup>5</sup>, „Amurg” (1948), „Peisaj” (1949), seria de acvaforte consacrată baștinei lui G. Cotovschi (1950). În opinia noastră, prezintă interes peisajele lirice ale graficianului, care se disting printr-o bună valorație tonală și desăvârșire a spațiilor compoziționale. Aceste aspecte atribuie imaginilor în cauză un echilibru accentuat și o stare de spirit liniștită, calmă. De exemplu, acvafortele „Amurg” (1948) reprezintă o secvență idilică a naturii, în care atmosfera crepusculului pe malul unui lac este redată prin intermediul jocului expresiilor tonale. Este asemănătoare, ca tip de structură și spațialitate, dar și ca conținut grafic, gravura „Peisaj moldovenesc” (1947), deosebindu-se printr-o subtilitate aparte. Peisajele lirice ale lui G. Fiurer ne conduc într-o atmosferă de meditație și contemplare cu pondere estetică. Acest fapt se datorează coerenței structurii și a ansamblului mijloacelor vizuale, care se dezvoltă ritmic și armonios prin distribuția și orientarea liniilor de forță. În așa fel, este sugerat un anumit tip de spațialitate și corespondență a nuanțelor de modulare și prestanță a tușei grafice, a texturii grafice. Acest raport facilitează perceperea conținutului semantic al mesajului și exprimă caracterul autentic al subiectului anunțat.

Total diferite sunt acvafortele realizate de G. Fiurer în deceniul al șaselea. În acest context vom menționa stampele, având ca subiect principal peisajul citadin: „Prospectul Lenin” (1957), „Monumentul lui A. Pușkin din Chișinău” (1959), „Construcția sectorului Râșcani” (1960) ș.a. Luc-

rările sunt realizate într-o manieră academică și atestă un desen precis sau chiar documentar, cu un efect perspectival și o tratare convențională a suprafețelor tonale. Totodată, lucrările cedează din efectul deosebit, specific peisajelor lirice realizate de grafician în anii imediat postbelici. Ele posedă un subtext elevat deși distant, rece, deținând un caracter direct, deschis al mesajului.

Analiza lucrărilor graficienilor P. Țurcan și V. Ivanov este indispensabilă pentru a accentua spectrul larg al relațiilor comunicative, caracteristice pentru acvafortele cu subiecte lirice, urbane și industriale din perioada supusă analizei.

Prezintă interes acvatintele și acvafortele realizate de P. Țurcan la începutul deceniului șapte: „Iarna” (1961), „Codri” (1961), „Pădure iarnă” (1962), „Copac iarnă” (1962), precum și ciclul de foi grafice „Pe locurile leniniste” (1969). Lucrările se remarcă prin manieră realistă de tratare, cu un desen clar și distins, cu joc delicat de semitonuri și o bună valorație a tușei grafice texturate<sup>6</sup>. Peisajele lui P. Țurcan se includ, în mare parte, în categoria celor secvențiale<sup>7</sup>. Ele prezintă structuri deslușite, ordonate, orientate pe verticală sau derivate oblice ale acesteia, cu linii de forță (diagonale, demi-diagonale, curbe) și noduri de tensiune plasate în spațiul de jos al formatului. Plasate în prim-plan, ele contribuie la perceperea câmpului vizual.

De regulă, gravurile atestă nucleul compozițional pe prim-plan, care reprezintă imaginea unui sau a câțiva arbori grupați sau a unei construcții – element structural, care accentuează tipul spațio-litajii lucrărilor și contribuie la formarea caracterului de comunicare. În așa fel, este relevat raportul de analogie față de motivul reflectat<sup>8</sup>. Astfel, câmpul vizual al acvatintei „Iarna” (1961) este orchestrat într-o structură diagonală ascendentă. Perceperea este inițiată în partea dreaptă inferioară a formatului, prin intermediul liniilor de forță sugerate de arborele din prim-plan, care este evidențiat printr-o modelare expresivă a clar-obscurului.

Trebuie de menționat că graficianul operează atât cu format dreptunghiular orientat pe orizontală, caracteristic pentru ordonarea subiectelor peisagere, cât și cu formatul vertical. Ultimul este specific stampelor „Copac iarnă” (1962), „Pădure iarnă” (1962), „Casă de odihnă în pădure” (1962). Spațiile compoziționale ale foilor grafice atestă linii structurale cu tensiuni ascunse direcționate excentric spre privitor, în partea inferioară a formatului, acestea făcând ca privirea nu doar să

pătrundă pe întreg câmpul vizual, dar și să revină ciclic înapoi.

Mult mai complexe ca structură sunt peisajele industriale realizate de P. Țurcan, axate pe subiectele construcției industriale sau tematica muncii: „Carieră de piatră” (1961), „Construcție” (?), „La fațăre” (1961), „Construcția fabricii de ciment din Râbnița” (1961), „Instalarea conductei de apă” (1963) ș.a. Deși manifestă aceeași tratare realistă a spațiului plastic, cu structuri compoziționale bine găsite și cu modelare tonală integratoare a suprafețelor în raporturi generale, mari de lumină și umbră, lucrările se remarcă prin ponderea tușei grafice, prin calitățile texturii, de multe ori variind de la o foaie grafică la alta. Acest lucru devine perceptibil în acvatintele și acvafortele graficianului de la începutul deceniului opt: „Pe lac” (1972), „La odihnă” (1972) ș.a.

În general, stampelor realizate de P. Țurcan le sunt specifice o bună structurare a spațiului și desen academic, de asemenea, o bună explorare tehnologică din punct de vedere a expresiilor tonale și texturale.

Subiectul peisajelor lirice și industriale este abordat pe larg și de graficianul V. Ivanov (1910–2007)<sup>9</sup>. Peisajele sale lirice din perioada respectivă reprezintă secvențe panoramice ale ținutului natal (unele destul de reușite), realizate în manieră realistă, caracteristică graficianului. În acest context pot fi enumerate stampele „Peisaj. Nistru” (1961), „Coline moldave” (1963), „Primăvara pe Nistru” (1966). Majoritatea lucrărilor reprezintă spații compoziționale cu linia orizontului înaltă, cu structurări simple, marcate de un joc grafic expresiv ce desemnează suprafețele sitului natural, cu o intensitate tonală pronunțată pe prim-plan și, totodată, subtilă pe spațiile ulterioare. De altfel, acest procedeu facilitează perceperea spațiului panoramic extins și accentuează semantica mesajului artistic.

Acvafortele graficianului atestă un desen academic bun, uneori uscățiv, caracterizat prin detalierea (mai ales în cazul peisajelor industriale) a subiectelor reprezentate. De exemplu, ciclul de acvaforte „Șantiere din Moldova”/ „Instalarea conductei de apă” (1960), „Fabrica de ciment din Râbnița” (1961), „Fabrica de zahăr din Ghindești” (1961) ș.a. scoate în evidență structurile câmpului vizual, orchestrate preponderent pe verticală, orizontală sau semi-diagonală. De asemenea, specificăm desenul constructiv, realizat cu precizie și o bună corelare tonală a suprafețelor și a „maselor”

formale. Orizontul, de regulă, coborât al lucrărilor integrează ritmurile construcțiilor, instalațiilor industriale mari, ce contrastează puternic cu siluetele minuscule ale muncitorilor, reprezentați în prim-plan. Aceasta sugerează, totodată, un gen de „epi-structură semnificată”<sup>10</sup>, care asigură comunicarea și mesajul imaginii plastice. Acest lucru îl depistăm într-o manieră mai evidentă, eventual, în acvafortele realizat în a doua jumătate a anilor ’70 ai secolului al XX-lea: „Uzina de beton armat” (1969), „Uzina de tractoare” (1967), „Zona industrială Ciocana Nouă” (1969) ș.a. grație, inclusiv, procedului de stilizare.

V. Ivanov apelează anume la stilizare cu scopul de a dezvolta conținutul formal al lucrării, dar și de a spori sarcina semantică a imaginii. De altfel, perceperea vizuală a spațiului plastic este realizată, de cele mai dese ori, pe verticala sau diagonală ascendentă. Prin contrastul de forme și modelarea expresivă a clarobscurului se sugerează concludent ideea importanței progresului industrial, idee atât de mult vehiculată în perioada „construcției socialismului”.

Mai puțin reușit, în opinia noastră, este ciclul de acvaforte „Rostov Veliki” (1966) semnat de V. Ivanov. Foile grafice sunt caracterizate printr-o structurare pe alocuri stângace, spațiu „supra-umplut” cu edificii mari, îndesate, cu un efect de perspectivă exagerat. Nu impresionează nici maniera de realizare grafică, care este seacă și deseori sugerează iluzia unei iluminări ambigue.

Un lucru indiscutabil, diferit din punct de vedere al forțelor de comunicare, se remarcă în cazul compozițiilor tematice. Structurile complexe implică figurativul cu multitudinea de semne și simboluri pe care le comportă. În această ordine de idei, se înscriu lucrările grafice cu subiecte istorico-batalice realizate în anii 1970 de L. Grigorașenco (1924–1995)<sup>11</sup>.

Graficianul apreciat pentru măiestria abordării subiectelor de acțiune, a creat în perioada studiată cicluri de acvaforte, ac sec cu tematică batalică și istorico-revoluționară. Aceste lucrări se caracterizează prin compoziții polifigurative cu structuri complexe și dinamice, realizate într-o manieră accentuat realistă, cu expresii tonale active și vibrația clarobscurului. De menționat, că grație specificului tehnicii stampele realizate în ac sec de L. Grigorașenco posedă un caracter mai lapidar, schițat. Totodată, acvafortele certifică înaltele calități profesionale ale graficianului în vederea organizării compoziției maselor, poseda-

rea excelentă a desenului și profesarea tehnicii de figurare grafică.

Analizând schemele de structurare compozițională explorate de grafician, putem remarca anumite particularități distincte. De cele mai dese ori spațiile compoziționale comportă tensiuni vectoriale descendente, care sunt generate de liniile primare de structură – diagonale sau semi-diagonale, racordate nodurilor/centrelor/nucleelor de forță. Acestea delimitează formatul compozițional în două sau trei zone de încordare și stimulează perceperea de la centrul primar de interes, consecutiv, la cel secundar etc.

În cazul unor asemenea structuri compoziționale (cu linii de forță corespunzător diagonalelor descendente), centrul primar de interes este situat în partea superioară a formatului. Astfel vectorul privirii este proiectat excentric spre josul formatului, după cum observăm în „Fapta eroică a soldatului” (1969), „Răzbunătorii” (1965), „Era doar o mână de oameni. Ocnîța” (1968), „Măcelul” (1972) ș.a.

Un alt tip de spațialitate se referă la compozițiile graficianului, orchestrate în două registre orizontale – cel superior și inferior al formatului dreptunghiular, orientat pe orizontală. Perceperea spațiului compozițional se efectuează prin intermediul a trei centre de interes, încheigate, respectiv, într-o structură formală triunghiulară (cu vârful plasat în partea superioară a formatului). Centrul primar de interes, este situat în funcție de locul amplasării fie în registrul superior – „Trenul blindat al lui Müller” (1967); „Dezarmarea ardelelor” (1967), fie în zonele de dreapta sau stânga a registrului inferior – „Apărătorii depoului din Bender” (1966). Centrul de interes inițiază perceperea și definește vectorul liniilor de forță în funcție de forțele tensionante ale altor elemente de structură.

Asemenea spații grafice reflectă conotații semantice dramatice și afișează post-factum-ul conflictului. O atare structură compozițională este împlinită de un conținut adecvat, simbolic al figurativului: poziții, racursiuri, gesturi, mimici etc. De altfel, în compozițiile sale polifigurative L. Grigorașenco exprimă o vastă măiestrie de regizare (teatrală), într-un aranjament scenografic bine căutat, scene culminante sau post-culminante, cu o încărcătură tensională și semantică excesivă în unele cazuri. De cele mai dese ori, limbajul vizual al operei grafice create de L. Grigorașenco denotă o relație de comunicare autoreflexivă, cu

o proprietate specială de a atrage atenția asupra propriei sale forme.

Un capitol aparte în arta grafică a republicii revine creației lui Gh. Vrabie (n. 1939). Lucrările graficianului se disting în mod deosebit de cele ale altor plasticieni. Și ca ordonare structurală, și ca reprezentare a conținutului artistic, ele pronunță o abordare a formei artistice într-o manieră diferită de cele tradițional-realiste ale timpului.

În linii mari, creația lui Gh. Vrabie este în mare parte una simbolistică și, cu certitudine, necesită un studiu aprofundat. Or, lucrările graficianului din anii '70 ai secolului trecut sunt relevante din punct de vedere al abordării conceptual-artistice a subiectului și sunt ordonate, deseori, în baza structurărilor complexe de tip deschis, care divizează spațiul compozițional în „registre” și formează multiple zone și noduri de tensiune. Un exemplu elocvent pentru perioada studiată îl reprezintă tripticul „Prăbușirea lumii vechi” (1968). Lucrarea se remarcă și prin maniera de abordare liniar-grafică a conținutului formal stilizat. Deși formele sunt modelate „plat”, ele primesc o deosebită expresivitate grație caracterului stilizării constructiv-convenționale (întemeiată pe conotație), precum și datorită texturii grafice, contrastului tonal și plasticii liniare sugestive. De altfel, anume expresivitatea conținutului grafic raportată la caracterul convențional al formei permit perceperea instantanee, dar intuitivă, a imaginii. Acest fapt pronunță un acord abstract dintre esență și formă, raportând imaginii caracteristicile simbolului.

Or, tripticul „Prăbușirea lumii vechi” (1968), la fel ca și alte stampe în acvaforte ale lui Gh. Vrabie realizate în perioada analizată – „Santinela” (1968), „Ostașul căzut” (1968), ilustrațiile de carte la „Harap Alb” de I. Creangă (1967), „Poezia populară” de M. Eminescu (1970) și „Viața nouă” de Dante (1971) – sunt printre primele compoziții tematice din perioada postbelică, bazate pe percepere semantică și care dețin un conținut simbolistic. De cele mai dese ori, autorul suprapune spațiul și timpul: ordonează în registrele structurale ale aceleiași imagini diferite secvențe spațial-temporale, stabilind astfel un acord abstract, sugestiv-simbolic dintre eveniment și post-factum, dintre trecut și prezent. Semantica imaginii se întemeiază pe reprezentarea convențională a formei și negarea spațiului, pe integrarea într-un câmp vizual a diverselor secvențe spațial-temporale, precum și pe maniera specifică de stilizare a figurativului și expresivitatea tușei grafice. De altfel,

simbolismul în opera lui Gh. Vrabie indispensabil se întemeiază pe estetica „conținutului”, care relevă coerența simbolului și a stilului prin intermediul „gestului expresiei” și pune în valoare calitatea reprezentării convenționale a formei.

Prezintă interes aparte și stampele realizate de Gh. Vrabie în deceniul următor – ciclul „Hipism” (1972), „Scrânciobul” (1974), „Macarale deasupra orașului” (1975), „Tragedia de la Râbnița” (1975), „Oraș reînnoit” (1977) ș.a. Acestea reflectă, de

fapt, cazul comunicării vizuale, în care, potrivit lui Maltese, „funcția semantică a semnelor figurale se întemeiază pe iconicitate, pe asemănarea cu modelul de relații construit de elemente grafico-plastice ale semnelor și relațiile perceptive pe care le construim în cunoașterea directă și în memorarea obiectelor sau pe analogia cu schemele de tensiuni și rezolvări care guvernează experiența subiectivă a raportării la spațiu și a resimțirii timpului”<sup>11</sup>.

### Referințe bibliografice și note

<sup>1</sup> Semnificație (lat.: *significatio*, -*ónis*, fr.: *signification*): conținut semantic al unui cuvânt; înțeles, sens, accepție; funcție a semnelor de a reprezenta ceva independent de ele; denotație; valoare simbolică a unui lucru; înțeles; însemnătate, importanță, valoare (a unui fapt, a unui obiect etc.).

<sup>2</sup> Iconicitate, icon (fr.: *iconique*, engl.: *iconic*): referitor la imagine, care aparține imaginii; are caracter de reproducere figurativă; asemănător cu realitatea pe care o indică.

<sup>3</sup> Redlow Theodor. *Descifrare și interpretare în parcursurile privirii*. În: *Semiotică matematică a artelor vizuale*. Solomon Marcus (ed.). București: Ed. științifică și enciclopedică, 1982, p. 103.

<sup>4</sup> Выставка плаката, книжной и станковой графики 1946–1951 г. Каталог / Ред.: Роднин К. Кишинев: Парт. изд. ЦК КП(б). Москва, 1951.

<sup>5</sup> „Peisaj moldovenesc”, 1947, dimensiuni 15,9 x 22,9 cm, păstrat în colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei (MNAM).

<sup>6</sup> În majoritar sunt peisaje forestiere, unele din care conduc direct spre imaginea pădurilor ruse grație speciilor de arbori de tip mesteacăn, pin, molid ș.a.

<sup>7</sup> Peisajele lirice în acvafortele ale lui V. Ivanov, G. Fiurer sunt, de cele mai dese ori, panoramice.

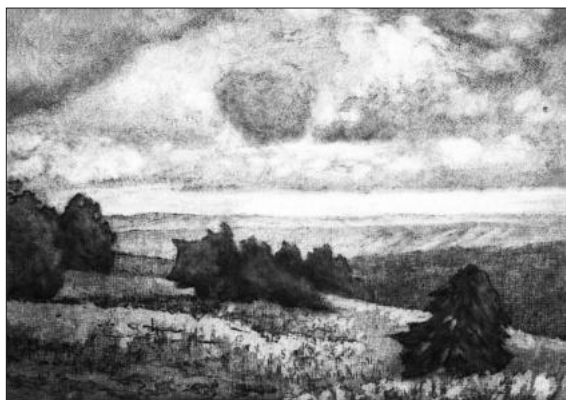
<sup>8</sup> Lyotard J. F. *Discours, figure, klincksick*. Paris, 1971.

<sup>9</sup> Golțov D. *Victor Ivanov*. Chișinău: Literatura artistică, 1984.

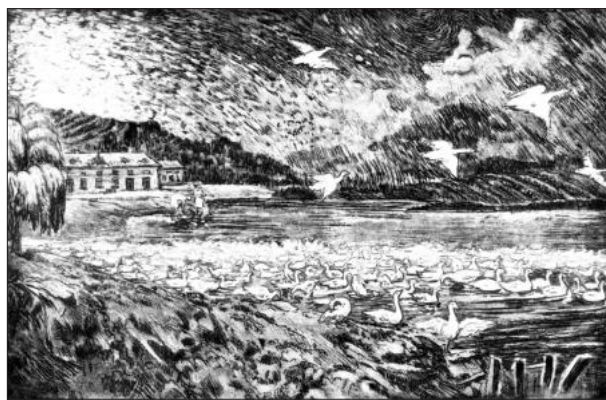
<sup>10</sup> Лангер С. *Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства*. Пер. с англ. С. П. Евтушенко / Москва: Республика, 2000.

<sup>11</sup> *Grigorașenco Leonid*. Catalogul expoziției: acuarelă, pastel, gravură, desen. Chișinău: Timpul, 1986; Calașnicov I. Leonid Grigorașenco. *Maestri basarabeni din secolul XX*. Chișinău: ARC, 2007.

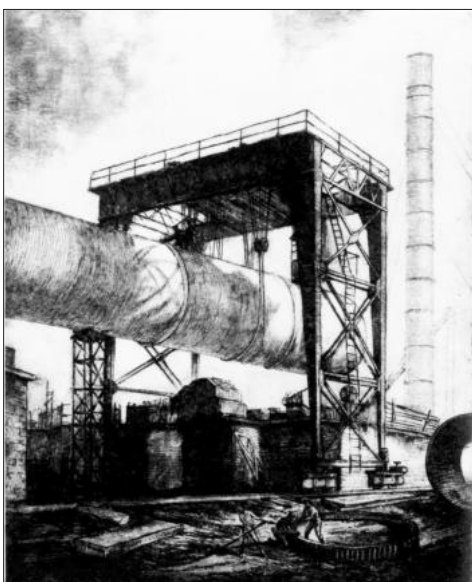
<sup>12</sup> Maltese S. *Semiologia mesajului obiectual*. București: Meridiane, 1978.



G. Fiurer. „Peisaj moldav”, 1947, acvaforte



P. Țurcan. „Pe lac”, 1972, acvatinta, acvaforte



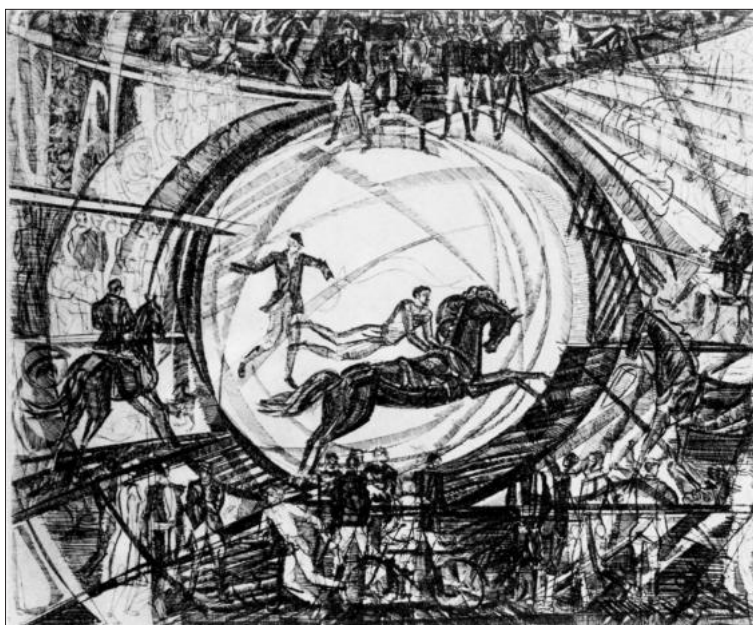
V. Ivanov. „Fabrica de ciment din Râbnîța”, 1961, acvaforte



L. Grigorașenco. „Dezarmarea ardelenilor”, 1967, acvaforte



Gh. Vrabie. Ilustrație la „Harap Alb” de I. Creangă, 1967, acvaforte



Gh. Vrabie. „Voltijă”, 1973, acvaforte

Tatiana RAȘCHITOR

## Grafica de șevalet în contextul artelor plastice (1945–1990)

### Rezumat

#### Grafica de șevalet din RSS Moldovenească în contextul artelor plastice (1945–1990)

În articolul de față se analizează situația în domeniul artelor plastice moldovenești și rolul graficii de șevalet în anii 1945–1990. Conturând aspectele distincte ale fiecărui deceniu al artei din RSSM, autorul dezvăluie tangențele intervenite între domeniul graficii și picturii, marcând principalele forțe motrice ce au acționat în ambele domenii: artiști, orientări stilistice, teme, motive, concepte, mijloace plastice ș.a.

**Cuvinte-cheie:** arte plastice, grafică de șevalet, pictură de șevalet, plasticieni, arta RSSM.

### Summary

#### Easel graphics in the Moldavian visual arts for 1945–1990-s

The present article tries to reveal the situation in the field of the Moldovan art and the role of the easel graphic during the period 1945–1990. Outlining the distinct aspects of each of the decades of the MSSR art, the author uncovers the emerged relation between graphics and painting, marking the direction towards which both fields have developed: artists, styles, themes, motives, concepts, artistic means, etc.

**Key words:** plastic arts, easel graphic, easel painting, plastic artists, art, MRRS.

### Резюме

#### Станковая графика в молдавском изобразительном искусстве в 1945–1990 годы

В данной статье анализируется роль станковой графики в молдавском изобразительном искусстве в 1945–1990 годы. Обозначая отличительные аспекты искусства МССР по десятилетиям, автор отражает сходства и различия между развитием графики и живописи, выделяя основные движущие силы, такие как художники, стилистические направления, мотивы, концепции, и др.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство, станковая графика, станковая живопись, художники, искусство МССР.

Evoluția artelor plastice de după 1945 a parcurs un itinerar dificil, marcat de bulversări de ordin stilistic, tematic și ideologic. În contextul noii ambianțe artistice zeci de plasticieni s-au confruntat cu mediul ostil lipsit de principiul primordial al unei arte prospere – libertatea de expresie. Seria de monografii și studii în domeniul artelor de epocă, urmând doctrina oficială, a plasat accentele prioritare asupra artei conformiste, facilitând și promovând forțele retrograde, evitând în mod forțat sau deliberat aspectele eterne și universale ale artei.

O istoriografie coerentă și obiectivă a artelor plastice din Republica Moldova rămâne în continuare un obiectiv al cercetătorilor. Studiile recente asupra problemei încearcă să scoată în evidență paradigma școlii naționale de arte plastice a secolului al XX-lea. Expozițiile retrospective

desfășurate în ultimele două decenii repun încet în valoare operele excluse din circuitul artistic. Suntem martorii unui nou fenomen de renaștere a interesului față de arta celor patru decenii sovietice, în care au activat unii dintre cei mai talentați și prolifici creatori moldoveni. Finalitatea acestui interes constă în revendicarea, reintegrarea și reabilitarea unui șir de lucrări plastice, precum și conturarea fenomenelor ce au existat în paralel cu imperativele puterii, producând așa-numita artă pentru mediul artistic.

Raportul dintre arta nouă modernă și cea angajată din perioada sovietică nu este atât de simplu. Noul val de cercetări încearcă să surpeze prejudecățile conform cărora excelența prezentului și absurditatea absolută a trecutului ar fi demonstrate definitiv. Urmează să recunoaștem

că, totuși, unele dintre lucrările apărute în acele timpuri vitrege sunt opere adevărate, grație atât talentului fiecărui artist în parte, cât și a limbajelor plastice moderne care se încadrau în concepte estetice individuale. O pleiadă importantă de artiști, care s-au format și au creat în perioada respectivă, precum Valentina Rusu-Ciobanu, I. Vieru, I. Bogdesco, M. Grecu, Gh. Vrabie, A. Colâbneac, E. Childescu, V. Kuzmenko, I. Liberman ș.a. nu doar au fortificat școala națională de arte plastice, ci au devenit mentorii principali ai generațiilor de artiști din anii '90 ai secolului al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea.

Urmărind evoluția procesului artistic național, semnalăm existența unui fir de idei consecvente ce străbat perioadele aparent ostile, conturând nucleul și specificul artistic local. Continuitatea tradițiilor artei basarabene în mediul artistic din perioada postbelică a fost garantată de creația artiștilor R. Ocușco, G. Fiurer, V. Ivanov, L. Sobolevski, B. Nesvedov, P. Țurcan, P. Piscariov, P. Bespoiasnâi, M. Gamburd, Ana Baranovici, D. Sevastianov, A. Climașevski, Ada Zevin, Claudia Cobizev, L. Dubinovski, Eugenia Gamburd, V. Neceaeva și S. Ciokolov<sup>1</sup>. Creația acestor artiști basarabeni a reușit, într-o oarecare măsură, să pună bazele artei plastice contemporane din perioada postbelică, determinând continuitatea legăturilor temporale. Plasticienii au continuat să reprezinte, involuntar, filiera artei basarabene, realizând lucrări ce se încadrează în tradițiile realismului rus, impresionismului și postimpresionismului, contribuind, prin urmare, la dezvoltarea genurilor minore specifice acestor curente ca portretul, peisajul și scena de gen.

Cu toate acestea impactul artei moderne din Basarabia asupra artei plastice din a doua jumătate a secolului al XX-lea a fost destul de redus, rezumându-se, într-un final, la condițiile unei spiritualități concrete proprii felului de a simți și a percepe lumea în limitele unei națiuni. Continuitatea legăturilor culturale existente între epoca basarabeană și cea sovietică în domeniul artelor plastice a fost perturbată mai întâi de urmările nefaste ale războiului și apoi de noile politici proletcultiste propagate în cadrul URSS.

După terminarea războiului și crearea RSS Moldovenești, se lansează politici de uniformizare a spațiului cultural local cu cel unional. După modelul sovietic apar mai multe instituții artistice care vor juca rolul-cheie în dezvoltarea ulterioară a artei plastice din noua RSSM. În 1944 își reia activitatea Școala de Arte Frumoase din

Chișinău, redenumită Școala de Arte Plastice „I. Repin”. Funcționarea Societății de Arte Frumoase din Basarabia este sistată, iar în locul ei este fondată Uniunea Artiștilor Plastici din RSSM<sup>2</sup>. În timpul războiului a fost pierdută colecția lui P. Halippa, a fost devastată arhiva Școlii de Arte Frumoase din Chișinău și Pinacoteca. Jafurile și distrugerile provocate de conflagrație au erodat semnificativ aportul culturii materiale basarabene, lăsându-ne cu mici crâmpoie, care au fost date uitării până în anii 1990. Interesată în dezvoltarea artei mai mult decât Rusia Țaristă, conducerea sovietică a avut grijă să deschidă Muzeul de Arte Plastice din RSSM, împlinind astfel visul multor basarabeni.

Atât artei din URSS, cât și artei moldovenești i-au fost impuse noile imperative ideologice. Viața artistică este strict reglementată de politica de partid. În această perioadă realismul socialist va prezenta unica manieră artistică acceptată de demagogia autohtonă. Manifestările artistice ale perioadei anterioare vor fi declarate formaliste, iar întreaga artă de avangardă – străină poporului moldovenesc. Metoda realismului socialist va fi implementată insistent între anii 1945 și 1953 în toate domeniile artelor plastice, producând astfel o uniformizare stilistică a picturii, sculpturii și graficii angajate. Cu toate că artiștii moldoveni au manifestat o rezervă față de tendințele artei de avangardă, preferând să lucreze în maniere mai apropiate de impresionism, postimpresionism și „Arta 1900”, trecerea la maniera realismului socialist a fost anevoioasă și malefică. În anii '40-'50 ai secolului al XX-lea efectele ideologiei sovietice s-au simțit acut în domeniul picturii angajate, în care sub influența academismului socialist s-a exagerat până la absurditate rolul fabulei, conținutului și narațiunii. Pe când pictura neangajată, evitând tabloul tematic, explora valorile plastice preponderent în portrete și peisaje cu caracter *alla prima*<sup>3</sup>. Grafica de șevalet a acelor ani, în special desenul de șevalet, sincronizându-se cu pictura neangajată, cunoaște o schimbare nesemnificativă, continuând cursul lansat de artiștii basarabeni. În operele grafice persistă preferința pentru portret și peisaj.

Tinerii artiști din generația postbelică au avut o diversă și elevată formație artistică. Acest moment a favorizat, într-o oarecare măsură, specificul artei naționale, marcând spațiul cultural. Urmând tendința vremurilor, unii plasticieni care au constituit nucleul artistic al primelor decenii postbelice, s-au format în spațiul românesc în perioada

interbelică, pe când alții și-au definitivat studiile de specialitate în instituțiile regionale și unionale, cu preferință la Leningrad, Moscova, Kiev, Lvov și Harkov. Printre artiștii de o puternică factură națională menționăm absolvenții Școlii de Arte Plastice „I. Repin” din Chișinău V. Rusu-Ciobanu, I. Vieru, A. Zevin și M. Grecu, marcați de influența artei românești în filiera căreia și-au început studiile în anii '30-'40. Plasticienii I. Averbuh, P. Țurcan, V. Ivanov, B. Nesvedov, L. Sobolevschi și A. Baranovici continuă tradițiile școlii basarabene din perioada interbelică. Din anii '50, viața artistică este animată de plasticienii I. Bogdesco, S. Tuhari, Gh. Vrabie, A. David, I. Tăbârță ș.a., care s-au școlit în instituțiile de învățământ din Kiev, Moscova, Leningrad etc. Între 1940 și 1945 acestora li se alătură graficienii din fosta RASSM – A. Foinițki, E. Meregă și M. Goldman.

Un rol însemnat în deceniile postbelice a revenit Școlii de Arte Plastice „I. Repin” din Chișinău. Viața artistică în anii '40-'50 a fost însuflețită de proaspeții absolvenți ai școlii, și anume, discipolii lui I. Hazov, I. Eršov și R. Gabricov. Printre aceștia se remarcă reputata portretistă O. Orlova, peisagista prin excelență E. Romanescu, sobrul peisagist I. Șibaev, pictorii N. Bahcevan, V. Sobolevschi, A. Catalnicov, M. Burea, E. Simacov, I. Lencic, V. Slobodzinski și G. Sainciuc, graficienii I. Averbuh, V. Moțcaniuc și V. Coval. Școala de Arte Plastice „I. Repin” din Chișinău va juca în continuare un rol decisiv în formarea și consolidarea artelor plastice naționale, fiind timp de patru decenii unica instituție de profil din RSSM.

În primele decenii postbelice artiștilor de formație națională li se alătură un șir de artiști din spațiul sovietic. Semnalăm existența unui flux artistic, care contribuie semnificativ la învi-orarea vieții artistice din RSSM. Astfel, în 1941, aici se stabilește pictorul și teoreticianul artelor A. Vasiliiev, care s-a remarcat prin peisaje și picturi tematice. Între 1946 și 1953 la Chișinău activează pictorul și pedagogul I. Hazov, care a influențat considerabil itinerarul artistic al tinerilor plasticieni M. Grecu, V. Rusu-Ciobanu, G. Sainciuc, N. Bahcevan ș.a. În 1948 se stabilește cu traiul la Chișinău graficianul și pictorul B. Sokolov, care participă la expozițiile republicane din 1954. La începutul anilor '50 la Chișinău se statornicește plasticianul Gh. Jankov, contribuind la evoluția portretului, peisajului și picturii tematice naționale. Gh. Jankov este urmat de pictorița V. Sadovskaia, care începând cu anul 1953 partici-

pă activ la expozițiile republicane cu picturi tematice și portrete. Din 1954 viața artistică a republicii este înnoțită de creația pictoriței V. Zazerskaia, care realizează într-un stil monumental-decorativ picturi tematice, peisaje, portrete și naturi statice. În anii 1955–1956 acestora li se alătură pictorul A. Ivonin și plasticianul V. Obuh, care contribuie la evoluția picturii de șevalet, graficii de carte și de șevalet<sup>4</sup>. Totuși, pentru evoluția graficii naționale cea mai valoroasă și semnificativă a fost strămutarea graficianului L. Beleaev, absolvent al Institutului de Pictură, Sculptură și Arhitectură din Leningrad (astăzi Sankt Petersburg), care între 1959 și 1974 a participat activ la viața artistică a republicii, contribuind substanțial la dezvoltarea graficii.

Grafica de șevalet a anilor '40-'50 este prezentată de lucrările lui D. Sevastianov, M. Gamburd, A. Zevin, I. Bogdesco, M. Grecu, I. Vieru, V. Rusu-Ciobanu ș.a. În domeniul stampeii au activat V. Ivanov, P. Țurcan, G. Fiurer, F. Naumov, E. Meregă, G. Zikov, ș.a. De asemenea, sunt relevante lucrările în guaș și acuarelă semnate de E. Gamburd, L. Grigorașenco, I. Telușco și Z. Polingher.

Atât în pictură cât și în grafica de șevalet, majoritatea artiștilor preferă să abordeze genurile minore, evitând compozițiile tematice angajate. În pofida indicațiilor de partid, temele predilecte rămân în continuare peisajul și portretul. Grafica de șevalet de la sfârșitul anilor '40 – începutul anilor '50 este reprezentată de tehnicile stampeii și de tehnicile aferente ale gravurii. În domeniul stampeii se remarcă peisajele în xilogravură, acvaforte și acvatintă de G. Fiurer, peisajele în acvaforte de F. Naumov și P. Țurcan, peisajele în linogravură ale lui I. Ivanov și E. Meregă, peisajele în linogravură color de P. Piscariov și G. Zikov, portretul în acvaforte de E. Meregă, natura statică în linogravură de V. Moțcaniuc.

Mult mai numeroase sunt tehnicile aferente gravurii. La dezvoltarea acestora au contribuit nu doar graficieni de formație, dar și plasticieni din alte domenii artistice. În consecință, în cadrul desenului de șevalet distingem două direcții majore: desenul grafic și desenul pictural. Temele abordate se suprapun celor existente în pictură și stampă, fiind reprezentative peisajele în creion sau tuș cu peniță (V. Moțcaniuc, I. Bogdesco), peisajele în guaș (V. Ivanov, A. Mater, E. Gamburd), peisajele în acuarelă (I. Necitailo, Z. Polingher), portretele în acuarelă (L. Grigorașenco), portretele în creion, creion color și sanguină (V. Ivanov, Al. Foinițki, I. Jumatii, R. Ocușco, M. Gamburd,

D. Sevastianov, I. Bogdesco, A. Zevin, I. Vieru, V. Rusu-Ciobanu, M. Grecu ș.a.) și compozițiile tematice în acuarelă (B. Nesvedov).

În primele decenii postbelice asistăm la o extindere a peisajului în cadrul artelor graficii de șevalet, care este oglindit într-o serie amplă de tehnici grafice, precum xilogravura, linogravura, linogravura color, acvaforte, acvaforte și acvatinta, guașa, acuarela și desenul în tuș și creion. O altă particularitate constituie contribuția însemnată a pictorilor la evoluția tehnicilor aferente a gravurii în cadrul graficii de șevalet. În conjunctura în care există un număr restrâns de graficieni, artiștii plastici D. Sevastianov, A. Zevin, L. Grigorașenco, I. Vieru ș.a. reunes pe parcursul activității sale de creație limbajul grafic cu cel al picturii de șevalet. Din punct de vedere stilistic, creația primelor decenii postbelice este ancorată în tradițiile artei basarabene și ale realismului rus, fiind departe de a oglindi dogma ideologică a politicii de partid, dar și de narativismul artei socialiste realizate în cele mai bune tradiții ale realismului socialist, fapt care a contribuit la dezaprobarea ei de către criticii de epocă.

Anii '60 s-au dovedit a fi foarte prolifici în noi talente creatoare care au îmbogățit atmosfera artistică autohtonă. În acest deceniu plasticienii au debutat cu predilecție în domeniul graficii – Gh. Vrabie, S. Tuhari, L. Nichitin, I. Tăbărtă, V. Cojocaru, V. Coreachin, G. Guzun, E. Childescu, S. Solonari, F. Hămuraru, B. Poleacov, A. Colăbneac, I. Vatamaniță, A. Usov, L. Domnin, B. Socolov și P. Mudrac. Un aport considerabil în evoluția artelor plastice l-au adus talentele creatoare lansate în anii '60 ale plasticienilor A. David, E. Bontea, Gh. Munteanu, S. Cuciuc, I. Țăpin, M. Statnăi, V. Treteacenco, L. Țoncev, V. Tiseev, A. Novicov, I. Lencic, E. Simacov, A. Cuzmin, I. Stepanov, I. Horovski, P. Jireghea, A. Oprea, V. Pușcaș ș.a.

Dezghetu hrușciivist a favorizat o înnoire substanțială a mijloacelor de expresie plastică. Stilul narativ, retoric, pompos, cu fabulă literară desfășurată, promovat de Academia de Arte a URSS, este puternic zdruncinat de apariția așa-numitului „stil auster” (rus.: „суровый стиль”)⁵. Rușii P. Nikonov, N. Andronov, A. Smolin și P. Smolin, azerul T. Salahov, letonul E. Iltner ș.a. renunță la „fabula” și la „narațiunea” picturilor tematice ale anilor '50 și încep să promoveze o pictură de șevalet preponderent monumentală, cu un grad de generalizare mai relevant. În RSSM „stilul auster” nu a prins rădăcini adânci. Stilul

respectiv era prin excelență urban și orientat spre mediul proletar, ceea ce în condițiile unei republici agrare îngreuna simțitor recepționarea lui. Însă noile tendințe spre monumentalism și spre decorativism, specifice într-o anumită măsură „stilului auster”, au fost întâmpinate cu bucurie de artiștii plastici chișinăuieni.

În anii '60, pe lângă așa-numitul „stil auster”, sub subterfugiul „arta socialistă după conținut și națională după formă”, a fost lansată o nouă tendință decorativă bazată pe specificul artelor populare locale⁶. Revalorificarea mijloacelor plastice proprii artei populare ajunge în scurt timp o prioritate a artei sovietice. Astfel, ideea filosofică asupra adevărilor eterne prin prisma tradițiilor și obiceiurilor artei naționale a devenit o caracteristică distinctivă a plasticienilor din Rusia, Lituania, Letonia, Ucraina, Belarus, Moldova și alte republici sovietice⁷.

În artel plastice din RSSM tendințele artei populare naive s-au manifestat prin decorativism, stilizare și aplatizare, cu aplicarea în context a motivelor populare, culorilor și ornamentelor preluate din covorul și ceramica tradițională. Noua tendință urma să surclaseze narativismul și fabula impusă artei anilor '50 ai secolului al XX-lea și să revalorifice calitățile artistice ale operei. Mijloacele plastice ale artei populare cu care operau artiștii în anii '60 ai secolului trecut, pe de o parte, punctau tradiționalismul și apartenența etnică, iar pe de altă parte, marcau trezirea sensibilității artiștilor față de valorile artei moderne cu valențe postimpresioniste. Această schimbare a fost alimentată și de expoziția operelor artiștilor români T. Pallady, L. Grigorescu, A. Ciucurencu ș.a., desfășurată în 1957 la Chișinău⁸.

Noile tendințe explorate în picturile lui M. Grecu, V. Rusu-Ciobanu, I. Vieru și E. Bontea s-au oglindit pe parcursul anilor '60 ai secolului al XX-lea și în grafica de șevalet. Relevante în acest sens sunt linogravurile semnate de G. Guzun, V. Lavrionov, V. Cojocaru, I. Vieru, E. Romanescu, A. David, S. Tuhari, E. Usov și D. Savastin. Motivele populare își fac apariția și în gravurile lui V. Coval, însă artistul continuă să abordeze spațiul plastic prin prisma clarobscurului. Pe când limbajul stilizat și aplatizat la care recurge sporadic I. Tăbărtă continuă să fie dominat de narațiunea detaliată. Unele aspecte stilistice se regăsesc și în gravurile lui E. Meregă, dar în cazul său stilizarea figurilor și contrastul specific își trag obârșia din influența xilogravurii „Mir iskusstva”.

Noua tendință decorativă a fost urmată de un număr restrâns de artiști. O fermă rezistență acestei maniere continuă să opună predilecția spre realism, bazată pe redarea fidelă a naturii și desenul riguros, caracteristică lucrărilor grafice semnate de L. Grigorașenco, V. Ivanov, P. Țurcan și L. Sobolevschi.

O maniera individuală de creație este proprie graficianului Gh. Vrabie, care apelând la grafism liniar accentuat determinat de schematism și spiritul analitic, realizează un șir de acvaforte și desene remarcabile. O viziune conceptuală inedită definește și creația graficianului Z. Polingher, care exersează în tehnica monotipului și acuarelei.

Pe parcursul primelor decenii postbelice în cadrul tehnicilor stampe se atestă interesul pentru culoare. Astfel, în premieră apar linogravurile color semnate de P. Piscariov, L. Sobolevschi, G. Zikov, E. Meregă, I. Bogdesco, V. Coval, A. David, S. Tuhari, F. Hămuraru și V. Cojocaru, iar în anii '70 artiștilor li se alătură L. Beleaev, E. Childescu și A. Colâbneac. O fortificare considerabilă în anii '60-'70 se constată și în tehnica acuarelei și pastelului. Acuarelele semnate de L. Grigorașenco, V. Ivanov, I. Necitailo, I. Telușco, E. Usov, Z. Polingher și L. Beleaev li se adaugă cele realizate de A. Zevin, V. Coreachin, E. Childescu și B. Poleacov.

Pe plan tematic, în anii '60 ai secolului trecut se observă o tangență a motivelor abordate în pictură și grafica de șevalet. Pentru ambele domenii sunt reprezentative teme muncii agricole, familiei, odihnei și tradițiilor populare. Spiritul național profund rustic amplificat de tradiționalismul provincial, a favorizat omniprezența motivelor plaiului natal, satului moldovenesc, oamenilor și obiceiurilor locului. Fiind mult mai receptivi la unduirile spațiului folclorico-liric, mulți artiști tind să evite subiectele recomandate de politicile partidului. Totuși, treptat peisajele industriale cuceresc spațiul expozițional. Prin urmare, genurile dominante în continuare rămân portretul și peisajul, care sunt urmate de compozițiile tematice și naturile statice. Abordarea acestor subiecte în pictura, sculptura și grafica națională poartă un caracter profund liric. Excepție din acest șir de idei o fac puținii reprezentanți ai „stilului auster”, cel mai prolific fiind R. Ocușco.

De asemenea, se remarcă o fortificare a compoziției tematice în cadrul graficii de șevalet. Foile grafice sunt deseori grupate în serii, acest procedeu devenind tot mai popular. Plasticienii S. Tuhari și I. Tăbârță în cadrul seriilor grafice

abordează preponderent motivul muncii industriale, seriile semnate de L. Grigorașenco aduc elogii istoriei sovietelor, iar seriile realizate de A. Hmelnițchi și B. Șirocorad reprezintă caiete de călătorie. În grafica de șevalet, ca și în pictură, încep să apară tot mai des tripticuri, cele mai reprezentative din anii '60 fiind semnate de I. Vieru și E. Childescu. Foile grafice grupate în serii devin caracteristice nu doar pentru compozițiile tematice, dar și pentru genul peisajului și portretului. Sunt tipice atât seriile peisagiste semnate de L. Beleaev, V. Ivanov și V. Lavrionov, cât și seriile portretiste realizate de S. Tuhari, I. Tăbârță, V. Coval, ș.a.

În cadrul graficii de șevalet a anilor '60 tehnicile stampe sunt prezentate de peisaje în acvaforte și acvatintă (V. Ivanov, G. Zikov, B. Nesvedov, P. Țurcan, L. Sobolevschi), peisaje în linogravură (V. Lavrionov, V. Moțcaniuc, E. Romanescu), peisaje în linogravură color (E. Meregă, I. Bogdesco, G. Zikov, S. Tuhari), peisaje și scene de gen în xilogravură semnate de L. Beleaev. Scena de gen, tot mai mult practică în cadrul graficii de șevalet, este prezentată de linogravura semnată de V. Coval, V. Lavrionov, E. Childescu, I. Tăbârță, Gh. Guzun, I. Averbuh, I. Vieru, V. Cojocaru, de linogravura color semnată de S. Tuhari, I. Bogdesco, A. David, G. Zikov, de acvafortele lui Gh. Vrabie. Comparativ cu deceniile precedente, în cadrul graficii de șevalet din anii '60 genul portretului capătă o importanță mai evidentă. Acesta este prezent în linogravura lui L. Beleaev, E. Meregă, I. Bogdesco, în linogravură color a lui S. Tuhari, în acvafortele lui Al. Hmelnițchi și E. Usov. Natura statică are o prezență modestă, fiind relevantă de linogravurile realizate de V. Coreachin și V. Moțcaniuc. Genul istoric este prezent constant în creația lui L. Grigorașenco. Nudul în tehnicile stampe lipsește cu desăvârșire.

Pentru tehnicile aferente ale gravurii din această perioadă sunt relevante portretele în acuarelă semnate de L. Grigorașenco, V. Moțcaniuc, E. Usov, A. Colâbneac, B. Poleacov, Gh. Vrabie, A. Zevin; portretele în pastel ale lui L. Grigorașenco și R. Ocușco; cele în creion, cariocă, cerneală, cărbune create de I. Bogdesco, L. Beleaev, E. Childescu, A. Colâbneac, A. David, V. Coval, F. Hămuraru și A. Zevin. Poziții forte dețin și peisajele în acuarelă (V. Lavrionov, S. Picunov, B. Poleacov, E. Childescu, Z. Polingher), peisajele în pastel și cariocă (I. Vieru), peisajele în litografie color (V. Coval) și cele în monotip (E. Romanescu, Z. Polingher), peisajele în creion, tuș, cariocă, cre-

ion color (V. Ivanov, I. Bogdesco, Z. Polingher, I. Vieru, L. Grigorașenco, V. Moțcaniuc, V. Coval, A. Zevin, E. Childescu, E. Meregă, E. Romanescu, M. Petric). Operele ce abordează scenele de gen sunt mult mai puține, de exemplu, litografiile lui I. Necitailo și I. Tăbârță. Natura statică este caracteristică pentru creația lui L. Grigorașenco și A. Zevin, dar și pentru creația plasticienilor care s-au consacrat naturii statice: I. Țăpin, A. Novicov, V. Zazerskaia, O. Orlova, V. Tiseev ș.a. Nudului în cadrul tehnicilor aferente a gravurii îi revine o poziție exclusiv didactică, fiind relevante desenele realizate de Gh. Vrabie, I. Tăbârță, Gh. Munteanu ș.a.

Revigorarea situației în domeniul graficii este relevată de expozițiile specializate, care se desfășurau sistematic începând cu mijlocul anilor '60, oferind o panoramă a evoluției stampeii, desenului și acuarelei. Acest moment este important, deoarece până în 1966 lucrările grafice dețineau o poziție modestă, fiind prezentate în cadrul expozițiilor tematice, comemorative, jubiliare, care reuneau toate domeniile artelor plastice<sup>9</sup>. Expozițiile specializate de stampă, grafică de șevalet, desen și acuarelă se vor desfășura atât la nivel republican, cât și la cel unional.

Sfârșitul anilor '60 a fost marcat de un eveniment notoriu pentru școala națională de arte plastice, și anume fondarea, în 1969, a Școlii Republicane de Arte Plastice „I. Repin”, care din anul 1989 va purta numele lui Igor Vieru. Această instituție a ameliorat considerabil climatul artistic, oferindu-i un grad mai înalt de competitivitate, efectele căruia vor fi resimțite în anii '80, odată cu debutul primilor absolvenți talentați ai școlii: S. Zamșa, Iu. Platon, V. Cebotari, O. Cojocari, Al. Ostapenco, Gh. Tăciuc, S. Fusu, V. Fisticanu, Șt. Beiu, E. Barbas ș.a.

Totuși, în raport cu alte centre culturale ale perioadei, arta plastică națională din anii '60-'70 progresează lent fără a se alia la schimbări radicale specifice Moscovei și țărilor baltice. Plasticienii rămân fideli tendințelor și valorilor artistice impuse în deceniul precedent. Graficienii D. Savastin, V. Cojocaru, G. Guzun continuă să valorifice mijloacele plastice oferite de arta naivă, populară și decorativă, pe când alți plasticieni mai novatori ca M. Grecu, V. Rusu-Ciobanu, I. Vieru, I. Bogdesco, Gh. Vrabie, P. Mudrac, S. Solonari, Z. Polingher, A. Colăbneac, E. Childescu, D. Savastin, V. Kuzmenko ș.a. lansează noi subiecte îmbogățind mijloacele plastice.

Creația tinerilor artiști care au debutat în anii '70 a diversificat considerabil direcțiile artei neoficiale în cadrul artelor plastice. Noua pleiadă de artiști este marcată de personalitățile novatoare și prolifiche ale pictorilor D. Peicev, S. Galben, Gh. Șoitu, I. Serbinov, M. Statnâi, V. Nașcu, M. Țăruș, V. Cobzac, Ș. Florescu, V. Bahcevan, M. Cheptenaru, T. Bătrânu, M. Brunea, N. Ghibalenco, V. Malearenco, A. Ostapenco, I. Cojocaru, A. Orlov, M. Tihonciuc, V. Tetco ș.a. Bazându-se pe diverse platforme estetice, această generație de artiști rămâne, într-o anumită măsură, integră ca spirit creativ, grație ambianței culturale în cadrul căreia s-au format ca artiști. O parte din acești plasticieni, prin creația rodnică desfășurată pe parcursul anilor '90, a influențat creșterea spirituală și dezvoltarea artistică a unei noi generații de plasticieni de la hotarul secolelor XX-XXI<sup>10</sup>.

Pentru domeniul graficii al anilor '70 este marcant debutul graficianului I. Sfeclă, absolvent al Academiei Naționale de Arte Plastice din Riga (1966-1973), care posedă tehnicile gravurii în acvaforte, acvaforte și rezervaj, dar și tehnica acuarelei. Creația plasticianului I. Sfeclă pendulează „în permanență, la limitele artei tradiționale și a non-figurativului. Practică, în creație, portretul și peisajul, compoziția și natura statică, realizând lucrări, care se contopesc la granițele unei viziuni profesionale și ale unei mentalități a artei naive, ce definesc în întregime opera sa”<sup>11</sup>.

Concomitent, își începe activitatea artistică pictorul și graficianul A. Grigorașenco, absolvent al Școlii de Arte Plastice „I. Repin” din Chișinău. Opera acestuia este inerent legată de creația tatălui său, L. Grigorașenco. Această influență, matrice genetică, figurând în tablourile sale, marchează maniera stilistică, unicitatea platformei estetice și integritatea spiritului creativ al familiei Grigorașenco. Tânărul Grigorașenco realizează compoziții tematice, peisaje, naturi statice, portrete și nuduri în ulei, pastel și desen, reflectate printr-o tratare realistă, ce obțin cu timpul o valență romantică.

La fel de semnificative sunt și debuturile graficienilor V. Kuzmenko și N. Coreachin. Un spectru variat al tehnicilor grafice abordează V. Kuzmenko, realizând serii în litografie, acvaforte, acvaforte color și acuarelă. N. Coreachin se remarcă prin seriile în acvaforte și acvatintă, dar și prin lucrările realizate în tehnica acuarelei. În acest deceniu în domeniul graficii de șevalet se afirmă graficianul A. Antoseac, acuarelistul P. Gromov, desenatoarea M. Gamburd, graficia-

nul A. Sidalcovschi, care excelează în tehnica pastelului, realizând peisaje marcate de eferescența luminii de factură impresionistă. Căutările unor artiști precum S. Gamurari și N. Șibaev se răsfrâng asupra diverselor domenii, cuprinzând atât pictura, cât și grafica, iar plasticianul I. Cavarnali debutează cu placarda, pentru a se lansa ulterior în domeniul graficii de șevalet, iar mai apoi și în cel al picturii. La finele deceniului cu seriile în acvaforte și foile grafice în litografie debutează plasticiana E. Caftan-Zavtur.

Cu toate că numărul artiștilor implicați în domeniul graficii a crescut semnificativ, grafica de șevalet din RSSM continuă să cedeze pozițiile dominante graficii de carte. Acest fenomen rezidă în grija și atenția sporită acordată ilustrării cărților specifică republicilor din spațiul sovietic<sup>12</sup>. Suportul activ al graficii de carte a provocat un dezechilibru între cele două domenii majore ale graficii. Astfel, grafica de șevalet în deceniile postbelice evoluează mult mai lent, rămânând considerabil în urma graficii de carte, care este un domeniu mult mai activ și atractiv. Fiind mai promovată, grafica de carte cunoaște transformări radicale, însumând realizările plasticienilor I. Vieru, Gh. Vrabie, I. Cârnu, A. Colâbneac, F. Hămuraru, E. Childescu, L. Sainciuc, V. Malearenco, A. Grabco, L. Domnin, S. Solonari, A. Hmelnițchi, M. Brunea ș.a.

Totuși, domeniul graficii de șevalet cunoaște o evoluție constantă. În anii '70-'80 se întrunesc circumstanțe favorabile dezvoltării tehnicilor aferente ale gravurii. În acest sens se remarcă prima expoziție de desen din 1975<sup>13</sup>, care elucidează universalitatea limbajului grafic al desenului, dar și prima expoziție de acuarelă desfășurată în anul 1982<sup>14</sup>. Printre expozanți se remarcă atât graficienii I. Bogdesco, V. Ivanov, Gh. Vrabie, E. Merega, L. Beleaev, V. Coval, E. Childescu, P. Țurcan, F. Hămuraru, A. Colâbneac, Z. Polingher, I. Tăbârță ș.a., cât și pictorii I. Jumatii, M. Petric, E. Bontea, V. Bahcevan, A. Zevin, I. Vieru, A. David, E. Romanescu, G. Sainciuc ș.a.

La fel de concludentă este și prima expoziție republicană de acuarelă din anul 1982. Expoziția a fost marcată prin noi debuturi în acuarelă. Reputaților acuareliști V. Moțcaniuc, S. Picunov, V. Coreachin, N. Coreachin, I. Necitailo, Iu. Teclușco, B. Poleacov, A. Colâbneac li se alătură pictorii tineri, deja citați, preocupați, în mare parte, de peisajele în tehnica acuarelei: V. Bahcevan, T. Bătrănu, V. Kuzmenko, V. Palamarciuc, V. Didic și N. Șibaev.

Din aceeași perioadă fac parte și acuarelele semnate de V. Ivanov, care relevă farmecul peisajelor din Crimeea. Pentru lucrările graficii de șevalet realizate în tehnica acuarelei sunt reprezentative peisajele arhitecturale ale lui B. Poleacov, P. Gromov și V. Ivanov, dar și peisajele rurale și riverane care abundă în creația lui I. Necitailo, A. Zevin, V. Coreachin, P. Gromov, E. Childescu ș.a. Un loc distinct, dar mult mai modest, îl ocupă în cadrul acestei tehnici portretul reprezentat în creația lui B. Poleacov, V. Moțcaniuc, A. Colâbneac și Ada Zevin. Genul naturii statice în acuarelă este abordat de A. Zevin, I. Necitailo, V. Lavrionov, V. Kuzmenko, O. Ivanova ș.a. Compozițiile pe tematică istorică în tehnica acuarelei rămân în continuare în atenția lui L. Grigorașenco.

În grafica de șevalet din anii '70 se remarcă un șir de lucrări realizate într-o gamă variată de tehnici aferente gravurii precum guașa, pastel, acril, realizate pe suport de hârtie. Sunt marcante portretele și naturile statice în pastel semnate de V. Rusu-Ciobanu, peisajele și portretele lui I. Vieru, A. Grigorașenco, peisajele lui E. Childescu, V. Cojocar și E. Romanescu, compozițiile avangardiste ale M. Cheptănarului-Serbinov.

Spre deosebire de tehnicile aferente gravurii, tehnicile stampe în grafica de șevalet din anii '70 nu au cunoscut schimbări spectaculoase și nici modificări tematice evidente. Continuă să domine scena de gen cu tematică rurală și industrială, căreia i se adaugă subiecte sportive. Împreună cu portretele fruntașilor muncii, peisajele rurale și industriale formează o concurență acerbă scenelor de gen și puținelor compoziții istorice. Ca și genul animalier, natura statică și nudul practic lipsesc în cadrul stampe anilor '70. Continuând tradiția perioadei precedente, foile grafice sunt deseori grupate în serii narrative și tematice. Cele mai spectaculoase serii grafice au fost realizate de Gh. Vrabie, V. Coreachin, N. Coreachin, F. Hămuraru ș.a. Pentru această etapă sunt reprezentative scenele de gen în acvaforte (I. Vatamaniță, Gh. Vrabie, V. Ivanov, V. Cojocar, V. Coreachin, N. Coreachin, S. Solonari, F. Hămuraru, A. Colâbneac), scenele de gen în linogravură (V. Coval, E. Childescu, G. Guzun, E. Merega, I. Tăbârță, V. Cojocar, P. Mudruc, L. Beleaev) și cele în linogravură color (G. Zikov, L. Beleaev, V. Cojocar, V. Coval), în litografie realizate de D. Savastin și în xilogravură – de L. Beleaev. De asemenea, remarcăm peisajul în linogravură (E. Merega, F. Hămuraru și V. Coval), cel în linogravură color (E. Childescu, V. Coval),

în acvaforte (Gh. Vrabie, P. Țurcan, A. Colâbneac, E. Childescu) și în litografie (F. Hămuraru). Portretul în linogravură este specific pentru I. Bogdesco, A. Colâbneac, D. Savastin, E. Childescu, V. Coval, I. Tăbârță, iar în linogravură color – pentru V. Coval, Al. Colâbneac, V. Cojocar. Portretul în acvaforte este specific pentru I. Vatamaniță, P. Țurcan, în litografie – pentru V. Cojocar, A. Colâbneac, completat de compozițiile istorice în linogravură de E. Childescu, V. Coreachin, acvaforte de Gh. Vrabie și *pointe seche* de L. Grigorașenco.

În anii '80 apar subiecte noi marcate de o nouă viziune plastică cu orientări spre transcendență. Politicile lansate de Gorbaciov ameliorează considerabil climatul artistic unional și republican<sup>15</sup>. Lucrările obțin o puternică notă lirico-simbolică. Către sfârșitul deceniului nouă tematica se liberalizează substanțial. Artiștii se debarasează definitiv de viziunea optimistă asupra existenței specifice ideologiei sovietice și încep să imprime percepția individuală asupra lumii. Această tendință începe să se manifeste treptat în toate domeniile artelor plastice. Schimbările benefice de ordin politic și ideologic sunt urmate de un șir de evenimente locale – are loc fortificarea și diversificarea învățământului artistic național superior prin fondarea a două instituții de profil: Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice (1984) și Facultatea de Arte Plastice și Design în cadrul Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă”.

Rolul dominant în cadrul graficii de șevalet revine compoziției tematicе, peisajului și portretului. Natura statică rămâne cu precădere în problematica acuarelștilor, iar nudului i se rezervă doar funcția instructivă. Ca și în deceniile precedente, majoritatea foilor grafice sunt grupate în cicluri. Mai numeroase sunt seriile ce abordează compozițiile tematicе, fiind urmate de peisaje și

portret. Cele mai reprezentative sunt seriile grafice semnate de V. Kuzmenko, I. Liberman, Natalia Coreachin, A. Colâbneac, N. Danilenco, E. Zavtur, I. Tăbârță, B. Poleacov, V. Filatov, S. Sulin și P. Gromov.

Evoluția graficii de șevalet pe parcursul celor patru decenii sovietice a cunoscut un șir de valențe comune cu pictura de șevalet. Ambele domenii au fost marcate de politicile ideologice distincte ce au provocat racordarea stilistică și tematică. Transformările de ordin stilistic au penetrat cu mai multă vehemență pictura și grafica angajată, de regulă, compozițiile tematicе. De mai mult individualism au dat dovadă lucrările ce abordează asemenea genuri minore ca peisajul și portretul. Desenul de șevalet, în special, desenul pictural, a fost cel mai nereceptiv la transformările stilistice impuse de ideologia sovietică a anilor '40-'50. Domeniul picturii și graficii a fost marcat în anii '60-'70 de așa-numitul „stil decorativ”, iar ulterior în anii '80 s-au accentuat tendințele spre transcendență și o viziune lirico-simbolică. În decursul acestei perioade arta plastică națională a evoluat calitativ, domeniul graficii fiind suplinit de graficieni de o înaltă performanță artistică. Este remarcabil faptul că la începutul etapei unii pictori profesau activ domeniul graficii, iar către finele acesteia și ulterior procesul se inversează. Printre elementele comune se remarcă și prezența constantă a tripticurilor în pictură și grafica de șevalet. Însă seriile și ciclurile specifice foilor grafice nu au un echivalent pe potrivă în pictura de șevalet. Prin urmare, conchidem că colaborarea intensă între domeniile artelor plastice naționale pe parcursul perioadei studiate a îmbogățit considerabil aspectul stilistic și tematic al operelor, oferind artei naționale un caracter unitar și inedit.

Referințe bibliografice

- <sup>1</sup> Stavilă T. *Arta plastică modernă din Basarabia*. Chișinău: Știința, 2000. 159 p.
- <sup>2</sup> Роднин К. *Изобразительное искусство Молдавской ССР*. Москва: 1971.
- <sup>3</sup> Toma L. Pictura din RSSM în situația de criză (prima jumătate a anilor '50). În: *Arta*, Chișinău, 1997, p. 148-153.
- <sup>4</sup> *Русская ветвь изобразительного древа Молдовы = Creanga rusă a arborelui creativității din Moldova*. Каталог-справочник. Творческие биографии художников, принимавших участие в выставках Товарищества „М-Арт”. Санкт-Петербург, 2013.
- <sup>5</sup> Ciobanu C. *Valentina Rusu-Ciobanu*. Chișinău: ARC, 2004, p. 24.
- <sup>6</sup> Ibidem, p. 25.
- <sup>7</sup> Воробьева Н. *Советская графика в собрании Художественного салона по экспорту Художественного фонда СССР: Каталог произведений*. Москва: Советский художник, 1981, с. 12.
- <sup>8</sup> Toma L. Viața artistică și pictura din RSSM (anii 1955–1963). În: *Arta*, Chișinău, 1998, p. 38-41.
- <sup>9</sup> Роднин К. *Первая республиканская выставка Эстампа*. Каталог. Кишинэу: Молдреклама, 1966. 14 с., ил.:
- <sup>10</sup> Spînu C., Stavilă T. *Artă contemporană din Moldova*. Moscova: Galart, 2013. 207 p.
- <sup>11</sup> <http://www.arta.md/cv/sfecla-ion.pdf> (vizitat 01.09.2014)
- <sup>12</sup> Воробьева Н. *Советская графика в собрании Художественного салона*, с. 5.
- <sup>13</sup> Сыдник Л. *Первая республиканская выставка рисунка*. Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1975.
- <sup>14</sup> Лосев А., Трубка И. *Первая республиканская выставка акварели*. Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1982.
- <sup>15</sup> Toma L. Particularitățile vieții artistice din RSS Moldovenească în cea de-a doua jumătate a anilor '80. În: *ARTA*, Chișinău: Business-Elita, 2008, p. 137-148.



V. Ivanov, „Toamna”,  
linogravură, 1964



Gh. Vrabie, „Macarale”,  
seria „Constructorii”, acvaforte, 1975



D. Savastin,  
„Tânăra din Gabrovo”,  
litografie, 1978



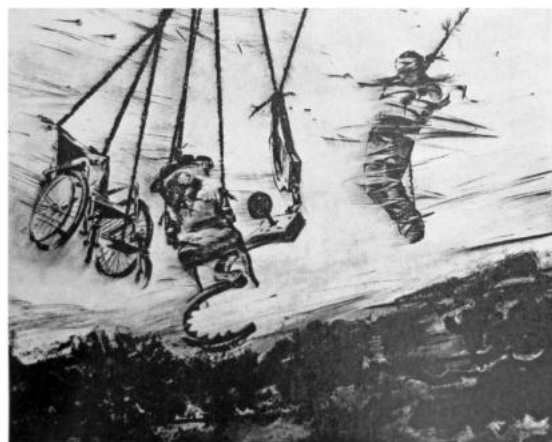
N. Șibaeva,  
„Natură statică cu bijuterii”,  
acuarelă, 1977



Z. Polingher,  
„Ce bine e în răcoarea toamnă...”, tuș, 1980



V. Kuzmenko, „Primăvara”,  
seria „Anotimpuri”,  
acvaforte color, 1984



I. Liberman, „Carusel”,  
seria „Progres”,  
ac sec, mezzotint, 1985

Ana MARIAN

## Compoziții tematic sculpturale din colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei (anii 1990–2000)

### Rezumat

#### Compoziții tematic sculpturale din colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei (anii 1990–2000)

Colecția Pinacotecii de Artă din Chișinău, înființată în anul 1939 și pierdută parțial în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, a stat la baza colecției Muzeului Național de Artă al Moldovei (MNAM). Fondurile muzeului au fost completate succesiv de lucrările a trei generații de sculptori moldoveni. Tinerii artiști din anii '90, generația a treia de sculptori profesioniști, au activat în timpuri grele din punct de vedere economic, care a fost și perioada deschiderilor spre Occident, soldate cu o mai mare libertate atât în alegerea subiectelor, cât și în maniera artistică.

Compozițiile tematic sculpturale create în anii 1990–2000, aflate actualmente în colecția MNAM, reflectă plenar procedeele artistice specifice sculpturii în general în această etapă istorică. Ele conțin o mare diversitate de abordări: portrete-compoziții, compoziții-meditații, compoziții filozofice, compoziții-mistere, compoziții-reactualizări, compoziții-dedicații, compoziții-nuduri, retro-compoziții, compoziții-metafore, compoziții-suvenir, compoziții-simbol, compoziții umoristice, compoziții-basm ș.a.

Creațiile sculptorilor T. Cataraga, I. Canașin, D. Verdianu, V. Vărtosu, I. Bolocan, M. Damian, I. Zderciuc, G. Sultan, V. Parasca, I. Guțu, I. Grecu, S. Ganenco, I. Chitman, G. Dubrovin, M. Pușcaș, V. Șevcenca, S. Pasecinaia, I. Platon, G. Postovanu, V. Bolboceanu, realizate în anii 1990–2000 în domeniul compoziției tematic sculpturale, au fost selectate pentru a fi achiziționate de MNAM. Lucrările extind semnificativ limitele percepției compoziției tematic, oferind noi soluții pentru maniera artistică, iar mesajul adus este original și irepetabil.

**Cuvinte-cheie:** compoziție, compoziție tematică, portret, nud, sculptură, sculptură *ronde-bosse*, relief, subiect, mesaj, manieră artistică, procedeu artistic, valoare estetică.

### Summary

#### Sculptural thematic compositions from the collection of the National Museum of Art of Moldova (1990–2000)

The Pinakotheka of Kishinev Art was created in 1939 and lost partially for The Second World War became the basis for a collection of the National Museum of Moldavian Art. Museum funds were completed sequentially by a work of third generations of some sculptors of Moldova. The youth of 90-s, the third generation of professional specialists worked for the hard period of time from an economic viewpoint. But it was the communion with Western Art which led to greater freedom in the choice of some plots and artistic manner.

Sculptural thematic compositions created from 1990 to 2000 from a collection of the National Museum of Moldavian Art fully reflect artistic methods that in general are corresponded to the sculpture of this historical period. They contain various approaches for the compositions as some portraits, reflections, dedications, metaphors, actualizations, memories, symbols, tales; philosophical, humorous, mystical and naked figure compositions.

The works of such sculptors as T. Cataragha, Yu. Kanashin, D. Verdianu, V. Virtosu, I. Bolocan, M. Damian, I. Zderchuk, G. Sultan, V. Parasca, I. Gutsu, I. Grecu, S. Ganenco, I. Kitman, G. Dubrovin, M. Pushcash, V. Shevchenko, S. Pasechnoy, Yu. Platon, G. Postovanu, V. Bolbochanu were created from 1990 to 2000 in a genre of sculptural thematic compositions and selected for the collection of National Museum of Moldavian Art. These works significantly extended some boundaries of perception of thematic composition offering new decisions for the chosen plots that in artistic manner and its content are presented by original and unique method.

**Key words:** composition, thematic composition, portrait, naked figure, round sculpture, relief, plot, content, artistic manner, plastic technique, aesthetic value.

## Резюме

### Скульптурные тематические композиции из коллекции Национального Музея Искусства Молдовы (1990–2000 гг.)

Художественная Пинакотека Кишинева, созданная в 1939 г. и частично утраченная в годы Второй мировой войны, стала основой для коллекции Национального Художественного Музея Молдовы. Музейные фонды были последовательно укомплектованы произведениями трех поколений молдавских скульпторов. Молодые скульпторы 90-х гг. – третье поколение профессиональных специалистов работали в тяжелый с экономической точки зрения период. Но это было также время приобщения к западному искусству, что привело к большей свободе в выборе сюжетов и в художественной манере.

Скульптурные тематические композиции, созданные в 1990–2000 гг., ныне в коллекции Национального Художественного Музея Молдовы, отражают артистические приемы, которые, в целом, характерны для скульптуры данного исторического периода. Они содержат разносторонние подходы к композиции: портреты, размышления, посвящения, метафоры, актуализации, воспоминания, символы, сказки, философские, юмористические, мистические и композиции с обнаженной натурой и т.д.

Произведения скульпторов Т. Катараци, Ю. Канашина, Д. Вердиану, В. Виртосу, И. Болокана, М. Дамиана, И. Здерчука, Г. Султана, В. Параски, И. Гуцу, И. Греку, С. Ганенко, И. Китмана, Г. Дубровиной, М. Пушкаша, В. Шевченко, С. Пасечной, Ю. Платона, Г. Постовану, В. Болбочану, созданные в 1990–2000 годах в жанре скульптурных тематических композиций, были отобраны для коллекции Национального Художественного Музея Молдовы. Эти работы значительно расширяют границы восприятия тематической композиции, предлагая новые решения в художественной манере, а их содержание подается оригинально и неповторимо.

**Ключевые слова:** композиция, тематическая композиция, портрет, обнаженная натура, круглая скульптура, рельеф, сюжет, содержание, артистическая манера, пластические приемы, эстетическая ценность.

Compozițiile tematice sculpturale, achiziționate în anii 1990–2000 pentru colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei, reprezintă valorile artistice și umane ale celei de a treia generații de sculptori profesioniști din Republica Moldova. Colecția Pinacotecii de Artă, înființată în 1939, care ulterior a stat la baza colecției muzeale, a supraviețuit parțial distrugerilor celui de-al Doilea Război Mondial. Au dispărut fără urmă opere de o certă valoare artistică, datate cu perioada interbelică. Colecția de sculpturi de postament a MNAM inițial a moștenit operele celebrului sculptor Alexandru Plămădeală, donate în 1945 de soția maestrului, Olga.

Sculptorii care au creat în anii 1940–1960 și care au beneficiat, în majoritatea lor, de studii în țările Europei și în Rusia – Lazăr Dubinovschi, Claudia Cobizev, Leonid Fitov, Iosif Cheptănaru – au contribuit la conturarea primei etape de dezvoltare a sculpturii în anii postbelici. Acești plasticieni au constituit prima generație de sculptori din RSSM.

Cea de-a doua generație de sculptori și-a creat lucrările în anii '60 ai secolului trecut: Alexandra Picunov-Târțău, Naum Epelbaum, Brunhilda Epelbaum-Marcenko, Galina Dubrovin, Iurie Cănașin, Iosif Chitman, Iuri Horovski ș.a.

Tinerii artiști din anii '90, generația a treia, au completat fondurile MNAM cu lucrări de o

deosebită valoare artistică, care reflectă epoca și preo-cupările lor artistice<sup>1</sup>. Achiziționate în anii '90, de altfel din punct de vedere economic foarte complicați, când valorile autentice erau marginalizate de o mulțime de reprezentări *kitsch*, lucrările sunt o mărturie a visurilor îndrăznețe și a spulberării acestora, a aspirațiilor și decepțiilor unei generații de artiști deosebit de talentați.

Majoritatea achizițiilor țin de genul sculpturii de postament, care s-a manifestat plinar de la începutul secolului al XX-lea. Nefiind un rezultat al evoluției firești a sculpturii autohtone, acest gen a fost implementat din exterior în perioada interbelică, în mare parte datorită eforturilor lui Alexandru Plămădeală, care a promovat sculptura în cadrul Școlii de Arte Frumoase din Chișinău. Odată cu apariția sculpturii de postament, dar și a altor genuri ale artei plastice clasice, se implementează și compozițiile tematice. Cultura și măiestria, precedeele compoziționale clasice, inclusiv cele utilizate pe larg la începutul secolului al XX-lea de Rodin, Bourdelle, au stat la baza formării și a deprinderilor artiștilor din Moldova. Generația sculptorilor care au activat în perioada postbelică a folosit procedeele împrumutate de la artiștii deveniți clasici, fapt care corespundea doctrinei autorităților ce tolerau aceste preluări, cu condiția că ele vor fi adaptate la exigențele artei oficiale. În

anii 1960–1990, generația succesoare a amplificat și a extins posibilitățile de accepție a compoziției tematice sculpturale, urmându-și studiile în Rusia, Țările Baltice, Ucraina și RSSM. Această generație, deși a fost lipsită de contactul direct cu creațiile sculptorilor de după „cortina de fier”, a știut să continue linia evoluției sculpturii universale, depărtându-se de rigorile impuse, prin procedee compoziționale eliberate de dogme, care au determinat înclinarea spre decorativism. Deschiderea spre Occident în anii '90 a impulsionat procesul artistic autohton, compozițiile tematice sculpturale fiind tratate cu toată libertatea atât în alegerea subiectelor, cât și în maniera artistică.

În anii '90 se bucură de popularitate portretele-compoziții, în care chipurile personalităților marcante ale culturii naționale sunt redată conform fanteziei autorului. Diferite ca stilistică, portretele-compoziții conțin detalii de portret, coafură, vestimentație, fiind recognoscibile mai mult după siluetă și gest. Printre primele compoziții tematice de acest fel menționăm lucrarea „Ce te legeni, codrule?...” (1988, lemn) de Iurie Canașin<sup>2</sup>. Versul eminescian este în unison cu zbulciumul naturii, starea sufletească a personajului fiind redată prin acest paralelism. Imaginea este simbolică și metaforică, sub aspectul abordării, și romantică, sub aspectul manierei de cioplire în lemn, care sunt, de fapt, caracteristicile creației lui Iu. Canașin în acea perioadă.

O altă compoziție tematică este „Vasile Alecsandri” (1991, bronz, marmură) de Tudor Cataraga. Stilizarea ușoară și maniera expresionistă de modelare în bronz scot în prim-plan silueta, evidențiind prin atitudine, dar fără detalii de portret, efigia poetului. Stilul de modelare a compoziției-portret este specific creației lui T. Cataraga, care a optat pentru modelarea compozițiilor tematice în bronz.

În același context se înscrie și compoziția-portret „Ion Creangă” (1992, bronz), realizată de sculptorul Dumitru Verdianu<sup>3</sup>. Forma este generalizată la maximum, amintind statuile antice sumeriene. Personajul este surprins în timpul rugăciunii, ridicând ochii încrezători și sinceri spre ceruri. Detaliile reduse ale compoziției scot în evidență caracterul portretizatului, redat sintetizat. Din categoria compozițiilor-portrete face parte și lucrarea „Ștefan cel Mare” (2002, bronz), realizată de Gheorghe Postovanu. Demnitatea și forța lăuntrică a domnului Moldovei sunt sugerate de detaliile fizionomice, care fac portretul ușor de identificat.

Colecția muzeului conține și o compoziție-portret în teracotă. Sculptorul T. Cataraga a realizat lucrarea „Ion Dumeniuc” (1993) în calitate de sculptură funerară pentru mormântul renumitului lingvist de la Cimitirul Central Ortodox din Chișinău. Imaginea unui înger îndurerat, transpus din piatră în teracotă, și-a găsit ulterior locul binemeritat în colecția muzeului.

Refugiul în sfera valorilor spirituale supreme, cunoașterea posibilităților ascunse ale propriului „eu”, aflarea căii spre divinitate – toate par să fie cuprinse în lucrarea „Refugiu” (1992, bronz) de Valentin Vârtosu. Lucrarea înfățișează un călugăr, cufundat în lumea sa, detașat de deșertăciunile vieții cotidiene. Forța sa lăuntrică, care ține piept ispitelor și lipsurilor, este redată reușit de autor.

Sfera valorică opusă este adusă spectatorului în două lucrări cu același titlu, „Idol” (1991 și 1992, bronz) ale lui T. Cataraga. În compozițiile-simboluri sculptorul inițiază un dialog, abordând problemele spiritualității, ale credinței și libertății în alegere. Idolul, simbolul păgânismului, este redat conform programelor estetice ancestrale. Simetria și o ușoară asimetrie înviorează imaginea eminent statică și echilibrată. Însemnele păgânismului se fac remarcate în tratarea chipului: aripi, patru ochi, iar perforația pe chipul celui de-al doilea idol reflectă „vechimea” imaginii. Studiile făcute de T. Cataraga în domeniul esteticii străvechilor culturi, care au existat cândva în spațiul pruto-nistrean, au condus spre cristalizarea propriului stil și spre apariția unor lucrări surprinzătoare, imprevizibile, cum sunt și aceste compoziții-simboluri<sup>4</sup>.

Urmând tradițiile seculare ale meșterilor populari de cioplire în lemn, T. Cataraga a folosit în creația sa procedee pe care ulterior le-a aplicat și în lucrul cu un astfel de material fragil, dar nobil, cum este teracota. Lucrarea „Recviem” (1991, teracotă) conține elemente arhitectonice și sculpturale, amintind de modelele autohtone de sculptură în lemn. Recviemul este tema la care sculptorul revine în repetate rânduri, având întotdeauna inspirația de a crea imagini sugestive, simbolice.

Rugăciunea purificatoare și plină de smerenie, indispensabilă credinței, este reprodusă fidel, dar nu în forme figurative, ci abstracte, în compoziția „Rugăciune” (1991, bronz, marmură) a lui Ion Bolocan. Apelând la modalitățile de reprezentare ale artei minimaliste și ale celei conceptuale, încadrată generalizat în postmodernism, autorul realizează o imagine laconică și emoționantă.

Credința în valorile înalte, mai mult chiar, „așteptarea” unor astfel de împliniri, se află în centrul conceptual al compoziției „Așteptându-l pe Godot ...” (1997, bronz, piatră), creată de sculptorul Mihai Damian. Renumita piesă a lui Samuel Beckett, montată în anii '90 la Teatrul „Eugen Ionesco” din Chișinău, a inspirat sculptorul în crearea compoziției. Personajul ilustrat, fără specificări de vârstă, epocă, ocupație, „il așteaptă” pe Godot, care nu este altcineva decât divinitatea supremă. Personajul „în așteptare” este cufundat în propriile gânduri, reflectând asupra problemelor cotidiene. Filozofic și afectiv, protagonistul păstrează și un spațiu „liber” alături de el, parcă invitându-l pe cel așteptat să ocupe acest loc. Este evident paralelismul și metafora ascunsă perfect de sculptor. La fel de misterioasă este și compoziția aceluiași autor „Enigma” (1996, bronz, piatră). Indescifrabilă, nesupusă vreunei logici, compoziția își justifică denumirea, lăsând deschise mai multe semne de întrebare.

Printre puținele reliefuri achiziționate de muzeu se află și compoziția „Motiv egiptean” (1997, bronz, lemn) de T. Cataraga. Intercalarea formelor, amintind un colaj, tehnica mixtă, producând spărături în fundalul mat al lucrării – toate aceste soluții permit reinterpretarea vechilor motive egiptene într-o cheie plastică modernă.

Torturile și suferințele medievale își găsesc ecou în compoziția „Muribundul” (1995, bronz, piatră) de Ion Zderciuc. În compoziția-închinare sunt oglindite chinurile groaznice ale victimelor, schingiuirea corpurilor, durerea fizică produsă de tortură, dar și „înălțarea” prin suferință. O altă compoziție-dedicație a lui I. Zderciuc este „Pigmalion” (1990, bronz). Relieful prezintă un semitondou dublu, în una din părți fiind redat sculptorul Pigmalion, iar în cealaltă – muza și opera lui, Galatea. Autorul lucrează reliefurile puțin bombat și în contrarelief, obținând efecte ale volumului. Aici calitățile reliefului grecesc clasic se îmbină armonios cu realizările secolului al XX-lea (stilizarea, deformarea, generalizarea). Subiectul preluat din mitologia greacă apare contemporan și actual: relația intrinsecă existentă între creator și opera sa; arta este veșnică, iar viața este scurtă (*Ars longa, vita brevis*). Zămislirea chinuitoare a operei de artă, personalitatea creatorului – toate rămân, de regulă, în afara cadrului, dar nu și în cazul lui Pigmalion, devenit celebru prin dăruirea, abnegația și potențialul său creator fantastic.

Propagată foarte mult în perioada sovietică,

tema maternității își găsește reflectare și în creația lui I. Zderciuc. Madonele sale, atât de diferite ca concepție artistică, ca manieră de sculptare, cuceresc spectatorul prin atitudinea calmă și plină de smerenie<sup>5</sup>. Această atitudine se remarcă în lucrarea „Maternitate” (1988, șamotă). O altă piesă cu titlu asemănător (1992, teracotă), reprezintă chipul generalizat al mamei, adorându-și și legănându-și copilul. Autorul concepe formele sculpturale astfel, încât corpul mamei se contopește într-un somn liniștit cu cel al copilului.

Istoria artelor din Republica Moldova cunoaște diverse abordări ale subiectului maternității. În perioada sovietică „madonele” evoluează de la chipuri de femei din popor până la cele care exprimau oroarea în fața războiului și pledau împotriva înarmărilor. În anii '90 tema maternității se eliberează de clișee și exprimă, în particular, candoarea, tandrețea mamei pentru copilul ei, în general, continuitatea vieții umane pe pământ.

Formele delicate ale compoziției lui Grigore Sultan „Pastorală” (1996, marmură, lemn) cuceresc spectatorul prin sugerarea stării lăuntrice a personajului, transmisă prin maniera de modelare – lină, calmă, blândă. Anume prin modelare formele capătă viață și expresivitate. Nuanțarea ușoară spre roz întregește imaginea, oferindu-i un plus de fragilitate. Culoarea pastelată a materialului în care este realizată lucrarea aduce și o stare de vis și relaxare.

Chiar și un nud poate avea calitățile unei compoziții. Starea interioară a portretizatului, care domină compoziția, o face să vibreze la nivel psihologic. Așa este lucrarea „Nud” (1992, teracotă) a lui I. Zderciuc, în care starea fizică și cea psihologică se află în unison. Ambele stări domină compoziția, echilibrând-o artistic.

Și V. Parasca în compoziția „Singurătate” (1990, bronz) redă laconic, dar amplu, starea psihologică a omului solitar. Formele sculpturale, ușor senzuale și cochete, nu pretind să reflecte aprofundat această stare, efectele lor fiind exclusiv de suprafață. Se cere remarcată și forma care este simplificată la maximum și care exprimă o stare de liniște și impasibilitate. Insensibilitatea personajului îl separă pe el însuși de lumea exterioară, care devine pentru el monocoloră.

O stare psihologică complexă este sugerată în lucrarea „Așteptare” (1997, bronz) de Ion Guțu. Compoziția prezintă de fapt un nud, dar care punctează cu discreție starea afectivă a personajului. Formele corpului feminin sunt redade

de autor cu gingășie și emană bucurie. Așteptarea este pentru personaj un interval de timp prețios și adânc personal. În compoziția „Portret” (1993, bronz) Ion Bolocan reprezintă un simplu nud, fără nuanțări de natură emoțională, ci doar cu modelarea morfologică a corpului celui portretizat<sup>6</sup>. Abordarea complexă a nudului în interpretarea lui Ion Bolocan este legată de echilibrul între statică și dinamică. În lucrările sale forma devine preponderent statică și ușor dinamică, iar compozițiile – concise și expresive.

Motivul gingășiei, duioșiei, frumuseții femeii determină accentele clare în compoziția lui Ioan Grecu „De ce nu?” (1996, bronz, marmură)<sup>7</sup>. Modelată în spiritul creațiilor sculpturii contemporane, imaginea este plasată în mod evident în aria afectivă. Chipul nu comportă trăsături de portret și haina lui este abia schițată. Datorită acestei modalități de reprezentare, atenția spectatorului se concentrează asupra emoției personajului. Cochetă, grațioasă și agreabilă, protagonista cucerește prin gest și atitudine. Arhitectonica și proporționarea chipului sunt concepute de autor astfel, încât proporțiile se reduc ascendent pe verticală. Această compoziție, în care personajul „seduce” și ademenește spectatorul, constituie o abordare originală și inedită pentru sculptura anilor '90 ai secolului trecut.

O reprezentare răscolitoare, amintind întrucâtva de lucrările din perioada sovietică, dar abordată la un nivel net superior, este compoziția „Fete și păsări” (1990, bronz) de Serghei Ganenco. Pasiunea și bucuria personajelor îl impresionează pe privitor. Deși redată nud și modelată în detaliu, chipurile nu sunt concepute asemenea celor trei grații. Spiritul compoziției este cel al anilor 1970–1990, când aproape toată societatea din URSS părea să aibă convingerea că spațiul sovietic este „cel mai perfect pentru o viață fericită”. Compoziția este o replică tardivă a subiectului păcii, intens vehiculată în perioada sovietică, dar care obține în această lucrare o altă viață, evidențiind rolul primordial al păcii pentru viața pe Pământ.

Motivul chipurilor feminine este continuat într-o manieră neașteptată în lucrarea lui Valentin Vărtosu „Femeia-cactus” (1991, bronz, lemn). Trăirile personale ale personajului sunt aduse în fața spectatorului prin analogia cu proprietățile unui cactus. Acest element simbolic va peregrina în lucrările sculptorului dintr-o compoziție în alta, aducând, de fiecare dată, noi sensuri semantice și constructive. La început cactusul este modelat

în bronz precum în compoziția menționată. Apoi este alăturat altor lucrări în calitate de plantă, cu o durată lungă de supraviețuire, nepretențioasă, dar care aduce înviore și farmec. În cazul compoziției sus-amintite „Femeia-cactus”, reușita este asigurată prin forma abstractizată, care amintește, deși detașat, o siluetă feminină destul de ciudată.

În interpretarea lui V. Vărtosu „Micuța regină” (1993, bronz, pietre, sticlă colorată) este o continuare a unei compoziții-portret a autorului – „Filonov”. Inspirată de pictura lui Pavel Filonov, formele micuței regine, alcătuite din plăci minuscule, asemeni unui mozaic, compun și întregesc vizual chipul. Inocența copilăriei, cu visele atât de reale, trăite cu adevărat la această vârstă, constituie subiectul care asigură succesul lucrării. Sculptorul apare în ipostaza de experimentator al formelor, dar și de un bun cunoscător al psihologiei vârștelor. Compoziția este reușită și din punct de vedere estetic, pretându-se la o contemplare îndelungată și la reflecții agreabile.

O altă compoziție-portret originală este „Portretul lui Anatol Vidrașcu” (1994, bronz, lemn) de același V. Vărtosu. Redat într-o cheie caricaturistică, prin desfigurarea formelor și extinderea lor pe verticală, chipul este colorat în albastru și acoperit cu litere, încheiate în cuvinte – o aluzie la faptul că protagonistul este cunoscut prin activitatea lui de editor de cărți (fiind director al editurii „Litera”).

În creația sa V. Vărtosu apelează la cele mai îndrăznețe soluții, favorizate de experiment, caracteristic postmodernismului. Deja în lucrarea lui timpurie „Amintiri despre armată” (1988, bronz) anunță concepțiile sale moderne asupra artelor. El s-a arătat tentat de abordarea formei abstracte, care urma să reflecte tangențial, indirect, fabula reprezentării. În compoziția-suvenir sculptorul „restaurează” crâmpielele unor amintiri pierdute în timp, deformate de acțiunea distructivă a acestuia, dar prezente, sumar și selectiv, în memoria lui de fost recrut.

Dar până la abordările postmoderniste, compoziția sculpturală din anii 1990–2000 parcurge o cale lungă, pornind de la compozițiile realiste. Obținută prin aglomerarea și asamblarea plăcilor-piese din lemn, asemeni pietrelor din grădinile nipone, compoziția lui Iosif Chitman „Peștele albastru” (1994, lemn colorat) redă farmecul lumii subacvatice, în care peștele albastru aduce vivacitate și mister.

Trecând printr-o fază retrorealistă, lucrarea lui Dumitru Verdianu „Ritm” (1991, bronz) amin-

tește de operele sculpturii românești de până la 1940. Prezența pitorescului național, lucrarea reprezentând un dans moldovenesc, îi conferă un aspect mai mult arhaic. Veselia impetuoasă a personajelor este transmisă spectatorului fără rezerve. Cu toate că personajele sunt modelate neclar, ele capătă expresivitate prin gesticulație.

Adoptarea formelor stilizate într-un mod aparte precum în lucrările lui Serghei Ganenco „Oaspetele” (1993, bronz) și „Arcașul” (1996, bronz, lemn) denotă faptul că în anii 1990–2000 sculptura trece printr-o fază de sincronizări cu realizările occidentale, care însă nu presupun preluarea, copierea fidelă a manierelor de modelare și a concepțiilor artistice.

Recurgerea la stilizare maximă, la reducerea formei la un simbol sau semn, cum ar fi, de exemplu, în lucrarea lui D. Verdianu „Cuplu” (2002, bronz, granit), conduce spre o nouă accepție a sensurilor și a valorilor compoziției tematice la general, or, mesajul unei opere de artă modernă mai întotdeauna este indisolubil legat de titlul acesteia. Așa se întâmplă și în cazul compoziției lui T. Cataraga „Personaj I (Ecvestru)” (1996, bronz). Momentul umoristic, creat de personajul căzut de pe cal, a fost surprins de autor, asemeni unui fotograf iscusit, în acea fracțiune de secundă în care personajul apare amuzant și neîndemânatic.

O compoziție-dedicație momentului sublim al creației este cea a Galinei Dubrovin cu denumirea „Blues” (1993, bronz, lemn). Produs al artei africane și americane, *blues*-ul este interpretat cu pasiune de un personaj cu trăsături portretistice afroamericane. Materialul de modelare, bronzul, este prelucrat de autoare astfel încât parcă ar reproduce parțial nuanțele de culoare. Complicată pentru a fi ilustrată într-o lucrare de sculptură, tema unei opere muzicale este adusă de G. Dubrovin la desăvârșire.

Același subiect este abordat și de Mircea Pușcaș în lucrarea „Chanson” (1997, bronz, marmură). Subiectul lucrării constituie armonia afecțiunii unui cuplu, sugerată de notele unei piese muzicale. Astfel, imaginea tainică și discretă, redusă la emblemă, cucerește spectatorul printr-o sonoritate abia intuită.

Lucrarea „Bal” (1991, bronz, marmură), creată de sculptorul Vladislav Șevcenco poate fi considerată o compoziție-basm. Personajele sunt reprezentate într-un salon, fapt sugerat prin ancadramentul unei ferestre și prin coloanele aeriene. Modelate cu lux de amănunt, personajele creează

atmosfera unui bal feeric. Vârsta sculptorului Vladislav Șevcenco, decedat foarte tânăr în urma unei boli incurabile, și-a lăsat amprenta în stilul și maniera celor 15 lucrări, achiziționate în 1993 de MNAM<sup>8</sup>.

În anii 1990–2000, formele sculpturale abstracte dictează aplicarea unei tehnici mixte, uneori destul de surprinzătoare. Acest lucru poate fi observat, de exemplu, în compoziția lui V. Vârtoșu „Teatru” (1997, bronz, lemn, mătase). Formele abstractizate sunt secundate de cele realiste, formele mari – de detalii minuscule, iar colorarea parțială îi imprimă vioiciune și farmec.

La fel ca în anii '70, în sculptura din perioada discutată se stabilește o legătură strânsă cu ceramica. Se manifestă însă nu compoziția decorativă, dar cea abstractă. Astfel, încă în anul 1989, MNAM devine posesorul unei compoziții, care semnaleză afirmarea compoziției abstracte în sculptura din Republica Moldova. Este vorba despre „Schiță pentru compoziția The Way” (1989, ceramică, email) a Svetlanei Pasescinaia. Ea este compusă din două piese, deosebit de complicate ca structură. Folosirea emailurilor colorate conferă compoziției vivacitate, iar formele intercalate artistic produc impresia unui mecanism cu destinație necunoscută. Caracteristici similare pot fi observate și în lucrarea „Compoziție abstractă” (1993, ceramică, angobe, email, aur). Deși este structurată conform altor principii, autoarea folosește și aici culoarea, dar și inserarea unor forme enigmatice. Anume aceste investigații în ceramică au impulsionat apariția compoziției abstracte în sculptura contemporană din Republica Moldova.

Eclectismul caracteristic sculpturii de la sfârșitul secolului trecut, va conduce spre cristalizarea unor forme sculpturale ceramice, cum ar fi compoziția „Neolitic” (1992, șamotă) a lui Iurie Platon. Este constituită din două piese care amintesc de stilul obiectelor specifice culturii Cucuteni-Tripolie, dar excesiv de hiperbolizate. Textura pieselor și colorarea lor cu efect de vechime generează ideea privind existența unui produs universal, creat printr-o simbioză firească a neoliticului și contemporaneității. Aceleași caracteristici sunt atestate și în compoziția-portret „Cucuteniancă” (1992, șamotă), realizată de sculptor. Îndepărtat de tradițiile ancestrale, portretul nefiind propriu culturii Cucuteni-Tripolie, chipul modelat are un nimb cu perforații circulare (probabil reprezentând coafura), element care se atestă uneori la capetele amorfe ale figurinelor cucuteniene. Ceva mai mult scul-

ptorul deviază de la estetica figurinelor de Cucuteni în lucrarea „Păsări” (1990, șamotă). Compusă din trei piese, compoziția reflectă stihia aerului și actul zborului, subiecte intens vehiculate în sculptura de la finele secolului al XX-lea de plasticienii Tudor Cataraga, Ioan Grecu și alții.

La tratarea acestei teme recurge și Gh. Postovanu în compoziția „Ritualul zborului” (1990, șamotă). Compoziția din trei piese cu corpuri masive și aripi nedezvoltate, vine să reflecte tentația omului de a zbura. Zborul, din păcate, rămâne doar un vis neîmplinit, doar un ritual simbolic, o expresie a aspirației omului de a se ridica deasupra pământului pentru a-i vedea frumusețile și a simți libertatea unei păsări în înaltul cerului.

Compoziția abstractă, situată la interferența genurilor sculpturii și ceramicii, o găsim în creația lui Vlad Bolboceanu<sup>9</sup>. În lucrările sale sculptorul abordează tema ecologiei mediului ambiant și a spiritului. Spre exemplu, compoziția „Fabule” (1992, ceramică, oxizi de metale, glazură, tehnică mixtă). Unite compozițional, cele cinci piese, prin repetarea formei ovale a bazei și prin colorarea fină, nuanțată, specifică și unică pentru toate piesele, delectează ochiul și incită imaginația privitorului.

Problema deșeurilor unei civilizații postindustriale se conturează clar în compoziția lui Vlad Bolboceanu „După reflux – III” (1992, ceramică, oxizi de metale, glazură, tehnică mixtă). Având aspectul de epavă a unui submarin, pe care apele oceanului au aruncat-o dezgolită pe țărm pentru privirea spectatorului, această compoziție simbolizează strigătul mut al naturii sub povara dezastrelor ecologice produse de om.

Compozițiile tematice create în anii 1990–2000 din colecția MNAM reflectă plenar procedeele artistice specifice sculpturii în general din această perioadă. Ele conțin o mare diversitate de abordări, care pot fi încadrate într-o tipologie de subiecte: portrete-compoziții, compoziții-meditații, compoziții filozofice, compoziții-mistere, compoziții-reactualizări, compoziții-basm, compoziții-dedicații, compoziții-nuduri, retro-compoziții, compoziții-metafore, compoziții-suvenir, compoziții-simbol, compoziții umoristice și această listă ar putea fi continuată.

Portretele-compoziții create în perioada vizată se situează la hotarul dintre figurativ și non-figurativ, detaliile de portret deseori estompate, personajul fiind recognoscibil după siluetă și gest. În aceste abordări se resimte adesea și atitudinea

sculptorului față de cel portretizat, deseori ignorându-se totalmente opinia care s-a creat în societate despre protagonist. Reprezentările portretistice realiste cedează locul unor realizări actuale, în spiritul timpului. La hotarul dintre secole portretul obține o viață nouă.

Compozițiile-meditații propun o temă pentru reflecție de durată, imaginea servind ca imbold pentru a medita asupra unor probleme preponderent spirituale și existențiale. Imaginile adoptate de sculptori în aceste reprezentări sunt o instigare pentru a provoca interesul și de a crea spații vaste pentru meditații. Uneori tema reflecțiilor nu este anunțată în titlu, ci este sugerată de autor și intuită de spectator în formele sculpturale ale lucrării.

Probleme mai profunde vizează compozițiile filozofice, necesitând un bagaj considerabil de cunoștințe pentru a pătrunde esența pe care o propune imaginea. Domeniul filozofiei solicită o cultură înaltă a gândirii, spre care tind toți artiștii plastici, dar care reușește foarte rar să fie reflectat la un nivel pertinent. Adesea acest tip de compoziții este abordat prin intermediul unor subiecte literare, fabula cărora ne apropie de definitivarea unei idei filozofice.

Mai rar se întâlnesc compozițiile-mistere, deoarece ele sunt mai dificil de decriptat și care își așteaptă spectatorul versat. Genul de compoziții este mai întâi de toate o realizare a autorului, care „ascunde” desăvârșit dezlegarea fabulei, astfel încât lanțul de idei care duce spre descoperirea subiectului lucrării să fie mult timp o taină.

Prezintă interes și compozițiile-reactualizări, pornite de la subiectele cunoscute deja din istoria artelor plastice, subordonate unei logici artistice, care se deosebește de cea a perioadelor istorice ce au servit ca sursă de inspirație. Această variantă de abordări ale compoziției este apropiată de eclecticism și reprezintă o zonă a unor studii complicate și a unor rezolvări neordinare.

Deosebit de emoționante sunt compozițiile-dedicație, ce vizează subiecte arhicunoscute, dar impulsionează și domină imaginația artistului, provocându-l la redescoperirea acestor subiecte. Printre temele-dedicații este și tema maternității, ea fiind cea care înalță spectatorul prin însuși actul dedicației materne. Compozițiile-dedicații sunt completate și de cele cu motivul frumuseții feminine.

Originale prin maniera de modelare, compozițiile-nuduri tind să depășească reprezentarea exclusiv formală a volumelor corporale, redând

și stările psihologice ale personajului reprezentat. Nudul în arta contemporană constituie un domeniu vast, cu mari posibilități în tratarea formelor și căutarea perfecțiunii formelor. În compoziții se pune accent pe aspectul estetic.

Figurile de stil literare și cele aparținând limbajului artei plastice se reunesc în compoziții-le-metaphore, ce conțin o comparație ascunsă, o metaforă reprezentată în forme sculpturale. Figurile de stil literare – metafora, simbolul ș.a. – sunt apropiate limbajului artelor plastice, domeniile având un început comun, pierdut în istoria milenară a gândirii umane. Începutul comun permite de a găsi, în domenii îndepărtate unul de altul, similitudini în tratarea subiectelor. Metafora literară capătă în sculptură forme tridimensionale.

Lumea tainică și intimă a amintirilor este ilustrată prin compozițiile-suvenir, realizate în imagini reconstituite de autor din memorie. Aproximarea de stările psihologice face acest gen de compoziții palpitanți și instigator pentru declanșarea imaginației. Interpretarea personală a amintirilor este încă o latură care atrage atenția plasticienilor.

Compozițiile-simbol reduc imaginea, prin stilizare, la semn, la trăsăturile ei esențiale. Apropiată de compoziția-simbol este arta conceptuală, ambele încercând să găsească o „haină” laconică a formelor și ideilor. De altfel, simbolul este printre primele realizări ale artei străvechi, pe parcursul istoriei umane evoluând și obținând diverse forme.

Un tip aparte prezintă compoziția umoristică, având totodată și valoare artistică. Cu toată „ușurința” aparentă a genului, acest tip de compoziție

solicită o măiestrie deosebită în mănuierea materialelor și harul de a provoca zâmbetul la spectator.

Fiind pe înțelesul copiilor, dar și al maturilor, compozițiile-basm ilustrează scene din povești. Abordările sculpturale ale subiectelor poveștilor sunt asemănătoare cu reprezentările din genul graficii, conținând un stil aparte, cu rădăcini în universul misterios al desenelor copiilor. Valoarea compoziției-basm rezidă în capacitatea ei de a reînvia spectatorul în lumea fascinantă a copilăriei.

Cât privește curente, stilurile, fazele prin care trece compoziția tematică sculpturală în perioada la care ne referim, remarcăm faptul că ele evoluează de la compoziții figurative, trecând și printr-o fază retrorealistă, adoptând ulterior forme stilizate. Acestea au condus spre reducerea formei la simbol sau însemn. Temele la care recur sculptorii sunt diverse, subiectele lirice fiind prezente în permanență. Tehnica de realizare tinde să cucerească spațiul, oferind uneori soluții surprinzătoare. Toate însă conduc spre realizarea compozițiilor cu forme abstracte. Interferențele cu ceramica apar în sculptură în a doua etapă (prima fiind în anii 1970–1990), manifestându-se eclectismul imaginilor sculptural-ceramice. Astfel, abstracția concură cu alte forme ale compoziției tematice, acest pluralism devenind categoric.

Compozițiile tematice sculpturale, selectate pentru a fi achiziționate de MNAM din seria de lucrări create în anii 1990–2000, extind limitele accepției compoziției tematice atât prin subiectele abordate, cât și prin maniera artistică, prin mesajul adus original și irepetabil.

### Referințe bibliografice

<sup>1</sup> *Galeria de sculptură contemporană din colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei*. Autor și alcătuitor Suruceanu Valeria. Chișinău: Editura Cartea Moldovei, 2008, p. 7.

<sup>2</sup> Șatohina E. *Iurie Canașin. Sculptură. Grafică. Medalii*. Chișinău: Editura Litera, 1994, p. 21.

<sup>3</sup> Dumitru Verdianu. Chișinău: ARC, 2004, p. 5.

<sup>4</sup> Tudor Cataraga. *Sculptură*. Chișinău: ARC, 2003, p. 5-7.

<sup>5</sup> Barbas E. *Ion Zderciuc. Sculptură (pliant)*. Chișinău, 1996, p. 2.

<sup>6</sup> Ion Bolocan. *Sculptură*. Chișinău: Universul, 2011, p. 3.

<sup>7</sup> Ioan Grecu. *Sculptură*. Chișinău: Elan Poligraf, 2006, p. 3.

<sup>8</sup> Marian A. *Sculptura din Republica Moldova. Secolul XX. Studiu de sinteză*. Chișinău: Universul, 2007, p. 88.

<sup>9</sup> Vlad Bolboceanu. *Ceramică*. Chișinău: ARC, 2005, p. 5-6.



Iurie Canașin, „Ce te legeni, codrule?...”, 1988, lemn



Valentin Vârtosu, „Refugiul”, 1992, bronz



Tudor Cataraga, „Idol”, 1991, bronz



Ion Bolocan, „Rugăciune”, 1991, bronz, marmură



Ioan Grecu, „De ce nu?”, 1996, bronz, marmură



Ion Zderciuc, „Muribundul”, 1995, bronz, piatră

Imaginile sunt preluate din „Galeria de sculptură contemporană din colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei”. Autor și alcăt.: Valeria Suruceanu. Chișinău: Cartea Moldovei, 2008, 182 p.



Tudor Cataraga, „Personaj I (Ecvestru)”, 1996, bronz



Ion Zderciuc, „Pigmalion”, 1990, bronz



Mihai Damian, „Așteptându-l pe Godot...”, 1997, bronz, piatră



Valentin Vârtosu, „Micuța regină”, 1993, bronz



V. Șevcenco, „Bal”, 1991, bronz, marmură

*Maia MOREL*

## **Quand les statues descendent de leur socle (la rue Sherbrooke à Montréal)**

### *Résumé*

#### **Quand les statues descendent de leur socle (la rue Sherbrooke à Montréal)**

L'art multiplie aujourd'hui les intrusions dans l'espace public, se manifestant sous des formes de plus en plus inattendues (et inimaginables dans une conception traditionnelle de la création artistique). Un regard d'ensemble sur les sculptures présentes dans l'une des principales rues de Montréal (Canada) – la rue Sherbrooke – nous permet de mettre en évidence une typologie de l'œuvre artistique à l'heure de la démocratisation de l'art, avec ses personnages familiers, délibérément hyperréalistes, et au sens propre descendus de leur piédestal pour se mettre au niveau du passant. Se mêlant à l'univers quotidien, ces créations urbaines soulignent l'intention explicite de l'artiste de désacraliser l'art et d'offrir au public une véritable sensation de convivialité avec l'œuvre.

**Mots clés:** art urbain, sculpture, Montréal.

### *Summary*

#### **When the statues come down from their pedestal (Sherbrooke Street in Montreal)**

Urban Art is every day intruding a little bit more into public space, manifesting itself in the most unexpected situations (generally unimaginable in traditional artistic formula). An overview of the sculptures on one of the most popular streets of Montreal (Sherbrooke Street) allows us to develop a typology of urban artwork in a context of democratization of the arts: familiar scenes intentionally hyper realistic, literally in level with passing-by people, mingling with day-to-day life, emphasize the explicit intention of the artist of deconsecrating art, and offering the public a true feeling of conviviality with art works.

**Key words:** Urban Art, sculpture, Montreal.

### *Rezumat*

#### **Când sculpturile coboară de pe socluri (strada Sherbrooke din Montréal)**

Arta urbană face astăzi intruziune în spațiul public, manifestându-se în ipostaze dintre cele mai neașteptate (și în același timp inimaginabile în formula artistică tradițională). O privire generală asupra sculpturilor de pe o stradă din Montréal (str. Sherbrooke), ne permite să punctăm o tipologie a operei de artă urbană la ora democratizării artelor: scene familiare, intenționat hiperrealiste, coborâte literalmente la nivelul trecătorului; confundându-se cu cotidianul, acestea subliniază intenția explicită a artistului de a desacraliza arta și de a oferi publicului un veritabil sentiment de convivialitate vis-à-vis de opera creată.

**Cuvinte-cheie:** artă urbană, sculptură, Montréal.

L'art urbain, comme tout art destiné au grand public, reflète depuis toujours l'esprit dominant dans la société, les valeurs de celle-ci, ainsi que les attributs du pouvoir qui assure sa promotion (et son financement). Souvent, comme le souligne D. Poulot, les œuvres d'art témoignent, après des périodes de gloire, de nostalgies ou d'espoirs qui se trouvent immortalisés dans les monuments historiques: „La seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle rêve de villes à l'antique, où les rues et les places

sont autant de messages à l'intention du citoyen et dont l'organisation générale explique son bonheur”<sup>1</sup>. Cette représentation du passé comme patrimoine „est d'abord au service d'un culte laïc des personnages historiques, et particulièrement des grands hommes, auquel sacrifient toutes les élites éclairées”<sup>2</sup>.

Mais à l'époque contemporaine, qu'en est-il des statues urbaines, créées par des artistes d'aujourd'hui, et quelle relation bâtissent-elles avec le

citoyen ? Un bref regard sur la rue Sherbrooke de Montréal – une des rues les plus fréquentées et les plus prestigieuses de la métropole – se révèle très instructive à cet égard.

La sculpture s'appelle „La Leçon” (ill. I). Elle représente un jeune homme, très probablement un étudiant, assis sur le dossier d'un banc, un ordinateur portable sur les genoux. Les cheveux en bataille, il semble complètement absorbé par son travail. Profitant de son inattention, un écureuil lui dérobe la moitié du MacDonald qu'il a déposé sur le banc, à ses pieds. Au dos de l'écran de l'ordinateur, la fameuse pomme de la marque *Apple* est remplacée par une poire similairement croquée, et l'écran porte, à côté d'une représentation stylisée du profil de Steve Jobs, les mots: *STEVE JOBS EST MORT 1955–2011*.

Signée Cédric Loth, la sculpture fait partie de la collection du groupe Viavar et elle est placée au 888 de la rue Sherbrooke O. à Montréal, en face des locaux de cette société (situés dans la Maison Molson, rachetée en 2006). De l'autre côté de la rue se trouve l'Université McGill, dont le jeune homme porte le T-shirt.

L'ensemble est d'emblée sympathique et il est très représentatif d'un type de production, montrant des personnages dans des situations familiales, qui se fait de plus en plus présent dans les rues de nos villes. Ces créations se sont multipliées dans les dernières années et, dans un contexte où l'art ambitionne de plus en plus de faire partie du quotidien des citoyens, il n'est pas inintéressant de s'interroger sur leur nature et leur rôle.

Sur la même rue Sherbrooke – la plus riche en sculptures de la ville de Montréal, même sans tenir compte de celles qui relèvent du Musée des beaux-arts – on trouve un peu plus à l'ouest, face au n° 1434, la statue d'une jeune femme assise sur un banc portant diverses citations, signée Lea Vivot, et qui serre tendrement dans ses bras un jeune enfant (ill. II).

Un peu plus loin, nous rencontrons deux personnages en résine polyester blanche, „Marie et Jean” (ill. III), qui appartiennent à la galerie Nuedge. Plus loin encore vers l'ouest, à l'entrée d'un immeuble accueillant des services juridiques et médicaux, un homme debout lit son journal, une valise posée près de lui (ill. IV). Baptisée „Catching up,” la statue est signée J. Seward Johnson Jr.

On notera avant tout que les œuvres que nous avons mentionnées relèvent de l'initiative privée. Elles s'inscrivent dans une démarche de séduc-

tion visant d'abord à susciter la bienveillance du public en lui proposant une vi(II)e plus agréable. Cette démarche s'appuie sur l'instauration d'une certaine convivialité par:

- Le recours à la représentation de scènes familiales et au réalisme, qui va volontiers jusqu'au trompe-l'œil.

- L'absence des procédés traditionnels de mise en valeur de la statuaire publique: pas de socle, pas d'emplacement privilégié, pas d'espace périphérique permettant la contemplation.

La présence fréquente d'un banc est également une manifestation explicite de cette invitation au vivre ensemble.

Rien d'étonnant donc à ce que de telles sculptures se retrouvent fréquemment là où l'on souhaite que le passant s'attarde, et particulièrement dans des lieux touristiques, surtout s'ils ont à offrir la compagnie de personnalités historiques ou légendaires. Patrick Pecatte recense ainsi pour son article „Assis parmi vous”, un même de la sculpture urbaine<sup>3</sup> publié en mai 2010, un corpus de 223 statues représentant des personnages assis ayant réellement existé ou imaginaires. Cette liste est inévitablement datée et incomplète: on assiste à une véritable banalisation du phénomène et le nombre total de statues relevant de la représentation „familiale” est certainement bien supérieur.

Peut-on parler d'une nouvelle forme de sculpture urbaine? Sans doute le propos doit-il être nuancé. Il est vrai qu'on peut voir là le signe (un signe) d'une évolution du paysage urbain mais, de fait, nous avons plutôt affaire à une production de niche qu'à une activité artistique ouverte. D'ailleurs les artistes qui s'y consacrent s'en sont souvent fait une spécialité. Lea Vivot<sup>4</sup> prétend s'être fait connaître dans le monde entier par ce type d'œuvres, et revendique la présence d'un banc comme sa marque de fabrique. Deux autres sculptures d'elle existent à Montréal („Le banc des amoureux” au Jardin botanique et „Le banc du secret” au 2000 avenue McGill College), et „La maternité” de la rue Sherbrooke peut également être vue en République tchèque et en Floride. De même, les „hommes de la rue” sont-ils une des constantes du travail de John Seward Johnson Jr.<sup>5</sup> Cédric Loth enfin<sup>6</sup>, l'auteur de „La Leçon”, vient du monde de la publicité et, même s'il se réclame de Rodin (ainsi que de l'école florentine, Hemingway, Conrad et Melville), son inspiration évoque bien plutôt un Guillermo Forchino, proche de la bande dessinée.

Au final, nous nous trouvons devant un phénomène plus social qu'esthétique, où se rencontrent le ludique, l'urbanistique, le promotionnel, la célébration de la photo souvenir, et un art, que l'on qualifiera au choix d'opportuniste ou d'actuel, se cantonnant à une thématique de la complicité ou du clin d'œil, dont l'objectif principal est de plaire.

Faut-il pour autant négliger ces œuvres? Assurément non. Par leur capacité à éveiller la curiosité elles représentent pour un public jeune ou peu sensibilisé un excellent point de départ et de comparaison pour une réflexion générale sur

la sculpture urbaine: figuratif/non figuratif, commande publique ou privée, mesure ou démesure, réalisme/caricature/stylisation, personnages anonymes ou sculptures hommages, matériau, mise en scène, c'est par l'examen de ces différents paramètres que le public pourra mieux comprendre le type d'intervention sociale que permet la sculpture et ce que peuvent apporter à la ville des œuvres comme „Le malheureux magnifique” (ill. V), au 385 rue Sherbrooke E., ou, à quelques pas de „La Leçon”, „La foule illuminée” (ill. VI), au 1981 avenue McGill College.

### Notes

<sup>1</sup> Poulot Dominique. *Musée Nation Patrimoine 1785–1815*. Paris: Gallimard, 1997, p. 57.

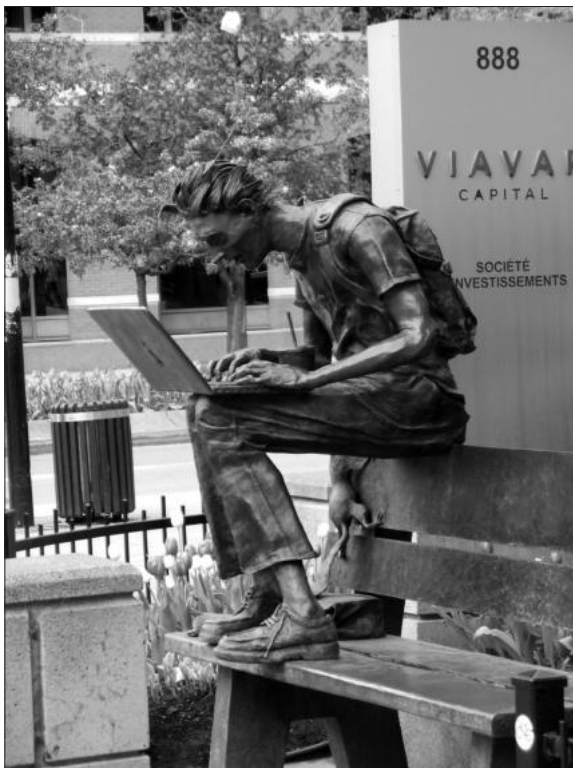
<sup>2</sup> Ibidem, p. 375.

<sup>3</sup> <http://culturevisuelle.org/dejavu/201> (23.05.2014)

<sup>4</sup> <http://www.leavivot.com> (30.04.2014)

<sup>5</sup> <http://www.sewardjohnson.com> (14.10.2013)

<sup>6</sup> <http://www.lothart.com> (07.02.2014)



ill. I. Cédric Loth, „La Leçon”, 2012, 888, rue Sherbrooke O



ill. II. Lea Vivot, „La mère et l'enfant”, 1983/88, 1434, rue Sherbrooke O



ill. III. Amel Chamandy, „Marie et Jean”, 2010. 1480, rue Sherbrooke O



ill. V. Pierre Yves Angers, „Le malheureux magnifique”, 1972, 385, rue Sherbrooke E



ill. IV. J. Seward Johnson Jr. „Catching up 4141”, rue Sherbrooke O



ill. VI. Raymond Mason, „La foule illuminée”, 1985 1981, avenue McGill College

*Toutes les photos sont de l'auteur*

**ALLA UVAROVA (1969–2012, CHIȘINĂU)**

Plecarea Allei Uvarova în lumea celor drepte a fost o lovitură grea atât pentru mediul artistic din țară, cât și pentru studenții și masteranzii Facultății de Arte Plastice și Design de la Universitatea Pedagogică de Stat „I. Creangă” din Chișinău. În floarea vârstei și a creativității, artistul plastic și pedagogul Alla Uvarova a lăsat să vorbească în locul ei lucrările sale incomparabile, de o profundă semnificație și mesaj codificat. Astăzi creatoarea Alla Uvarova poate fi considerată una dintre cele mai distinse artiste din Republica Moldova din domeniul batik-ului, genul de artă în care a excelat și care a consacrat-o.

Alla Uvarova face parte din generația artiștilor plastici formați în cadrul facultăților de profil din Republica Moldova. Nu este descendenta unei familii de artiști plastici, dragostea pentru frumos fiindu-i cultivată și în permanență susținută de bunica sa<sup>1</sup>.

Este originară din Chișinău, s-a născut la 30 ianuarie 1969. A făcut studiile la Școala de Arte „A. Șciusev” din Chișinău (1980–1984), abilitățile artistice marcându-i destinul. Ulterior și-a continuat studiile la UPS „I. Creangă”, specialitatea „Arta Plastică, Desen liniar și Prelucrarea Artistică a Materialelor” (1988–1994). Anii de studenție au format-o ca specialist și ca om de creație, iar călăuză în drumul anevoios al creației i-a fost pedagogul și artistul plastic Vasile Grama (absolvent al Institutului de Textile din Moscova). Anume de la acest plastician și profesor de performanță Alla Uvarova a preluat tehnica batik-ului și a tapiseriei.

Practicând batik-ul, Alla Uvarova nu s-a oprit niciodată doar la nivelul creativ, fiind în permanență căutare și dorință de a cunoaște. Anume din aceste considerente, între anii 1996 și 2000, face studiile la doctorat la specialitatea „Pedagogia instruirii”, concentrându-și cercetările asupra temei „Metodologia aplicării bazelor compoziției decorative în procesul pregătirii profesionale a studenților de la facultățile de arte plastice (în baza materialului cursului Tapiseria artistică)”. După absolvirea studiilor la doctorat A. Uvarova a avut posibilitate să acorde mai mult timp creației. Numeroasele sale batik-uri și tapiserii reflectă măiestria și performanța, pentru care artista a pledat



*Alla Uvarova,  
30 ianuarie 1969 – 31 mai 2012*

de-a lungul anilor. Lucrările sale se caracterizează prin multitudinea de forme fine și nuanțări.

O altă trăsătură distinctă specifică mai multor lucrări sunt trecerile fine, prezente în „Aripa timpului”, „Răsrângeri”, „Vise argintii”, „Metamorfoze de iarnă”. O atenție specială merită și contrastul cromatic, regăsit în asemenea lucrări ca „Corabia visurilor”, „Jazz de coral”, „Aripile universului”, „Orașul zburător”, „Aisberg floral”, „Amintiri”, „Hotarul luminii”, „Sclipiri de iarnă”, „Valurile timpului” ș.a.

Inspirate din natură, compozițiile sale sunt stilizate virtuos cu conotații abstracte („Jazz de coral”) sau figurative, precum lucrarea „Amintiri”. În creația artistei găsim lucrări preponderent abstracte: „Hotarul luminii”, „Aripile universului”, „Aripa timpului”, „Vise argintii”, „Plase aeriene”, „Oraș în zbor”, „Spații muzicale”, „Display”, „Florile mării”, „Corabia visurilor”, „Enigma universului”, „Aisberg floral”, „Blues” sau inspirate din „Pomul vieții” al covorului tradițional „Amintiri”. Batik-ul „Amintiri” realizat în tehnica rece prezintă o compoziție, având ca sursă de inspirație motivul „pomul vieții” din tradiționalele covoare moldovenești.

Lucrarea Allei Uvarova „Hotarul luminii” (1998) este realizată într-o gamă rece de culori.

Monotonia în compoziție se exclude prin dominarea liniilor calde, în asociere cu cele reci. Principiul dinamicii este accentuat grație liniilor oblice, pe baza cărora și este orchestrată plasa compozițională. Alla Uvarova realizează lucrările pe straturi, folosind rezerve colorate, obținând astfel nuanțări cromatice. În aceeași ordine de idei se înscrie și compoziția „Aisberg floral” (2005)<sup>2</sup>, realizată în tehnica rece pe mătase. Redând toată finețea acestui gen de artă decorativă, compoziția se desfășoară pe diagonală, imprimând dinamică lucrării care, totodată, este perfect echilibrată. Autoarea plasează accentul pe activizările grafice ce subliniază desfășurarea compoziției pe diagonală. Realizată predominant în gamă caldă, lucrarea transmite un sentiment de frumusețe și însuflețire, iar petele nuanțate fin oferă expresivitate.

Creația Allei Uvarova este înalt apreciată. Pentru lucrarea „Corabia visurilor” i-a fost conferit titlul de Laureat al Premiului pentru Tineret în Domeniul Literaturii și Artelor pentru anul 2001<sup>3</sup>. „Corabia visurilor” este o compoziție alegorică, profund melancolică, sugerată de liniile calde, susținute și prin gama cromatică rece, cu nuanțe de un albastru calm. Compoziția perfect echilibrată este realizată după principiul dinamicii liniilor continue. Prezența elementelor grafice-decorative activează centrul de interes, care este accentuat și prin contrastul cromatic (albastru-oranj). Obținerea tridimensionalului în compozițiile plane este o trăsătură care o deosebește pe A. Uvarova de alți artiști plastici.

Realizate pe straturi suprapuse prin nuanțări, lucrările sale se deosebesc grație tehnologiei realizării, Alla Uvarova rămânând printre cei mai importanți artiști plastici autohtoni ai ultimului deceniu din domeniul batik-ului și al tapiseriei.

Totdeauna a știut să combine impecabil măiestria artistică cu cea pedagogică. În calitate de pedagog în cadrul Facultății de Artă Decorativă la UPS „I. Creangă” (din anul 1994) a crescut și a instruit mai multe generații de studenți. Activitatea pedagogică nu s-a oprit aici. În 2008 Alla Uvarova

a realizat și un *master class* pentru tinerii din Republica Moldova și România în cadrul Taberei de Creație ArtTEXTIL. Printre invitați au fost pictori profesioniști din Israel, Italia, Republica Moldova, Polonia, România, SUA, Ucraina și Ungaria. De asemenea, printre participanții prezenți la manifestare pot fi menționați și maeștrii autohtoni ai artei batik-ului: Alexandr Drobaha, Veaceslav Damir, Vasile Grama, Vasile Ivanciuc, Ludmila Șevcenco, și, desigur, Alla Uvarova.

În cadrul evenimentului participanții au realizat lucrări în diverse tehnici (batik, tapiserie, colaj, *pachwork* etc.), de o maximă originalitate și expresivitate artistică. Tematica propusă a avut drept scop stabilirea izvoarelor populare prin prisma viziunii fiecărui artist plastic în parte. În cadrul manifestării Alla Uvarova a instruit tinerii participanți în tehnica batik-ului rece, urmând aspirația sa de a iniția tinerii creatori în tehnica picturii pe mătase. Impresionați de noul gen abordat, tinerii au realizat compoziții figurative fitomorfe și abstracte.

Batik-urile și tapiseria Allei Uvarova sunt marcate printr-un simț al sintezei decorativismului pictural. Lucrările sale au subliniat întreg spectrul tendințelor din domeniul artei batik-ului din Republica Moldova. Prin străduințele profesorilor Facultății de Arte Plastice și Design al UPS „I. Creangă”, recent a fost adus un omagiu celei care a marcat arta batik-ului din Republica Moldova și a format mai mulți plasticieni în tainele meseriei. La 30 mai 2014, în Sala de Artă a Bibliotecii Naționale din Chișinău, a fost vernisată o expoziție a lucrărilor Allei Uvarova și un album de o calitate grafică excelentă (responsabilă de ediție dr. Ana Simac)<sup>4</sup>, în paginile căruia colegii de facultate și de creație au menționat contribuția operei și activității sale didactice.

Cât de mult ne lipsește astăzi artistul plastic, pedagogul și omul cu suflet mare Alla Uvarova, care va rămâne vie atât în memoria celor care au activat împreună, cât și celor care o cunosc doar pe baza creației sale prodigioase.

Natalia PROCOP

### Referințe bibliografice

<sup>1</sup> Papușina Natalia. Viața prin prisma creației. În: *Alla Uvarova* (tapiserie, batik). Catalog. Chișinău: Facultatea Artă Plastică și Design, Universitatea Pedagogică de Stat „I. Creangă”, 2014, p. 8-9.

<sup>2</sup> *Bienala Internațională de Artă Decorativă*. Cata-

log. Cuvânt introductiv Ana Simac, Tudor Braga. Chișinău: Iunie Prim, 2010, p. 85.

<sup>3</sup> Arhiva UAP. Dosarul Uvarova Alla.

<sup>4</sup> *Alla Uvarova* (tapiserie, batik). Catalog. Chișinău: Facultatea Artă Plastică și Design, Universitatea Pedagogică de Stat „I. Creangă”, 2014.



„Hotarul luminii”,  
1988, 41 x 62 cm



„Aripa timpului”,  
1999, batik, 50 x 40 cm



„Orașul zburător”,  
2005, tapiserie, 93 x 62 cm



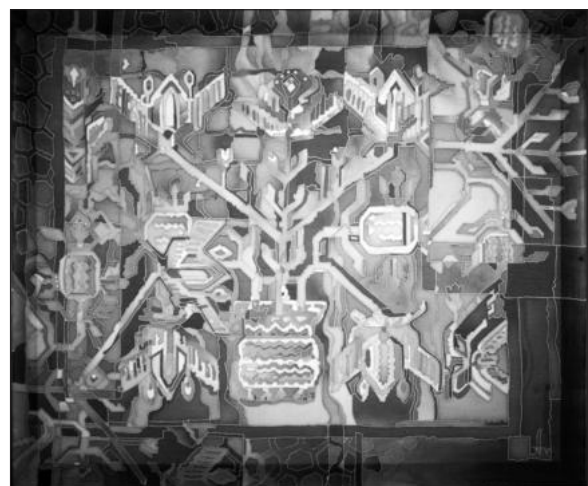
„Corabia visurilor”, 2001, 80 x 80 cm



„Jazz de coral”, 2004, 80 x 80 cm



„Aripile universului”, 2000, batik, 50 x 50 cm



„Amintiri”, 2005, batik, 90 x 110 cm  
Arhiva ARTELIT

## Înțelegem arta de azi?

[„ABeCedar. Cum să înțelegem arta de azi”

(Éditions Peisaj, Côte Saint-Luc, Québec, Canada, 2013, 101 p.)]

Dacă publicul amator de artă a rămas dintotdeauna cu un pas (doi?) în urma creatorilor de artă, de o vreme se întâmplă tot mai des ca și specialiștii domeniului, inclusiv artiștii înșiși, să ia atitudini contradictorii față de noile propuneri ale galeriilor de artă și chiar ale muzeelor de artă contemporană. Începând din 1992, publicații prestigioase precum revista „Esprit”, „Art Press” și „Le Monde” publică reacții împotriva „aberațiilor postmoderniste”, semnate de teoreticieni cu prestanță și autoritate în comentariul de artă francez, unii din ei fiind cunoscuți ca susținători ai artei avangardiste, cum este cazul lui Jean Clair, director al Muzeului Picasso din Paris. După 1996, aceste reacții iau amploare, fiind tot mai frecvente dezbaterile găzduite de diverse reviste, instituții de artă și chiar canale de televiziune. Departate de a fi tranșată, disputa este focalizată pe dificultatea de a disocia arta autentică de impostură și snobism, în condițiile în care s-a generalizat credința că *orice poate fi operă de artă* (Duchamp) și că *oricine poate fi artist* (Beuys).

Pornind de la această stare de confuzie și tensiune, Maia Morel, profesoară la Université de

Montréal, a conceput un ghid de orientare util cu precădere amatorului de artă contemporană. Intitulat „ABeCedar. Cum să înțelegem arta de azi” (Éditions Peisaj, Côte Saint-Luc, Québec, Canada, 2013, 101 p.), acest dicționar selectiv include două categorii de termeni implicați în artele vizuale ale timpului nostru:

- termeni apăruți de puțină vreme, cu referire la experimentele specifice postmodernității, precum *provocare, in situ* sau *letrism*;

- termeni mai vechi, dar care și-au îmbogățit sau chiar schimbat înțelesul în vremea din urmă, cum este cazul cu însăși *experimentarea*, care cândva definea operațiuni pregătitoare creației, dar care de o vreme cristalizează creații artistice definite, sau noțiunea de *kitsch*, care inițial definea pseudocreații și care treptat a ajuns să fie recondiționată de către neo – conceptualiști.

Beneficiind de colaborarea avizată a unor specialiști din domeniu (basarabeni, cei mai mulți), dicționarul excelează prin concizie și consistență, însușiri diametral opuse și rar întâlnite în asemenea instrumente de lucru. Cum precizează



coordonatorul său Maia Morel într-un dens „Cuvânt-înainte”, termenii selectați au ca prim rost acela de a informa cât mai exact publicul de artă asupra înțelesului pe care acești termeni îl au în sens strict, dar și în accepțiuni legate de diversele contexte în care apar. Totodată, menționează Maia Morel, autorii celor mai mulți dintre termenii ineditului dicționar mizează și pe incitarea specialiștilor la dezbateri fructuoase, dat fiind faptul că permanenta stare de inovare, tipică artelor vizuale de astăzi, exclude din principiu definiții și sinteze care să aspire la rigoare științifică.

Receptiv la această provocare, aș semnala că unele din cele 52 de articole par gândite special pentru porniri critice. Astfel, *amatorul de artă* este definit ca „spectator, un contemplator de artă, un receptor de artă, un consumator de artă”, și nu „ca artist”. Or, știm bine că una din trăsăturile specifice artei contemporane este implicarea spectatorului în procesul creației însăși, investirea sa ca „cocreator”.

Legat de acest aspect, dar cu referire expresă la teza de bază a dicționarului, ne putem întreba în ce măsură arta contemporană se oferă înțelegerii noastre, în condițiile în care, uneori în mod explicit, artiștii cer spectatorilor să *trăiască* misterul creației, refuzând în chip deliberat serviciile rațiunii, ale logicii clasice.

Tot legat de prima observație, ca și de a doua, ar fi de luat aminte că publicul interesat astăzi de artă cunoaște cel puțin două partide în relații conflictuale: cel cu opțiuni tradiționale, care ține cu tot dinadinsul să înțeleagă opera de artă care i se propune, și cel care nu-și mai pune de mult această problemă.

Și încă ceva: *a înțelege arta* înseamnă oare a detecta mesajul pe care și l-a propus autorul să-l transmită receptorului?

Precum se vede, dicționarul coordonat de Maia Morel este nu doar util și binevenit, dar și o provocare la reflecție pe marginea derutantului dar și fascinantului fenomen artistic de azi.

Dumitru N. ZAHARIA

File din „ABeCedar. Cum să înțelegem arta de azi”. A se vedea: <http://peisaj.ca/Accueil.php>



Muzeul Zemtsvei / Musée Zemtsvei, Chișinău

Muzeul Național de Artă al Moldovei / Musée national d'art de Moldavie, Chișinău



Veaceslav Druță  
Zboruri / Vols, 2007  
Acțiune filmată / Action filmée, video / vidéo, 2 min



Natalia Ciornaia  
Noi, teatrul și biocenoza /  
Nous, le théâtre et la biocénose  
2012  
Prezentare teatralizată, body art,  
expoziție de artă textilă /  
Présentation théâtralisée, art  
corporel, exposition d'art textile

## Către autori:

Revista **ARTA. Seria Arte Vizuale. Arte Plastice. Arhitectură** (Categorii B) este o publicație științifică anuală a Centrului Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei. În revistă se publică rezultatele cercetărilor științifice în domeniul artelor plastice, artelor decorative, aplicate și arhitecturii, ocrotirii patrimoniului artistic, cercetărilor interdisciplinare care reflectă studiul artelor din țară și din regiunile limitrofe. Abordarea subiectelor este din perioada antică, medievală, modernă și contemporană. În revistă se publică articole, studii, note, materiale jubiliare, recenzii și prezentări de carte.

Termenul limită de prezentare a materialelor pentru publicare în revista Institutului Patrimoniului Cultural este 1 iunie.

Materialele vor fi expediate pe adresa isaasm@asm.md și la adresa: Chișinău, bd. Ștefan cel Mare, 1, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, bir. 525.

Colegiul de redacție are dreptul de a respinge materialele care nu corespund profilului revistei, lipsite de valoare științifică, materialele și articolele care au mai fost publicate în alte reviste sau cărți.

Manuscrisele sunt acceptate spre publicare în limbile română, engleză, franceză și rusă. Volumul articolului nu va depăși 1,0 c.a. (40 000 semne), inclusiv bibliografia, rezumatele și ilustrațiile. Textele vor fi prezentate în varianta electronică și imprimate pe hârtie, redactate în programul Word / Microsoft Office, fontul Times New Roman, mărimea 14 pt (excepție caracterele speciale – chirilice, grecești, slave etc.), space 1,5 lines, stânga – 3,0 cm, dreapta – 1,5 cm, sus-jos – 2,5 cm, cu paragrafele de 1 cm. Notele vor fi dispuse la subsolul paginii (*footnote*), mărimea fontului fiind de 10 pt.

Imaginile, tabelele, graficele se prezintă separat, în format JPG, TIFF, la o rezoluție minimă de 360 dpi, însoțite de legende corespunzătoare și cu indicarea sursei provenienței ilustrațiilor.

Manuscrisele vor fi însoțite de rezumate (150–300 de cuvinte) în limbile română, engleză/franceză, rusă, inclusiv cu traducerea titlului lucrării, 5-10 cuvinte-cheie referitoare la subiectul lucrării. Articolul va fi însoțit de câteva referințe despre autor: gradul

științific, funcția, instituția unde activează, adresa acesteia, adresă e-mail.

La prezentarea materialului fiecare autor va semna o declarație de răspundere privind materialul propus spre publicare.

Sistemul critic utilizat este cel occidental, recomandat de Manualul de stiluri Chicago: [http://www.chicagomanualofstyle.org/tools\\_citationguide.html](http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html).

### Exemple de referințe la:

- **cărți:** Paliu A. *Cultura comunicării*. Chișinău: Epigraf, 1999. 176 p.

- **autoreferate, teze:** Mardare I. Concepția cognitiv-structurală de creare a sistemelor intelectuale pentru restabilirea imaginilor. Teza dr. hab. în tehnică. Chișinău, 2008. 370 p.

- **contribuții din reviste și din lucrări științifice:** Rurac M. Influența lucrării de bază a solului asupra unor însușiri fizice. In: *Lucrări științifice*. Univ. Agrară de Stat din Moldova. 2001, vol. 9, p. 95-99.

- **materialele simpozioanelor:** Babuc V. și alții. Cercetări și realizări în horticultură. In: *Realizări, programe, perspective: Tezele conf. jubiliare int.* Chișinău, 1995, p. 152-157.

- **referințe la documente electronice:** Harnău S., Ohrimenko S. Tehnologiile informaționale și problemele globale ale dezvoltării societății [online]. Chișinău, 2002. <http://www.ase.md/Inside/PersonalPagesRomCom.phtml> (vizitat 10.02.2002).

## MODEL DE PERFECTARE A TEXTULUI:

<i>Numele autorului</i>
Titlul
Rezumate
Cuvinte-cheie
Textul articolului
Bibliografie
Imagini, tabele, grafice

**Politica editorială în privința eticii publicațiilor științifice în Revista „Arta”, seria „Arte vizuale” și „Arte Audio-vizuale”.**

Revista „Arta”, unica revistă științifică în domeniul artelor din Republica Moldova, urmează politica eticii științifice a publicațiilor și lupta cu falsul în știință, care sunt prevăzute în Codul Eticii Redacționale COPE (Committee on Publication Ethics), care obligă la necesitatea menținerii calității științifice superioare a publicațiilor prezentate spre analiză colegiului de redacție și responsabilitatea față de cititori. În atenția cititorilor, autorilor și a recenzenților noi punem la dispoziție textul Codului Eticii Redacționale și în limbile rusă și engleză. Colegiul redacțional al revistei „Arta” atrage atenția asupra interzicerii plagiatului, falsului, repetării sau „surplusului” (transmiterea spre publicare a materialelor deja editate), nerespectarea dreptului de autor sau alte forme ale lipsei de onestitate, care afectează credibilitatea științifică a materialelor publicate. *Lucrările care nu corespund normelor eticii științifice nu vor fi acceptate.*

**Этические принципы научных публикаций в журнале „Arta”, серия «Визуальные искусства» и «Аудио-визуальные искусства».**

Журнал „Arta”, единственный научный журнал в Республике Молдова, посвященный проблемам искусства, придерживается политики этики научных публикаций и борьбы с научной недобросовестностью, изложенной в Кодексе редакционной этики COPE (Committee on Publication Ethics), к чему обязывают необходимость поддержания высокого научного качества предложенных на рассмотрение редакционной коллегии журнала рукописей и ответственность перед нашей читательской аудиторией. Вниманию наших читателей, авторов и рецензентов предлагается текст Кодекса редакционной этики COPE так же и на русском и английском языке.

Редакционная коллегия журнала „Arta”, обращает внимание на недопустимость в предлагаемых для печати рукописях различных форм плагиата, подлога, фальсификаций или повторных публикаций (то есть подача в журнал материалов, ранее уже опубликованных), несоблюдение авторского права, и иные формы научной недобросовестности, которые наносят урон научной подлинности публикуемого материала. *Рукописи, несоответствующие нормам этики научной публикации, будут отклоняться.*

**The editorial politic of scientific publication’s ethic of the Scientific Magazine „Arta”, compartments „Visual Arts” and „Visual Arts”.**

The Scientific Magazine „Arta”, the unique publication in the Republic of Moldova dedicated to the various aspects of the arts studies, follows the policy of the ethic in scientific publications according to the Code of Editorial Ethic proposed by the Committee on Publication Ethics (COPE), in order to prevent scientific misconduct, to maintain the scientific quality of the manuscripts submitted to the editorial board assuming its responsibility to readers, and to meet the needs of readers and authors. Our readers, authors and reviewers can find here the text of the Code of Editorial Ethic of COPE also in Russian and English. The editorial board of the journal „Arta”, regards as unacceptable the various forms of plagiarism, forgery, fraud, repeated or „surplus” publishing (i.e. submission of previously published material to the journal), the violation of the principles of authorship, and other forms of scientific misconduct that do not correspond to the policy of ethics in scientific publications and damage the scientific credibility of the material in submitted manuscripts. *Manuscripts that do not meet the principles of editorial politics of the scientific ethic will be rejected.*

